

DO AUTOR COMO FEITIZO E COMO FETICHE

MANUEL FORCADELA

Universidade de Vigo

Resumen: Después de las tentativas llevadas a cabo por Roland Barthes y Michel Foucault en los años sesenta, es posible un nuevo asedio al autor, esta vez desde la perspectiva de la sociología de la literatura y dentro del análisis del que aquí denominaremos "procesos de construcción autorial". Este asedio nos desvela insólitas perspectivas que tienen que ver con la Crítica de la Cultura y con la construcción del Canon. El autor emerge, entonces, como una construcción fantasmagórica, actor de un relato que precisa de su propia narratología: La Historia de la Literatura.

Resumo: Logo das tentativas levadas a cabo por Roland Barthes e Michel Foucault nos anos sesenta, cabe un novo asedio ao autor, esta vez desde a perspectiva da socioloxía da literatura e dentro da análise do que aquí denominaremos "procesos de construción autorial". Este asedio desvélanos insólitas perspectivas que teñen que ver coa Crítica da Cultura e coa construción do Canon. O autor emerxe, daquela, como unha construción fantasmagórica, actor dun relato que precisa da súa propia narratoloxía: A Historia da Literatura.

Abstract: After the tentativas led to end for Roland Barthes and Michel Foucault in the sixties, is possible a new siege to the author, this time from the perspective of the sociology of the literature and inside the analysis of which here we will name "processes of construction autorial ". This siege reveals his unusual perspectives that they have to see with the Critique of the Culture and with the construction of the Canon. The author emerges, then, like a phantasmagoric construction, actor of a statement that is necessary his own one narratología: The History of the Literature.

Palabras clave: Historia. Crítica. Sociología de la literatura.

Palabras chave: Historia. Crítica. Socioloxía da literatura.

Key words: History. Critic. Sociology of literature.

Imos contar un conto. O conto que, unha vez tras outra, repite sen cesar a Historia da Literatura. É o conto do autor, o Heroe Letrado, aquel que recibiu do Rei (Destinador) a encomenda de encontrar o anel (Obxecto) da Princesa (Destinatario) e tivo que loitar cos Opoñentes e recibir a beneficio dos seus Axudantes. Ou, dito con outras palabras, aquel que recibiu do Rei Espírito do Pobo a encarga de encontrar o Anel Texto Orixinal para a Princesa das Clases Ilustradas e tivo ao seu favor a axuda dos Modernos Orixinais e a oposición dos Atrasados Fóra do seu Tempo. Ou acaso a historia do Heroe Home de Letras que recibiu a visita de Madama Inspiración e con ela a estraña encarga de viaxar á illa da Vangarda para ollar o solpor abstracto sen contar con que a tormenta dos museos opoñentes afundiría o seu barco expresionista nin que entre as persoas que o axudarían a salvar a vida estaba unha muller chamada Figuración... Tanto ten. É o mesmo conto. O conto que constrúe a Historia Literaria, autor tras autor, como unha

moderna mitoloxía para as clases ilustradas.¹ O conto que subxace nunha certa Historia da Cultura.

Partamos da idea de que o autor (tanto na súa versión grande como menor) é unha constructo sociolóxica e que, por tanto, as percepcións que dese autor se van xerando ao longo da historia son o resultado da interacción de complexos procesos semióticos, certamente inestables, como consecuencia dos cales se leva a cabo o que aquí denominamos Construción Autorial. Estes procesos de Construción Autorial non son alleos á literatura, tanto entendendo esta como corpus textual, toda vez que inciden claramente nas diferentes percepcións epocais dos textos, como tamén entendida nas súas modalidades historiográficas, teóricas ou críticas.

Os procesos de construción autorial son, en grande medida, incontrolables e, normalmente, inconscientes. Claro está que, mentres o autor está vivo, o grao de intervención sobre o seu propio trasunto historiográfico é importante (podendo xerar polémicas cos críticos adversos, matizar interpretacións da súa figura ou da súa obra, etc.), mais o certo é que, logo da súa morte (e a nosa historia literaria fornécenos de exemplos abondo), o seu devalar polos relatos da crítica pode seguir os camiños máis insospeitados. De maneira que a capacidade do autor vivo para intervir na súa construción autorial non quere dicir que eses procesos non estean en marcha, senón que, pola contra, esa capacidade manifestaríase como a demostración efectiva da existencia dos procesos sinalados. Estes formarían parte dese inconsciente social do que falaba Jameson (1989) e que, segundo o crítico americano, nos sería desvelado no texto da novela. Só temos que substituír os textos das novelas polos textos das historias da literatura. Leamos, pois, os grandes textos canónicos da historiografía literaria como relatos de ficción; apostemos por ver detrás de cada un deses fantásticos personaxes un personaxe literario, por tras de cada incidente un motivo literario; dirixamos a nosa ollada

¹Derrida (1989 [1972]) chámalle “mitoloxía branca”.

sobre o texto historiográfico, entre Jameson e Hayden White, coa suspicacia de quen se dirixe a un relato que se quere facer pasar por fidedigno, mais que resulta finalmente falaz. Hume dicía que a historia non é máis que a ficción que a xente considera desde hai tempo como a verdade.

Analizar os mecanismos que rexen nos procesos de Construción Autorial resulta, como se verá, unha tarefa de enorme importancia, na medida en que nos reporta datos que están vinculados intimamente coa construción do Canon e do propio sistema, na medida en que un autor canónico precisa achegarse ao modelo delimitado por unha morfoloxía implícita (aínda que non desvelada, latente aínda que non manifesta) para incrementar o seu capital simbólico dentro dun determinado sistema ou campo literario. É a nosa vontade desvelar agora esa morfoloxía, introducir, se cadra, a Morfoloxía da Construción Autorial como un novo elemento no amplo debate da teoría literaria do noso tempo.

As tradicións literarias, desde esta perspectiva, enxendrarían un modelo de Super-Actante que derivaría no modelo canónico de autor, o actor-autor. As diferenzas substanciais entre o autor e o actor-autor estribarían en que este último sería a representación do primeiro na Historia da Literatura. As adquisicións de valor simbólico por parte dun autor estarían vinculadas á aproximación a este modelo de Super-Actante por medio do seu actor-autor que, como case todo, estaría suxeito ás oscilacións epocais. Desde a rebeldía ou a submisión, desde a vangarda ou a retagarda, o Super-Actante daría cabida a todos os modelos de escritores posibles, unha vez estes fosen reconvertidos polo discurso crítico canónico e transfigurados cada un no seu correspondente actor-autor.

Nada importa o que os escritores sexan “realmente”; a súa reconversión en actores-autores derivados do Super-Actante convérteos en elementos do macro-relato mítico que denominamos Historia da Literatura.

A persistencia do Super-Actante, que supera sen perigos todas as crises epocais, as mudanzas de estética e de comprensión da realidade, ten que ver coa súa capacidade para engulilo todo, converténdose deste xeito no heroe do canon literario, o cabaleiro conquistador do Grial do Canon, por máis que este cabaleiro sexa unha abstracción e unha mera hipótese.

O Super-Actante é, por tanto, o Suxeito do Esquema Narrativo Canónico da Historia da Literatura, apelando á terminoloxía acuñada por Greimas (1982, 275).

Se aceptamos a proposta de Pascale Casanova (2001) de que o “capital literario se amorea de xeito nacional”, daquela concluiremos que o Super-Actante ten nación. E, en consecuencia, unha das características deste Super-Actante sería a da súa intraducibilidade. A análise comparativa das diferentes tradicións literarias revelaríanos en que medida as condicións do Super-Actante local contribúen á construción do Super-Actante global, caso de que este poida ser construído. Se fronte ás literaturas nacionais existe unha literatura mundial (ou cando menos a idea), daquela o Super-Actante da segunda resulta construído baixo unhas condicións moi diversas, aínda que, en parte, herdeiras das sumas de todos os Super-Actantes con nación.

En calquera caso, cabe ter claro que este Super-Actante (e todas as súas actualizacións menores en actores-autores) é manexado polo crítico e, escasamente, o autor ten competencia para incidir no seu relato, fóra das necesarias aproximacións que, consciente ou, case sempre, inconscientemente, manfeste a través da súa obra. A diferenza apuntada entre o autor e o actor-autor, representación do autor na Historia da Literatura, é que a súa construción imaxinaria está en mans dun novo ficcionista: o crítico literario.

O Super-Actante é, por tanto, o Suxeito da historia que conta o crítico. No proceso de actorización o Super-Actante derivará en cada un dos actores que aquí denominamos actor-autor. Como na novela, a ilusión refer-

encial ou, se se preferir, a falacia referencial, non é máis que iso: unha mentira. De maneira que calquera que se asome á Historia da Literatura, máxime se o fai en calidade de autor, terá que acostumarse a deslindar, a separar, a escindir, a establecer un marcado hiato entre o autor que realmente é e o seu actor-autor, mera representación fantasmagórica no relato ficcional da crítica. Porque, digámolo de vez, o crítico non tenta, esencialmente, achegarse á veracidade das cousas; o seu imperio non é o do Real, senón o da representación puramente simbólica da Realidade, isto é, a Ideoloxía. O crítico é, como demanda George Steiner (1997), un *activista da interpretación*, isto é, un ideólogo.

Segundo a teoría de Bakhtin (1997), todo o que é ideolóxico posúe un significado e remite a algo situado fóra de si mesmo. Noutros termos, todo o que é ideolóxico é un signo. Sen signo non existe ideoloxía. Para Bakhtin, “cada signo ideolóxico é non só un reflexo, unha sombra da realidade, mais tamén un fragmento material desa realidade. Todo fenómeno que funciona como signo ideolóxico ten unha encarnación material, sexa como sonoridade, como masa física, como cor, como movemento do corpo ou como calquera outra cousa. Nese sentido, a realidade do signo é totalmente obxectiva e, por tanto, posible dun estudo metodoloxicamente unitario e obxectivo. Un signo é un fenómeno do mundo exterior”.

Bakhtin (1995) tamén fala da Interacción Social afirmando que é a través dela que se forman as consciencias e se definen os signos.

O diálogo que se establece entre o autor e o crítico é, daquela, un diálogo de fantasmas, un mudo que fala para un xordo, un paralítico que baila para un cego. E o curioso do caso é que, en xeral, ambos, autor e crítico, semellan ignorar esta peculiar circunstancia, de xeito que as acrobacias do escritor, dirixidas intencionalmente para o crítico, son contestadas con acrobacias de crítico, dirixidas intencionalmente para o escritor, nunha pantomima na que se impón, sobre todo, a linguaxe. Digamos que o crítico xa

sabe quen é o actor-autor que participa na ficción do seu discurso. El deseña o seu destino tentando adaptar o modelo á realidade concreta do autor real. Así que este non debe afastarse do Esquema Narrativo Canónico (Greimas 1982, 275) prefixado.

O autor contempla, por tanto, na figura fantasmagórica do seu actor-autor a apropiación ideolóxica da súa biografía e da súa obra. Os seus acenos son, por tanto, mera coreografía, representacións dun teatro que constrúe o devir nacional das letras e das culturas. O autor contempla as peripecias do seu actor-autor para se converter en Heroe nacional. E é que o Super-Actante é un Heroe Nacional.

Sen dúbida algunha, asistir a esta representación, ao teatro de proxectarse sobre a historia da cultura, é un dos grandes alicientes da aventura da escrita e de calquera outra actividade artística. Nesta situación esquizofrénica á que resulta abocado, o autor debe discernir a súa identidade daquela do actor-autor que o representa e que co que, en parte, ten moito que ver e ao que, en parte, contempla como unha figura demoníaca e perversa. O singular do caso é que, chegado un certo momento, a partir da súa irrupción no relato do crítico, o autor vese obrigado a planificar ese diálogo, de maneira que o seu comportamento real pode ser modificado polo comportamento imaxinario do seu correlato, o actor-autor. O traballo do crítico consiste, pois, entre outras cousas, en converter en ficción o ficcionista. A diferenza radica en que, mentres o traballo do ficcionista é libre ou suxeito a unha morfoloxía implícita menos configurada, cando menos en aparencia, o traballo do crítico, logo dun preámbulo falaz no que advirte do carácter non ficcional do seu relato, decántase pola ficcionalización do ficcionista.

Para que todo isto sexa posible é necesaria unha institución, a Historia da Literatura, un discurso de autoridade, a Crítica Literaria, e un propietario dese discurso: o crítico.

A construción autorial é, por tanto, a construción dunha personaxe, levada a cabo pola crítica na que o autor só participa en tanto que emisor de signos; signos que poden ser ou non recibidos e, igualmente, interpretados ou non segundo a súa vontade. Ademais, tal e como acontece cos temas e motivos literarios, a súa ficción non é unívoca e todos os seus signos, incluíndo os propios textos que produce, poden ser interpretados de maneiras coincidentes ou non, de xeito que, ademais de ser o Suxeito dunha historia, pode converterse no Obxecto de outra, tendo esta como Suxeito e Antisuxeito a críticos enfrontados.

Todo escritor quere ser como o Super-Actante nacional, o seu Deus, o seu molde, o seu Heroe, toda vez que un escritor non pode verse a si mesmo, en tanto que actor-autor, máis que a través do relato (en críticas, reseñas, comentarios, inclusións ou exclusións en antoloxías, mencións en historias da literatura, etc.) ao que el accede, convertido en mero actor derivado dese Super-Actante.

O escritor contéplase, pois, no espello da crítica e considera se os seus acenos foron ou non recibidos correctamente polo cristal de azougue. A súa esquizofrenia pode partir da contemplación de cómo eses acenos reais son devoltos polo espello convertidos en acenos diferentes e desproporcionados. Ese horror, só se pode diluír establecendo a distinción entre os dous discursos: o da realidade e o da crítica, sabéndose igualmente diferente do seu correlato ficcional, o actor-autor. A esquizofrenia do escritor estriba en asumir como propia a fantasma do seu reflexo no espello da historia da literatura. Ambos, o autor real e o seu reflexo son entidades tan distintas como aguda é a deformación do cristal, máis ou menos opaco, cóncavo ou convexo, con que o crítico o contempla.

A crítica tendería, por tanto, a repetir un mesmo relato, un relato de índole proppiana que aquí tentaremos desvelar nas súas estruturas constituíntes, botando man desa morfloxía do conto mellorada que é a

teoría semiótica do texto de Greimas. O singular dese relato é que sitúa ao actor-autor en posición de ser valorado, segundo se axuste ou non ao patrón predeterminado. Digamos que o actor-autor, sendo o correlato do autor na ficción que escribe o crítico é, ademais, unha entidade transida polo valor, iso que denominaremos aquí, xogando coas palabras, *o feito do ficticio: o fetiche*.

Na cuarta parte do primeiro capítulo do *Capital*, que leva como título, *O carácter de fetiche da mercadoría e o seu segredo*, Marx (2000, 104) ocúpase explicitamente desta transformación dos produtos do traballo humano, convertidos en aparencias de cousas, en fantasmagorías.

Unha mercadoría parece a primeira vista algo trivial e perfectamente comprensible... En canto valor de uso, non hai nela nada de misterioso, xa sexa que satisfaga as necesidades humanas coas súas propiedades naturais, xa sexa que esas propiedades fosen producidas polo traballo humano. É evidente que o traballo do home transforma as materias primas proporcionadas pola natureza de xeito que se fagan útiles. A forma da madeira, por exemplo, cambia se se fai con ela unha mesa. Sen embargo a mesa segue a ser madeira, é dicir, un obxecto común que cae baixo os sentidos. Mais apenas se presenta como mercadoría, daquela a cuestión é enteiramente diferente. Á vez atinxible e inatinxible, xa non lle basta con pór os pés sobre a terra; enderéitase, por dicilo así, sobre a súa cabeza de madeira fronte ás outras mercadorías e abandónase a caprichos máis estraños que se se puxese a bailar.

Digamos que o actor-autor é o autor convertido en mercadoría. A ficción do crítico formúlase, por tanto, como mercado en que os autores son sometidos a poxa pública. Como a mercadoría, o actor-autor é social. E o sorprendente desta descuberta é que o agardable, aquilo que dalgún xeito poderíamos esperar, é que fose a obra de arte literaria, en tanto que obxecto libro, a que se sometese á transformación fantasmagórica da mercadoría. Mais non o autor. Sen embargo, tal e como estamos a ver, a actor-autor non só é o correlato do autor na ficción do crítico senón que tamén é o autor convertido en mercadoría e, aínda máis, en plusvalía.

Marx escribiu, como vimos de ver, no primeiro capítulo d'O *Capital* unha teoría espectral sobre a mercadoría en tanto que relación social, na

que o social se mostra ao home como unha fantasmagoría. A mercadoría é un obxecto fantasmagorizado. Do mesmo xeito o actor-autor é a fantasma do autor no relato da historia da literatura, convertida en metáfora do mercado. O crítico constrúe unha metáfora do mercado. Fai flutuar os valores fantasmagóricos das obras e dos autores, xoga a engadirilles ou restarilles plusvalía. Mesmo no delirio, o crítico (certo modelo de crítico) é un axente do capitalismo.

Na mercadoría se corporeíza unha forma social. Esta forma constitúe unha relación de substitución, abstracción e cousificación. Velaí a relación entre o autor e o actor-autor. O crítico substitúe o autor por unha serie de expresións léxicas; abstrae os seus trazos, as súas peculiaridades, e devólvenolo cousificado, envolto en paquete, perfectamente disposto para o consumo inmediato. A actor-autor é o autor *prêt à porter*, o autor mercadoría, o autor plusvalía. En moitas ocasións este proceso lévase a cabo xa na mesma lapela do libro que compramos. O obxecto libro contén o actor-autor incorporado. O crítico xa dispuxo o seu *feitizo do ficticio*, o seu fetiche, alí onde ninguén dubida da súa veracidade, no paratexto previo á ficción.

Nas mercadorías, por tanto, tórnase tanxible o intanxible: a forma de produción do capitalismo. Neste sentido as mercadorías son cousas sensualmente suprasensibles, cristais sociais, cousas que deviñeron socialidade. Este é o seu misterio. Un raro espello. A xente non capta o misticismo da mercadoría. Pensa que é completamente normal e natural que as mercadorías teñan un valor e que poidan ser intercambiadas. Pensa que é normal que un autor sexa mellor que outro; que un ocupe un posto de referencia na tradición literaria e outro, pola contra, sexa considerado un autor menor. Mesmo moitos críticos semellan non decatarse desta circunstancia. Repiten sen cesar os mesmos tópicos, as mesmas recorrencias, frases que, no delirio, son imposibles ou mesmo disparan definitivamente cara ao imaxinario a escasa referencialidade histórica do seu discurso. *Álvaro Cunqueiro funda en 1933*

o neotrobadorismo. Calquera podería imaxinar a Álvaro Cunqueiro en 1933 (un día, unha noite, durante todo o ano) abrindo unha botella de champán, dicindo algo así como “declaro solemnemente inaugurado o neotrobadorismo”, ollando serio para o fotógrafo que capta a instantánea de tal momento histórico. Sabemos, porén, que Álvaro Cunqueiro e o neotrobadorismo son dúas constructos culturais separadas, aínda que vinculadas, o primeiro en tanto que actor-autor e o segundo en tanto que movemento literario, e que a súa biografía é certamente diferente. E sabemos, igualmente, que Cunqueiro, en 1933, ano en que publica un libro de poesía extraordinario, *Cantiga nova que se chama ribeira*, dificilmente podía calcular a dimensión histórica do seu acto e moito menos a fortuna, en termos lexicográficos, do vocábulo *neotrobadorismo*, que, mesmo, é posible que descoñecese.

Marx, que desvelou este espectro, é un descifrador que deixa claro, con todo, que con esta decodificación o espectro non pode ser arrebatado da mercadoría. Desaparecerá só cando se pase a outra forma de produción. Xa que tal como afirma Marx desde unha posición que mistifica a racionalidade da revolución, así como nos mudamos a outras formas de produción, desaparece inmediatamente todo o misticismo do mundo das mercadorías, toda a maxia e a fantasmagoría que rodean de néboa os produtos do traballo, sobre a base da produción do valor.

O actor-autor é, por tanto, un fetiche, alguén posuído polo *feitizo do ficticio*, unha mercadoría que demanda plusvalía. Seguindo o razoamento de Marx, o seu espectro desaparecerá cando se modifique a forma de produción.

Aura e fetiche son dous conceptos que reclamaron atención na historia da filosofía, dous conceptos que deben ser explicados, delimitados. A aura da obra de arte e o carácter de fetiche da mercadoría. O primeiro, tal e como o crea Walter Benjamin no seu ensaio *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (A obra de arte no tempo da reprodución tecnificada). O segundo, acuñado por Marx no seu *Das Kapital* sitúase no

marco das análises económicas. A aura estaría, por tanto, situada no territorio da arte e o fetiche no territorio da economía. Aínda así, resulta evidente que a palabra aura (sopro, brisa e, figuradamente, rumor; irradiación luminosa de carácter paranormal que algúns individuos din percibir arredor dos corpos humanos, animais ou vexetais) procede claramente da linguaxe relixiosa e que a palabra fetiche (obxecto animado ou inanimado, natural ou artificial, a que se presta culto por se lle atribuír poder sobrenatural) adquire toda a súa dimensión na teoría do desexo da psicanálise.

Como sinala Ruiz Zamora (2004), para Benjamin, a reprodución técnica da obra de arte corresponde exactamente á reprodución técnica das mercadorías, o que significa, metodoloxicamente, a ubicación da análise no plano radicalmente materialista das condicións de produción: a dialéctica de transformación nas condicións de produción, aínda que máis lenta, é tan perceptible no nivel da superestrutura como o que Marx detectara no da infraestrutura. A vantaxe que, para Benjamin, ofrece este tipo de análise consiste na posibilidade de abandonar unha serie de categorías que se configuran como un obstáculo insalvable para establecer una verdadeira contextualización da obra de arte. Benjamin propón a substitución destas categorías, típicas do idealismo romántico (creatividade, misterio, xenialidade, perennidade, etc), que “levan á elaboración do material fáctico en sentido fascista”, por unha serie de conceptos “utilizables para a formación de esixencias revolucionarias na política artística” (Benjamin, 1982, 18). Estes conceptos serán, naturalmente, as categorías do materialismo dialéctico. Vemos, ademais, como a noción de autor está totalmente contaxiada das categorías románticas, de maneira que a linguaxe dos críticos, mesmo daqueles que se reivindicán como pertencentes ao materialismo dialéctico, emerxe ateigada destes tópicos, nocións que se institúen de xeito apriorístico e non discutible.

Qué é, daquela, “a aura”, esa realidade difusa que envolve a obra de arte e que, en certa forma, a constitúe? Benjamin (1982, 24), nunha definición que se fixo xustamente célebre, caracterízaa como “a manifestación irrepetible dunha distancia (por próxima que poida estar)”. Pois ben, esta distancia sucumbe perante a irrupción das masas e a súa aspiración de facerse donas dos obxectos a través da reprodución mecanizada. Isto significa que a preeminencia material da reprodución técnica sobre a singularidade irredutible do fetiche artístico, produce unha, por así dicilo, desteoloxización da produción artística e unha disolución, por tanto, desas categorías que configuraran a arte burguesa (expresión que, para Benjamin, constituiría case unha tautoloxía). Dalgún xeito isto é tamén perceptible, a día de hoxe, no mundo das letras en que a abundancia de escritores, resultante do acceso maioritario da poboación á educación superior, trouxo consigo un notorio incremento das persoas capacitadas para levaren adiante a redacción dun texto con vontade artística. No ámbito das nosas letras isto é unha realidade incontrovertible, toda vez que xamais existiu semellante proliferación de autores, mesmo con obra publicada.

Mentres que, para Heidegger, a obra de arte supón un ámbito de recepción fenomenoloxicamente privilexiado para a manifestación do ser na súa esencia, na medida en que non impón ningún obstáculo de carácter lóxico ou metafísico na súa desocultación, para Benjamin, esa desocultación non é senón o produto específico dunhas determinadas condicións políticas e sociais radicalmente inxustas, de maneira que a función do artista non sería tanto reflectir pasivamente o que se revela, como a súa denuncia e transformación a partir das posibilidades de difusión que ofrecen os novos medios técnicos da fotografía, o cine e o xornalismo. De aí, o contramaniesto político que constitúe o epílogo do ensaio: fronte ás teses esteticistas da política e da guerra que propugnaban os manifestos futuristas e que se plasaban nas grandes concentracións de masas do fascismo, Benjamin opón

unha politización radical da arte: “A humanidade, que outrora, en Homero, era un obxecto de espectáculo para os deuses olímpicos, converteuse agora en espectáculo de si mesma. A súa autoalienación acadou un grao que lle permite vivir a súa propia destrución como un goce estético de primeira orde. Este é o esteticismo da política que o fascismo propugna. O comunismo contéstalle coa politización da arte” (Benjamin, 1982, 57). E velaí a fermosísima consigna do xudeu alemán: “Gañar as forzas da ebriedade para a revolución”.

Na literatura moderna (a literatura baixo o capitalismo) a aura convértese en fetiche, a obra literaria en mercadoría. O autor, oculto baixo a aparencia de ser real, nunha mercadoría que subxace no actor-autor.

Un tema limítrofe e de vital importancia sería a relación entre a construción autorial e o anonimato. Pode alguén subtraerse aos procesos de construción autorial sen pasar polo anonimato? Debería, en consecuencia, ser anónima a vangarda para non ficar enredada nas complexas madeixas da construción autorial? Ou cabe sinalar a vangarda como unha estratexia especial de cara á construción autorial. Ser construído como autor en clave de vangarda equivalería a vindicar un espazo singular dentro do retrato literario que constrúe a historiografía. Como eses vídeos de famosos en que o cámara persegue ao protagonista por rúas e lugares de xeito que o retrato convencional se converta nun retrato de perseguido. O escritor de vangarda persegue, así, valla a redundancia, un retrato de perseguido: *aquí estou, exclama, a pesar de que non quería. Tiráronme unha foto sen permiso*. Cabe mencionar a recursividade que este tema adquire nos vídeos musicais, onde a promoción de moitas cancións se leva a cabo a través deste subterfuxio. O retrato do perseguido converte a este nun desexado, incrementa o seu valor como mercadoría. Fronte ao que mostra o seu rostro e se vindica como obxecto, mercadoría barata que se ofrece para ser comprada, o falso perseguido négase a mostrar o seu rostro pero vindícase, secretamente, como obxec-

to. O seu valor, en tanto que obxecto, vese incrementado xa que finxe, dá a entender que foi difícil a súa obtención, un prato exquisito, un animal difícil de cazar, unha carne que non abonda, etc. A persecución, en tanto que posible significante do desexo, asoma agora convertida no seu símbolo. Persequimos o que desexamos, algo que está máis alá da nosa cultura e da nosa educación e que se converte en compulsivo, en corporal. Persequimos o insólito, o inusual, aquilo que, en definitiva, obtén un maior prezo no mercado. Pero como xa dixemos, e diremos, o prezo é unha crenza, unha fe.

A pose de vangarda, ese retrato de perseguido do que estamos a falar, converteríase, así, nunha estratexia narcisista, a máis aguda das estratexias de construción autorial. Esa estratexia consistiría no seguinte: fago unha obra que non cabe no mercado para incluírme nese mesmo mercado como súper valor en tanto que actor-autor. A miña obra non cabe no mercado pero eu devezoo por formar parte dese mercado. A estratexia da vangarda sería, por tanto, unha estratexia de construción autorial na que o valor da obra se entendería como meramente secundaria. Non é que a obra careza de valor, que carece, xa que situar a obra fóra do mercado forma parte da súa estratexia, senón que o autor é o verdadeiramente valioso. A vangarda situaría, directamente, o autor como mercadoría. A vangarda sería, por tanto, un atallo cara ao gran autor.

O obxecto libro, en tanto que materialización da conversión do texto literario en mercadoría, estaría, ademais, en contradición coa propia noción de vangarda en tanto que invendible, fóra do mercado, inaccesible para a plusvalía, etc. Recordemos que a literatura existiu durante séculos e séculos sen libro e que a día de hoxe a electrónica estanos a mostrar a súas enormes posibilidades á hora de arrincarlle espazo aos dominios tradicionais do libro impreso, da revista, etc. As follas voandeiras, resucitadas a finais dos anos setenta por unha parte da nosa poesía, resultan ser un claro exemplo disto.

Mais todo, nun contexto de conflito cultural diglósico, debería levarnos a outras reflexións de indubidable importancia. En primeiro lugar, a inferioridade do mercado cultural B sitúa a este en posicións máis próximas da vangarda, toda vez que as súas mercadorías, mesmo os seus autores, son menos vendibles ou, mesmo, invendibles. A circulación de man en man e de boca a boca de certos textos literarios en determinados momentos da nosa tradición, fixo destes verdadeiros obxectos de vangarda, obxectos imposibles para un mercado que os excluía por razóns políticas. E moitos deses obxectos, así circulantes, carecían da vontade vangardista ou, cando menos, ese carácter insurreccional ficou esvaído durante a construción do relato historiográfico. Incorporouse, por tanto, unha semántica de vangarda sobre obxectos que, en moitos casos, eran marcadamente conservadores. Ademais, a presenza dunha historiografía literaria dominante na cultura A fixo que o relato de B resultase un relato marxinal, situado por completo fóra do sistema principal que, nin sequera, era quen de incluílo na súa lateralidade.

Poderíamos sinalar, se cadra, que, en contextos de diglosia, os textos de B funcionan como unha certa vangarda de A. Dito con outras palabras: os comportamentos das culturas minorizadas aproxímanse aos comportamentos da vangarda.

Outro elemento importante sobre o que reflexionarmos sería a exclusión dos textos sen autoría do relato da tradición literaria, nomeadamente os textos pertencentes a iso que denominamos literatura popular. Alguén poderá aducir que se trata de textos que nunca foron escritos, sendo moitos deles recollidos por investigadores e fixados segundo determinadas pautas da investigación etnográfica. Mais os esforzos por encontrarmos os autores de textos anónimos, considerados textos de autor (Alfonso de Valdés como autor do *Lazarillo* de Tormes, tal e como sinala Rosa Navarro Durán), resultan, neste sentido, sumamente elocuentes. A pregunta xorde inmediatamente: sería posible un sistema literario sen autores? É a institución literaria

unha institución fundamentada sobre esa variante da ilusión referencial que denominamos a falacia autorial? Pois resulta ser que si. A proba témola no total abandono da literatura popular, carente de autoría, producida desde a oralidade e o anonimato.

Como ten sinalado Pérez Parejo (2004) a finais dos sesenta, Roland Barthes, Michel Foucault e Jacques Derrida, os tres pensadores máis activos da Deconstrución, proclamaron a crise da autoría, vinculada á crise do *eu*. Así, a autoría converteuse na miraxe da propiedade intelectual, mentres que a figura do Autor transformouse en marca de orixe ou xénero, mera sinatura para clasificar en andeis. Fronte ao Autor, o Lector e o Texto eríxense nos verdadeiros protagonistas da escrita.

A idea de descifrar un texto para sempre convértese nunha quimera. Iso significaría fechar o texto, imporlle límites, obstaculizar a súa propia *jouissance*. Ao morrer o Autor, o Lector nace. Barthes (1987 [1968], 66) pregúntase *se escribir é un verbo transitivo ou intransitivo*, isto é, se en realidade algo pode ser escrito, creado con palabras. Nunca pode saberse quen escribe, se o autor ou os personaxes que dalgunha maneira o obrigan, o individuo ou a súa experiencia persoal, a psicoloxía da época ou, en realidade, a propia escrita, pola simple razón de que pórse a escribir é renunciar á individualidade e ingresar no colectivo. Desde o instante en que collemos a pena, escribimos tal como nos ensinaron, cunha retórica determinada, cunha sintaxe, unha gramática e uns tropos xa fixados desde a Antigüidade, cunha linguaxe que nos rodea e nos envolve en un murmurio incesante: un gran almacén de citas e signos de moi diversos centros da cultura que operan como intertextos. O murmurio da lingua, *Le Bruissement de la Langue*, titulará Barthes o seu libro.

Certamente, o carácter de fetiche que, segundo Marx, envolve a mercadoría no sistema de vida capitalista converte en invisibles tanto o traballo como o sistema de organización social dos que esa mercadoría é resultado.

O *feitizo do ficticio* agocha que por toda mercadoría se paga unha cantidade determinada de tempo de vida e que, contrariamente á ilusión de equivalencia que xera o capital a través do “prezo”, non todas as vidas teñen un valor homoxéneo baixo o imperio do Mercado. Medido baixo esa instancia que é o tempo de traballo, as cousas teñen prezos diferentes para individuos de clases sociais distintas.

O crítico pon prezo á obra literaria. E o mercado das sociedades diglósicas advirte que as mercadorías B son, en moitas ocasións, caras de máis. Este alto prezo obriga a unha hipercalidade. O texto B non pode ser igual de bo senón mellor, xa que ten que pagar o esforzo engadido de ser lido en lingua B. A tradición literaria galega é, neste sentido, extraordinaria, resultado dun sobreesforzo social e creativo que non pode ser obviado. Como queira que o prezo é unha crenza, repetimos, o labor do crítico irá encamiñado a explicar as razóns dese encarecemento e os argumentos que explican que tal investimento sexa merecente de atención por parte do consumidor lector. O autor da cultura B, en situacións diglósicas, debe botar man da estética dos sectores medios e da estética burguesa e prescindir a un tempo da cultura de masas e da vangarda. A súa aventura, unha verdadeira aventura propia dun Heroe letrado, consistirá en sobreporse a semellante circunstancia. E velaí a aporía da vangarda en Galicia: reaccionar contra unha cultura de masas autóctona que, máis alá da TVG, en ningún caso existe. Pola contra a vangarda, é pura elite. A súa loita polo significado dirímese no mesmo seo da estética burguesa.

O papel do crítico é, por tanto, elaborar unha crenza (Bourdieu), dispor un prezo, construír unha fe que reverte directamente sobre a plusvalía do actor-autor. O crítico é un apóstolo que elabora os evanxeos do Cristo autor. A diferenza co relato do Novo Testamento radica en que a ficción do crítico remite sempre a un texto que existe e que se somete en cada época a unha nova avaliación, referendando ou rexeitando os principios da fe elabo-



rada. Mais, aínda así, se o Cristo autor xa morreu, a súa ficción mítica está asegurada pola súa presenza no relato historiográfico.

Chegamos a este punto podemos ir entrando en materia. O poema “Os Pinos”, de Eduardo Pondal, convertido en letra do himno galego con música de Pascual Veiga, resulta un magnífico punto de partida, pola súa estrutura actancial, para explicarmos de xeito sucinto cal é o noso proxecto. Dispoñámolo nun breve esquema que pode servirnos como punto de partida, toda vez que será a guía que nos conduza a través da complexa maraña de significacins que entretece o relato de toda tradición literaria.

Se analizamos brevemente (case de xeito caricaturesco) o poema de Eduardo Pondal que tomamos como punto de partida, observamos que temos un Destinator (os rumorosos), un Destinatario (a grei de Breogán), un Suxeito (o bardo), un Obxecto (espertar do sono), uns Adxuvantes (os bos e xenerosos) e uns Opoñentes (os imbéciles e escuros). Nese relato, a voz da natureza, canalizada a través do bruar dos piñeiros, incita ao bardo para que leve a cabo unha acción que ten como destinatario final ao pobo galego (a grei de Breogán), acción consistente en facelo espertar do seu sono. Para iso, o bardo contará coa axuda dos bos e xenerosos e deberá loitar contra os imbéciles e escuros. Como podemos ver trátase dun relato heroico que canxa perfectamente dentro do esquema narrativo canónico formulado no seu día por Greimas (1982, 275), continuador da vella *Morfoloxía do Conto*

Fantástico do ruso Vladimir Propp. O rei encarga ao heroe que encontre o anel da princesa roubado por uns maléficos bandidos. No seu percorrido o heroe encontrará o apoio dos trasnos do monte.

Na estrutura deste relato fica latente unha situación inicial na que os Imbéciles e Escuros teñen sumida no seu sono á Grei de Breogán. Contra esta situación reaccionarán os Bos e Xenerosos que, alentados polos Rumorosos, apelarán ao Bardo para que modifique esa situación inicial (realidade) e a transforme na situación final (desiderátum).

Se nos situamos no plano do real, no plano que supostamente describe a historia da literatura, encontrámonos con que a situación é ben distinta. A Cova Céltica (un cenáculo de intelectuais ao que pertencían, entre outros, Manuel Murguía e Eduardo Pondal) encárgalle ao poeta a redacción da letra do Himno Galego. O poeta deberá proceder á redacción do texto loitando contra a ausencia de talento e apoiándose na propia inspiración. A situación inicial sería a de que a Falta de Talento ten sumido ao pobo galego nunha situación de carencia de himno (que vén sendo tamén carencia de conciencia nacional). Contra esta “realidade” reaccionará o conxunto formado pola Cova Céltica, Eduardo Pondal e a Inspiración. Na medida en que o Himno foi certamente elaborado e forma parte a día de hoxe do capital simbólico dos galegos, a historia que se nos relata tivo un final feliz. En consecuencia, a dominación de Galicia non cabe adxudicarlle á falta de talento dos galegos que superou con nota esta proba simbólica. Na estratexia simbólica ideada por Eduardo Pondal, a propia existencia do himno, que corrobora a relación entre Eduardo Pondal e a Inspiración, vén demostrar o vínculo entre os Rumorosos e a mensaxe que emiten.

Esta institución do bardo heroico que leva a cabo Eduardo Pondal, como trasunto de si mesmo, é unha estupenda metáfora do proceso de construción autorial.

Resultará comprensible que, partindo destes presupostos, botemos man no noso percorrido dun tipo particular de textos, uns textos tradicionalmente non ubicados dentro da Literatura, en tanto que arte da ficción e/ou da dicción, e que corresponden, pola contra, á Historia da Literatura, unha arte ficcional que parte dun peculiar pacto co lector: o de negarse como tal. No adro das Historias da Literatura hai unha marca explícita que avisa ao pasaxeiro: isto non é un conto. E un non pode deixar de lembrar esas vilas da Mancha nas que se encontran letreiros do tipo: por aquí pasou Don Quixote. Optamos daquela por construír un relato crítico non sobre o texto literario senón sobre o texto historiográfico. Pois da mesma maneira que Hayden White (1992) nos desvelou como o relato histórico estaba feito con palabras e, por tanto, dotado de infinidade de elementos que tiñan máis que ver coa narratoloxía que co devir, a traslación do núcleo das súas teorías á historia da literatura resulta un exercicio doado e mesmo obvio que non precisa, cremos, maiores explicacións.

O caso paradigmático de Rosalía de Castro resulta neste sentido especialmente revelador. Probablemente sexa o autor (a autora) que desvela de maneira máis visible os procedementos de construción autorial. Ningún outro autor da tradición literaria galega foi sometido a semellantes oscilacións e avatares. Deturpada, esquematizada, caricaturizada, corrompida, negada, a súa figura resulta un exemplo de cómo o actor-autor no seu camiño cara ao Super-Actante (e velái o proceso da construción do Super-Actante nas literaturas emerxentes) é campo de combate, lugar onde se leva a cabo o litixio polo significado, a loita polo sentido, o activismo da interpretación (Steiner). O seu significante (Rosalía de Castro) é, a día de hoxe, o continente que engloba unha tal complexidade de sentidos que a súa actualización obriga, tal e como ten feito recentemente Pilar García Negro (2006), a reformular o signo desde o principio, sen podermos nunca evitar que os procesos de

mistificación constatables desaparezan por completo, toda vez que forman parte xa da historia do propio significante.

O feito de que o Esquema Narrativo Canónico do Heroe letrado poida ser comprendido como un relato patriarcal (e certamente habería elementos para a defensa de tal tese: o Heroe é sempre un varón, suxeito con falo, produto dunha instancia fantástica de castración na que denuncia unha ferida simbólica, que desenvolve un proceso no que é posto a proba e demostra a plena identidade co pai) engádelle se cadra máis complexidade á construción autorial de Rosalía. E certamente, de analizarmos un dos textos máis apoloxéticos creados sobre a autora, o famoso poema de Curros “A Rosalía”, encontráremonos con que o poeta dispón no brevísimo espazo de vinte versos todo un relato heroico que pode servirnos tamén como mostra dos procesos de construción autorial.

Do mar pola orela
 Mireina pasar.
 Na frente unha estrela,
 No bico un cantar.
 E vina tan soia
 Na noite sen fin
 Que inde recei
 Pola probe da tola
 Eu que non teño
 Quen rece por min.
 A musa dos pobos
 Que vin pasar eu
 Comesta dos lobos
 Comesta se veu.
 Os osos son dela
 Que vades gardar
 Ai dos que levan
 Na frente unha estrela
 Ai dos que levan
 No bico un cantar.

O heroe letrado deambula pola beira do mar, convertido xa en fantasma, logo da súa morte. Estamos, pois, diante do actor-autor, do espectro mercadoría, da fantasma plusvalía. O narrador contémploa desde lonxe, en tanto que figura mítica, transcendentalizada, á que non se atreve a achegarse. Este distanciamento do crítico (Curros é agora un crítico) é unha estratexia para engadir valor. A distancia revélase como metáfora da carencia, da disxunción entre o Suxeito enunciador e o Obxecto enuncivo. Enunciador o Suxeito porque está no plano da enunciación do poema e enuncivo o Obxecto porque habita no plano ficcional. A fantasma vai sumida no seu propio percurso, seguindo algún camiño prefixado que está máis alá de toda comprensión. A estrela na fronte e o cantar no bico exercen de emblemas que denotan que o Heroe superou a proba cualificante e adquiriu plenamente a súa competencia para levar a cabo a súa actuación. Ademais, tanto a estrela como o cantar, exercen sucesivamente de Destinador e Obxecto. A estrela é o Suxeito da encomenda (non poder non facer) para que o Destinatario e Suxeito Rosalía leve a cabo o cantar. A soidade, característica do Heroe, é estarrecedora.

Segundo se desprende do relato, Rosalía, xa morta, recibiu en vida a encomenda por parte do Destino (a estrela) de adquirir un Obxecto (o cantar). Fíxoo admirablemente ben pero iso provocou a animadversión dos Opoñentes (os lobos) que, finalmente, remataron por devoralala.

Falamos dos procesos de construción do Super-Actante nas literaturas emerxentes, como se o Super-Actante, unha vez consolidado fose unha entidade inamovible, imposible de ser modificada, e nada máis lonxe da realidade. O Super-Actante é histórico e, por tanto, epocal. Os abalos e os devalos da súa semántica son sintomáticos de complexos procesos semióticos e sociais, procesos que, en parte, tentamos desvelar aquí.

Como podemos ver, a fantasma resucitada de Rosalía, inaccesible, que deambula ao lonxe como unha tola, incide na temática dos campesiños

desposuídos das súas terras, carentes de acubillo, que o mesmo Curros describira nalgún dos seus poemas (*e vou polo mundo de entón a pedir*). Motivo reiterado que se ha converter, como veremos, nun dos significantes da saudade: *e anda a toliña sen guía/ buscando quen a recolla/ desque morreu Rosalía* (Noriega Varela).

Curros non tratou a Rosalía pero si estivo presente no traslado dos seus restos mortais. De aí o elemento referencial con que remata o poema (*os osos son dela / que vades gardar*).

Rosalía inaugura aquí unha das características do Heroe letrado na nosa historiografía: a derrota. Se antes proclamábase que o Heroe letrado é un Heroe nacional, agora engadiremos que o Heroe letrado é un Heroe derrotado. E conste que a derrota é entendida como un ben, como un galardón, como unha medalla.

Que un dos nosos Heroes nacionais, o Heroe letrado, sexa un Heroe derrotado é un aspecto que merecería máis de un comentario.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTHUSSER, L. (2002). *Ideología y aparatos ideológicos de estado, Freud y Lacan*. Madrid: Editorial Vision Net.
- BAJTIN, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- BAKTHIN, M. (1997). *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes.
- BAKTHIN, M. (1995). *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec.
- BARTHES, R. (1987 [1968]). "La muerte del autor". En R. Barthes, *El susurro del lenguaje* (p. 6). Barcelona: Paidós.
- BENJAMIN, W. (1982). "El arte en la época de su reproductibilidad técnica". En W. BENJAMIN, *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- BOSCHETTI, A. (2003). *La rivoluzione simbolica di Pierre Bourdieu*. Venezia: Marsilio.
- BOURDIEU, P. (2004). *O campo literario*. Santiago de Compostela: Laiovento.
- CASANOVA, P. (2001). *La República Mundial de las Letras*. Barcelona: Anagrama.
- DERRIDA, J. (1989 [1972]). *Márgenes de la Filosofía*. Madrid: Cátedra.
- DURKHEIM, E. (1978). *Las Reglas del método sociológico*. Madrid: Akal.
- GARCÍA NEGRO, P. (2006). Estudio introductorio. En R. d. Castro, *El Caballero de las botas azules ; Lieders ; Las literatas* (p. 150). Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
- GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GONZÁLEZ-MILLÁN, X. (1994). "Do nacionalismo literario a unha literatura nacional. Hipóteses de traballo para un estudio institucional da literatura galega" en *Anuario de estudos literarios galegos*, 67-81.
- GREIMAS, A. J. (1983). *La Semiótica del texto : ejercicios prácticos : análisis de un cuento de Maupassant*. Barcelona : Paidós Ibérica.

- GREIMAS, A. J. (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- JAMESON, F. (1989). *Documentos de cultura, documentos de barbarie : la narrativa como acto socialmente simbólico*. Madrid : Visor.
- KRISTEVA, J. (1974). *El texto de la novela*. Barcelona: Lumen.
- PÉREZ PAREJO, R. (2004). *La crisis de la autoría: desde la muerte del autor de Barthes al renacimiento de anonimía en Internet*.
- Obtido o 10 de xullo de 2007, de Espéculo: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/crisisau.html>
- RUIZ ZAMORA, M. (2004). "Walter Benjamin: la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *Fedro, revista de estética y teoría de las artes*. Número 1 , 14.
- STEINER, G. (1997). *Pasión intacta : ensayos 1978-1995*. Madrid : Siruela.
- WHITE, H. (1992). *El Contenido de la forma : narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós.