

## **La autonomía del crítico: entre la originalidad y el situarse en el mundo (sobre Edward Said)\***

Gabriel Rudas Burgos  
*Universidad Nacional de Colombia*  
gabrielrudas@gmail.com

A través de la exploración de algunos aspectos de la obra crítica de Edward Said, el autor desarrolla la problemática de la autonomía de los textos literarios y críticos al considerarlos, desde la perspectiva de la intertextualidad, como parte de fuerzas sociales y textuales externas a ellos. El artículo indaga la tensión, presente en la obra de Said, que implica considerar, por un lado, los textos literarios como parte de una red de repetición y un entramado geográfico de poder, y, por otro, como una búsqueda por diferenciarse de esa repetición y construir una individualidad textual relativamente autónoma.

*Palabras clave:* Edward Said; crítica literaria; autonomía literaria; intertextualidad.

### *The Autonomy of the Critic: Between Originality and Being in the World (about Edward Said)*

The author of this article explores some aspects of the critical works of Edward Said in order to reflect on the problem of the autonomy of literary and critical works. He considers these works from an intertextual perspective, as belonging to social and textual forces external to themselves. The article explores the tension, present in Said's work, between seeing literary texts as parts of a web of repetition and a geographical network of power, and seeing them as attempts to differentiate themselves from this repetition and to construct a relatively autonomous textual individuality.

*Keywords:* Edward Said; Literary Criticism; Literary Autonomy; Intertextuality.

---

\* Primera versión recibida: 22/03/2007; última versión aceptada: 02/05/2007. ISSN: 0122-011X

Quizá una forma de imaginar el aspecto crítico de la génesis estética sea considerar el texto como un campo dinámico, en lugar de como un bloque estático de palabras. Este campo cuenta con un determinado rango de referencia, un sistema de tentáculos . . . parcialmente potencial y parcialmente real: hacia el autor, hacia el lector, hacia una situación histórica, hacia el pasado y hacia el presente. (Said 2004a, 215)

**E**n este fragmento está condensado gran parte del fundamento teórico del pensamiento de Edward Said. En la misma línea postestructuralista de Julia Kristeva (188 ss.), Said dice que no se puede definir claramente dónde empieza y dónde termina un texto, pues cada uno de ellos siempre nos remite a algo externo: a otros textos y, principalmente, a otros elementos del mundo diferentes a la escritura. Pero lo que subyace a esta reflexión es la pregunta por la relación de lo que llamamos estético con aquello que en principio no pertenecería a esta esfera. Pensar la configuración de lo estético a partir de la intertextualidad, y ver un texto como “un sistema de tentáculos” vinculado con lo extratextual no es otra cosa que volver sobre el problema de pensar el arte como algo que se desborda más allá de sí mismo, esto es, volver sobre la ya vieja discusión acerca de la autonomía del arte.

Pero al leer estas líneas vemos que la reflexión sobre este problema ha tomado un giro: cuando Said dice “considerar un texto como”, ya la cuestión no es preguntarse por la obra de arte en sí, sino por la manera en que la percibimos. Ya no se trata de preguntarse qué es esencialmente una obra, sino cuál debe ser la manera en que alguien ha de leerla en tanto que texto, sobre todo si ese alguien hace de esta actividad lectora su principal actividad (esto es, el crítico). No se busca la intención consciente de un autor con respecto a su individualidad o a su posición política, sino qué hacer con aquello que leemos, y cómo debe el crítico asumir este problema en su propia escritura.

Edward Said, pensador de origen palestino, se hizo famoso por sus críticas a las políticas imperialistas europeas y norte-

americanas con respecto a Oriente Medio. Pero este reconocimiento de sus aportes frente a los problemas del imperialismo actual ha hecho que con frecuencia sea dejado de lado el hecho de que tanto su discurso político como su carrera como intelectual tuvieron su origen en el ejercicio de la crítica literaria académica. Si uno observa la carrera de Said se da cuenta de que las discusiones sobre el quehacer de la crítica literaria precedieron a sus batallas políticas en la esfera pública, y que de hecho nunca desaparecieron de sus reflexiones. Los debates políticos y los debates sobre el arte y la cultura siempre se retroalimentaron mutuamente en sus textos.

Dentro del ámbito académico, Said no es percibido tanto como un intelectual defensor de la causa árabe (etiqueta que él rechazó),<sup>1</sup> sino como uno de los primeros exponentes de lo que se llamarían estudios postcoloniales (De la Campa 712), especialmente por su propuesta de analizar los textos teniendo en cuenta la situación geográfica de éstos y su relación con las luchas territoriales de poder. No obstante éste es en efecto el aporte más influyente de su trabajo como crítico y pierde su riqueza si no se entiende como un elemento inserto en una reflexión más profunda y general sobre el arte. Su idea de leer los textos como parte de una red social geográfica de luchas de poder está íntimamente ligada a la idea de pensar antes que nada los textos en general como campos intertextuales dinámicos volcados “hacia el autor, hacia el lector, hacia una situación histórica, hacia el pasado y hacia el presente”, es decir, hacia elementos comúnmente considerados extratextuales situados en una realidad concreta. En *El mundo, el texto y el crítico*, uno de los trabajos donde más claramente se encuentran las ideas que sustentan la postura de Said frente a la crítica literaria, podemos ya ver cómo defiende esta posición del lector como intérprete de textos. Allí, construye su posición a partir

---

<sup>1</sup> Sobre su libro *Orientalismo* dijo una vez: “Y, sin embargo, *Orientalismo* se ha leído y de *Orientalismo* se ha hablado en el mundo árabe como una defensa del Islam y de los árabes, pese a que digo expresamente que no tengo ningún interés y mucho menos estoy capacitado para mostrar lo que son realmente Oriente y el Islam” (2004b, 435).

de una polémica en contra de la propuesta de interpretación estructuralista-hermenéutica del filósofo Paul Ricoeur.

Ricoeur, por una parte, se estaba enfrentando a Gadamer, quien sostenía que la relación entre el artista y el receptor es similar a un diálogo entre dos personas, donde el lector se enfrenta a algo diferente a él (y que sin embargo se dirige a él específicamente), con lo cual llega a reelaborarse a sí mismo.<sup>2</sup> Por otra parte, también se estaba enfrentando a los estructuralistas, los cuales afirmaban que, antes de cualquier interpretación, el texto debía ser estudiado como una unidad (desde una perspectiva lingüística) evitando incorporar elementos externos a la obra misma.<sup>3</sup> Para Ricoeur, un texto no puede parecerse, como dice Gadamer, a una conversación, pues tan pronto es producido queda completamente separado de su productor y pierde cualquier posibilidad de generar sentido por sí solo. Ricoeur entonces diferencia el discurso (como por ejemplo una conversación) del texto (como un cuento) y afirma que, mientras el que emite un discurso puede limitar y dejar claro el sentido de lo que dice al compartir una misma situación (y por lo tanto unos mismos referentes) con su interlocutor, el productor de un texto no puede controlar el modo en que éste va a ser interpretado, pues receptor y productor no comparten un espacio común (donde se puedan dar explicaciones extras o señalar las cosas con el dedo, por ejemplo). El texto para Ricoeur, y en esto se asemeja a Umberto Eco, debe ser entendi-

---

<sup>2</sup> Gadamer por ejemplo sostiene en *Estética y hermenéutica* que la obra de arte tiene la función de decirnos algo y “lo que nos dice algo —como el que nos dice algo a uno— es una cosa extraña, en el sentido en que alcanza más allá de nosotros . . . La intimidad con que nos afecta la obra de arte es, a la vez, estremecimiento y desmoronamiento de lo habitual. No sólo el ‘ese eres tú’ que se descubre en un horror alegre y terrible. También nos dice ‘has de cambiar’” (60-61). Debemos leer el arte como un discurso que nos habla a cada uno de nosotros, cambiándonos.

<sup>3</sup> Esto puede verse en lo que sostiene Umberto Eco en *Los límites de la interpretación*. Allí defiende que, ante todo, el intérprete crítico, antes que centrarse en lo que sintió o pensó él, o lo que vivió el autor, debe buscar la significación *literal* de la obra, es decir, la estructura lingüística que posibilita el sentido. Así se limita la supuestamente ilimitada interpretación (25-40).

do como una estructura lingüística que posibilita significados; un lugar donde se pueden dar interpretaciones pero sin que las tenga en sí mismo. La cuestión es que, una vez separado de su productor, el texto sólo adquiere realidad en el momento en que es leído, completado y actualizado. La interpretación textual cambia de acuerdo con cada una de las circunstancias en las que se encuentre (128-131).

Frente a este debate, Said plantea una posición que le da una vuelta de tuerca a la cuestión. Según él, el problema de Ricoeur está en creer que los textos están en suspensión, fuera de la historia, y que no tienen una realidad permanente. “La cuestión es que los textos tienen modos de existencia que hasta en sus formas más sublimadas están siempre enredados con la circunstancia, el tiempo, el lugar y la sociedad; dicho brevemente, están en el mundo” (2004a, 54). El punto es que el acto de escribir no es, como piensa Ricoeur, un reemplazo del habla ante la imposibilidad de tener a la persona enfrente, sino que, como nos dice Said en *Beginnings, Intention and Method* (quizá su trabajo más teórico),

escribir no es un hecho natural, así como leer es una habilidad muy sofisticada aprendida sólo con dificultad. Escribir tiene su propio tipo de acción, sus propios sueños, sus propias restricciones —todas indudablemente adquiridas e indudablemente conectadas íntimamente con un contexto psicológico, social e histórico—. <sup>4</sup>

La escritura es entonces una actividad mundana específica que se diferencia deliberadamente de otras actividades (incluida el habla). Así pues, quien escribe toma una decisión con respecto a las circunstancias en las que vive. Además, el intérprete no se encarga simplemente de traducir los textos a

---

<sup>4</sup> Las traducciones de *Beginnings* son mías. En el original: “writing is not a fact of nature, just as reading is a highly sophisticated skill acquired only with difficulty. Writing has its own kind of action, its own dreams, its own restrictions —all doubtless acquired, all doubtless intimately connected to a psychological, social, and historical context” (24).

una nueva circunstancia, sino que está en esa circunstancia y participa de ella. Y si no hay intérprete, si el texto es abandonado en una biblioteca, esto también se relaciona con circunstancias históricas y forma parte de la existencia mundana del texto (2004a, 54 ss.). Para Said, un texto no es una máquina de sentido que se genera de la nada, sino un acontecimiento circunstancial; no se sitúa frente (o de espaldas) a la historia sino que hace parte de ésta:

la mundaneidad, la circunstancialidad de un texto, la consideración de un texto que cuenta con una particularidad sensual al tiempo que con una contingencia histórica, están incorporadas al texto, forman parte inseparable de su capacidad para transportar y producir significado. (2004a, 54)

Para entender cómo estos elementos externos configuran un texto, hay que conocer las circunstancias en las que fue producido. Esta manera de ver los textos hace que Said reinterprete obras de arte cuya relación con las circunstancias mundanas no han sido tenidas en cuenta de un modo amplio. Así por ejemplo, en *Cultura e imperialismo*, un trabajo posterior a *El mundo, el texto y el crítico*, Said dice que la ópera *Aída*, de Giuseppe Verdi fue pensada por el autor como un intento de crear una obra lejos de toda presión externa, tanto política como originada por su fama. Esto sólo era posible porque la ópera se estrenaría en El Cairo, lejos de las presiones de la sociedad europea. Pero, según Said, lo anterior implica que los árabes y la sociedad egipcia no eran tenidos en cuenta como interlocutores válidos. La idea de Verdi de construir una obra sin intervenciones estaba vinculada con una noción imperial del artista: “la noción imperial del artista se ensamblaba convenientemente con la noción, también imperial, de un mundo no europeo cuyas exigencias eran inexistentes o mínimas” (192-202). Además de esta negación histórica, toda la ópera, desde los libretos hasta la selección de ciertos motivos e incluso acordes musicales, estaba construida a partir de un conjunto

de estereotipos de lo que eran los árabes (198-205). De modo que *Aída*, lejos de ser únicamente una respuesta individual independiente de Verdi a la tradición musical europea del siglo XIX, es también una obra que sobrepasa las fronteras europeas y se inserta en una dinámica cultural y política (206). Es así como, cuando no observamos la obra como un conjunto de combinaciones lingüísticas fuera del tiempo a la espera de que le asignemos un significado únicamente limitado por su gramática interna, sino como un acontecimiento en el mundo construido a partir de lo que se presenta en unas circunstancias particulares, podemos entender muchos aspectos de su configuración y ver cómo el problema del imperialismo hace parte integral de la ópera.

Pero no sólo los elementos explícitamente presentes en una obra (como los clichés de la ópera de Verdi) se relacionan con procesos históricos; según la propuesta de Said también debemos tener en cuenta los elementos que *no* están presentes (en el caso de *Aída*, la ausencia de los árabes está cargada de significado). En la novela de Jane Austen *Mansfield Park*, otro de los textos analizados en *Cultura e imperialismo*, Said describe este aspecto con mayor claridad: toda la economía de Mansfield Park, una mansión en el campo en Inglaterra, es sostenida por una plantación de azúcar que el dueño tiene en una isla de las Antillas. Lo que sucede en la isla es apenas mencionado, aun cuando es lo que posibilita la vida en la casa. Said ve en este silencio, así como en la autoridad del dueño de la casa (en su ausencia todo es caos y, cuando llega de la plantación, logra imponer el orden de un modo posiblemente similar a como lo hace en la isla), una clara muestra de cómo la novela de Austen se inserta en un conjunto de formas de concebir la relación de Inglaterra con la expansión colonial. Para Said esta manera de ver el inicio del desarrollo de la colonia posibilitó las posteriores conquistas imperiales (151 ss.).<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Aquí nos enfrentamos a otro importante problema: la influencia que los textos tienen en el mundo, pero de eso nos ocuparemos más adelante.

En este punto puede surgir una pregunta importante: ¿acaso los textos sólo se explican según su contexto histórico? O, en otras palabras, ¿dónde quedaría la autonomía de los textos literarios? Said no se olvida del problema:

Las actitudes imperiales poseían autoridad, pero también estaban dotadas, en el periodo de expansión ultramarina y dislocación social metropolitana, de gran poder creativo. No me refiero sólo, en un plano más general, a la “invención de la tradición”, sino también a la capacidad para producir imágenes extrañamente autónomas tanto desde el punto de vista intelectual como estético. (184)

Pero este fragmento no es un caso aislado en la obra de Said. En repetidas ocasiones a lo largo de toda su obra alude a esta relativa autonomía de las obras de arte, por lo cual podemos pensar que no es para él un problema menor. Así que debemos preguntarnos qué tiene que decir al respecto. Como una primera aproximación, podemos ver cómo se deduce de la cita anterior que, sea lo que sea la autonomía, está de algún modo relacionada con las actitudes imperiales mismas, y tal vez con los problemas sociales en general.

## §

Unos años después de empezar *El mundo, el texto y el crítico* (pero mucho antes de escribir *Cultura e imperialismo*) Said escribió *Orientalismo*, un texto que le daría fama incluso fuera de la academia. En ese trabajo, Said incluye una interesante reflexión sobre las descripciones que el escritor francés René de Chateaubriand hizo acerca de su peregrinaje al Oriente Medio. Para Chateaubriand era más importante el despliegue de su propia expresión y de su imaginación que una interacción con el Oriente real. Esta actitud de egocentrismo en la percepción del lugar significa que el escritor pretendía, por medio de su narración, no sólo hablar de sí mismo a través



de lo que encontró en su viaje, sino también infundir el lugar con su propia voz para hacer que éste se expresase. Esto es, hacer hablar al Oriente a través de él. Ahora bien, de un modo similar a como observaría en *Aída*, Said nos dice aquí que esta actitud no sólo debe entenderse como un ejercicio de individualidad, sino que también ha de verse desde el punto de vista de su relación con lo que Chateaubriand pensaba acerca de Oriente. Si reflexionamos acerca de la cuestión, y le añadimos el hecho de que el escritor romántico siempre hizo énfasis en su posición de extranjero visitante, nos encontramos con que Chateaubriand consideraba que en Oriente no había una voz válida, además de la suya, que interpretara lo que se le presentaba a cada momento. Si Verdi excluía al Oriente árabe de sus óperas, el poeta romántico lo incluía en sus relatos, pero veía en él una especie de ente incompleto, necesitado de una presencia extranjera para adquirir una verdadera existencia (171). Esta idea, que sobreentiende una autoridad extranjera (específicamente europea) sobre Oriente, no es privativa de este escritor sino que se inscribe dentro de una larga tradición de pensamiento que se puede rastrear, desde las contraposiciones entre Oriente y Occidente planteadas por el cristianismo renacentista, hasta la filología secularizada de finales del siglo XVIII (donde se afirmaba la supuesta superioridad de las lenguas indoeuropeas sobre las semíticas orientales) (134-140).<sup>6</sup>

Pero ésta no es la única relación que encuentra Said entre lo que afirma Chateaubriand y el pensamiento europeo de su tiempo: desde la elección de los lugares que visitó, pasando por su inclinación hacia un exotismo y un misticismo fundado en la búsqueda de ruinas y maravillas ocultas, hasta la concepción de que los árabes con los cuales se encontró eran un pueblo anteriormente civilizado que había caído en el salvajismo, prácticamente todas las observaciones hechas por el escritor ro-

---

<sup>6</sup> Said señala que, según filólogos de la época tales como Silvestre de Sacy y Ernest Renan, estas lenguas no tenían suficiente consistencia interna y, por lo tanto, necesitaban un influjo occidental para superar su incapacidad de concreción y así evolucionar (1978, 139-140).

mántico están, según Said, filtradas por las ideas que en Europa se tenían acerca de Oriente (171). De este modo, el supuesto egotismo creador de Chateaubriand está en realidad sustentado en, e influido por, lo que Said llama Orientalismo; es decir, una constelación de concepciones y preconcepciones europeas (y posteriormente también norteamericanas) acerca de Oriente.

Para Said, no sólo el relato de Chateaubriand, sino todos los textos acerca de Oriente escritos en esa época, utilizaban lo que ya se había dicho acerca de este lugar como lente desde el cual observar. De este modo, los escritos que hablan acerca de Oriente Medio son, en gran medida, una reescritura de lo que ya se había escrito; esto es, una reinención de lo inventado. Así, pues, para los europeos de la época,

el Oriente es menos un lugar . . . que un fragmento de un texto, una cita del trabajo de alguien sobre el Oriente, o algún fragmento de imaginación previa . . . La observación directa o las descripciones circunstanciales del Oriente son ficciones presentadas para escribir sobre el Oriente.<sup>7</sup>

La cuestión es que los escritos sobre Oriente, y también todos los demás, no son simplemente producto de una genialidad o fuerza imaginativa, sino que en gran medida son una repetición de estereotipos. Said percibe, como ya vimos, los textos no como unidades aisladas sino como construcciones hechas a partir de otros textos. Ahora bien, estos otros textos no conforman nebulosas indeterminadas donde cualquier elemento se origina en un lugar al azar; más bien podríamos decir que cada texto forma parte de un tejido en el cual establece conexiones con grupos de textos más o menos determinados. Esto es lo que en *El mundo, el texto y el crítico* Said llamaba relaciones de filiación y afiliación.

---

<sup>7</sup> Todas las traducciones de *Orientalism* son mías. El texto original dice: “the Orient is less a place than . . . a fragment of a text, or citation from someone’s work on the Orient, or some bit of previous imagining . . . Direct observation or circumstantial descriptions of the Orient are fictions presented by writing on the Orient” (177).

En la historia de la cultura, se había supuesto que las relaciones sociales se establecen por vínculos de paternidad. Cada ser humano es engendrado por alguien y a su vez engendra a alguien. A partir de esta sucesión biológica dinástica se construye una fuerte relación de jerarquía: el progenitor es el dominador y protector de su prole. Esto es lo que Said llama relaciones de filiación. Sin embargo, como se ha demostrado desde principios del siglo xx (con los trabajos de Freud, por ejemplo), estas relaciones de filiación son bastante problemáticas: el progenitor no sólo domina sino que también anula, y el hijo intenta constantemente acabar con ese vínculo jerárquico y destruir a su padre. La relación de filiación se concibe entonces como una constante lucha de destrucción y poder. De modo que, como reemplazo, los humanos han establecido nuevos vínculos que no están ligados a lo generativo-reproductivo. Esto es lo que Said llama relaciones de afiliación y es, en cierto modo, lo que conforma la cultura. Sin embargo, las relaciones de afiliación han tendido muchas veces a reproducir los esquemas de la filiación y a establecer jerarquías y vínculos supuestamente indisolubles (por ejemplo las iglesias o los nacionalismos). Esto también sucede con cada texto con respecto a elementos externos a él: puede establecer afiliaciones que imiten la filiación, es decir, que naturalicen sistemas jerárquicos de veneración y tradiciones paternalistas. Cuando esto sucede, el texto se inscribe dentro de la posición dominante de la cual surgió, y acepta las concepciones y circunstancias materiales (supuestamente naturales) en las que fue escrito, cree que lo que lo vincula con determinadas instituciones y tradiciones es indisoluble, y excluye todo lo que no esté relacionado directamente con su conexión filial. Pero un texto también puede establecer vínculos diferentes a los ya establecidos, en cuyo caso se hablaría de relaciones de afiliación conscientes: el texto se estaría inscribiendo deliberadamente en órdenes y sistemas nuevos y diferentes (2004a, 32 ss.).

Volviendo al ejemplo que habíamos citado sobre el Orientalismo, vemos que, por otra parte, no es una casualidad que

éste se haya desarrollado en primer lugar en la Inglaterra y en la Francia coloniales. Para Said todas las concepciones que se han tenido acerca del Oriente Medio están fuertemente vinculadas a los procesos de dominación política que se han dado desde el establecimiento de las colonias europeas, hasta las relaciones imperialistas de nuestros días (1978, 12 ss.). De este modo, cuando escritos europeos del siglo XIX acerca de Oriente no perciben ese lugar como algo real, o cuando afirman en sus investigaciones filológicas que las lenguas habladas en Oriente —y por lo tanto, quienes las hablaban— son naturalmente inferiores, debemos enfrentarnos con algo más que un problema de relaciones textuales, pues forman parte de un conjunto de creencias y actitudes íntimamente ligadas a procesos específicos de dominación. “Cada trabajo sobre el Oriente se afilia a sí mismo con otros trabajos, con públicos, con instituciones, con el Oriente mismo”.<sup>8</sup> Se trata en este caso (al igual que en *Aída*) de afiliaciones que imitan lo filial: lo que se entiende sobre Oriente es aceptado debido a que proviene de una autoridad (ligada, además, con lo que supuestamente es lo europeo).

Así pues, la manera en que un texto se relaciona (se afilia) con la sociedad puede ser entendida desde dos perspectivas: la primera, de la que ya nos ocupamos, consiste en ver de qué manera ciertas circunstancias sociales ayudan a constituir un texto literario a través de otros textos no literarios que se repiten. La segunda, y a mi modo de ver la más interesante, consiste en ver de qué manera un texto se separa de esos otros textos originados en las circunstancias sociales.

Esto tal vez sea comprendido mejor si nos detenemos en las observaciones hechas por Said sobre la relación de los textos de Flaubert y Nerval con Oriente y con el Orientalismo. A pesar de estar en muchos aspectos influidos por el Orientalismo tradicional, estos escritores, según Said, lograron ampliar su concepción de Oriente a la vez que fueron conscientes de sus limitaciones como observadores. Así,

---

<sup>8</sup> “Each work on the Orient *affiliates* itself with other works, with audiences, with institutions, with Orient itself” (1978, 20).

Nerval y Flaubert elaboraron continuamente su material oriental y lo absorbieron variadamente dentro de las estructuras especiales de sus proyectos estéticos personales . . . Lo que realmente les importaba era la estructura de su trabajo como un hecho independiente, estético y personal . . . Sus egos nunca absorbieron el Oriente, ni lo identificaron completamente con el conocimiento textual y documental (es decir, con el Orientalismo oficial).<sup>9</sup>

Los textos, tal como se desprende de este apartado, no sólo están influidos por elementos y procesos sociales, sino que también tienen respuestas para ellos. En primer lugar, vemos cómo un autor puede escoger tanto una red de afiliación, como la manera particular en la que se relaciona con ésta. Pero más allá de eso, aquí se observa que para Said existe un elemento personal en la configuración del texto. Si Chateaubriand utilizaba la exaltación de una perspectiva subjetiva para confirmar el “canon orientalista” (1978, 175), Flaubert y Nerval lograron hasta cierto punto establecer interpretaciones diferentes del Oriente. En otras palabras, su individualidad les permitió establecer una distancia crítica con respecto a lo establecido. No obstante, en muchos otros aspectos también siguieron plegándose a las convenciones orientalistas. Así por ejemplo, aun en sus textos no literarios, Flaubert usó su estilo y su habilidad estética para revitalizar un Oriente supuestamente marchito: de nuevo el extranjero —superior— es el único que puede salvar a un Oriente incapaz de hacer algo por sí mismo (185).

Ahora bien, el párrafo que citamos arriba toca de nuevo un tema fundamental con el que debemos enfrentarnos: la presencia de un elemento estético en los textos literarios. A

---

<sup>9</sup> “Nerval and Flaubert continually elaborated their Oriental material and absorbed it variously into the special structures of their personal aesthetical projects . . . What mattered to them was the structure of their work as an independent, aesthetic, and personal fact . . . Their egos never absorbed the Orient, nor totally identified the Orient with documentary and textual knowledge of it (official Orientalism, in short)” (1978, 181).

diferencia de teóricos de izquierda más radicales, Said acepta como presupuesto la existencia de un carácter estético en la obra de arte. De hecho, en algunos momentos pareciera que este factor es realmente importante, ya sea cuando nos dice que escoge a *Kim* por encima de otras novelas de Kipling como objeto de su estudio pues ésta es la mejor lograda, o por el hecho de que a lo largo de su carrera hay una fuerte tendencia a escoger textos y autores canónicos: Austen, Defoe, Conrad, Yeats, Camus.<sup>10</sup> Incluso al tratar el siglo xx, cuando se ocupa de la industria cultural, este tipo de autores y de valoraciones estéticas siguen estando presentes. La idea de que se lee a alguien o a algo no sólo según cuán apropiado sea para entender cierto fenómeno social, sino también en virtud de cierta cualidad textual está presente en la obra de Said. Esto lo sitúa en una posición muy particular, pues aunque es uno de los primeros exponentes de los estudios socioculturales y postcoloniales, nos dice por ejemplo que, si aún leemos al antropólogo y escritor William Lane, es por su estilo brillante y no por sus ideas sobre razas superiores e inferiores (1974, 15). Una afirmación como ésta es similar a uno de los ataques que hacía Harold Bloom a los estudios socioculturales en su *Canon occidental*, donde les reclama el no poder explicar por qué las élites escogieron a Shakespeare y no a otro autor de la misma época e ideología, si la supremacía de éste supuestamente es únicamente producto de fuerzas e intereses políticos (34-35). Said no está de acuerdo con Bloom en muchos aspectos de su teoría (y sobre eso volveremos más adelante), pero por ahora podemos decir que Said sí coincide con Bloom en que la supremacía estética —o al menos estilística— no es reductible a problemas sociológicos, sino que se construye con respecto a otro tipo de valoración. En uno de los ensayos recogidos en *Reflexiones sobre el exilio*, Said incluso dice que

---

<sup>10</sup> Said es bastante explícito sobre Camus: “no menoscabo su talento como escritor; Camus tiene un estilo maravilloso y es ciertamente un novelista ejemplar en muchos aspectos” (Said 2001a, 71).

lo que más inaceptable ha sido durante las muchas arengas de ambos lados del denominado debate sobre el canon occidental es que tantos combatientes tengan oídos de hojalata y sean incapaces de distinguir entre la buena prosa y las actitudes políticamente correctas, como si un panfleto de quinta categoría y una gran novela tuvieran más o menos la misma importancia. (2005, 380)

¿En qué consiste esta valoración estética que le da importancia a una gran novela y la diferencia de la mala prosa? Nada concreto nos dice Said al respecto, pero al menos podemos deducir, por las palabras del crítico, que se trata de algo íntimamente relacionado con cierta maestría formal y estilística. No hay claridad con respecto a si la elaboración formal y el factor estético son lo mismo, pero, en todo caso, parece estar claro que ambos hacen parte de un conjunto de elementos que conforman el carácter individual y original de una creación textual. De este modo, tal vez podamos decir que la tensión entre la presencia de elementos estéticos y la inevitable vinculación social de cada texto está enmarcada en la dinámica entre la individualidad de un texto y su vínculo con elementos aparentemente ajenos a él.

## §

En una conferencia de 1969 Michael Foucault sintetizó de un modo interesante gran parte de la problemática contemporánea alrededor de la subjetividad o de la individualidad del sujeto productor de un texto. Siguiendo con los aportes de la escuela francesa en torno a la intertextualidad y lo que Roland Barthes llamó la muerte del autor (Barthes 69-70), Foucault nos dice que la cuestión de la autoría de un texto no es algo natural ni algo que haya existido siempre, por lo cual tampoco es necesario ni natural pensar en un texto como la expresión de un sujeto. Así pues, ya no se puede decir que se pueda entender el sentido último de un texto, encontrando a este

sujeto creador que supuestamente se esconde tras él. Traigo a colación la conferencia de Foucault, puesto que la individualidad sobre la cual nos hemos preguntado normalmente se había situado en el autor como sujeto. Para Foucault el autor de un texto existe, sí, pero como una función discursiva compleja que ha variado y variará históricamente (Foucault 7-9). Una de las cuestiones principales de la autoría que nos hace ver Foucault es que, por ejemplo, está basada en una supuesta coherencia entre los textos agrupados dentro de esta categoría (autor), así como en una separación de ellos, en conjunto, con respecto a textos externos (es decir, aquellos que no están agrupados bajo el nombre de ese autor). Si pensamos que un texto, como ya hemos visto, se construye a partir de otros textos y que los textos agrupados alrededor de cierto autor pueden diferenciarse demasiado como para pensar en la coherencia, entonces la cuestión de la obra de un autor y, por lo tanto, de la individualidad de un texto y de un grupo de textos se vuelve algo mucho más incierto.

En principio, Said estaría de acuerdo con Foucault en cuanto a que ya no se puede pensar el texto en función de la individualidad del creador. Said nos dice que la subjetividad es un elemento muy debilitado en la interpretación tal como él la concibe y que ya no se puede hablar de un yo productor de los textos (2004a, 202). Sin embargo, la cuestión de la individualidad es algo problemático para Said, pues también nos encontramos con afirmaciones como las presentadas arriba acerca de Nerval y Flaubert, o como el siguiente comentario acerca de Louis Massignon, un erudito Orientalista francés:

Ningún erudito, ni siquiera Massignon, puede resistir las presiones que sobre él ejerce su nación o la tradición erudita en la que trabaja. En gran parte de lo que dijo sobre Oriente y su relación con Occidente, Massignon parecía refinar y sin embargo repetir las ideas de otros orientalistas franceses. No obstante, debemos admitir que los refinamientos, el estilo



personal, el genio individual, pueden finalmente suplantar las restricciones políticas que operan a través de la tradición y el ambiente nacional.<sup>11</sup>

La primera parte del párrafo entra en una contradicción explícita con la segunda. Y aunque, como se ha hecho evidente hasta aquí, Said enfatiza mucho más en considerar los textos desde el punto de vista de las presiones sociales, esta contradicción sigue presente en sus textos. Creo que debemos entonces preguntarnos: sin un sujeto biográfico que la sustente, ¿cómo entender esta individualidad, que justificaría una noción estética relativamente autónoma?

En lugar de un autor-genio-inspirado, Said nos propone una unidad de estudio determinada por “aquellas circunstancias que, para el escritor en cuestión, pudieron haber hecho posible o haber generado la intención de escribir” (2004a, 181). Más adelante volveremos sobre la relación de ese intento de escribir con sus circunstancias, me interesa ahora señalar que cuando Said se refiere a la intención de escribir nos indica que se escogió una actividad diferente de otras, y que esa actividad, la escritura, pretende ser a su vez diferente de otras escrituras (de otros intentos de diferenciación). Es decir, dentro del mar de repetición textual y de homogeneidad en el actuar, lo que podría marcar la individualidad, no de un autor como sujeto biográfico sino de un autor en tanto que agrupación de textos, es esa intención de ruptura, de discontinuidad, con respecto a ciertas maneras de actuar y de escribir. Así que hay textos, como los de los ejemplos presentados arriba, que se debaten entre la repetición de un tópico textual (el Orientalismo en este caso) y la diferenciación del mismo tópico. Pero, ¿es posible

---

<sup>11</sup> “No scholar, not even Massignon, can resist the pressures on him of his nation or of the scholarly tradition in which he works. In a great deal of what he said of the Orient and his relationship with the Occident, Massignon seemed to refine and yet to repeat the ideas of other French Orientalists. We must allow, however, that the refinements, the personal style, the individual genius, may finally supersede the political restraints operating impersonally through tradition and through national ambience” (1978, 271).

encontrar realmente esta diferenciación como algo total en la inmensa red de la intertextualidad?

En este aspecto Said se acerca de nuevo a Harold Bloom, sobre todo el de la época de *La angustia de las influencias*. Bloom considera que, al pensar un texto como un intertexto y cada poema como un inter-poema, no se puede hablar de un sujeto como una entidad biográfica o psicológica, o como dador de un sentido claramente diferenciado a un texto (1991, 106). Del mismo modo, no se puede hablar de originalidad en tanto producto de un genio creador, pero tampoco se puede pensar que el texto sea simplemente una compilación aporreada de otros textos. La cuestión para Bloom es que cada poema (en un sentido muy amplio de la palabra) se estructura como una subjetividad textual que lucha contra de la red de repetición y genera mecanismos de defensa en contra de lo ya dicho. Específicamente un poeta encuentra a alguien (Bloom lo llama precursor) que ya ha dicho lo que el poeta quería decir. Entonces el nuevo poeta, para intentar decir algo diferente, para crearse un espacio en esa red intertextual donde lo que va a decir tenga algún valor, debe leer mal el poema precursor: “El poeta que confronta a su Gran Original [su precursor] tiene que encontrar la falta que no aparece allí y en el corazón mismo de la más grande virtud imaginativa” (1991, 42). Este encontrar la falta que no aparece allí es lo que Bloom llama mala lectura. Es decir, no hacer una continuidad intertextual en la imitación, sino una discontinuidad en una interpretación deliberadamente desviada. Si ampliamos las nociones de Bloom de lo poético a lo literario en general, podemos decir que la intertextualidad es una lucha por buscar la diferenciación textual en una red de malas lecturas.

Desde este punto de vista, la mala lectura de Bloom se acerca bastante al concepto de afiliación consciente, como posibilidad de un desvío textual que permite la diferenciación. Del mismo modo que Bloom, Said ve que no puede haber una diferenciación absoluta con lo demás y que la originalidad sin un precedente, como una creación nueva, no existe. Said tam-

bién observa que los textos están inmersos en un interminable ciclo de múltiples repeticiones de lo ya hecho, y de constantes reafirmaciones de lo establecido. Los textos no pueden evitar estar contruidos con base en textos anteriores, pero pueden tomar una posición con respecto a ellos. La originalidad, y por tanto la individualidad, consiste “en una variación en el seno de un esquema dominante más amplio” (2004a, 186); en una consciencia de las relaciones de afiliación con las cuales los textos y los autores están estableciendo vínculos y en hacer variaciones sobre las repeticiones que se tienen. La idea es volver sobre lo ya hecho, pero parodiándolo, o con ironía. La originalidad consiste en tomar lo que hay en el entorno y desviarse. Es en estas desviaciones donde encontramos ese elemento no reducible a los discursos sociales e ideológicos, pues éstos sólo están presentes en los textos en tanto que repeticiones.

Ahora bien, Said no está cien por ciento de acuerdo con la teoría de Bloom. En *El mundo, el texto y el crítico* nos dice que

todos los críticos dan por sentado que existe una relación entre una gran obra y su prioridad. La teoría de la influencia de Bloom está constituida en torno a esta idea, la de que una obra tiene su fuerza porque fue primera, llegó antes y se adelantó a las otras. Ahora bien, semejantes concepciones llevan consigo también una idea extremadamente tosca de lo que significa ser primero o haber llegado primero. Para Bloom, es incuestionable la necesidad de esta tosquedad, que es biológica, puesto que en este contexto “primero” significa “padre” y “segundo” significa “hijo”; él la utiliza en su poética de la mala interpretación y no es en modo alguno casual . . . Semejante concepción irreductiblemente seriada y filiativa del tiempo sociohistórico ensombrece por completo el interesante problema de la emergencia, según el cual no se adscribe a fenómenos culturales simplemente prioridad o un milagroso nacimiento, sino que éstos son tratados como una familia de ideas que “emerge permanentemente en el discurso”. (2004a, 212)

El crítico inglés Raymond Williams dice que hay elementos en la cultura que ofrecen alternativas y oposiciones a los discursos dominantes frente a discursos hegemónicos sustentados por instituciones y tradiciones que seleccionan una versión del pasado e incorporan nuevos elementos para mantener lo hegemónico y hacerlo parecer estable. Éstos se construyen progresivamente y en algunos casos no son reincorporados por lo dominante (Williams 145-148). Tales procesos de cambio cultural, llamados fenómenos de emergencia, a los que se refiere Said en el fragmento citado, son una forma de comprender el cambio cultural no únicamente como producto pasivo de un proceso histórico-social mayor, pero tampoco como producto de una mente individual que repentina y románticamente se separa de lo dominante. Si bien es cierto que Bloom toma muchos aspectos de su crítica del romanticismo y también es cierto que, al utilizar como tropo descriptivo el drama familiar freudiano, puede llevar a pensar de un modo filiativo las relaciones de un texto literario con su pasado, es un poco reduccionista por parte de Said el considerar la teoría de las influencias como algo meramente filiativo y seriado. Ver la literatura como un espacio ya poblado en donde el escritor establece tropos defensivos para abrirse un espacio poético implica, de hecho, el considerar la creación individual de un modo más relativo, complejo, y en todo caso no repentino, ni mucho menos secuencial. Lo que diferenciaría una teoría de la originalidad desde la emergencia de una teoría de las influencias como la de Bloom es el acento de ésta última en la posición de un texto o conjunto de textos agrupados alrededor de una búsqueda individual de diferenciación, frente al acento que el estudio de la emergencia pone en procesos más amplios y colectivos. En ese sentido sí hay una gran diferencia entre Bloom y Said, pero si observamos la crítica de éste encontramos que, como ya hemos visto, el reconocimiento de la individualidad está presente. Es más, incluso la perspectiva de un autor que agrupa textos y cuyos aspectos biográficos pueden llegar a aportar a la interpretación es algo que podemos encontrar ya desde *Beginnings*, donde

afirma que, si bien la idea de una existencia previa generadora de textos debe ser minimizada, jamás podrá ser eliminada por completo (23-24). Esto es algo que está cada vez más presente en sus escritos a medida que avanza su carrera como crítico. Considero que Said percibe el problema de la originalidad de los textos de un modo similar al de Bloom. En todo caso, en sus críticas, lo importante no es ver eso que hay de original en los textos ni preguntarse en detalle sobre cómo se construye esa originalidad, sino rastrear de qué manera se desarrolla la repetición. Es decir, Said se ocupa principalmente de estudiar los aspectos repetitivos de los textos y cómo eso que repiten se relaciona con los problemas sociales.

Donde sí hay una diferencia significativa entre la teoría de la mala lectura de Bloom y la posición de Said es en el hecho de que este último concibe la búsqueda de la originalidad y la individualidad de la escritura no únicamente en términos temporales, sino también geográficos. Recordando el famoso texto de Borges “Kafka y sus precursores”, Said comenta:

Todo escritor produce sus antecedentes, dice [Borges]. ¿Qué son la historia y la literatura inglesas que preceden no a un lector inglés, sino a un lector árabe? ¿Cuáles son los antecedentes británicos para un crítico árabe? (2005, 436)

La ruptura con la tradición y el pasado textual existe, pero está mediada por la situación geográfica del escritor y del crítico; esto es, por las circunstancias territoriales y por los campos textuales propios de su situación en el mundo. Para Said, el considerar la literatura y la historia de la literatura sólo en términos temporales, aun cuando esta historia se base en el rastreo de cambios y contradicciones entre los textos o entre los textos y la sociedad, implica una búsqueda de identidad (entendida como negación de la contradicción) y de reconciliación (424-425). Retomando a Gramsci, Said propone entonces pensar la cultura como un grupo de actividades territoriales en una lucha sin una posible solución de identidad total, y no

como un conjunto de luchas dentro de tradiciones en donde las diferencias son reincorporadas en una identidad mayor. Por eso, un escritor y un crítico árabes, por ejemplo, deberían tener una posición con respecto a la tradición británica que sea consciente de su situación como árabes, en un mundo en donde, entre otras cosas, los estereotipos imperialistas del Orientalismo están estrechamente ligados con la construcción de esa tradición.

La posición geográfica del crítico que propone Said no es la de identificación grupal, sino de búsqueda de la soledad. Es así que, dentro de las múltiples experiencias geográficas posibles, Said reivindica la experiencia del exiliado. Esta forma particular de vivir la geografía, lejos de una tierra natal y sin posibilidad de volver, está cargada siempre de dolor pero, dice Said, cuando la conciencia no es anulada por el nacionalismo o por la adopción de la cultura en la que se encuentra, ese dolor del estar fuera de lugar construye una subjetividad crítica frente al mundo (2005, 183-192).<sup>12</sup> Como observa un comentarista, el exilio, para Said, más que una particularidad geográfica, es una forma de extrañamiento (Marrouchi 64). El crítico debe aprender del exiliado esta sensación de incomodidad permanente, de modo que siempre pueda diferenciarse de las formas comunes de percibir el mundo que proponen los discursos dominantes. El escritor debe construir su individualidad desviándose de estos discursos y haciendo frente a su circunstancia geográfica, con sus implicaciones en las luchas sociales por el poder.

De este modo, la principal relevancia de la originalidad textual y de la búsqueda de la individualidad está en su significado en el mundo. De hecho, ésta es una de las principales obsesiones de Said. Lo más destructivo del Orientalismo es que niega la individualidad de la gente al encasillarla dentro de etiquetas

---

<sup>12</sup> En sus memorias escribe: "Ahora ya no me parece importante, ni siquiera deseable, estar en el sitio adecuado (por ejemplo en la propia casa). Es mejor permanecer fuera de lugar, no poseer una casa y nunca sentirse adaptado en ninguna parte, sobre todo en una ciudad como Nueva York, donde me quedaré hasta que me muera" (Said 2001a, 392).

como oriental. Así, por ejemplo, en *Cultura e imperialismo* nos dice que las discusiones existenciales de los relatos de Camus, producto en todo caso de una individualidad crítica, están sustentadas sobre la base de que los árabes argelinos de sus relatos son sólo una masa útil cuyo único fin es el de ser el escenario para este tipo de profundizaciones en el sujeto (protagonizadas por franceses), sin ser ellos mismos sujetos y sin tener posibilidad de formar parte de los desarrollos y las sutilezas morales (1993, 283-285). El problema no es que la individualidad sea inexistente o su afirmación sea una estrategia de opresión ideológica, el problema es que buena parte de la cultura de Europa y posteriormente de Estados Unidos han querido negar la individualidad de otros.

Camus (o Flaubert, o Conrad, o Verdi) se están diferenciando de ciertos textos y ciertas formas discursivas. Establecen una ruptura, lo cual los hace distanciarse en parte de los discursos hegemónicos, aun del Orientalismo. Esto se da de tal modo que, gracias a esta diferenciación, se puede dar cuenta de la repetición; la diferenciación hace emerger la repetición. La cuestión no es que Camus sea otro imperialista francés. Aunque Said no lo diga explícitamente, es en primer lugar gracias al modo de Camus, si se quiere original, de narrar, de construir los personajes, de escribir, que se puede entender los aspectos repetitivos (dominantes) de los textos de este escritor. Además, y más importante aún, al construir Camus su originalidad a partir de un sistema imperialista de pensamiento, podemos entender ese sistema en una dimensión diferente, en donde también está presente la voz de Camus. Esta presencia, esta desviación, hace extraño el discurso dominante y lo hace perceptible de un modo diferente, permitiéndonos comprenderlo de un modo más amplio. Como ya dijimos, los textos literarios europeos de los que habla Said, a la vez que presentan la originalidad, nos advierten de su existencia, e incluso de su necesidad, la niegan a otros. Podemos decir entonces que, gracias a esta misma individualidad, al hecho de que podemos advertirla, comprendemos su negación imperialista.

De todo lo anterior se desprende que, como vimos en el caso de Flaubert (o incluso del erudito Massignon), la originalidad y la individualidad, en tanto que respuesta a lo estereotípico en su dimensión temporal y geográfica, son una respuesta a lo social y por lo tanto un acto social. La propuesta de Said se asemeja aquí a las palabras de Theodor W. Adorno cuando nos decía que “el arte es algo social, sobre todo por oposición a la sociedad, oposición que adquiere sólo cuando se hace autónomo . . . Lo asocial del arte es una negación determinada de una sociedad determinada” (296). Si recordamos que las relaciones de afiliación no son siempre armónicas, podemos decir que, si un texto afirma su individualidad, su diferencia, lo hace con respecto a la sociedad a la cual se afilia y no a otra. Tal vez desde esta perspectiva podamos entender a Said cuando dice: “La singularidad humana, y por tanto toda la originalidad asociada al empeño humano, es una función de las leyes transpersonales que constituyen los esquemas (psicológicos, económicos e intelectuales) que denominamos historia” (2004a, 185). Podríamos reescribir lo anterior del siguiente modo: la originalidad del texto se configura en una multiplicidad de relaciones de afiliación con respecto a otros textos, pero también con respecto a elementos extratextuales. El elemento de diferenciación del individuo que implica la originalidad textual es el mismo que lleva a alguien a escoger el acto de escribir entre otras actividades mundanas y a elegir cierta forma de escritura como respuesta a sus circunstancias históricas (179).

Teniendo en cuenta lo anterior, la autonomía literaria en el sentido de algo hermético y aislado de lo social es impensable desde el punto de vista de Said. No obstante, aun cuando Said niega la idea de la obra de arte como algo completamente autónomo, no llega tan lejos como para afirmar, con Terry Eagleton, que la noción de literatura ha desaparecido (Eagleton 252). Pero si pensamos que todos los textos, incluso con sus elementos personales e individuales, se relacionan continuamente con otros elementos textuales y extratextuales, es inevi-



table pensar que la literatura como campo de estudio cerrado se desdibuja. No es de extrañar que, si bien en “El mundo, el texto y el crítico” Said decía que un crítico debía interpretar los textos literarios teniendo en cuenta su situación en el mundo, a partir de *Orientalismo* dé un giro a su pensamiento intelectual y no vuelva a hablar de los críticos literarios. Para él, debe haber intelectuales que no se dejen llevar por la especialización. La razón de esto es que, si todos los textos están vinculados del modo que hemos visto, un análisis literario no sólo debe dar cuenta de lo político, sino también debe ser consciente de que él es, en gran medida, un texto político. Negar esto es, para Said, truncar artificialmente el aspecto más complejo e interesante del conocimiento intelectual.

Alguien podría objetar que la realidad y la historia se presentan ante el crítico en todo caso como textos (incluso ficcionales), ante lo cual diríamos que la realidad con la que el crítico vincula su interpretación es una invención más. Si aceptamos esto, debemos aceptar también que lo que está guiando la interpretación no es la realidad como verdad, sino la realidad como construcción de relaciones textuales, hecha por el mismo crítico. Lo cual nos lleva a la siguiente cuestión: si se reconoce la existencia de los vínculos textuales y sociales de un texto, ¿en qué relaciones debe centrar su atención un crítico? ¿Cómo debe interpretarlas en su propia escritura? La respuesta de Said no es en últimas racional: su perspectiva lleva a pensar que, una vez percibido el texto dentro de su dinámica social y una vez reconocida la crítica también como una práctica social, lo que guía la interpretación del crítico es un sentido ético. A partir de la oposición a formas de pensamiento como el imperialismo, y a los procesos de dominación vinculados a ellas, Said determina su posición y guía su interpretación. Lo que define la particularidad de las interpretaciones del crítico, tal como la concibe Said, no es una verdad, sino una postura con respecto a su situación en el mundo. No estoy diciendo que el aparato racional de interpretación del crítico se sustente sólo en esta toma de posición social y ética. Estoy diciendo que

su modo de ver la literatura y la crítica implica que esta última debe enfrentarse necesariamente con un momento en que ha de hacerle frente a los problemas sociales y ha de tomar una posición ética. Aun si el crítico decide hablar de otros temas o no nombrar los problemas mundanos, por la misma dinámica textual éstos estarán presentes. La posición del crítico se ve, pues, en los temas que trata, pero también en la manera en que construye su crítica.

Ahora bien, la posición política implícita o explícita de los textos intelectuales, críticos y literarios adquiere una gran relevancia si tenemos en cuenta que éstos no sólo se alimentan pasivamente de las circunstancias sociales de las cuales forman parte sino que también las afectan (Said 2004a, 27). Said nos dice, por ejemplo, que la reconstrucción de los lenguajes orientales por parte de los occidentales pudo preparar la posterior llegada de las armas y las fuerzas colonizadoras (1978, 123). La cuestión fundamental es que el texto es un acontecimiento en el mundo. Lo que denominamos arte hace parte de lo que Raymond Williams llamaba situaciones, es decir, elementos con existencia material que se insertan activa y dinámicamente en la red de relaciones histórico-sociales (169 ss.).

Por supuesto, Said no afirma que un texto pueda tener la misma capacidad de dominación que un ejército o que un poema pueda detener un tanque de guerra. La cuestión es que, aunque no tienen poder directo, los textos pueden ejercer una gran influencia en las ideas y, de ese modo, afectar la manera en que se toman ciertas decisiones o acciones políticas. No se trata de una relación mecánica entre la cultura, la vida cotidiana y el poder político, sino de una dinámica de influencias indirectas. Por ejemplo, si observamos el caso del Orientalismo europeo, es obvio para Said que las generalizaciones de Estados Unidos y Europa con respecto a Oriente legitiman y, en cierto modo, permiten el desarrollo de las políticas de dominación ejercidas sobre esta parte del mundo (1978, 7-12). Así pues, si tenemos en cuenta esta influencia política de los discursos, pensar en una especialización a-política de la crítica literaria no es sólo

una automutilación de la comprensión del conocimiento, sino también de la capacidad del intelectual para influir en los procesos sociales.

[El intelectual es] alguien cuya misión es la de plantear públicamente cuestiones embarazosas, contrastar ortodoxia y dogma (más que producirlos), actuar como alguien al que ni los gobiernos ni otras instituciones pueden domesticar fácilmente. (1996, 30)

La necesidad de superar los aislamientos a todo nivel (ya sea entre los distintos campos del conocimiento, entre éstos y la acción política, o entre las distintas comunidades de personas) es tal vez una de las ideas más recurrentes en la obra de Said. Esta necesidad de superar el aislamiento que Said llama humanismo, tal como resalta la comentarista Emily Apter, no es un nuevo intento de imponer un proyecto e ideal eurocéntricos, totalitarios e imperialistas, sino justamente una reescritura del humanismo tradicional que permita ir más allá de las divisiones esencialistas, geográficas y políticas, permitiendo una mayor comunicación humana (Apter 52-53). Pocos días antes de la muerte de Said, el diario mexicano *La Jornada* publicó un prefacio a *Orientalismo* escrito por él más de veinte años después de la aparición del libro. He aquí un fragmento:

En *Orientalismo* mi idea es utilizar la crítica humanista para abrir campos de lucha e introducir una secuencia más larga de pensamiento y análisis que remplace las breves incandescencias de esa furia polémica, contraria al pensamiento, que nos aprisiona. A lo que intento realizar le llamo “humanismo”, palabra que continúo usando tercamente, pese al menosprecio burlón que expresan por el término los sofisticados críticos posmodernos. Por humanismo quiero significar, primero que nada, el intento por disolver los grilletes inventados por Blake; sólo así seremos capaces de usar nuestro pensamiento histórica y racionalmente para los propósitos de un

entendimiento reflexivo. Es más, al humanismo lo sostiene un sentido de comunidad con otros intérpretes y otras sociedades y periodos; por tanto, estrictamente hablando, no puede existir un humanismo aislado. (2003)

§

Podemos decir entonces que su posición social como crítico, su posición ética, lleva a Said a explorar las relaciones de la literatura con el imperialismo (desde una perspectiva antiimperialista), aun cuando esto implique dejar de lado muchos de los aspectos y detalles de la originalidad como fenómeno, por ejemplo. De hecho, la manera específica en que se construye la originalidad, la minuciosa manera en que ésta es o no posible en un mundo y en un sistema de textos donde impera la repetición, es en gran medida un asunto que Said deja abierto en su búsqueda por entender el sentido social de esa originalidad. Aun cuando Said pareciera acercarse a lo original e individual en un texto (en últimas eso que al principio identificábamos como el carácter autónomo del arte), en su práctica crítica lo hace en gran medida de un modo negativo, es decir, ocupándose de lo que no pertenece a esta esfera. Y sin embargo, ¿es realmente posible dejar lo original de lado? Como hemos visto, la originalidad y la individualidad de los textos son de importancia vital para la comprensión literaria; así que la manera específica y detallada en que este tipo de fenómenos tiene lugar no puede ser tratada sólo como disertación teórica ni eludida por mucho tiempo en una lectura crítica. Más aún, si pensamos que el crítico, como escritor, no sólo debe dar cuenta de este problema, sino que también hace parte de él, pues en su escritura, el crítico también se enfrenta a la situación de la imposibilidad de separarse de los discursos pasados y presentes, pero, al mismo tiempo, a la necesidad de hacerlo para poder así construir su propia voz.

En todo caso, es claro que la actividad del crítico no puede pensarse ya únicamente como un ejercicio profesional.

La crítica, aun dentro de la academia, debe ir más allá de la exégesis cuidadosa de textos para tomar una actitud menos pasiva. En ningún momento se trata de dejar de lado el rigor y la profundidad de análisis propio de la tradición intelectual a la cual pertenece la escritura crítica, pero sí de considerar que ese rigor, ese trabajo cuidadoso de lectura y escritura, es apenas un primer paso para enfrentar las consecuencias más importantes de esta actividad. Ya sea que el crítico perciba su propio acto de escritura como una búsqueda de una postura individual ante el mundo, o que se conciba a sí mismo como un intelectual partícipe de los procesos sociales, debe realizar su actividad como una confrontación continua e incómoda, frente a sí mismo y frente a los demás.

### Obras citadas

- Adorno, Theodor W. 1983. *Teoría estética*. Barcelona: Orbis.
- Apter, Emily. 2004. "Saidian Humanism". *Boundary 2*, 31(2): 35-53.
- Barthes, Roland. 1987. "La muerte del autor". En *El susurro del lenguaje, más allá de la palabra y la escritura*, 65-71. Barcelona: Paidós.
- Bloom, Harold. 1991. *La angustia de las influencias*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- \_\_\_\_\_. 2004. *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.
- De la Campa, Román. 1996. "Latinoamérica y sus nuevos cartógrafos: discurso poscolonial, diásporas intelectuales y enunciación fronteriza". En *Revista iberoamericana* LXII (176-177): 697-717.
- Eagleton, Terry. 1994. *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Eco, Humberto. 1992. *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- Foucault, Michel. 1987. "¿Qué es un autor?". *Revista de la Universidad Nacional* 2 (11): 4-18.
- Gadamer, Hans-Georg. 1996. *Estética y hermenéutica*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Kristeva, Julia. 1978. *Semiótica*. Madrid: Editorial Fundamentos.

- Marrouchi, Mustapha Ben T. 1991. "The Critic as Dis/Placed Intelligence: The Case of Edward Said". *Diacritics* 21(1): 63-74.
- Ricoeur, Paul. 2001. "Qué es un texto". En *Del texto a la acción: Ensayos de hermenéutica II*, 127-147. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Said, Edward. 1975. *Begginings. Intention and Method*. Nueva York: Columbia University Press.
- \_\_\_\_\_. 1978. *Orientalism*. Nueva York: Pantheon Books.
- \_\_\_\_\_. 1993. *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_\_. 1996. *Representaciones del intelectual*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_. 2001a. *Fuera de lugar: Memorias*. Barcelona: Grijalbo Mondadori.
- \_\_\_\_\_. 2001b. *La pluma y la espada, conversaciones con David Barsamian*. México D.F.: Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_. 2003. "Prefacio a *Orientalismo*". *La Jornada*, <http://www.rebelion.org/imperio/030817said.htm> (consultado el 21 de marzo de 2006).
- \_\_\_\_\_. 2004a. *El mundo, el texto y el crítico*. Barcelona: Debate.
- \_\_\_\_\_. 2004b. "Epílogo de la edición de 1995". *Orientalismo*, 433-492. Barcelona: Random House Mondadori.
- \_\_\_\_\_. 2005. *Reflexiones sobre el exilio: Ensayos literarios y culturales*. Barcelona: Debate.
- Williams, Raymond. 2000. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.