

EL SABOTAJE CRÍTICO Y LAS ESTRATEGIAS DE LA DECONSTRUCCIÓN

CRITICISM AS SABOTAGE AND THE STRATEGIES OF DECONSTRUCTION

Juan Arranz Muñoz

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

j.arranz.mz@gmail.com

Resumen

En su obra más reciente, *Crítica y sabotaje*, propone Manuel Asensi un nuevo método de crítica del discurso artístico (la «crítica como sabotaje») que, gracias a una actitud desconfiada ante la obra de arte y a la utilización de una terminología propia, aspira bien a desenmascarar (y sabotear) la forma en que los discursos pretenden imponer una visión particular del mundo al receptor y llevarle así a actuar en consecuencia, o bien a explicar de qué manera ciertos discursos se presentan a sí mismos de forma más o menos explícita como ambiguos y conflictivos (saboteando su propia naturaleza afirmativa y junto a ella el sistema social al que pertenecen).

El presente artículo trata de rastrear las raíces que esta crítica como sabotaje tiene en la teoría literaria deconstruccionista, mediante una lectura detenida de las propuestas interpretativas de Asensi que permita relacionarlas con las ideas y estrategias desarrolladas por sus antecesores Jacques Derrida y Paul de Man, y que lleve a la identificación final de la deconstrucción como el antecedente más importante del sabotaje crítico, así como a la enumeración de las discrepancias que las separan.

Abstract

In his latest book, *Crítica y Sabotaje*, Manuel Asensi presents a new method of criticism of the artistic discourse — «criticism as sabotage». Helped by a distrustful stance towards the work of art, and by the use of his own terminology, this criticism aims either to uncover (and to sabotage) the way in which the discourses try to impose a certain image of the world to the receiver (thus obtaining from him a certain behavior), or to explain the way in which some particular discourses present themselves as ambiguous and controversial (sabotaging its own affirmative nature, as well as the social system to which they belong).

In this paper, through an attentive reading of Asensi's interpretative proposals, we try to trace the roots that this type of criticism has in the deconstructionist literary theory, with the goal to link Asensi's work with the ideas and strategies developed by his predecessors Jacques Derrida and Paul de Man. This analysis will, in the end, allow us to identify the deconstruction as the major influence of the critical sabotage, but also to enumerate the discrepancies that separate both criticisms.

Palabras clave: sabotaje, deconstrucción, Asensi, teoría literaria, crítica.

Keywords: sabotage, deconstruction, Asensi, literary theory, criticism.

Presentación

El profesor de la Universidad de Valencia Manuel Asensi ha sido desde hace más de 20 años el principal introductor de la crítica literaria deconstruccionista en el ámbito de la teoría de la literatura en España, y uno de sus más destacados valedores en lengua española. A él se debe la publicación monográfica pionera dedicada al asunto en nuestro idioma, *Teoría literaria y deconstrucción* (Asensi, 1990), en la que ofrece por primera vez a los lectores hispanohablantes tanto un estudio introductorio que trata de esclarecer de forma amplia y concienzuda las implicaciones y posibilidades de la deconstrucción al ser aplicada a la interpretación de las obras literarias, como una recopilación de artículos clásicos de la teoría literaria de inspiración deconstruccionista, hasta entonces inéditos en español. Veinte años después, en su obra más reciente, *Crítica y sabotaje* (Asensi, 2011), da un paso más en su apropiación de la crítica deconstruccionista: bien entrado ya el siglo XXI y notablemente distanciadas en el tiempo las polémicas que la deconstrucción pudo haber generado en las aulas universitarias durante los años ochenta, regresa el autor de nuevo a sus postulados, e inspirándose sobre todo en ellos pero abriéndose a la vez a corrientes críticas posteriores, procede a construir su propio método crítico, que como veremos se adapta a las nuevas circunstancias de enunciación de los discursos contemporáneos, sin por ello renunciar a lo que de aprovechable puedan tener todavía en la actualidad las estrategias deconstructivas propuestas por Jacques Derrida y sus discípulos hace ya varias décadas.

¹. En *Crítica y sabotaje* pretende Asensi plantear el proyecto completo de un nuevo modelo de crítica del discurso artístico, definiendo con precisión y detenimiento tanto

su objeto como sus intenciones y sus mecanismos en un primer y amplio capítulo de carácter programático, para a continuación ofrecer una serie de ejercicios críticos que le permitan discutir y profundizar en los factores más productivos o problemáticos del aparato teórico ya propuesto. Recupera aquí la estructura del libro de 1990, con la salvedad de que esta vez no son ideas ni textos ajenos los abordados por Asensi: en lugar de una introducción teórica acerca de los principios ya desarrollados por otros sobre las deconstrucciones derridiana o demaniana², encontramos un ensayo que articula los principios de su propia propuesta crítica, la «crítica como sabotaje»; y en lugar de los ocho artículos de autores diversos que constituían el grueso de *Teoría literaria y deconstrucción*, las diez reflexiones aquí reunidas sobre otras tantas obras artísticas son esta vez originales también del propio Asensi.

Lo primero que llama la atención de la actividad crítica entendida como un sabotaje, tal y como se presenta en la introducción, es su oposición respecto a la tradición crítica convencional, su elección de puntos de partida y perspectivas precisamente contrarios a los habituales (y como veremos a menudo inspirados en las planteamientos deconstruccionistas, pero no solo en ellos). Por ejemplo, al comentar la actitud de Cervantes ante su propia novela, declara Asensi no estar de acuerdo con la mayoría de críticos que no lo toman al pie de la letra cuando en el prólogo al *Quijote* afirma que su intención es atacar a los libros de caballerías: el autor valenciano prefiere creer literalmente en dicha afirmación, dando lugar así a que la propia obra se revuelva contra sus comentaristas y los desautorice. Su postura en este caso es paralela a la del introductor de la deconstrucción en el ámbito de la teoría literaria estadounidense, Paul de Man, cuando lee en *Blindness and Insight* a Derrida deconstruyendo a Rousseau (Man, s/f: 115-157; y Derrida, 1967: 235-378): donde Derrida decía que no hay que seguir literalmente las afirmaciones de Rousseau, sino deconstruirlas para ver lo que de implícito y oculto que hay en ellas, de Man prefiere ser fiel al autor dieciochesco y suponer que era sincero, deconstruyendo así la propia interpretación derridiana para denunciar lo que de implícito y oculto hay en ella. La impresión que dejaba la lectura del artículo de de Man es que la metacrítica demaniana, como ejercicio deconstructivo, es aún más potente cuando, mediante el regreso a la literalidad del texto, se aplica precisamente a una crítica deconstruccionista previa como la derridiana. Y la intención aquí de Asensi respecto al prólogo cervantino es equivalente: encontrar en lo literal de la obra de arte la forma que esta tiene de sabotear las interpretaciones posteriores (algo que como veremos más adelante será característico de un tipo de discurso que denominaré «atético»). La

selección para ello precisamente del *Quijote* se debe a que “lo que le preocupó a Cervantes (...) fue el terrorífico poder deformador de la literatura” (Asensi, 2011: 9); al evocar dicho poder, de entre las dos opciones deconstruccionistas disponibles de nuevo prefiere aquí Asensi la demaniana a la derridiana: la defensa que de la fuerza que (merced a su explotación máxima de los recursos retóricos) posee en particular el texto literario hacía de Man en *Allegories of Reading* (Man, 1990), frente a la literaturización de todo texto por parte de Derrida (que implica un desdibujamiento de lo propiamente literario³), será mucho más cercana a la tendencia general de la crítica como sabotaje. Pero esta posición de relativo privilegio del discurso literario no es defendida como verdadera *a priori*, sino solamente extraída del propio discurso cuando en él se plantee así, como ocurre de hecho en el caso del *Quijote*. Es la incertidumbre declarada del discurso literario sobre lo más o menos explícito de su intención, junto al contraste o paralelismo que se genere al compararla con lo dubitativo de su desarrollo, la que pide ser leída a partir de su capacidad de incomodar, de afectar al crítico y al lector en general. Esta actitud interpretativa, que en Asensi despierta en particular la obra cervantina, exige de una cierta sensibilidad por parte del receptor, que el propio Asensi reconoce en su caso equivalente a la que por ejemplo Derrida experimentaba ante Nietzsche (Asensi, 2011: 10, nota 9).

El discurso modelizante

Tras esta breve síntesis del punto de partida (tan cercano a la deconstrucción demaniana) de la crítica como sabotaje, podemos destacar ya un cambio de registro en lo que a su objeto se refiere: en todo momento nos hemos referido a él con el término «discurso», en lugar de con el más típico en la tradición crítica de «texto». Se ubica aquí este modelo interpretativo en clara oposición a la deconstrucción: Derrida y sus discípulos reclamaban precisamente la extensión de la noción de texto al conjunto de los signos sensibles, pues la representación de un objeto cualquiera en la conciencia implicaba ante todo su repetición, su detención como signo y de alguna forma su «(re)escritura»; por el contrario, Manuel Asensi prefiere dejar atrás este textualismo e insiste en que la crítica como sabotaje es una crítica del discurso, noción esta última que rescata de Foucault (Foucault, 1969) y define como «imaginación inscrita en alguna clase de materialidad semiótica» (Asensi, 2011: 12). Renuncia con ello a la postura típicamente «individualista» de Derrida en favor de la más comunitaria o social de Foucault, asumiendo de manera tácita la amplitud que respecto al discurso es aceptada en general por la mayoría de las prácticas críticas transdisciplinarias



vigentes hoy en día: una noción que no se restringe al uso escrito de la lengua, ni se reduce al mensaje transmitido mediante signos lingüísticos, sino que amplía de hecho el soporte de dicho mensaje desde el más tradicional lenguaje oral o escrito hasta cualquier otra «materialidad semiótica», lo que para el caso del ejercicio crítico conlleva sortear la tendencia de la crítica tradicional a fijarse solamente en textos escritos. En esta línea, la crítica como sabotaje efectivamente reconoce como objeto susceptible de su atención a todo mensaje sancionado institucionalmente, o sea identificado como tal sin importar cuál sea su soporte —un punto de vista que Asensi prefiere, por más amplio, al típicamente textualista adoptado por la deconstrucción en torno a la «escritura» derridiana.

Una particularidad de las sociedades occidentales de comienzos de este siglo XXI es que, en la práctica corriente de la comunicación social a gran escala, a menudo ese discurso como inscripción de lo imaginario se lleva a cabo mediante la ficción, que es en la actualidad el instrumento más generalizado de las diversas formas discursivas públicas contemporáneas (casi siempre narrativas: no solo la novela, sino también el cine, las series televisivas, la creación audiovisual en internet...), y que por ello debe ser un objeto privilegiado de la crítica como sabotaje: dada su capacidad para «modelizar» (término característico de esta crítica, que explicaremos a continuación) y su estrecha relación con la sociedad de consumo, la ficción contemporánea entendida en su sentido más abarcador es especialmente saboteable —siempre que se desarrolle eso sí en forma de discurso: “debe quedar bien delimitado que lo que esa crítica (...) toma como objeto es lo discursivo” (Asensi, 2011: 12).

Cuando hablamos de «modelizar», estamos refiriéndonos por fin al primer término clave de la crítica como sabotaje. Inspirándose en los sistemas modelizadores secundarios de Iuri Lotman (Lotman, 1978) pero descartando la gradación del ruso por innecesaria, explica Asensi que todo discurso tiene en su dimensión social una intención más allá de la meramente comunicativa, una intención coercitiva que resulta inevitable: «no se trata de comunicar, sino de imponer una consigna y de lograr que los individuos participen en ella mediante sus acciones y sus discursos» (Asensi, 2011: 15). Esta noción del discurso que, al proponer un «modelo» (una visión del mundo que se incluye implícita en él) y tratar de que sea aceptado como tal por el receptor, cumple con una función de control del grupo y se alinea por regla general con algunas de las fuerzas que luchan por dominar la sociedad, eleva la modelización de Lotman a una trascendencia comunitaria y política que antes no tenía. Esencial en ella es también su tendencia a esconder dicha intención ideológica (convirtiendo el silogismo

en metáfora a través de la alegoría, como explicaremos más adelante). Define Asensi el concepto de «acción modelizante» de la siguiente manera:

“Acción consistente en determinar sujetos (cuerpos, gestos, acciones, discursos, subjetividades) que se representan, perciben y conciben el mundo y a sí mismos según modelos previamente codificados, esto es, ideológicos, cuya finalidad es la práctica de una política normativa y obligatoria, y cuya estrategia consiste en presentarse como «naturales».” (Asensi, 2011: 15)

La literatura como sistema modelizador es uno más de los existentes en nuestro polisistema social, y no posee otra especificidad que la de su modo retórico particular, que aquí aparece como accesorio —distanciándose en esto Asensi de una de las posturas centrales de Paul de Man, quien desde *Blindness and Insight* identificaba la retoricidad del texto literario como lo esencial de la literatura, aquello que le otorga una posición de privilegio respecto de los demás discursos. Ahora bien, a pesar de esta discrepancia acerca de la importancia de la retórica, hemos llegado en realidad aquí a otro punto en el que la crítica como sabotaje se muestra más cercana a las propuestas demanianas que a las derridianas: su decidida asunción como actividad ideológica, algo para Asensi inevitable por la sencilla razón de que es el propio discurso (todo discurso) el que ya desde un principio es ideológico, incluso antes que literario. Según afirma Asensi evocando a Freud, no hay ideología sin signo ni signo sin ideología, y cita al respecto también a Voloshinov: «la palabra es el fenómeno ideológico por excelencia» (Asensi, 2011: 11). La especificidad de la crítica como sabotaje en su dimensión ideológica consiste en que su objetivo principal será desenmascarar los mecanismos gracias a los cuales el discurso pretende influir en el comportamiento del lector (o sea los mecanismos modelizantes del discurso), y de esta manera en el mundo exterior a ambos.

Esta capacidad modelizante de los discursos se debe a que estos sí poseen un poder performativo real, pues al proponer e imponer una cierta visión del mundo al conjunto de los lectores son capaces de hacerles actuar en consecuencia. Asensi analiza con cierto detenimiento la interpretación que se ha hecho a lo largo de la historia de la crítica respecto de este poder performativo de la literatura, la cual era reconocida como ejemplar ya desde la antigüedad (desde la *Biblia* y desde Platón), o sea capaz de incitar al lector a imitar su contenido. La retórica moderna prefirió en cambio el esteticismo a la performatividad, pero la segunda ha regresado con fuerza desde mediados del XIX, gracias al naturalismo y a la crítica marxista, y predomina en muchas teorías literarias del último siglo. Más recientemente, este poder performativo

de la literatura ha sido denunciado de forma extensiva en particular por la crítica poscolonial, no solo a partir de Gayatri Spivak (Spivak, 1999) o de Homi Bhabha (Bhabha, 1994), sino ya desde su antecedente más importante, el pensador antillano Frantz Fanon (Fanon, 1952). La postura al respecto de la crítica feminista es similar y también tiende a la denuncia (Showalter, 1985; Butler, 1990), mientras que los *cultural studies* se conforman a menudo con la descripción de sus mecanismos, que merecen su atención sobre todo cuando emplean otros soportes más allá de los exclusivamente textuales (Sardar y Van Loon, 1994). En cuanto a la crítica como sabotaje, comparte esta amplitud respecto a su objeto de estudio con los *cultural studies*, pues atiende no solo a lo textual sino a todo lo discursivo, mientras que a nivel ideológico adopta una postura no conformista sino crítica, cercana a la del pensamiento poscolonial y feminista. Frente a las tres, lo definitorio de la crítica como sabotaje sería una atención mayor a la problemática de la lectura (como proceso institucionalizado por el cual el receptor accede al discurso) y al modo de significación (como proceso institucionalizado por el cual el discurso se relaciona con la realidad): la primera de clara inspiración demaniana, mientras que el segundo objeto prioritario de ataque por parte de la crítica derridiana.

Literariedad, metáfora y silogismo

Al plantearse qué es lo específico del discurso reconocido como literario, afirma Asensi que la literariedad no es más que un rasgo socio-pragmático, algo convencional o acordado, alineándose así con las tesis centrales de las escuelas críticas más cercanas a la pragmática literaria. En su opinión no hay una esencia literaria intrínseca al texto, postura esta contraria a la que venían defendiendo los diferentes formalismos desde el ruso hasta el estadounidense, e incluso la propia deconstrucción al menos en su variante demaniana; está aquí el autor valenciano de hecho mucho más cerca de Derrida, quien veía todos los usos del lenguaje como esencialmente uniformes, que de Paul de Man, quien como ya dijimos ponía en primer plano la especificidad del lenguaje literario como intensamente retórico en contraste con la menor retoricidad de los demás lenguajes. Para Asensi en cambio lo único que verdaderamente convierte en literario a un discurso en particular es que su sistema de comunicación sea reconocido como literario dentro del polisistema de la sociedad, y cuando así ocurre su característica principal será que ese reconocimiento le otorga una función explícitamente modelizante. Pero «como discurso modelizante, la literatura no es diferente de un discurso ético, religioso, político o de otro orden semiótico» (Asensi,



2011: 26), pues cada uno de ellos pretende incitar al receptor a comportarse de una determinada forma repetidamente. La labor de la crítica consiste entonces en analizar cómo trabaja cada uno; y, dado que en la práctica el discurso literario resulta casi siempre no ser referencial sino retórico (recuperando así lo nuclear de las tesis demanianas, pero situado ahora en una posición secundaria), o sea expresarse no mediante un lenguaje literal sino mediante un lenguaje metafórico, entonces la crítica como sabotaje aplicada a la literatura deberá demostrar, y denunciar, la forma en que ese metaforismo aspira a dirigir el comportamiento del lector. Dicho con otras palabras: la crítica debe investigar y desenmascarar la manera en que la retoricidad del discurso literario pretende dominar el proceso de la lectura hasta alcanzar a influir en el comportamiento del individuo. Como vemos, se ha regresado por fin a una posición muy cercana a la que para la labor crítica reivindicaba Paul de Man, pero subordinándola ahora a su función comunitaria, y dotándola con ello de una responsabilidad política aún mayor.

El instrumento primordial de ese esfuerzo retórico de modelización por parte del lenguaje (y en particular del literario) es, como tantas veces se ha tratado de explicar desde distintos puntos de vista, la metáfora. El desarrollo de los mecanismos metafóricos, cuya evolución ha sido constante a lo largo de la historia de la literatura, ha conservado en cualquier caso un objetivo permanente: la expresión de una idea o contenido mediante ciertas palabras que no se corresponden con él en el lenguaje habitual. La metáfora pretende básicamente decirnos una cosa disfrazándola de otra distinta; si el disfraz es la metáfora propiamente dicha, la operación que desde la cosa que se quiere decir nos lleva hasta dicho disfraz es la ancestral alegoría. Cuando la alegoría es asumida por un discurso como su movimiento esencial, ese discurso acepta su renuncia a la búsqueda expresa de la referencialidad en favor de una expresión indirecta, en la cual el auténtico contenido no es manifiesto sino que está oculto: esto es precisamente lo que ocurre en el discurso literario, lo que lo convierte en retórico en lugar de referencial. Pues bien, Asensi introduce aquí un nuevo término, «silogismo», para bautizar eso que queda escondido tras la metáfora mediante la alegoría, o sea lo dicho verdaderamente por el discurso a pesar de estar en él oculto, y que dada la capacidad performativa del lenguaje literario es identificado por la crítica como sabotaje como lo más importante del mismo. Varios discursos con un mismo silogismo comparten lo que de Man, inspirándose en el primer Saussure a través de Riffaterre, llamó «hipograma» o «infratexto» (véase «Hypogram and inscription», Man, 1986, pp. 27-53), aunque lo presenten de formas diferentes. La dimensión social de

todo discurso, y del literario en particular, convierte al silogismo, aun estando situado en su interior, en su elemento más directamente relacionado con el mundo exterior: el silogismo de un discurso dado, y la red o hipograma que los silogismos de un mismo sistema discursivo (por ejemplo de un cierto sistema literario) tejen, serán los que otorguen a dichos discurso y sistema su posición armónica o conflictiva respecto de la realidad, o sea su verdadera posición política.

A pesar de esta división teórica del discurso en un contenido oculto o silogismo y un objeto semiótico perceptible o metáfora (unidos gracias a la operación alegórica), en realidad ambos son inseparables en la práctica: el silogismo no existe por sí mismo, independiente de su presentación metafórica, y tampoco habrá metáfora si no hay un silogismo escondido tras ella. Silogismo y articulación metafórica son las dos caras de una misma moneda, de un modelo de mundo particular al discurso artístico y que no se propone sino que se impone: la modelización es también obligatoria, ya que todo discurso aspira a dominar a su receptor, e incluso cuando afirma liberarlo está tratando de imponer esa liberación. Por ejemplo, en el discurso pictórico lo transmitido es irreductible a simples palabras: el silogismo sigue siendo discursivo pero en su metaforización no es separable de su forma y color. “Es esta complejidad del silogismo artístico [que no se ofrece a la mirada superficial] la que justifica la necesidad de una crítica encargada de desmontarlo” (Asensi, 2011: 35).

Fuerza particular del silogismo literario: el afepto y la realidad subjetiva

Abordamos a continuación con cierto detenimiento la explicación de otro término propio de la crítica como sabotaje, el de «afepto»⁴, que pertenece específicamente al ámbito de la literatura. Frente al resto de modalidades artísticas, lo particular del discurso literario es que el vehículo de su metáfora son las palabras, objetos semióticos arbitrarios, con una existencia social previa y cuyo empleo literario en buena lógica debe acarrear una serie de consecuencias a partir de dicha existencia. La utilización cotidiana de las palabras es casi siempre referencial y significativa, pretende ante todo explotar su capacidad primordial para transmitir ideas y conceptos; resultará pues inevitable que el uso que de las palabras se haga en literatura tenga que ver con el uso conceptual que se hace en la comunicación habitual, muchas veces aceptándolo pero otras enfrentándose a él (en esto consisten a menudo los esfuerzos experimentales característicos de toda literatura formalista o de vanguardia). Pero lo cierto es que, dado que dicha utilización socialmente aceptada de las palabras como transmisoras de conceptos no puede dejar de ser de alguna manera la referencia

constante del uso que se haga de ellas en el discurso literario, también la forma metafórico-literaria del lenguaje se construirá en la mayoría de las ocasiones a base de conceptos, en paralelo a como ocurre en la comunicación habitual.

Frente a esta presencia casi inevitable del concepto en toda manifestación lingüística, lo específico del discurso literario en tanto que producto artístico reside en su capacidad para convocar en el receptor una serie de percepciones alejadas precisamente de lo conceptual, pertenecientes al ámbito estético. Dichas percepciones resultan ser particulares a cada acto de lectura, pues dependerán de la sensibilidad y subjetividad de cada lector; al mismo tiempo, tienen sin embargo como origen común el propio texto, que es lo único permanente en cada ejercicio concreto de lectura de una obra. Así, podemos dar por sentado que en todo discurso literario hay necesariamente ciertos elementos estéticos constantes y perceptibles, ofrecidos por él a cada lector que se le acerque, y que sirven de fundamento a cada apreciación estética particular. El conjunto de esos elementos sensibles propios de un texto literario es denominado «percepto» por los autores franceses Deleuze y Guattari (Deleuze y Guattari, 1993); la recuperación del término por parte de Manuel Asensi resulta razonable, pues la noción de percepto es operativamente necesaria como objetivación de las impresiones estético-literarias y punto de partida de toda actividad hemenéutica posterior.

Junto a las nociones de concepto y percepto, la tercera idea reunida dentro del «afepto» es la del acto lector como un acto emocional y afectivo. Anteriormente explicábamos cómo la metáfora, cuya función no es referencial ni denotativa sino encubridora, al adoptar una estructura silogística para esconder la visión del mundo que se pretende imponer al lector genera un efecto performativo real: es precisamente el hecho de que lleva algo oculto lo que le permite provocar una reacción particular en el lector. Pero este proceso no implica una cosificación de dicho lector: a pesar de que su posición hasta aquí puede parecer más bien pasiva, el receptor de la literatura sigue siendo un sujeto, capaz bien de asumir la modelización del mundo escondida como silogismo en el discurso literario, o bien de defenderse ante ella y rechazarla. La reacción dependerá no sólo del modelo de mundo propuesto en la obra, sino también y sobre todo de cada lector, de su relación con el modelo de mundo de su sociedad y con el propio hecho literario, unas veces crítica e interrogativa y otras sumisa o meramente distanciada. La atención a esta variedad de reacciones experimentables por distintos lectores ante los diferentes tipos de discursos literarios nos permite por fin plantear el problema de la interacción entre discurso y receptor desde el punto de vista

de este último. Estas reacciones serán más extremas en la medida en que el silogismo se relacione más intensamente (sea a favor o en contra) con el propio modelo de mundo poseído previamente por el lector: cuanto más efectivamente alcance a apelar el silogismo a ese modelo previo instalado en la subjetividad del receptor, el éxito del discurso literario será mayor. Y dado que dicho mundo subjetivo forma parte de lo más íntimo del individuo, su reacción será ante todo emotiva o afectiva, de una afectividad más acentuada ante discursos que interpelen su intimidad más directamente. Esta dimensión afectiva del discurso literario es según Asensi fundamental en su funcionamiento, sobre todo como parte imprescindible del mecanismo de su performatividad, pues es la que le otorga esa fuerza modelizadora sobre la voluntad del receptor capaz de modificar su conducta y llevarle a actuar de una u otra manera.

Y lo que ocurre es que, al reunir las tres nociones inevitables en lo literario del concepto (proveniente de la permanente perspectiva referencial ante el lenguaje), el percepto (supervivencia objetivada en el discurso de las percepciones subjetivas de cada lector) y el afecto (motor esencial de la performatividad del discurso), aprecia Asensi que son tan inseparables como lo eran antes silogismo y metáfora: todas ellas trabajan simultáneamente y en paralelo dentro del discurso literario, para otorgarle al mismo tiempo su capacidad para relacionar cognitivamente diferentes visiones del mundo y su poder para subordinar afectivamente unas a otras y animar al individuo a actuar en consecuencia. Es debido a esta importancia del trabajo en equipo de conceptos, perceptos y afectos, reunidos sistemáticamente en cada expresión literaria siempre que esta es exitosa, por lo que Asensi habla finalmente de «afepto», como una unidad inseparable en el discurso literario que apela al mismo tiempo a lo cognoscitivo, lo sensible y lo emotivo. A pesar de su aparente artificiosidad, la noción de afepto resulta acertada y necesaria, pues es indudable que todo gran discurso literario actúa simultáneamente sobre el lector a nivel intelectual y emocional, y que su éxito depende precisamente de que ambos niveles no solo no se desvinculen en ningún momento, sino que aparezcan fundidos como uno solo. Es de hecho esta noción de afepto una de las más productivas de la crítica como sabotaje, y a ella se recurre de forma constante en los ejercicios críticos que ocupan la mayor parte de Crítica y sabotaje.

Si tuviésemos que resumir lo explicado hasta aquí, diríamos que la crítica como sabotaje se construye en torno a la propuesta de la existencia de un contenido oculto en todo discurso artístico; dicho contenido, denominado por Asensi silogismo, incluye una visión particular del mundo que la obra trata de imponer al receptor mediante un

proceso de modelización, con el fin de empujarle a actuar de una forma concreta. Para el caso particular de la literatura, el proceso modelizador actúa al mismo tiempo sobre el lado racional y el lado emocional del lector, lo que lleva a Asensi a denominar a las unidades activas características del discurso literario como afeptos. El conjunto de esta visión teórica, y sobre todo la presencia del silogismo (que ejerce de alguna forma de nexo entre la obra y su contexto exterior), pueden ser en cierta manera interpretados como un intento de «re-referencialización» del discurso artístico, cuya no referencialidad había sido defendida hasta aquí por las escuelas antecesoras de esta crítica como sabotaje, y por el deconstruccionismo en particular. Como hemos apuntado un poco más arriba, parece al menos inevitable que, de existir, el silogismo tenga una relación de uno u otro tipo con la realidad, que «refiera» más o menos directamente a ella. Asensi lo explica del siguiente modo:

“Aunque una obra de arte no necesite un referente real (para significar), aunque los actos performativos que se realicen en su plano del contenido, en su «historia», carezcan de fuerza ilocutiva «efectiva», su manera de «representar» la realidad es «real» por el hecho de que da a ver el mundo de un determinado modo ideológico y se convierte, por ello mismo, en un percepto a través del cual un sujeto percibe la «realidad».” (Asensi, 2011: 45)

Lo que ocurre aquí es que el concepto de realidad no es empleado de manera tan laxa y difusa como suele serlo habitualmente, sino que en este caso se trata de un término preciso, ajustado y consecuente con las propuestas marxistas que inspiran en este pasaje a Asensi: «realidad» es lo que el individuo experimenta directamente como resultado de su propia acción. La referencialidad del discurso no tiene por qué dirigir su mirada al mundo sensible o cognoscible como tal, pero lo que no podrá evitar es que, de una u otra forma, el individuo contemple lo inmediato y factible a su alrededor y lo identifique como dicha referencia. Es precisamente la inevitabilidad para el individuo de ese inmediato tangible la razón por la cual “la fuerza ilocutiva de una obra de arte reside en proporcionar un filtro perceptivo-ideológico del mundo, que refuerza o desmiente las bases perceptivo-ideológicas que ya posee el individuo” al acercarse a él (Asensi, 2011: 46). Esta fuerza ilocutiva será considerable siempre que el discurso artístico se dirija precisamente a lo más cercano al receptor, a aquello que influye en su vida y puede por ello cargarse emotivamente, si bien debido a esta intimidad esa realidad inmediata y personal no es en ningún caso objetiva, sino dependiente de la subjetividad de cada individuo en particular. De hecho, sin una carga afectiva importante en la obra artística, esta jamás podría tener consecuencias performativas



en la acción del receptor sobre la realidad. Por fin, una vez más está justificado que, al referirse a un discurso que, como el literario, en su práctica totalidad se presenta mediante perceptos, y cuyo poder modelizante y performativo depende además de su capacidad para despertar afectos, y dado que ambas nociones de percepto y afecto son estables en lo literario e inseparables si quieren ser efectivas, Asensi proponga la noción de afepto como esencial en el modo retórico del discurso literario: es la que funde realidad y subjetividad en un solo objeto, del cual servirse en el discurso literario como instrumento primordial de su acción modelizante.

Textos téticos y textos atéticos

Regresemos ahora desde el análisis de la posición del receptor al de la posición del propio discurso, el cual es al fin y al cabo el objeto principal de la actividad crítica. Explicábamos al comienzo de este artículo que la crítica como sabotaje es una reflexión que no se dirige solamente al texto literario, sino a todo discurso reconocido como tal socialmente, y que su objetivo no es producir un sentido a partir de la forma o del contenido del discurso, sino denunciar el silogismo oculto en el discurso y los mecanismos retóricos utilizados por él para imponer dicho silogismo al lector y empujarle a la acción —proceso bautizado aquí como modelización. Para el caso concreto de la literatura, el discurso se construye en torno a los afeptos, unidades cognoscitivo-emotivas capaces de interpelar la intimidad del lector y animarle a actuar, ya que poseen una fuerza performativa real. Afirmo Asensi que «los textos denominados literarios, artísticos y/o filosóficos representan la estructura silogístico-imaginativa más compleja, y esa es la razón por la que en este libro se les presta una especial atención», argumento que recuerda al que respecto del lenguaje literario y su exploración extrema de la retoricidad defendía Paul de Man, como el mismo Asensi reconoce: “la razón de esta complejidad tienen que ver con el modo retórico que en ellos se emplea” (Asensi, 2011: 52).

Pues bien, al enfrentarse más concretamente a la reflexión sobre los modos retóricos del discurso literario, aprecia Asensi que estos pueden de hecho funcionar siguiendo dos estrategias muy diferentes: una, que ha sido la explicada en general hasta aquí, consiste en la voluntaria ocultación del silogismo y de su carácter impositivo; en segundo lugar, otra estrategia muy diferente a esa ocultación (que de hecho se le opone, y que sería más cercana a lo comentado al principio de este apartado en relación con el prólogo del *Quijote*) consiste en el planteamiento explícito y abierto de su carácter silogístico, de su lógica inarmónica y de su naturaleza

conflictiva. Aquellos textos que siguen la primera estrategia son denominados por Asensi textos «téticos», y resultan ser los más habituales dentro del sistema literario; los que siguen la segunda estrategia son llamados por su parte textos «atéticos», y a pesar de su menor número abarcan en realidad muchas de las grandes obras de la literatura. Reproducimos a continuación las palabras con las que Asensi resume estas dos nociones:

“La crítica como sabotaje presupone que existen dos clases generales de textos: los textos téticos cuya estrategia fundamental es la de ocultar su carácter entimemático o sus fisuras, y los textos atéticos que en su disposición *dan a ver* su composición silogística y ponen en crisis la posibilidad de esta composición. Los primeros necesitan un sabotaje por parte de la crítica, los segundos sabotean y solo requieren que la crítica describa su acto de sabotaje.” (Asensi, 2011: 53)

Estas dos alternativas críticas se explican del siguiente modo:

“La «crítica» (...) es el ejercicio de un sabotaje de aquellas máquinas textuales lineales o no lineales (literarias, filosóficas, políticas, éticas, fílmicas, arquitectónicas, discursivas en general) que presentan una composición silogística entimemática como algo natural, transparente o mimética. O bien, la práctica de una cartografía de aquellos textos que funcionan como un sabotaje de un determinado modelo de mundo.” (Asensi, 2011: 52-53)

Así, es la propia actitud saboteadora del texto la que sirve de referencia para dividir los textos en dos tipos, los saboteables o téticos y los saboteadores o atéticos. Y el ejercicio crítico lógicamente debe adaptarse a esa naturaleza particular de cada discurso, bien enfrentándose a ella cuando pretenda imponer su silogismo de forma subrepticia al lector, o bien alineándose a su lado y describiendo su funcionamiento cuando lo que haga es reconocer su silogismo como algo conflictivo u opresor. Como decíamos, el ejemplo comentado del Quijote es buena muestra de cómo trabajan los textos atéticos: la obra cervantina no es asertiva con respecto al modelo de mundo que ofrece, sino muchas veces dubitativa, ambigua y deslizante (no en vano, regresará Asensi por dos veces a la novela en los análisis prácticos incluidos en este volumen, para comentar dos pasajes concretos en los que el funcionamiento atético del texto literario resulta explicable). La taxonomía de los textos en téticos y atéticos será extremadamente operativa a la hora de plantearse el ejercicio crítico, pues de hecho la identificación del discurso a analizar como formando parte de una u otra de las categorías servirá a menudo de punto de partida para su análisis, al definir tal y como hemos visto la actitud a tomar en cada caso por parte del crítico. Por ello, y a pesar de habernos detenido en dicha taxonomía en último lugar, queremos insistir aquí todavía una vez más en su importancia: no solo por ser el primer paso para la



aplicación de la crítica como sabotaje, sino también por su utilidad para explicar el poder de muchos textos literarios clásicos, que en función de su naturaleza atética se resisten a ser interpretados de forma decisiva, y exigen el regreso hermenéutico constante a su literalidad, a la palabra por sí misma.

El sabotaje crítico como acción política

Con la identificación del discurso como su objeto, la descripción de sus conceptos principales (silogismo, modelización, afepto, textos téticos y atéticos) y la declaración de lo ideológico de su finalidad, creemos que la presentación de la crítica como sabotaje es suficientemente completa. Dicha presentación es llevada a cabo en las siete primeras secciones del capítulo inicial de *Crítica y sabotaje*; Asensi se propone a continuación compararla con otras corrientes críticas cercanas a ella, y como es lógico la primera en aparecer es una vez más la deconstrucción. La diferencia principal entre sabotaje y deconstrucción reside según el autor valenciano en la oposición existente entre la afirmación de la indecidibilidad del texto tan característicamente deconstructiva (que en cualquier caso Asensi reconoce como interpretada de forma diferente por Derrida y por de Man), y la firme defensa de su decidibilidad por parte de la crítica como sabotaje. Si bien asume que «la estrategia de la deconstrucción constituye una base importante para la crítica que se está proponiendo aquí» (Asensi, 2011: 62), lo cierto es que esta última renuncia al motivo central deconstructivo de la indecidibilidad textual, pues lo que pretende es precisamente demostrar cómo una legibilidad conflictiva modeliza en la lectura una visión particular del mundo, con el fin de imponerla al sujeto lector, muchas veces mediante un simulacro de representatividad utilizado como instrumento (afepto) de la manipulación. De ahí que, frente a la crítica deconstruccionista, que tanto en su variante demaniana como en la derridiana transcurre dentro de los límites del texto y solo atiende a su interior⁵, la crítica como sabotaje sí atiende al contexto, y no dude en relacionar el conjunto silogismo-afeptos del discurso con otros discursos tanto sincrónicos como diacrónicos, aceptando la existencia de un polisistema bidimensional, que necesariamente hay que recuperar si queremos ubicar con la mayor precisión posible tanto la intención ideológica del texto como el ejercicio de su práctica política.

No quiere esto decir que la crítica como sabotaje se plantee como otro metarrelato liberador más, sino simplemente que se trata de un instrumento de dirección ideológicamente definida, aunque sin aspiraciones particulares:



“La crítica como sabotaje se distancia del marxismo en el sentido de no presuponer un apriorismo esencialista de sujeto, clase, estado o economía, si bien mantiene una visión de la historia como conflicto no necesariamente dialéctico.”
(Asensi, 2011: 79-80)

Ello se debe a que se trata de una crítica que se reconoce a sí misma como negativa, un ataque no constructivo al silogismo y la modelización propios del discurso, y que por lo tanto no exige la presencia positiva de un sujeto oprimido que la ejecute con fines constructivos para sí mismo⁶. Esta es también la principal diferencia con las escuelas críticas posmarxistas, que por lo demás como decíamos sí comparten con la crítica como sabotaje la actitud ideológicamente desconfiada y combativa. En particular, la cercanía más productiva se da respecto de la crítica poscolonial tal como la practica Gayatri Spivak, pues la intención saboteadora solo puede defenderse si se adopta la perspectiva del subalterno, del individuo que ha sufrido una violencia por parte de otro individuo a través de una maquinaria (en este caso discursiva) que aspiraba a colocarlo en una posición subordinada (Spivak, 1988). De hecho, el propio acto de sabotaje crítico tiene como objetivo final averiar dicha maquinaria, buscar los puntos débiles en su funcionamiento, atacarlos y que deje así de ser efectiva: el sabotaje, que como acción violenta tiene su origen histórico en el proletariado, solo puede llevarse a cabo desde la subalternidad, desde la posición del subordinado. Esta preferencia final de la crítica como sabotaje por la crítica subalterna, de entre todas las herederas directas de la deconstrucción, viene a afirmar de nuevo lo nuclear de su posicionamiento ideológico, que no habrá que olvidar al pasar al análisis de su práctica crítica.

La práctica del sabotaje crítico

Los diez ejercicios críticos recogidos en el volumen aspiran a ser una muestra de las perspectivas y procedimientos que acabamos de resumir, y a servir de banco de pruebas para la identificación de los conceptos en que se vertebra la crítica como sabotaje. Reúne dichos ejercicios el autor de dos en dos, en función de la comunidad que cada pareja tenga respecto de alguno de esos conceptos o perspectivas. Por ejemplo, los dos primeros textos que se comentan, tratados en el capítulo 2, son ensayos más o menos filosóficos —y por ello típicamente téticos—, en los que el silogismo funciona siguiendo el mecanismo lógico: va de lo particular a lo universal, y viceversa. Dada su naturaleza tética más «básica», los escoge Asensi para sus primeros intentos de sabotaje, descubriendo los recursos que en ellos se utilizan para

modelizar su lectura e imponerse al receptor. La mayor diferencia entre ambos discursos textuales reside en la habilidad de sus respectivos autores para ocultar sus verdaderas intenciones, su silogismo: mientras que Jacques Rancière en *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle* (Rancière, 1987) comenta una obra educativa del siglo XIX (que resulta ser una impostura bastante manifiesta) mediante razonamientos casi demagógicos que Asensi no tiene dificultad en sabotear, la situación ante *L'animal que donc je suis* (Derrida, 2006) es la contraria, pues su autor (una vez más Jacques Derrida) desarrolla el discurso siguiendo una estrategia deconstructiva que, como ya vimos al ser atacada por de Man en otros textos del francés, resulta más difícil de poner en evidencia. Al mismo tiempo, cuando ese sabotaje se consigue, su éxito es aún más llamativo, como ocurre en este caso: el objetivo declarado de Derrida en la obra es «hacer hablar a los animales», asumir su perspectiva, y para sabotearlo demuestra Asensi cómo las vacilaciones del discurso derridiano al intentar deconstruir la oposición entre hombre y animal (esencial en su opinión a la tradición filosófica occidental) responden en realidad al respeto estricto de dicha oposición, de la que en el fondo no se pretende ni se logra escapar. De esta manera, sabotear un texto deconstructivo permite además a Asensi marcar las distancias prácticas entre la crítica como sabotaje y su antecesora, la crítica deconstruccionista.

Tras el análisis de estos dos textos téticos, si bien de naturaleza estratégica muy diferente, en el capítulo 3 se escogen para su comentario dos discursos artísticos decididamente atéticos: la película *Vértigo*, de Alfred Hitchcock, y el *Quijote* —en concreto el pasaje de la primera parte que contiene la *Novela del Curioso Impertinente*, la cual como se recordará aparece escondida en el interior de una maleta que un viajero olvidó en la venta. En cuanto a la primera, en opinión de Asensi Hitchcock ofrece al espectador la posibilidad de, a partir de una estructura narrativa lineal muy convencional y típica del cine de Hollywood, rebelarse ante la imposición de su modo de recepción, pudiendo escoger comprenderla de forma no lineal: interpretando continuamente los hechos anteriores en función de los posteriores en lugar de al contrario⁷, y saboteando así el sistema narrativo de las cinematografías popular y de intriga. La renuncia del receptor a cooperar con la obra, a aceptar su silogismo, le es propuesta en este caso por la propia obra, que pone a su disposición las herramientas para que sea capaz de sabotearla; esto mismo ocurre cuando en el *Quijote* se regresa una y otra vez a la discusión sobre el origen y contenido de la maleta perdida en la venta, y sobre la identidad y características de su propietario:

Cervantes está pidiendo al lector que no acepte lo que se le dice tal y como se le dice, sino que lo ponga en duda y construya su propia versión de los hechos. Los motivos de la maleta olvidada y escondida en la venta (que contiene algunas novelas de caballerías, y que esconde a su vez un bolsillo interior en el cual hay guardada una «novela ejemplar» de género tan distinto de las anteriores) y de la desaparición del propietario de dicha maleta (quizá también autor de la novela ejemplar, quizá el propio Cervantes), empujan al lector a plantearse la importancia del artificio narrativo por sí mismo y la validez o invalidez de la forma en la cual le ha sido presentado, así como incluso la posibilidad de olvidar por su parte la existencia del autor y ocupar su lugar. De esta manera, tanto en *Vértigo* como en el *Quijote* la situación final del receptor es de extrema libertad: puede elegir entre la historia tal y como se le presenta cronológicamente, o bien alguna de las versiones saboteadas de la misma por la propia obra. La naturaleza aparentemente tética de los dos discursos, narraciones lineales dirigidas en principio al gran público, se ve atacada por la voluntad autoirónica de sus autores, que los convierten en atéticos mediante el autosabotaje permanente de sus mecanismos narrativos.

El capítulo 4 aborda dos ejercicios de sabotaje textual desvelados mediante la ejecución de una lectura cercana, similar a la *close reading* de los New Critics, y el análisis detallado de la literalidad del texto literario: más concretamente de la estructura sintáctica en el caso del poema «Vivo sin vivir en mí» de Santa Teresa, y de la capacidad plurisemántica de la conjunción adversativa «pero» en la novela de Samuel Beckett *Molloy* —se inspira aquí Asensi de forma evidente en el artículo de Derrida «Ulysse gramophone. Ouï-dire de Joyce» (Derrida, 1987: 55-143), que ya había recogido en su volumen de 1990 (Asensi, 1990: 81-134), y en el que el autor francés rastreaba los usos que de la palabra *yes* hacía Joyce en el monólogo de Molly Bloom con el que se cierra el *Ulysses*.

Los dos discursos narrativos analizados en el capítulo 5, ambos también de naturaleza atética, tienen en común su conflicto abierto con alguna parte (o sistema) del modelo de mundo (o polisistema) propio de la sociedad de su tiempo, que sabotean de forma consciente y continua: nos referimos a las novelas *Tristana* de Benito Pérez Galdós y *2666* de Roberto Bolaño. Al abordar su comentario, pretende Asensi «mostrar el historicismo de la crítica como sabotaje cuando trata de reconstruir contextos con el fin de mostrar los conflictos entre los polisistemas de un momento histórico determinado» (Asensi 2011: 245). En *Tristana*, el objeto de ataque es la moral sexual de la sociedad española del XIX, y el lugar que en ella ocupan la mujer,



el matrimonio y el adulterio: la presentación, costumbrista y aparentemente empática por parte de la voz narradora, de los hábitos, mentalidad y forma de vida de la época, contrasta con los mecanismos internos de la novela y con las acciones y discursos de los propios personajes, que evidencian su inadecuación (y su beligerancia en el caso de Tristana) respecto del polisistema de la Restauración. El acto de sabotaje, llevado a cabo a tres manos por Tristana, la novela y el propio Galdós, es esta vez de naturaleza especialmente ideológica, pues agrade al conservadurismo de las instituciones familiares y religiosas en defensa de la femineidad y de la libertad sexual. La novela de Bolaño plantea por su parte el conflicto entre la obra literaria y la crítica de la misma, precisamente en el interior de una obra literaria, con lo que el sabotaje del sistema crítico es realizado desde su propio objeto, alcanzando un nivel de consciencia que coloca su actitud atética en el primer plano. En ambas narraciones, sus autores se muestran especialmente lúcidos ante las posibilidades políticas del género novelístico, siempre que este se plantee de forma conflictiva y no autosatisfecha: Galdós y Bolaño, como antes Cervantes y Hitchcock, son autores que se caracterizan por creer que la ficción es un instrumento privilegiado para la labor sabotadora.

Por fin, en el sexto y último capítulo se proponen dos ejemplos de sabotajes diacrónicos por parte de textos atéticos, pues en ambos casos los discursos analizados (el *Lazarillo de Tormes* y de nuevo algunos pasajes del *Quijote*) datan de hace varios siglos, pero son capaces de atacar con éxito el polisistema de nuestra actualidad. Para explotar las posibilidades sabotadoras de estos textos, Asensi los relaciona directa e íntimamente con las propuestas de los dos teóricos quizá más influyentes sobre la crítica como sabotaje (el tercero sería obviamente Derrida): afirma que el uso de la ironía en el *Quijote* es la puesta en práctica de la visión que respecto de ella tenía Paul de Man (Man, s/f), y que la perspectiva de la voz narradora del *Lazarillo* es perfectamente identificable con la de la subalternidad tal como la entendía Gayatri Spivak (Spivak, 1988). Ambas ironía y subalternidad logran sabotear los códigos opresores de la civilización de hoy en día, siguiendo estrategias descritas por críticos muy recientes, pero actuando desde textos redactados hace más de cuatrocientos años. Esta perspectiva transhistórica ofrece una variante más de las posibilidades sabotadoras que posee la obra artística, a la vez que un ejemplo de la forma en que la crítica como sabotaje es productiva no solo cuando tiene como objeto manifestaciones artísticas actuales, sino también cuando se enfrenta a los textos más clásicos.



Conclusión

Tras esta revisión de las últimas propuestas teóricas y del ejercicio crítico de Manuel Asensi, creemos evidente que su planteamiento de la conveniencia de una crítica que proceda al sabotaje de los discursos artísticos, así como a la identificación de la capacidad sabotadora que poseen algunos de ellos, entronca directamente con muchas de las ideas, actitudes y estrategias que habían sido defendidas anteriormente por la crítica literaria de inspiración deconstruccionista: atención y a la vez desconfianza ante la literalidad del texto, creencia en la uniformidad esencial de todos los lenguajes, importancia de su capacidad retórica máxima para el caso del lenguaje literario, visión de la crítica como una actividad ideológica y de carácter negativo... Al mismo tiempo, al inspirarse también en otras escuelas más recientes que reclaman una crítica del discurso social más extendida y abarcadora (y dentro de la cual la hermenéutica literaria y artística se ubica solamente como una variedad concreta), la crítica como sabotaje amplía las perspectivas de la deconstrucción, superando la limitación que para ella implicaban tanto el desprecio a atender al contexto del discurso, como su desinterés por relacionarlo con lo exterior al mismo y con el conjunto de la sociedad.

Bien al contrario, el sabotaje crítico reivindica que el conflicto real del discurso artístico se da precisamente al enfrentarse en él dos modelos de mundo: el aceptado por la comunidad (y por ello proveniente del exterior del discurso, de la realidad subjetiva del receptor) y el escondido tras la obra artística. La consecuencia directa es que la crítica como sabotaje se sitúa como un paradigma científico más amplio que la deconstrucción, desarrollando de forma innovadora las problemáticas ideológicas y políticas que esta planteaba con cierta timidez (y que posteriormente se han confirmado como nucleares para aquellas escuelas de las que el deconstruccionismo es antecedente: no solo para el propio sabotaje crítico, sino también para la crítica poscolonial, la crítica feminista, etc.).

Por otra parte, la afirmación de la existencia de un modelo de mundo encubierto dentro de la obra artística implica además la recuperación de un cierto modo de referencialidad para ella, lo que acarrea la presuposición de que la obra sí puede ser comprendida e interpretada, pues efectivamente contiene y transmite un mensaje concreto (tanto dicho modelo como la actitud que ante él propone y trata de imponer al receptor): esta noción se enfrenta de manera evidente con la radical indecidibilidad que para el texto literario defendían los teóricos deconstruccionistas. La

crítica como sabotaje, al descartar esta indecidibilidad de la obra literaria, se aleja así de la idea quizá más identificable como típicamente deconstruccionista, abandonando definitivamente con ello la pauta de un tipo particular de lectura del texto literario iniciado por Jacques Derrida y Paul de Man.

En consecuencia, creemos demostrado que la crítica como sabotaje, heredera a distancia (espacial y temporal) de la deconstrucción, consigue reivindicar y explotar con éxito muchas de las estrategias aplicadas desde perspectivas deconstructivas al ámbito de los estudios literarios (evidenciando así la pertinencia y productividad de dichas estrategias para un acercamiento actual e innovador a la obra artística), al mismo tiempo que, gracias a su asimilación de otras corrientes críticas posteriores, logra superar los obstáculos que las prácticas críticas deconstruccionistas ofrecían a la hora de convertir la crítica literaria en una actividad con verdadera utilidad social. La propuesta de la existencia de dos modelos de mundo enfrentados, uno perteneciente a la realidad del receptor y otro implícito en la obra artística, permite a la crítica como sabotaje aplicar las estrategias deconstructivas en una nueva dimensión comunitaria, más abarcadora y por ello también más efectiva que la que la propia deconstrucción había alcanzado. El sabotaje se reafirma de este modo como un instrumento esencial tanto de la labor crítica e interpretativa como, en los casos más afortunados, del discurso artístico por sí mismo.

Referencias bibliográficas

- ASENSI, Manuel. (Ed.). (1990). *Teoría literaria y deconstrucción*. Madrid: Arco/Libros.
- ASENSI, Manuel. (2011). *Crítica y sabotaje*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- BHABHA, Homi K. (1994). *The Location of Culture*. Londres, Nueva York: Routledge.
- BLOOM, Harold; DE MAN, Paul; DERRIDA, Jacques; HARTMAN, Geoffrey y MILLER, J. Hillis. (2010). *Deconstrucción y crítica*. Madrid: Siglo XXI.
- BUTLER, Judith. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York: Routledge.
- CULLER, Jonathan. (1984). *Sobre la deconstrucción*. Madrid: Cátedra.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix (1993). "Percepto, afecto y concepto". En G. Deleuze y F. Guattari *¿Qué es la filosofía?* (pp. 164-201). Barcelona: Editorial Anagrama.
- DERRIDA, Jacques. (1967). *De la grammatologie*. París: Les Éditions de Minuit.

- DERRIDA, Jacques. (1987). *Ulysse gramophone. Deux mots pour Joyce*. París: Éditions Galilée.
- DERRIDA, Jacques. (1988). *Mémoires pour Paul de Man*. París: Éditions Galilée.
- DERRIDA, Jacques. (1990). *Limited Inc*. París: Éditions Galilée.
- DERRIDA, Jacques. (2006). *L'animal que donc je suis*. París: Éditions Galilée.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José. (2002). *Teoría de la literatura*. Madrid: Centro de estudios Ramón Areces.
- EAGLETON, Terry. (1983). *Literary Theory. An Introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- FANON, Frantz. (1952). *Peau noire, masques blancs*. París: Éditions du Seuil.
- FELPERIN, Howard. (1985). *Beyond Deconstruction. The Uses and Abuses of Literary Theory*. Oxford: Clarendon Press & Oxford University Press.
- FOUCAULT, Michel. (1969). *L'archéologie du savoir*. París: Gallimard.
- GARCÍA BERRIO, Antonio. (1994). *Teoría de la Literatura*. Madrid: Cátedra.
- GASCHÉ, Rodolphe. (1986). *The Tain of the Mirror: Derrida and the Philosophy of Reflection*. Cambridge Massachusetts: Harvard University Press.
- LEITCH, Vincent B. (1983). *Deconstructive Criticism. An Advanced Introduction*. Nueva York: Columbia University Press.
- LOTMAN, Iuri. (1978). *La estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- MAN, Paul de. (s/f). *Visión y Ceguera: Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- MAN, Paul de. (1986). *The Resistance to Theory*. Manchester: Manchester University Press.
- MAN, Paul de. (1990). *Alegorías de la lectura*. Barcelona: Editorial Lumen.
- MILLER, J. Hillis. (1987). *The Ethics of Reading*. Nueva York: Columbia University Press.
- NORRIS, Christopher. (1982). *Deconstruction. Theory & Practice*. Londres: Methuen.
- POZUELO YVANCOS, José María. (1988). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- RANCIÈRE, Jacques. (1987). *Le Maître ignorant : cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*. París: Fayard.
- RORTY, Richard. (1982). "Philosophy as a Kind of Writing: An Essay on Derrida". En *Consequences of Pragmatism (Essays: 1972-1980)* (pp. 90-110). Minneapolis: Minnesota University Press.

RORTY, Richard. (1995). "7. Deconstruction". En Raman Selden (Ed.), *The Cambridge History of Literary Criticism. Volume VIII From Formalism to Poststructuralism* (pp. 166-196). Cambridge: Cambridge University Press.

SARDAR, Ziauddin y VAN LOON, Borin (1994). *Introducing Cultural Studies*. Nueva York: Totem Books.

SEARLE, John. (1977). «Reiterating the Differences: A Reply to Derrida». *Glyph*, 1, pp. 198-208.

SHOWALTER, Elaine. (1985). "Toward a Feminist Poetics". En Elaine Showalter (Comp.), *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory* (pp. 125-143). Nueva York: Virago Press.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. (1988). "Can the Subaltern Speak?". En Cary Nelson y Lawrence Grossberg (Comps.), *Marxism and the Interpretation of Culture* (pp. 271-313). Urbana: University of Illinois Press.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. (1999). *A Critique of Postcolonial Reason: Towards a History of the Vanishing Present*. Cambridge Massachusetts: Harvard University Press.

Notas

¹ Para un acercamiento no superficial a la teoría literaria deconstruccionista de los años ochenta, la obra de referencia (y la primera que se tradujo al español) sigue siendo Culler, 1984. Otros textos característicos son Norris, 1982; Leitch, 1983; Felperin, 1985; Gasché, 1986; y Miller, 1987. Resúmenes más distanciados se pueden encontrar en Eagleton, 1983 (desde posicionamientos marxistas) y Rorty, 1994 (desde la filosofía pragmática estadounidense). En el ámbito español, los análisis más respetuosos y detenidos se recogen en Pozuelo Yvancos, 1988; García Berrio, 1994; y Domínguez Caparrós, 2002. Por último, la antología de textos críticos deconstruccionistas más popular y leída, considerada a menudo como su manifiesto, es Bloom, de Man, Derrida, Hartman y Miller, 2010 (publicada originalmente en inglés en 1979).

² Damos por supuesta en este trabajo la existencia de dos alternativas internas dentro de la teoría literaria deconstruccionista: una más fiel a los planteamientos y aspiraciones de Jacques Derrida (y a su lucha contra el logocentrismo, la metafísica de la presencia y la ontoteología), y otra inspirada preferentemente en las ideas de Paul de Man (quien trataba de desentrañar la función específica de la retoricidad dentro del texto literario, a la par que la reconocía como el principal obstáculo para alcanzar una interpretación definitiva del mismo —algo que se le acababa revelando como irrealizable). Véase al respecto Rorty, 1994; acerca de las relaciones entre de Man y Derrida, véase al propio Derrida, 1988.

³ La pertenencia de todo texto al ámbito de la escritura, y de toda manifestación lingüística (incluida la escritura, pero también el habla) al más amplio de la «arqueoescritura» (archi-écriture), lleva a la difuminación de las fronteras entre la literatura y el resto de los enunciados. Se trata de una idea recurrente en el autor francés, ya a partir de *De la grammatologie* (Derrida, 1967; obra fundacional de la deconstrucción y fuente de inspiración mayor para la crítica literaria deconstruccionista) y en adelante a lo largo de toda su producción posterior.

⁴ Neologismo inventado por Asensi mediante la fusión de los términos «afecto» y «percepto», como se explicará a continuación. El segundo de ellos era ya un neologismo creado

previamente mediante el mismo mecanismo por Deleuze y Guattari, que reunían en él los términos «concepto» y «percepción» (Deleuze y Guattari, 1993). En cualquier caso, la libertad léxica adoptada al introducir estas y otras denominaciones imita obviamente a las que se toma Jacques Derrida cuando propone su propia nomenclatura filosófica a partir de vocablos corrientes que modifica intencionadamente (*déconstruction, différance, archi-écriture, logocentrisme*, etc.). Una crítica al léxico derridiano se puede encontrar en Rorty, 1982.

⁵ Actitud hermenéutica cerrada que de Man hereda del New Criticism, y punto también de partida de Derrida, si bien a una escala muy distinta —dado que para el francés todo es texto, no puede haber nada externo al propio texto (lo que se resume en su famoso enunciado *il n'y a pas de hors-texte*). Al respecto del rechazo por parte de Derrida a atender al contexto en la labor interpretativa, véase en especial Derrida, 1990 (en respuesta a Searle, 1977).

⁶ También esta noción de una comprensión negativa del texto tiene ascendencia demaniana: «la cognición negativa es, como argumenta Paul de Man (...), la única forma de romper con las mistificaciones ideológicas. (...) Tal planteamiento demaniano toca en el centro de la crítica como sabotaje» (Asensi, 2011: 64).

⁷ Siguiendo de esta manera una trayectoria en zigzag similar a la de los bueyes al arar una tierra, lo que Asensi, inspirándose aquí en J. Hillis Miller (uno de los padrinos de la deconstrucción estadounidense), denomina «lectura bustrofedónica» a partir del griego *boustrophedon*, que significa buey.

Fecha de recepción: 30 de septiembre de 2015. Fecha de aceptación: 30 de diciembre de 2015.