

HACIA UNA GENEALOGÍA DE LA LITERATURA GRIEGA MODERNA

VASSILIS LAMBROPOULOS¹⁷³

Resumen: Este artículo se centra en sacar a la luz las diferentes ideologías que se esconden tras los manuales de Historia de la literatura griega moderna, lo que implica tratar interpretaciones, revisiones de la tradición e incluso evaluación política. En este sentido, el autor disecciona el prefacio de *A History of Modern Greek Literature* de C. Th. Dimaras partiendo de la hermenéutica negativa de Jacques Derrida, para más adelante abordar el tema a través de la política del discurso tomando como modelo *La arqueología* de Michel Foucault.

Abstract: *This paper focuses on uncovering the different ideologies behind several compilations on History of modern Greek literature, which implies dealing with interpretations, revisions of the tradition, and even political evaluation. In this sense, the author first analyses the preface of "A History of Modern Greek Literature" by C. Th. Dimaras adopting Jacques Derrida's "negative hermeneutics" and later approaches the subject through the politics of discourse taking Michel Foucault's "Archaeology" as a model.*

Palabras clave: desconstrucción, literatura griega moderna, genealogía, historia de las ideas, canon.

Keywords: *deconstruction, modern Greek literature, genealogy, history of ideas, canon.*

168

En un reciente y exhaustivo estudio de las historias de la literatura griega moderna¹⁷⁴ a pesar de la suficiente cobertura dada a cada manual y libro de texto en prensa, la falta de consideración teórica alguna emitió una señal alarmante sobre las pretensiones humanistas que operan en el corazón de lo que todavía se considera con propiedad *filología* en los estudios griegos modernos. El crítico se esforzó lo necesario para describir y comparar las historias existentes en términos de contenido y estructura, pero descuidó todo problema ideológico, fallando, así, al especificar sus presunciones. Las historias (de cualquier clase y campo), sin embargo, no son resúmenes panorámicos que describen el desarrollo

¹⁷³ El Dr. Vassilis Lambropoulos es profesor de Estudios clásicos y Literatura comparada en la Universidad de Michigan. Es autor de *Literatura como institución nacional: estudios en la política de la crítica griega moderna* (1988), *El auge del eurocentrismo: anatomía de la interpretación* (1993) y *La idea trágica* (2006) y ha coeditado los volúmenes *El texto y sus márgenes: aproximaciones postestructuralistas a la literatura griega del siglo XX* (Pella, 1985) y *Teoría literaria del siglo XX: una antología introductoria* (State University of New York Press, 1987).

¹⁷⁴ GIORGIOS KEHAGIOGLOU, 'Oi istories tes Neoellinikes Logotechnias', *Mantatoforos*, 15 (1980), pp. 5-66.'

evolutivo de una práctica o disciplina, sino interpretaciones y revisiones de su tradición y, por tanto, sujetas a evaluación política. Las historias de la literatura están en sí mismas inmersas en la tradición literaria, ofreciendo, así, sólo una de sus posibles versiones desde un punto de vista culturalmente condicionado. A menos que su especificidad histórica e identidad discursiva sean propiamente examinadas, a menos que se aborden cuestiones fundamentales relacionadas con la estética, las guías bibliográficas elaboradas no ayudarán a especialistas, profesores ni estudiantes a localizar un libro más que cualquier bibliotecario.

En términos de elogio crítico, éxito de público e influencia entre los especialistas, *A History of Modern Greek Literature* de C. Th. Dimaras¹⁷⁵ sigue siendo el mejor libro en esta área. Metodológicamente hablando, hay muchos posibles puntos de vista para una crítica de este trabajo imponente. Por ejemplo, una lectura comparada de otras historias similares mostraría que la mayoría de ellas (incluyendo la de Politis¹⁷⁶) estaban esencialmente creadas como respuestas/reacciones a la concepción grandiosa de Dimaras; u otro estudio, una lectura intertextual de los ensayos y polémicas publicados por miembros de la supuesta *Generación de los 30*, revelaría cómo la reevaluación de la tradición literaria (y cultural) griega que llevaron a cabo se consolidó finalmente de forma oficial con esta historia.

Sin embargo, el propósito de este artículo es diferente: escrutar una obra académica, intentando trazar el discurso crítico que proporcionan sus principios —a saber, describir una interpretación definitiva a través del exhaustivo acto de lectura que constituye este trabajo. En la segunda parte del artículo se esboza una aproximación radical al tema a través de la política del discurso. Mientras la primera parte adopta la *hermenéutica negativa*¹⁷⁷ de Jacques Derrida como estrategia, la segunda usa *La arqueología* de Michel Foucault (más tarde renombrada ingeniosamente en honor a *La genealogía de la moral* de Nietzsche) como modelo para la investigación histórica. Aquí está el texto completo del prefacio.

169

“El título de este libro es *Una historia de la literatura griega moderna*. Si analizamos cada término del título, obtenemos una idea precisa de su contenido. El término *logotechnia* (literatura) contiene la noción de arte de expresión. No obstante, este libro considera la literatura en su aspecto más amplio como la totalidad de obras escritas, excluyendo aquellas que se refieren a una disciplina específica. Incluso

¹⁷⁵ C. TH. DIMARAS, *A History of Modern Greek Literature*, State University of New York Press, Albany, NY, 1972.

¹⁷⁶ L. POLITIS, *A History of Modern Greek Literature*, Oxford UP, Londres, 1973.

¹⁷⁷ “La hermenéutica moderna, por tanto, que parece tan prestigiosa, es en realidad una hermenéutica negativa. En su función más antigua de salvaguardar el texto, de atarlo una vez más a la vida de la mente, se superpone la nueva de dudar, por un movimiento paródico o juguetón, de teorías magistrales que afirman haber vencido las pasadas, las muertas, las falsas. No hay ciencia divina o dialéctica que pueda ayudarnos a purificar la historia absolutamente, para juzgarla en el curso de nuestra vida”. GEOFFREY H. HARTMAN, *The Fate of Reading: Literary Essays 1970-75*, Univ. of Chicago Press, Chicago, 1976, pp.211-12.

así, tal definición carece de dimensión esencial. Ciertamente, no deberíamos olvidar que lo que distingue a las letras griegas es la contribución de la transmisión oral, que se origina principalmente en la canción folclórica. También sucede que algunas obras de carácter científico, particularmente aquellas relacionadas con las supuestas ciencias teóricas, están escritas de forma tan esmerada que deberían incluirse entre obras literarias a pesar de su base científica. Además, también deberíamos tener en mente que ciertas ramas de conocimiento expresan una orientación de la mente que corresponde con los registros artísticos predominantes de cada período. Intereses filosóficos, históricos y geográficos de un período, así como aquellos que tratan sobre ciencias naturales, también dejan su huella en la producción literaria. Por consiguiente, tales obras también tienen su lugar en este estudio, no desde el punto de vista científico, sino como ayuda a una comprensión más precisa del espíritu que domina la literatura durante un período dado. Desde el momento en que estas obras se integran en la vida intelectual en su carácter más especializado, dejan de interesar al historiador de letras. Lo que es importante es el momento de cambio, no la evolución posterior de las varias ramas de la ciencia. Por consiguiente, *historia de las letras* e *historia de la cultura* son términos recurrentes en la historia de la literatura, tal y como se presentan aquí.”

El autor comienza sugiriendo que “cada término del título” provee “una idea precisa del contenido” del libro. Esta afirmación introductoria es desafortunada en tanto que carece de comprensión histórica apropiada —una deficiencia que se puede encontrar fácilmente en casi todas partes en el resto del libro. Dimaras se ocupa de términos e ideas, no de conceptos y nociones, aprobando de esta manera la falacia de que, igual que los poetas están dotados de talento y los períodos están impregnados por la *Zeitgeist*, del mismo modo los términos se empapan de ideas de un modo estático, que no ofrece ambigüedad. Su afirmación inicial inevitablemente lleva a la absurda conclusión de que las obras con títulos idénticos o similares (por ejemplo, aquéllas de Rizos¹⁷⁸ Neroulos, Kambanis¹⁷⁹ o Knös¹⁸⁰) tratan exactamente el mismo tema, sin tener en cuenta el momento histórico y el lugar cultural de su creación. ¿Se refieren términos como *historia*, *griega* y *literatura* a ideas eternas con un significado estable? ¿O representan nociones actuales de comprensión que son culturalmente específicas?

El autor se ofrece a analizar para nosotros los términos del título, pero se abstiene tácitamente de admitir que está imponiendo sus propias ideas sobre ellos, que está intentando manipular el consentimiento público y revisar la tradición literaria según los dogmas de un nuevo discurso ya establecidos en el lenguaje crítico durante los tardíos años 30. Todo lo contrario, pronto reclamará objetividad afirmando que (a) “nos preocupa desarrollar una estructura de los hechos y no filtrar la realidad superponiendo una estructura preconcebida”, y (b) “nos preocupa la

¹⁷⁸ N. I. RIZOS, *Cours de littérature Grecque moderne*, A. Cherbuliez, París, 1827.

¹⁷⁹ A. KAMBANIS, *Historia tis Neas Ellinikis Logotechnias*, Atenas, 1925.

¹⁸⁰ B. KNÖS, *L'histoire de la littérature Neo-Grecque*, ALMQVIST & WIKSEL, Estocolmo, 1962.

historia, no la crítica” (XV). Pero, ¿hay una descripción objetiva histórica, una obra libre de juicios de valores de erudición literaria? Las afirmaciones de arriba se examinarán aquí con respecto a la concepción del primer término: *literatura*.

Antes de que comience la discusión detallada, podemos decir que, en general, este texto es un ejemplo fascinante, ciertamente magistral, de epistemología (auto-)deconstructiva. El cuerpo principal contiene una deconstrucción sinópticamente proléptica del concepto de literatura en cinco fases sucesivas que aspiran a preparar el terreno para una nueva definición de la noción relevante que se pretende aportar al final del párrafo. Al intentar agrandarlo y defenderlo, el autor hace el concepto incluso más amplio, inestable e insostenible, hasta que pierde el control sobre su significado específico y, con el tiempo, termina en el abismo de discursos variablemente solapables sin siquiera el beneficio existencial de la *aporía*.

El primer intento de trazar el mapa del territorio usa la definición romántica de *literatura* como el “arte de expresión,” e inmediatamente da paso al espectro del sujeto creativo, el artista. ¿La *expresión* de quién (del individuo con dotes)? ¿Qué otorga a la literatura el estatus de arte (el talento del individuo, la inspiración, o el trabajo esforzado)? Finalmente, ¿qué se expresa: emociones, sentimientos, opiniones (y cómo)? Esta noción wordsworthiana de expresión mistifica el arte verbal justificando su naturaleza en términos biográficos. Incluso aunque, más adelante, al lector se le asegura que “ésta no es una historia de escritores, sino una historia de la literatura,” a lo largo del libro (desde el índice hasta la tabla cronológica) queda claro que ésta es otra galería de genios cuyas aventuras intelectuales se siguen hasta que dan con el destino de Solomos, quien “encontró paz en los brazos de su creador” (240).

171

Aún así, el autor está descontento con su definición y, en lugar de concretarla, intenta mejorarla por medio de una ampliación para incluir todas las obras escritas no científicas. Esta (implícita) distinción entre la “función emotiva” y la “referencial” del lenguaje, sacada de Ogden y Richards¹⁸¹, y Richards¹⁸² a través de Seferis y Eliot, podría ser, para algunos, al menos, una práctica en su crudo sentido común: la literatura es, de cuanto hay escrito, todo lo que no sea no-literario; es decir, el texto artístico sobre la página tal como lo definió la nueva crítica.

Hasta este punto —la segunda fase de la elaboración— todo el debate parece bien delimitado dentro del contorno de la crítica ortodoxa —aceptando a primera vista todo lo establecido por la “comunidad interpretativa” griega¹⁸³ de críticos y artistas llamados literarios entre las dos guerras— y es, por tanto, incapaz de alcanzar el último objetivo de su

¹⁸¹ C. K. OGDEN e I. A. RICHARDS, *The Meaning of Meaning*, Harcourt, Brace & World, Inc., Londres, 1930, pp. 149, 223.

¹⁸² I. A. RICHARDS, *Principles of Literary Criticism*, Kegan Paul, Trench, Trubner, Londres, 1924, pp. 267-273.

¹⁸³ S. FISH, *Is There a Text in this Class?*, Harvard UP, Cambridge, Massachusetts, 1980.

realización final tal y como lo conocemos: la revisión de la tradición y su canon soberano. Para que un discurso se apropie con éxito de una institución, para que una práctica discursiva se transforme eficazmente, para que emerjan nuevos objetos como obras de arte y otros desaparezcan del canon, se debe ejercitar un acto drástico de relectura no sólo sobre el cuerpo principal y las posiciones jerárquicas más altas, sino también en los márgenes del discurso dominante.

Cada historia de la literatura es en la práctica la historia de una literatura alternativa. El propósito fundamental de la historia de Dimaras era que el discurso del movimiento modernista nativo efectuara una apropiación permanente de la institución de la crítica griega, como queda expresado principalmente en los ensayos de sus eminentes representantes (incluyendo a Seferis, Elytis, Karandonis, Sahinis y Nikolareizis) y su revista literaria, *Ta Nea Grammata*. Así, una reforma de los valores estéticos provocaría la supresión de criterios y obras establecidos por los movimientos simbolistas y decadentes de principios del siglo XX y el surgimiento exitoso del nuevo movimiento. Pero para que este esfuerzo alcance sus metas, las reglas del juego y los mecanismos de prohibición y rechazo que operan en los límites del discurso imperante tendrían que cambiar, mientras que las normas de la comprensión estética habrían de revisarse.

Esa primera revisión ocurre en la siguiente fase de la argumentación —las oraciones quinta y sexta del texto—, donde se abre la puerta a canciones folclóricas y material transmitido oralmente en general. Aquí las fronteras se transgreden para permitir la inclusión del vasto campo del folclore. Las canciones y otros elementos de la cultura popular se pueden someter a evaluación estética, y nuevos géneros pueden entrar en la corriente principal. El habla invade la palabra escrita, lo anónimo se admite dentro de lo artístico, los actos de transmisión llegan a ser partes de la tradición. De ahora en adelante, la literatura griega nunca será la misma otra vez; su significado ha cambiado, su historia se ha reescrito. Significativamente, no hay mención de ningún criterio. El lector, sobre todo el estudiante, ya debe estar preguntándose por los principios según los cuales se juzgará la admisión; pero tales criterios están ausentes del párrafo y del libro. Simplemente atribuyendo una vaga relevancia cultural a obras, eventos o fenómenos particulares, el autor se sentirá libre de incluir, integrar o empujar a la periferia lo que sea que sirva a (o amenace) sus propósitos estratégicos.

Después de romper las líneas que delimitan el texto artístico del no artístico, y la palabra escrita de la hablada, Dimaras procede agresivamente —la siguiente oración le lleva— a romper más fronteras, aquéllas entre el arte y la ciencia: *literatura* puede que contenga la “noción de arte de expresión”, pero incluso las “obras de carácter científico” pueden considerarse literarias bajo ciertas condiciones. De estas condiciones, sólo una se menciona: una “forma esmerada”. La ausencia de explicación alguna y el torpe término desencadenan algunas preguntas embarazosas. Primero, ¿cómo determina uno si una forma es

“esmerada”? ¿Empleando criterios biográficos, estilísticos, políticos o de cualquier otro tipo? Segundo, ¿es el esmero una cuestión de originalidad, convencionalidad o propiedad? ¿Es resultado de la voluntad del autor o de una evaluación crítica (o ambas)? Tercero, ¿es cualquier “forma esmerada” artística? En tal caso, ¿puede aplicarse esto beneficiosamente a otras artes? Cuarto, ¿es la calidad artística sólo una cuestión de forma (y qué es la *forma*)? Quinto, ¿son el arte y la ciencia campos separados, interdependientes o solapados? Sexto, según las presunciones liberales del autor, ¿realmente tenemos obras de una “alegre”, incluso hermosa “ciencia”, cumpliendo con el ideal de Nietzsche?

Nadie ya familiarizado con el prefacio u otras partes de la historia debería esperar respuesta alguna a estas preguntas. La razón principal de este silencio no es la falta manifiesta de autoconciencia teórica del libro, tan sorprendente como es para una obra que se publicó por primera vez en 1948 (y un prefacio que ha sobrevivido a lo largo de sus siete ediciones), apareciendo tras el auge de importantes movimientos de crítica como el formalismo ruso, la nueva crítica americana, la escuela de Praga de estructuralismo o la escuela de Ginebra de fenomenología; la razón se encuentra primordialmente en los propósitos autoritarios que dan base a toda la iniciativa, la cual aspiraba a una crítica total del canon de la literatura griega moderna¹⁸⁴ —o, más correctamente, a una confirmación académica de la tradición ya tentativamente revisada por la *Generación de los años 30* contra las tendencias estéticas predominantes de su tiempo. Las pretensiones del libro, de una inocencia epistemológica reflejada en su método pseudo-histórico, sirven para esconder su identidad ideológica.

173

Volviendo al texto, notamos que, según el último argumento, “a pesar de su base científica”, incluso “algunas obras de carácter científico” pueden considerarse obras literarias siempre que su forma sea satisfactoria. Pero no se nos dice cómo se puede decidir esto y quién es el maestro en la competencia relevante, aunque sabemos que, más adelante en el libro, obras de tal calidad se reconocerán por sus méritos artísticos. Aún así, es obvio que el autor ya se ha aventurado lejos en su exploración del término *literatura*. Por ahora, su historia va a incluir obras adicionales del folclore nacional (y actos de su transmisión), así como otras de las ciencias teóricas. Si las presunciones humanísticas de esta aproximación no están todavía suficientemente claras, se fijarán explícitamente en el cuarto ajuste sucesivo de la definición inicial, y a ese efecto se dedican no sólo una, como en las fases previas, sino cinco largas oraciones. En su fase final, este desmembramiento gradual de la, por entonces, noción prevaleciente de literatura —nótese la longitud de las cuatro oraciones precedentes expandiéndose firmemente— culminará en la aparente legalización artística de todos los trabajos, documentos y

¹⁸⁴ Indicativo de esta aspiración totalizadora es el hecho de que ninguna otra historia de la literatura griega moderna publicada en el siglo XX se consideró lo suficientemente importante como para incluirse en la “tabla cronológica” (de hitos literarios y culturales) de la edición griega.

oeuvres. Naturalmente, el autor no puede conferir valor estético sobre todos ellos; pero señalando su importancia cultural, al menos puede considerarlos como absolutamente necesarios para un estudio de esta clase. De este modo, cualquier rama de conocimiento sistemático, cualquier disciplina, cualquier ciencia relacionada con o representativa del “espíritu que domina la literatura durante un período dado” puede mostrarse que deja su “huella sobre la producción literaria”.

Un teórico moderno podría intentar formular un argumento superficial de las preferencias aparentemente intertextuales de la sugerencia de arriba. Pero uno no tiene que abrir el libro al azar para señalar debates particulares que cancelan este argumento. Esta aproximación supuestamente intertextual sería incompatible con el siguiente principio ahistórico: “La importancia estética o histórica de un escritor o una obra, en mi opinión, emerge básicamente de un examen detallado de él [sic] o su obra” (XV). (Además, el debate aquí es sobre el *espíritu de la época*, no los *discursos* de Foucault o los *paradigmas* de Kuhn.) Un análisis contextual de este párrafo prueba que sus principales puntos, en vez de aspirar a clarificaciones definicionales, funcionan hacia la usurpación de ciertos términos para que suficiente camino se aclare cuando comience el examen real de fenómenos literarios. Como veremos, al final del párrafo la entonces vigente composición de la idea de *literatura* se suprime para que los actos de interpretación individuales y revisores puedan seguir discretamente.

El uso de los términos *evolución* y *cambio* testifica de manera elocuente el modelo biológico de explicación empleado a lo largo del libro. En verdad, el desarrollo de la literatura griega moderna se traza según “fases de evolución” y “puntos de inflexión” de cambio. Las escuelas de pensamiento y movimientos artísticos se describen de modo naturalista, sucediéndose unas a otras en una secuencia natural con sólo interrupciones menores que afectan su curso. Se establece una jerarquía sólida de artistas importantes y figuras menores, se evalúan logros individuales y se defiende consistentemente la idea de progreso. Se enmudecen las luchas internas y las luchas territoriales, se esconde astutamente la autoridad de discursos dominantes detrás de patrones efímeros de vida intelectual, se descubre continuidad por todas partes, y todo se hace para encajar en un esquema homogéneo de crecimiento orgánico. El final del párrafo concluye esta argumentación triunfantemente con una descripción de la literatura que abarca todas las *ciencias teóricas* humanísticas. En este libro, el autor da a entender que la historia de la literatura, la historia de las *belles lettres* y la historia de la cultura casi se solapan: se apoyan, iluminan y definen unas a otras. Esta actitud deja a la literatura a su merced: añadiendo círculos concéntricos más grandes alrededor del inicial —el del territorio convencionalmente

planeado—, se las ingenia para desestabilizarlo y torcer los límites de su discurso tal como están designados por los críticos previos en el poder.¹⁸⁵

El propósito fundamental de mi argumento hasta ahora no ha sido criticar la *Historia de la literatura griega moderna* como tal, sino cuestionar las presunciones epistemológicas subyacentes a la idea misma de crear tal historia a lo largo de líneas similares. De hecho, encuentro interesante el primer párrafo del prefacio como una pieza ingeniosa de desconstrucción estratégica, pero discrepo profundamente con los propósitos a los que sirve. La debilitación de la noción romántica de literatura es una tarea encomiable cuando interroga nociones privilegiadas de presencia y transparencia; pero los principios idealistas que Dimaras emplea simplemente se dirigen al mismo viejo problema de lo anterior sólo para ofrecer una solución alternativa. Su ataque a la independencia y autonomía de la literatura aspira a una revisión de las jerarquías establecidas que con el tiempo —como una historia de la recepción de *Historia* mostraría— hicieron de la *Generación de los años 30* los verdaderos herederos de la mejor tradición cultural nacional.

Habiéndose manifestado las presunciones epistemológicas de la solución alternativa de Dimaras, el resto de este estudio se dedicará a una serie de sugerencias preliminares, no sobre otra historia de la literatura griega moderna, sino sobre su genealogía. El término se toma prestado de Nietzsche y el modelo metodológico de Foucault.

175

C. Th. Dimaras es el mejor historiador de ideas griego. Para entender claramente el método que ha estado practicando, uno puede convenientemente volver la vista a su más dedicado representante, Arthur Lovejoy. Según Lovejoy, la historia de las ideas “se preocupa sobre todo de las manifestaciones de *ideas singulares* ¹⁸⁶ específicas en el pensamiento colectivo de grandes grupos de personas”. “En resumen, se interesa más por las ideas que alcanzan una amplia difusión, que llegan a formar parte del acervo de muchas mentes”. Adicionalmente, es un “intento por entender cómo las nuevas creencias y modas intelectuales se introducen y difunden, ...cómo concepciones dominantes o ampliamente predominantes, en una generación pierden su adherencia a las mentes de los hombres y dan lugar a otras”.¹⁸⁷

Foucault, por otro lado, en uno de sus libros teóricos más importantes del siglo, ha dado las siguientes definiciones compactas de la historia de las ideas antes de oponer a ella su propia noción de genealogía: “intenta redescubrir la experiencia inmediata que el discurso transcribe”;

¹⁸⁵ A propósito, hace lo mismo con el discurso de su propio campo, el académico literario, pero un examen de éste excedería la intención de este artículo.

¹⁸⁶ NdT.: “unit-ideas”.

¹⁸⁷ A. O. LOVEJOY, ‘Introduction. The Study of the History of Ideas’, Harvard UP, Cambridge, Massachusetts, 1936, pp. 3-23 (p. 22). Ver también ‘Reflections on the History of Ideas’, *Journal of the History of Ideas*, 1 (1940), pp. 1-23.

“es la disciplina de principios y finales, la descripción de oscuras continuidades y retornos, la reconstitución de desarrollos en la forma lineal de la historia”¹⁸⁸.

“Es el análisis de nacimientos silenciosos, o correspondencias distantes, de permanencias que persisten bajo aparentes cambios, de formaciones lentas que se benefician de innumerables complicidades ciegas, de aquellas cifras totales que gradualmente se unen y, de repente, condensan en el punto único de la obra. Génesis, continuidad, totalización: éstos son los grandes temas de la historia de las ideas.”
(138)

Incluso desde el principio del prefacio, queda claro que el estudio de Dimaras se escribe desde el particular punto de vista humanístico expuesto en la descripción de arriba. Al esbozar mi modelo tentativo para una genealogía de la literatura griega moderna como institución, intentaré evitar estos defectos adoptando una aproximación hermenéutica¹⁸⁹ radical. Foucault, quien ha investigado él mismo las instituciones sociales (tales como el manicomio, la clínica y la prisión), prosigue su debate sobre la historia de las ideas con el establecimiento de cuatro importantes “puntos de divergencia” entre ella y la genealogía.¹⁹⁰ Estos puntos proveerán la base para la construcción de mi modelo genealógico.

I. La literatura es una institución social dominada por diferentes discursos en diferentes períodos históricos, y simultáneamente afectada por los discursos que dominan otras instituciones contemporáneas a ella, tales como la crítica. La genealogía “intenta definir... aquellos discursos como prácticas que obedecen ciertas reglas” (138). No es una evaluación de autores, libros, *oeuvres* o ideas, de logros personales e influencias culturales, sino una descripción de los discursos que tienen en cuenta su surgimiento. Aunque las historias de *escuelas* y *movimientos* imponen homogeneidad sobre discontinuidad y crean un museo de obras maestras, un ejemplo práctico como el romanticismo ateniense de mediados del siglo XIX permanece como enigma sin resolver para ellos, ya que no hay explicación tradicional histórica que pueda dar cuenta convincentemente tanto de su éxito popular como de su *fracaso* artístico. Hoy es bien fácil desechar la atracción de masas de un poeta como A. Paraschos o Sourris aplicando criterios estéticos modernos, pero eso nunca ayudará a nuestra comprensión, la cual, al contrario de lo que Lovejoy pensaba, tiene que ser

176

¹⁸⁸ M. FOUCAULT, *The Archaeology of Knowledge*, trad. de A. M. Sheridan Smith, Tavistock, Londres, 1972, p. 137.

¹⁸⁹ Para una visión breve de la tradición alemana del campo, ver: R. E. PALMER, *Hermeneutics: Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, and Gadamer*, Northwestern UP, Evanston, Illinois, 1969.

¹⁹⁰ parte 4, capítulo 1, 135-40.

fuertemente antipática en vez de “simpática,”¹⁹¹ para descubrir las normas de la competencia literaria y representación de la época.

“El [d]iscurso”, dice Foucault, “lo constituye un grupo de secuencias de signos, en la medida en que... se les puedan asignar modalidades particulares de existencia” y “pertenezcan a un solo sistema de formación” (107). Por tanto, podemos “hablar de discurso clínico, discurso económico, el discurso de la historia natural, discurso psiquiátrico”, o discurso literario (y crítico). Una genealogía de la literatura griega moderna debería examinar la concepción de este último tipo en varios períodos. Por ejemplo, lo que significó *literatura* en la diáspora balcánica, en Creta bajo el mando veneciano, o en las Islas Jónicas bajo la ocupación británica, y el impacto de otros discursos dominantes (como los de la lingüística, la teología o la política) sobre ella.

Semejante examen resistiría la tendencia convencional a encargarse de artistas individuales, analizar obras sueltas o detectar influencias. Para definir el significado cultural específico y la importancia de la literatura como una institución en un momento histórico, debería estudiar las prácticas relevantes de lectura y escritura y describir el emplazamiento institucional, los contornos, los límites y los mecanismos operantes del discurso prevaleciente. Ésta es una “tarea que consiste en no —de no más— tratar discursos como grupos de signos (elementos significantes que se refieren a contenidos o representaciones), sino como prácticas que sistemáticamente forman los objetos de los que hablan” (49). No debería tener como su propósito recuperar el *espíritu de la época* después del desastre de Asia Menor (1922) o durante la Guerra Civil de los años 40, trazar las fuentes eróticas o políticas de la inspiración de Cavafis, o culpar a los prejuicios morales por la desesperación de Lapathiotis; en resumen, no debería leer obras como *documentos*, como signos que se refieren a un orden particular de la realidad, sino como *monumentos* de un discurso. “No se debe referir al discurso en la presencia distante del origen, sino tratarse como y cuando ocurre” (25).

Por tomar un ejemplo concreto, un estudio genealógico de la obra de teatro cretense *Thysia tou Avraam* descartaría como especulación vana si fue una obra temprana de V. Kornaros o no, resumir brevemente la magnitud de su deuda a *Lo Isach* de L. Groto y, en su lugar, concentrarse en (a) el número, naturaleza y distribución de ediciones populares a lo largo de los siglos XVIII y XIX hasta que fue *redescubierta* por filólogos modernos de la década de 1880 en adelante; (b) el número de sus versiones alternativas circulando en populares facsímiles¹⁹² (rechazados); también, la tradición oral griega (en Creta y, sobre todo, las Islas Jónicas, con representaciones dramáticas); y (c) reacciones eruditas y populares a usos del texto tal como ha sido editado y representado hoy.

¹⁹¹ A. O. LOVEJOY, ‘Introduction. The Study of the History of Ideas’, *The Great Chain of Being*, Harvard UP, Cambridge, Massachusetts, 1936, pp. 3-23 (p.18).

¹⁹² NdT.: *chapbooks*, esto es, libritos de bolsillo muy populares entre los siglos XVI y XIX en Europa.

Incluso aunque un cierto discurso puede que se identifique estrechamente con la concepción de la institución literaria en un momento y lugar dado, no se debe subestimar el fiero combate continuamente conducido por (y entre) otros discursos intentando vencer al dominante. Por esta razón, el orden cronológico de eventos, lejos de ser lineal, progresivo, es una serie de rupturas catastróficas ocasionadas cuando un discurso derrota y reemplaza a otro, estableciendo, a su vez, nuevas reglas de redacción, producción y consumo, y ,así, redefiniendo la idea de su institución. Los peligros (y atractivas promesas) de apreciación estética están al acecho por todas partes a lo largo de la senda de la investigación genealógica. Al elogiar a Seferis por sus técnicas innovadoras, los críticos no notaron la batalla que el nacionalismo griego ganó a través de su obra contra el modernismo cosmopolita, como se propuso en primer lugar por Cavafis y Papatsonis; de manera similar, al evaluar exclusivamente el plano arquitectónico magistral de *To Axion Esti* (1960), uno pierde su estrategia suprema de apropiación por la cual el surrealismo nacionalista conquistó (y así reinventó) arrolladoramente la tradición literaria griega de los últimos diez siglos. En general, cuando uno se concentra en logros individuales, continúa viendo alianzas transhistóricas donde sólo existen ejercicios de, y contiendas por, la autoridad.

II. La tarea de la genealogía es claramente no “redescubrir la transición continua, insensible que relaciona discursos, en una suave pendiente, con lo que precede o lo que les sigue. . . . Por el contrario, su problema es definir discursos en su especificidad” (139). En marcado contraste con la historia de las ideas, que describe recurrentes motivos intelectuales y patrones que reaparecen de varias formas, la genealogía, como un “análisis diferencial de las modalidades de discurso”, cambia la perspectiva y énfasis de la continuidad por la discontinuidad. Cada discurso tiene que tratarse de forma separada en su propia historicidad. Los discursos son fenómenos únicos culturalmente determinados, y es su localización lo que debería interesar al historiador: lo que hace a cada uno “irreducible a cualquier otro” (139).

La autoridad de un discurso sobre la institución de la literatura se ejerce a través de la imposición de ciertas reglas y limitaciones en la construcción y circulación de obras de arte que circunscriben la libertad creativa del autor, del crítico, del profesor y del público. Durante el período de su dominación, ciertas normas¹⁹³ artísticas definen la estética dominante, la cual afecta directamente a las prácticas/hábitos de escritura y lectura de la época. El choque feroz de discursos críticos alrededor de la

¹⁹³ “La norma estética . . . es la forma que regula las actitudes estéticas del hombre hacia las cosas; por tanto, la norma separa lo estético del objeto individual y lo hace un asunto de la relación general entre el hombre y el mundo de las cosas” (33).

J. MUKAROVSKY, ‘The Aesthetics of Language’, *A Prague School Reader on Aesthetics, Literary Structure, and Style*, ed. de Paul L. Garvin, Georgetown UP, Washington D.C., 1964, pp. 31-69.

poesía de Cavafis, la industria filológica alrededor de la obra de Seferis y la reputación internacional de Kazantzakis y Ritsos debería explicarse desde este punto de vista como ejemplos de la intrincada política de interpretación implicada en cualquier acto de apreciación pública.

Un interesante paralelismo podría hacerse, por ejemplo, entre las maneras en que los discursos del populismo y nacionalismo —ambos cruzando las barreras convencionales que separan la derecha política de la izquierda— se apropiaron de la obra de Ritsos y Seferis respectivamente. El populismo, el discurso romántico de política doméstica que aboga por los derechos del *pueblo* griego, su lenguaje oral y su liberación de las influencias occidentales, proyectaron la poesía de Ritsos como la *voz* del bardo cuyos melismáticos conjuros sobre *Romiosyni* eluden, por pura fuerza de inspiración, el escrutinio estético. El nacionalismo, por otro lado, el discurso de la filosofía y la *alta cultura* que datan de la Ilustración griega, que ha ido intentando determinar los orígenes y describir la continuidad de la *nación* griega, retrataron la obra de Seferis como el *texto* sagrado de una lengua modelo, una lengua escrita que se recupera de las fuentes originales y articula la esencia de *lo griego*. La línea de argumentación de arriba podría mostrar por qué el Ritsos que pertenece al lector¹⁹⁴ ganó el premio Lenin, tiene publicado todo lo que ha escrito (y mucho de ello transformado en canciones muy populares) y convence con su *contenido*; mientras que el Seferis que pertenece al escritor¹⁹⁵ ganó el premio Nobel, tendrá anotado todo lo que garabateó, estéticamente se aprecia y satisface con su *forma*.

179

Siguiendo con la misma aproximación de especificación histórica, se deben examinar como manifestaciones concretas de discursos particulares (en lugar de ideas) los certámenes de poesía organizados por la Universidad de Atenas (de la década de 1850 a la de 1870), las efímeras revistas literarias de finales de siglo (como *Techne* y *Dionysos*) o la recepción de Karyotakis por parte de la izquierda y de Varnalis por parte de la derecha. La importancia de estos fenómenos intelectuales no reside en su contribución al progreso de la cultura, como le gustaría creer al humanista que hay en cada experto, sino en su función como nuevos espacios (abiertos o cerrados) para la controversia de la institución literaria.

En un estudio genealógico, se debe mantener claramente al margen a la literatura como institución de todas las demás; aún así, no se puede describir su discurso dominante autotéticamente, sino en un examen paralelo de los discursos que ha marginado y de los de otras instituciones que lo amenazan o están afiliadas a él. Su estudio comparado e interdiscursivo debe examinar la constitución del discurso dominante, así

¹⁹⁴ NdT.: “readerly”, término que acuñó Roland Barthes. Según Barthes, estos textos se identifican con clásicos cuyo significado es fijo y, por tanto, los lectores se limitan a recibir información.

¹⁹⁵ NdT.: “writerly”, término igualmente acuñado por Roland Barthes. En este tipo de textos, los lectores toman el control del significado, adoptando, así, un papel activo en la interpretación de los mismos.

como sus políticas y medios de control territorial —sus mecanismos de admisión, exclusión, ostracismo y supresión. En este contexto, los famosos debates públicos sobre poesía entre Polyas y Zambelios, Roidis y A. Vlachos, Apostolakis y Varnalis, o Seferis y Tsatos se pueden leer como ejemplos de la lucha en curso entre los discursos dominantes y los periféricos; de forma similar, se expondrán en sus dimensiones ideológicas actos de censura (como la desaparición de la obra de Panas y Sarandaris) y otros de revisión (como el descubrimiento táctico de Makriyannis), los cuales protegen historias de la literatura y se defienden en campos estéticos o intelectuales. Una genealogía de la literatura griega moderna debe ser, sobre todo, una lectura antitética (es decir, una contralectura) de la crítica griega moderna que, con el tiempo, suprime las barreras artificiales entre arte *alto* y *bajo*, *bueno* y *malo*, *progresista* y *reaccionario*.

El caso de P. Panas (1832-1896) parece ejemplar en muchos sentidos. Su obra es literatura *baja* del orden más alto y cubre áreas tan dispares como la poesía lírica, la parodia, la traducción y el periodismo. Estrictamente orientado a la audiencia, fue muy popular y funcional durante su vida, pero aparentemente la fuerza perturbadora e inquietante de su obra sobrevivió al test de la estética alemana tal como la filología y la crítica la administraron. La parte más interesante de su poesía consiste en sátiras anárquicas que ridiculizan el romanticismo ateniense y jónico exponiendo la uniformidad de sus fórmulas estilísticas. La parodia ha sido el género más poco común y el menos apreciado de la literatura griega moderna. Las composiciones de Panas, junto con el resto de sus obras e ideas políticas, se han suprimido durante casi un siglo ya.¹⁹⁶ El canon de la tradición establecido por los discursos del nacionalismo no tendría en cuenta un testimonio tan intensamente personal sobre los dilemas sin resolver del idealismo romántico: los buenos poetas instruyen a la nación, no se suicidan. La obra de Panas nunca se ha recopilado.

180

III. La genealogía se encarga de discursos individuales, situándolos en su especificidad histórica, cultural y lingüística, describiendo sus mecanismos de operación y reglas de dominación. Para que esta empresa tenga éxito, es absolutamente necesaria una desconstrucción preliminar de ideas tradicionales. Como queda ilustrado a través del análisis del principio del prefacio de Dimaras, este acto de revisión ha sido indispensable incluso para la redacción de otra historia de la literatura; y, como sabemos ahora, su desmantelamiento ha servido muy eficazmente a ciertos intereses creados. Pero es necesario ir más allá y someter a una crítica epistemológica a todo el conjunto de nociones románticas sobre la obra de arte, la *oeuvre*, el autor, influencia, progreso y tradición, junto con los principios de apoyo de unidad orgánica, estructura, totalidad, autonomía y presencia. La historia de la literatura (o cualquier otro arte) es por su propia naturaleza un *catalogue raisonné* de obras maestras

¹⁹⁶ NdT.: El artículo es de 1985.

que atribuye logros estéticos a genios artísticos; y, en consecuencia, que reconoce y honra exclusivamente la “autoridad del sujeto creativo” (139). La genealogía, por otro lado, descarta esta aproximación idealista al ver la literatura no como una biblioteca de *oeuvres*, sino como una institución social, y su historia como una historia de interpretaciones y conflictos entre ellas; entre sus preocupaciones no se incluyen talentos ni sus triunfos o épocas ni su espíritu, sólo discursos y su contienda por el poder institucional.

La idealizada firma de Solomos,¹⁹⁷ el retrato perdido de Kalvos o la identidad oscura del autor de *Elliniki Nomarchia* (1806), desde una perspectiva hermenéutica, no significan nada; lo que Cavafis solía decir a sus amigos (o lo que Embirikos no), lo que Beratis destruyó (o Gatsos no escribió después de todo), por qué Kambysis volvió (o Papadiamandopoulos se marchó): tal información es completamente irrelevante para una comprensión histórica. El suicidio de Karasoutsas, la locura de Philyras o la adicción a las drogas de Lapathiotis tienen un mero valor biográfico, aunque a menudo mal empleado para mistificar la política de interpretación y la desesperada implicación del propio autor en ella. Ni las obras literarias se crean por artistas dotados de talento ni se descubren por críticos perspicaces, sino que se producen a través de la compleja interacción entre el deseo artístico, la voluntad interpretativa y el gusto público. Leer es siempre popular e intertextual, y la genealogía destaca estas características particulares. En vez de estar sujetos individualmente a aproximaciones estéticas independientes, los textos se deberían leer tal como se han escrito: unos contra otros. Se debería leer a Seferis como defensa de Palamas contra Cavafis, Palamas como defensa de Valaoritis contra Solomos, Elytis como defensa de Sikelianos contra Karyotakis, Vakalo como defensa de Cavafis contra Sikelianos —o, para entrar en el territorio adyacente de la crítica, Argyriou como defensa de Spandonidis contra Karandonis, y Lorentzatos como defensa de Apostolakis contra Agras. No hace falta decir que estos nombres se deberían leer/usar sólo *bajo tachadura*,¹⁹⁸ sólo como signos que se refieren a fenómenos culturales más que como identificaciones de individuos u obras recopiladas.

La búsqueda de Lorentzatos (1915) de una esencia griega trascendental es justamente tal fenómeno cultural de significación particular. Mientras Seferis había estado constantemente defendiendo el significado de *literatura* del escepticismo desconstruccionista de Cavafis, él

¹⁹⁷ Para algunas desacralizaciones hábiles (y deliciosas) de la firma del escritor, ver M. FOUCAULT, ‘What is an Author?’, *Language, Counter-Memory, Practice*, trad. de Donald F. Bouchard y Sherry Simon, Basil Blackwell, Oxford, 1977, pp. 113-38.; JACQUES DERRIDA, ‘Signature Event Context’, *Glyph*, 1 (1977), pp. 172-97; G. HARTMAN, *Saving the Text: Literature/Derrida/Philosophy*, Johns Hopkins UP, Baltimore, 1981; S. FISH, ‘With the Compliments of the Author: Reflections on Austin and Derrida’, *Critical Inquiry*, 8 (1982: 4), pp. 693-721.

¹⁹⁸ NdT.: “under erasure”, término usado ampliamente por Jacques Derrida para referirse a una palabra inexacta al tiempo que necesaria.

había estado dirigiendo una batalla paralela contra el formalismo de Agras junto con las líneas establecidas por Polyas (1825-1896) y Apostolakis (1886-1947). Este debate crítico se ha centrado alrededor de la noción de estilo. El esteticismo cosmopolita representado por Cavafis y Agras describió a través de él un mundo wildeano de apariencias elegantes donde la belleza de la forma promete un placer esquivo, terrenal, pero se niega a anclar verdad u otorgar salvación. El discurso del puritanismo victoriano empleado por Apostolakis y Lorentzatos define el buen estilo como la marca de excelencia moral con un fervor carlileano que castiga todas las expresiones de sensualidad e intenta llegar más allá del pecado del lenguaje hacia la redención estética. Establecido en el propio marco ideológico, el signo *Lorentzatos* representa el discurso crítico opresivo del moralismo que se aproxima al arte como la oración de los pervertidos e intenta salvaguardar la esencia de su seductor agarre.

La filología y la crítica continúan buscando las influencias inspiradoras de Dostoyevski en Vizyenos, Nietzsche en Chatzopoulos, Joyce en Pentzikis, Élouard en Elytis o Ginsberg en Poulivos. Pero sería otro desafortunado lapsus dentro de la historia de la literatura si la genealogía buscara este tipo de patrones evolutivos, ya que esto prestaría apoyo a ideas de progreso intelectual y continuidad cultural típicas de la utopía humanística. Incluso la calistenia de la voluntad artística descrita por Harold Bloom en su teoría de la influencia no puede justificar la constitución del sujeto, la disponibilidad de papeles en un juego particular y las restricciones institucionales ejercitadas en cada actuación. Foucault ha sugerido recientemente

182

“[...] otra manera de avanzar hacia una nueva economía de relaciones de poder, una manera que es más empírica, más directamente relacionada con nuestra presente situación, y que implica más relaciones entre teoría y práctica. Consiste en adoptar las formas de resistencia contra diferentes formas de poder como punto de partida. Por usar otra metáfora, consiste en usar esta resistencia como catalizador químico para sacar a la luz relaciones de poder, ubicar su posición y averiguar su punto de aplicación y los métodos utilizados. En lugar de analizar el poder desde el punto de vista de su racionalidad interna, consiste en analizar las relaciones de poder a través del antagonismo de estrategia.”¹⁹⁹(780)

Este estudio radical de relaciones de poder dentro y alrededor de la institución de la literatura podría comenzar en su periferia y examinar nociones específicas de literariedad y calidad para explicar, por ejemplo, cómo ciertos géneros (como el poema en prosa) pasan de moda, cómo ciertas obras (como la de Kalas) se suprimen, o cómo ciertos discursos (como el de la filosofía) invaden el territorio. Tal aproximación también examinará el impacto en la literatura griega de controversias tales como la de la *Cuestión lingüística* o la *Gran idea* en términos de estrategias

¹⁹⁹ MICHEL FOUCAULT, ‘The Subject and Power’, *Critical Inquiry*, 8 (1982: 4), pp. 777-95.

antagonistas que trabajan por la apropiación de una institución social. Aquí, el principal punto de interés no es ni las creencias políticas de autores individuales ni la contribución potencial de obras particulares a la conciencia de clase de las masas. La comprensión histórica debe proceder de puntos de conflicto cruciales y trazar la importancia de las *formas de resistencia* —sea la crítica ilustrada defendida por Roidis, la amalgama de géneros practicada por P. Yiannopoulos e I. Dragoumis o el nihilismo lingüístico llevado a sus extremos por P. Takopoulos— contra *formas de poder* dominantes. No es el desarrollo de la ficción realista o la ciencia del folclore lo que debería llamar la atención del genealogista y el hermeneuta, sino más bien los esfuerzos de los discursos que desafiaron su autoridad para resistir su imposición. Esta clase de estudio mina las presunciones metafísicas inherentes en la apreciación estética (tal como se ha resumido en historias y antologías) y difunde valores estéticos para dejar el campo de nuevo disponible a nuevas exploraciones.

IV. Finalmente, la investigación genealógica no es un acto de recuperación —“no intenta repetir lo que se ha dicho llegando a su propia identidad” (139). La idea del autor, el sujeto creativo, se descarta junto con todas las otras nociones de origen. Lo que es importante no es el momento de la construcción de la obra, sino el proceso de su aparición como obra de arte: su producción cultural. Un acto de recuperación intenta salvar el original del abuso y, refiriéndose a fuentes de inspiración e intención, evidenciar la obra en su forma pura y significado real. La genealogía, por otro lado, “no es un retorno al secreto más profundo del origen; es la descripción sistemática de un discurso-objeto” (140). En este sentido, el *Porphyras* (1849) de Solomos es mucho más importante para una lectura del *Second Lieutenant* (1945) de Elytis que la propia experiencia del poeta en la Segunda Guerra Mundial; el éxito popular de Xenopoulos está mucho más íntimamente relacionado con las expectativas de su público que con su descripción fiel de la realidad social; y el redescubrimiento de Kalvos (1792-1869) por Palamas en 1889 fue más una aproximación exitosa del discurso patriótico militante de la *Gran idea* que una reevaluación largamente demorada.

La historia de la recepción/uso de Kalvos ciertamente proporciona una riqueza de material interesante para una semiótica diacrónica de gusto literario. Su obra se ha *redescubierto* repetidamente por *escuelas* sucesivas. Primero, los demoticistas²⁰⁰ inventaron un poeta alternativo nacional, el bardo de la continuidad de la raza; más tarde, los simbolistas enfatizaron la oscura cualidad musical de su decadente imaginación; el surrealismo celebró la fuerza lírica de su arrolladora imagería; y, más recientemente, la auto-proclamada *Generación de los años 70* lo retrató como un precursor de la ética *beat*. Son estos usos culturales de su obra como objeto de prácticas discursivas lo que una descripción genealógica debería tratar. En vez de intentar recuperar en vano su significado

verdadero, real, se debería estudiar su surgimiento como discurso-objeto a través de las apropiaciones mostradas arriba: las diferentes formas de su constitución cultural y la política de las respectivas interpretaciones. No hace falta subrayar que ésta no sería otra exploración científica más, sino una interpretación en perspectiva de interpretaciones, un meta-comentario crítico sobre los modos de surgimiento del signo artístico *Kalvos*.

La genealogía como disciplina describe sistemáticamente cómo las obras llegan a ser discursos-objetos, cómo los objetos construidos emergen como obras de arte; pero la conciencia de sí misma—lo que Gadamer²⁰¹ llama *conciencia histórica*²⁰²— no le deja olvidar su propia especificidad: siendo una interpretación, “no es más que una reescritura”. No es objetiva ni está libre de discursos; es relativa y en perspectiva. Examina reglas, normas y códigos mientras otras, análogas convenciones, gobiernan sus propias operaciones. Es imposible una investigación suprahistórica de los mecanismos del discurso conducida sin ninguna restricción institucional. Cada especialista, historiador, crítico o lector pertenece necesariamente a una *comunidad interpretativa* cuyos hábitos de lectura y escritura constituyen una práctica discursiva. A pesar de la impresión opuesta dada por su nombre, la genealogía mira al presente a través del pasado²⁰³; sus resultados son relevantes, si no urgentes, para nuestra vida, la comprensión de nosotros mismos, nuestra participación en el juego de poder.²⁰⁴

Después de llegar a este punto, incluso el lector cauto de la *Historia* de Dimaras se sentirá probablemente bastante insatisfecho e inseguro con la conclusión de arriba. Claramente, el escepticismo de este artículo no es una respuesta a sus expectativas positivistas de una *ciencia de la literatura* o a su anticipación de conocimiento estable, seguro. Si las cosas son tan relativas, ¿por qué preocuparse? Si no hay avance en la investigación, si interpretaciones culturalmente determinadas se suceden unas a otras interminablemente, ¿cuáles son nuestras probabilidades de recuperar algo de esencia de la historia, algo de presencia de nuestro

²⁰¹ H-G. GADAMER, *Truth and Method*, trad. de W. Glen-Doepel, Sheed and Ward, Londres, 1975.

²⁰² “La conciencia histórica conoce la otredad del otro, el pasado en su otredad. . . . Busca en la otredad del pasado no la ejemplificación de una ley general, sino algo históricamente único. Al afirmar trascender completamente su propia condicionalidad en su conocimiento del otro, está implicada en una apariencia dialéctica falsa, ya que en realidad está buscando dominar, por así decirlo, el pasado. . . . La conciencia histórica, al buscar comprender la tradición, no debe confiar en el método crítico con el que se aproxima a sus fuentes, como si esto la preservara de mezclar su propio juicio y prejuicios. Debe, de hecho, tomar en consideración su propia historicidad” (Gadamer: 323-24).

²⁰³ “Cada época debe entender un texto transmitido a su manera, pues el texto es parte del todo de la tradición en la que la época toma un interés objetivo y en la que busca comprenderse a sí misma” (Gadamer: 263).

²⁰⁴ “... entender un texto siempre significa aplicarlo a nosotros mismos” (Gadamer: 359).

pasado? Pero, para mí, la cuestión es claramente no una epistemológica, sino una moral. En un mundo donde los discursos (es decir, sistematizaciones de conocimiento formulado) chocan implacablemente por poder sobre la misma capacidad humana de tener sentido, nuestro deber es resistir toda seguridad disciplinada y luchar contra cualquier instauración de autoridad. En este caso particular, para mantener la literatura griega moderna fresca, informativa y productiva como campo de investigación, debemos oponernos a todas las tentativas de su totalización perturbando las jerarquías soberanas y situando en primer plano discursos marginados o suprimidos que todavía pueden cuestionar su validez. No estoy hablando de historias alternativas, sino de investigaciones genealógicas que harán problemática la escritura de más historias. En vez de trazarse su mapa de nuevo, el territorio completo debería abrirse a debates que alentaran un papel más activo por parte del lector, es decir, comprensión imaginativa aventurera y escritura irreverentemente creativa.

Traducción de Carmen Rodríguez Ramírez