

LA POÉTICA CULTURAL O *NEW HISTORICISM*

En el panorama de las últimas tendencias de la teoría literaria, el *New Historicism* o *Poética Cultural* ha seguido un curso emergente en los últimos diez años, y ha contribuido (casi a su pesar) a la renovación de los planteamientos teóricos y prácticos de la teoría de la literatura y de los estudios culturales. Precisamente por no haber sistematizado un cuerpo de doctrina, el *New Historicism* se ha convertido más en un lugar de intenso debate que en una ortodoxia académica; ese mismo hecho, sin embargo, dificulta el hallazgo de sus principios comunes. El *New Historicism* es, netamente, un movimiento de la crítica literaria angloamericana. Su difusión fuera de este ámbito lingüístico y geográfico ha sido aún insuficiente, y su difusión en la teoría literaria europea continental -y en la española en particular- es aún incipiente cuando no inexistente. La necesidad de presentar los trabajos y métodos del *New Historicism* no se debe únicamente a esto: ha de añadirse también que, como 'movimiento' (renuente, en un principio, a considerarse como tal), ha tenido la virtud de suscitar una controversia crítica con las corrientes dominantes del mercado académico, y, particularmente, con los deconstruccionistas de los Estados Unidos. La presentación de estas páginas adolece de las carencias que se derivan de su proximidad a los hechos que describe: los textos del *New Historicism* continúan apareciendo, y, desde 1987, con un número creciente de contribuciones. Al tratarse de un movimiento emergente, su desarrollo posterior puede deparar nuevas inflexiones o nuevas controversias. Por otra parte, ha de señalarse previamente que la obra del más destacado de sus practicantes, Stephen J. Greenblatt, ha venido a identificarse, en gran medida, con la poética cultural: suele por ello asumirse que sus escritos representan ejemplarmente los presupuestos generales del *New Historicism*, a pesar de que esta identificación deja en la sombra las contribuciones, muy relevantes, de otros autores, como L. A. Montrose, y de que oblitera lo que en el *New Historicism* hay de movimiento colegiado.

Como tendencia identificable, el *New Historicism* surgió a comienzos de la década de los ochenta. El momento fundacional suele situarse en 1980 y 1981, cuando se publican varios artículos de S. J. Greenblatt y L. A. Montrose, aparece el libro *Renaissance Self-Fashioning* (1980) del primero, y Gallagher, Michaels, Greenblatt y otros fundan la revista *Representations*.¹ Sin embargo, la difusión y formalización de sus métodos no se

1. S. J. Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning*, Chicago, 1980; *Allegory and Representation*, Baltimore, 1981; L. A. Montrose, "A Poetics of Renaissance Culture", *Criticism*, 23, 1981, 349-359 (reseña de *Renaissance Self-Fashioning*) y "The Place of a Brother" in *As you like it: Social Progress and Comic Form*, *Shakespeare Quarterly*, 32, 1981, 28-54.

produce de forma definida más que a partir de 1985². En principio, el desarrollo del *New Historicism* no fue, estrictamente, la consolidación de una doctrina, sino de un conjunto de temas y preocupaciones: el nombre de *New Historicism* llegó después, acuñado casi distraídamente en la introducción programática de Greenblatt a un número especial de *Genre* (15, 1-2, 1982, 1-4). En 1987, Stephen Greenblatt describió así la apresurada acuñación del nombre en 1982:

“... out of a kind of desperation to get the introduction done, I wrote that the essays represented something I called a new historicism... for reasons that I would be quite interested in exploring at some point, the name stuck much more than other names I'd very carefully tried to invent over the years”³

Greenblatt abandonó más tarde esta denominación en favor de Poética Cultural (*Cultural Poetics*), que él mismo había usado ocasionalmente con anterioridad (en la introducción a *Renaissance Self-Fashioning*, de 1980), por considerar que representa de forma más ajustada y rigurosa el proyecto crítico. Greenblatt ha vuelto a ella ocho años más tarde, en el capítulo introductorio de *Shakespearean Negotiations*, donde define la tarea de esta ‘poética’ como el estudio de la gestación colectiva de prácticas culturales distintivas y la indagación de las relaciones entre tales prácticas. Uno de los centros más destacados de interés es:

“how collective beliefs and experiences were shaped, moved from one medium to another, concentrated in manageable aesthetic form, offered for consumption... how the boundaries were merged between cultural practices understood to be art forms and other contiguous forms of expression”⁴

En el conjunto de la década de los ochenta, los estudios que pueden adscribirse al *New Historicism* han cubierto distintos períodos y disciplinas, pero han sido fundamentalmente los estudiosos del renacimiento los que, en sus momentos iniciales, han desarrollado los temas, actitudes y métodos dominantes. En 1986, Montrose intentó articular algunos de los presupuestos e implicaciones teóricas, metodológicas y políticas de los primeros trabajos de los miembros o adherentes al *New Historicism*⁵: señala que los estudios estuvieron generalmente centrados en una reinterpretación del campo socio-

2. Como ya se ha señalado, la obra de S. J. Greenblatt es la más identificada con el *New Historicism*. En gran medida, la difusión del movimiento es pareja a la de las obras de S. J. Greenblatt. Además de las mencionadas en la nota anterior, las publicaciones más relevantes incluyen *Representing the English Renaissance*, Berkeley & London, 1988 (sobre todo "Murdering Peasants: Status, Genre and the Representation of Rebellion"); *Shakespearean Negotiations*, (Berkeley & Los Angeles, 1988), Oxford, 1990; "Towards a Poetics of Culture", *Southern Review*, 20, 1987, 3-5 y, posteriormente en Murray Krieger ed., *The Aims of Representation*, New York, 1987, s.a., y en H. A. Veeger ed. *The New Historicism*, New York, 1989, 1-14; *Learning to Curse. Essays in Early Modern Culture*, New York & London, 1990; *Marvelous Possessions*, Oxford, 1991. Se omite la relación de artículos, ya incluida en los trabajos mayores.

3. Cfr. "Towards a Poetics of Culture", (1987), 1989, 1. Este es quizá el trabajo de Greenblatt más directamente comprometido con la fundamentación metodológica.

4. *Shakespearean Negotiations*, (1988), 1990, 5.

5. L. A. Montrose es, junto a S. J. Greenblatt, uno de los representantes más destacados del *New Historicism*. Cfr. especialmente, "Renaissance Literary Studies and the Subject of History", *English Literary Renaissance*, 16, 1, 1986, 5-12; "Shaping Fantasies: Figurations of Gender and Power in Elizabethan Culture", en S. J. Greenblatt ed. *Representing*, 1988, 31. ss; "Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture", en H. A. Veeger ed. *The New Historicism*, 1989, 15-36.

cultural en el que tuvo lugar la producción de las obras canónicas de la literatura (especialmente de la renacentista), en resituirlas no sólo en relación con otros géneros y modos de discurso, sino también con las instituciones sociales contemporáneas y las prácticas no discursivas. Califica el primer *New Historicism* como una nueva *orientación*, por entender que los que se identificaban de tal manera eran heterogéneos en su práctica crítica y, en ocasiones, renuentes a teorizar sobre tales prácticas⁶. Tal ambigüedad inicial, siempre según Montrose, hizo del *New Historicism* un objeto de apropiación y contribuyó a su rápida instalación y asimilación universitaria⁷: advierte, sin embargo, que no es evidente que este nuevo *-ismo* no sea más que una moda intelectual efímera en una industria académica cada vez más voraz. De este modo, el *New Historicism* se habría constituido en una corriente dominante de la crítica académica sin que por ello fuera evidente que designara “un programa colectivo o consensuado de orden institucional o intelectual”⁸: no habría habido una convergencia de prácticas en un paradigma sistemático y autorizado para la interpretación de textos, ni tampoco la emergencia de este paradigma le parece deseable ni plausible. Montrose parece inclinarse a considerar el *New Historicism* como el lugar de un intenso debate y una intensa crítica, de convergencia de intereses y de múltiples contestaciones dentro del campo de estudios literarios. Tres años después, en cambio, Veeseer, valoró la difusión de la poética cultural con las siguientes palabras:

“New Historicism has given scholars new opportunities to cross the boundaries separating history, anthropology, art, politics, literature, and economics. It has struck down the doctrine of noninterference that forbade humanists to intrude on questions of politics, power, indeed on all matters that deeply affect people’s practical lives.”⁹

Esta dimensión interdisciplinaria se seguiría de algunos de los presupuestos comunes y básicos de la poética cultural, tales como el de la circulación inseparable de textos literarios y no literarios. La tarea crítica se definiría en gran medida por dismantelar “la dicotomía entre lo económico y no económico”, por mostrar que las prácticas aparentemente más desinteresadas, arte incluido, persiguen un beneficio o una forma de rentabilidad materiales y simbólicos¹⁰.

Los precedentes más próximos a la tarea crítica de la poética cultural son, muy probablemente, los estudios y trabajos del Warburg Institute. Los análisis del *New Historicism* han establecido relaciones entre actividades, fenómenos, textos, objetos, instituciones, que previamente se entendían como heterogéneos e independientes. Greenblatt marca este territorio crítico por diferir de la tradición académica, de las preocupaciones de la crítica formalista y del análisis deconstructivo¹¹. El *New Historicism* no toma lo ‘literario’ como una noción estable, ni da por supuesta la

6. “Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture”, en H. A. Veeseer ed. *The New Historicism*, 1989, 18.

7. L. A. Montrose, “Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture”, en Veeseer ed. *The New Historicism*, 1989, 18.

8. L. A. Montrose, “Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture”, en H. A. Veeseer ed. *The New Historicism*, 1989, 19.

9. H. A. Veeseer, *The New Historicism*, 1989, ix..

10. H. A. Veeseer, *The New Historicism*, 1989, ix..

11. S. J. Greenblatt, *Shakespearean Negotiations* (1988), 1990, vii.

existencia de un dominio estético autónomo, sino que incide en la complejidad y la contingencia histórica del concepto de literatura. Los límites de la literatura son permeables, negociables y renegociables, y estas negociaciones son sociales, ya que “hasta la imaginación del artista es un constructo social”¹². En este sentido, la poética cultural puede caracterizarse como no formalista e incluso antiformalista, ya que sitúa las consideraciones históricas en el centro del análisis literario, y entiende que éste participa de la descripción de una cultura en acción.

El *New Historicism* considera ingenuas e ilegítimas muchas de las aproximaciones históricas tradicionales a la literatura y las artes. Entre ellas, critica la práctica de encontrar la historia *fuera* de los textos, con la función de conjunto de objetos o sucesos a los que el texto alude o designa: o, en otros términos, la práctica de entender que la historia constituye una especie de ‘fondo’ que el texto, eventualmente, recoge o refleja. La historia, en este sentido, aparece como un mero conjunto de significados o de referentes que el crítico ha de relacionar con un conjunto de significantes literarios, especialmente cuando el tiempo ha atenuado u oscurecido tales relaciones. El planteamiento del *New Historicism* es más complejo. Montrose hace notar, en 1988 (a propósito de *A Midsummer Night's Dream*), que el texto “crea la cultura que le crea, conforma las fantasías que le conforman”. En *Shakespearean Negotiations*, Greenblatt hace una observación semejante:

“The work seems to stand only for the skill and effort of the individual artist, as if whole cultures possessed their shared emotions, stories and dreams only because a professional caste invented them and parcelled them out. In literary criticism Renaissance artists function like Renaissance monarchs... : we know perfectly well that the power of the prince is largely a collective invention, the symbolic embodiment of desire, pleasure and violence of thousand of subjects, the instrumental expression of complex networks of dependency and fear, the agent rather than the maker of the social will. Yet, we can scarcely write of prince or poet without accepting the fiction that powers directly emanates from him and that society draws upon this power”¹³

La poética cultural atiende, en los textos, más a los signos de *prácticas sociales contingentes* que a las fuentes de autoridad. La idea de conformación, movimiento y transferencia son, de hecho, términos recurrentes en el análisis. Montrose aclara este sentido del texto como (producto) conformado y (agente) conformador (que aparece claramente en el título de uno de sus trabajos, “Shaping Fantasies”) del siguiente modo:

12. S. J. Greenblatt, *Shakespearean Negotiations* (1988), 1990, vii. El estudio del mismo autor, “Murdering Peasants: Status, Genre and the Representation of Rebellion”, (en S. J. Greenblatt ed. *Representing the English Renaissance*, 1988, 1-30) es indicativo como indagación paralela de las restricciones sociales sobre el género y de las restricciones genéricas sobre las representaciones sociales.

13. *Shakespearean Negotiations* (1988), 1990, 4. A este aspecto parece atender H. A. Veenser cuando, refiriéndose a la poética cultural, señala: “They have included the idea that autonomous self and text are mere holograms, effects that intersecting institutions produce; that selves and texts are defined by their relation to hostile others... and disciplinary power...; that critics hoping to unlock the worship of culture should be less concerned to construct a holistic master story of large-scale structural elements directing a whole society than to perform a differential analysis of the local conflicts engendered in individual authors and local discourses” (H. A. Veenser, *The New Historicism*, 1989, xiii).

"I mean to suggest the dialectical character of cultural representations: the fantasies by which the text... has been shaped are also those to which it gives shape"¹⁴

La obra literaria o el objeto cultural dan forma a la situación de la que, al mismo tiempo, son una reacción o una derivación. El texto reestructura su contexto ideológico, está conformado por las situaciones que lo originan y a la vez conforma tales situaciones: esto es, textualiza una situación y, simultáneamente, y por ello mismo, da forma a la situación que textualiza.

La crítica literaria tradicional ha puesto en circulación un grupo de términos para describir la relación entre los textos (o, en general, las obras de arte) y los hechos históricos a los que se refiere o en los que se inserta: alusión, simbolización, alegorización, representación, etc. Todos ellos tienen una larga tradición, y su uso en la disciplina los ha hecho virtualmente indispensables. Todos, sin embargo, se juzgan inadecuados para describir o designar los fenómenos a los que atiende la poética cultural. Esta ha desarrollado una terminología específica para tratar las maneras mediante las cuales textos tales como documentos oficiales o privados, por ejemplo, u otros fenómenos no textuales, se transfieren de una esfera discursiva a otra y se convierten en una *propiedad estética* o en un *bien estético*. Este proceso no se concibe como unidireccional (del discurso social al discurso estético), porque el discurso estético está unido al intercambio general de discursos y porque, por otra parte, el discurso social puede concebirse como cargado de "energía estética" o de potencialidad estética¹⁵. Esta dinámica es la que el *New Historicism* llama intercambio, negociación o transacción:

"In order to achieve negotiation, artists need to create a currency that is valid for meaningful, mutually profitable exchange. It is important to emphasize that the process involves not simply appropriation but exchange, since the existence of art always implies a return, a return normally measured in pleasure and interest. I should add that the society's dominant currencies, money and prestige, are invariably involved"¹⁶ (cursiva mía).

El proyecto del *New Historicism* focaliza primariamente, por tanto, el sistema cultural, o, como señala Montrose, reorienta el eje intertextual: sustituye el texto diacrónico de la historia literaria autónoma por el texto sincrónico del sistema cultural¹⁷. Se sitúa, por ello, frente a los modelos interpretativos que prescinden de las matrices sociales. Se ha mencionado ya que, además, la Poética Cultural se define frente a algunas prácticas tradicionales de la historia en los estudios literarios: frente a la que la entiende como un "fondo" o un "contexto", la que la percibe como un conjunto de hechos que permite descifrar "alusiones" y "referencias" y la que sitúa la relación entre textos y sociedad en el nivel del "reflejo" (como los estudios sobre las imágenes de la monarquía,

14. L. A. Montrose, "Shaping Fantasies: Figurations of Gender and Power in Elizabethan Culture", en S. J. Greenblatt ed. *Representing*, 1988, 31.

15. Cfr. S. J. Greenblatt, "Towards a Poetic of Culture", (1987) 1989, 11.

16. S. J. Greenblatt, "Towards a Poetics of Culture", (1987) 1989, 12.

17. "Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture", en H. A. Veesser ed. *The New Historicism*, 1989, 17.

las imágenes de la Iglesia o de la corte, del campesino, de la vida obrera, etc.). Estos trabajos, aun siendo útiles, no permitirían abordar cuestiones de intercambio dinámico, ya que tienden a establecer dos sistemas autónomos y a precisar después cómo (o con qué justeza) uno de ellos representa o recoge el otro.

El *New Historicism* se define además frente a la historia que se constituye como un conjunto de comentarios de lugares comunes políticos en los que se malinterpreta la ideología dominante de un período como una “visión del mundo” coherente y colectiva, que, posteriormente, se encontraría invariablemente reproducida en las obras literarias canónicas: este modo de hacer historia estima legítimo, por ejemplo, interpretar un pasaje de Shakespeare como una ilustración de los puntos de vista (presuntamente homogéneos y estables) compartidos por la sociedad isabelina *in toto*. Además de refutar el uso monolítico de la búsqueda de una *Weltanschauung* para explicar texto y cultura (que realiza identificaciones abusivas y ni siquiera considera la posible existencia de contradicciones), el *New Historicism* rechaza igualmente el trabajo histórico que intenta descubrir en todo texto una representación *à clef* de individuos o de hechos específicos, así como la crítica que halla en los textos grandes ‘metáforas’ culturales de cambios históricos preconcebidos (e, incluso, podría añadirse, que halla metáforas teleológicas, y entiende *Hamlet*, por ejemplo, como “la muerte del feudalismo”). En suma, los que se adhieren a la poética cultural se definen negativamente: evitan el *grand récit* marxista, el estudio de influencias de autor, el análisis histórico *à clef*; rechazan las distinciones no problemáticas entre ‘literatura’ e ‘historia’ o entre ‘texto’ y ‘contexto’, y se resisten a situar un individuo autónomo y magnificado (un Autor, una Obra) sobre, frente o contra un fondo social o literario. De hecho, uno de los temas dominantes de los estudios particulares de poética cultural ha sido que las sociedades ejercen control sobre los individuos no sólo mediante la imposición de restricciones, sino también al determinar cómo intentarán rebelarse contra tales imposiciones mediante una asimilación de las estrategias del disenso individual¹⁸. La idea de que hay una antítesis entre el poder establecido y las formas e instancias de liberación constituye un elemento dominante del legado de la estética romántica y post-romántica, en la que las artes se han definido como una dominio de “libertad” o autonomía espiritual frente al orden social represivo o las constricciones de la necesidad material. La poética cultural pone en cuestión esta pretendida oposición entre el arte y las circunstancias materiales (o entre Autor Libérrimo / Medio Social), y desautoriza, por tanto, la sentimentalización vanguardista del arte, así como la oposición Obra / Sociedad (o la oposición entre un ámbito autónomo del arte y un ámbito de intercambios sociales inartísticos).

El *New Historicism* es más receptivo a los replanteamientos post-estructuralistas de la historia, ahora emergentes en los estudios literarios, y que atienden a la condición histórica de los textos (i.e., a la especificidad cultural y a la implicación social de toda escritura) tanto como a la condición textual de la historia. La condición textual de la historia enfatiza el hecho de que no hay acceso al pasado sin la mediación inevitable de los restos o huellas textuales de una sociedad determinada, cuya supervivencia no es contingente, sino la consecuencia de un complejo proceso de preservación y eliminación.

18. La recurrencia de este tema en los escritos del *New Historicism* ha sido estudiada por Gerald Graff en “Co-Optation”, en H. A. Veesser, *The New Historicism* 1989, 168 ss. Recojo aquí una parte de sus conclusiones.

Estas huellas textuales son, a su vez, objeto de otras mediaciones, también textuales, por las que se las construye (o inviste) como *documentos* sobre los que los historiadores construyen sus propios ‘textos’ o historias¹⁹. La poética cultural entiende además que la “vida social” no es un conjunto de fenómenos o de hechos ni está libre de interpretación:

“Social actions are... always embedded in *systems of public signification*, always grasped, even by their makers, in acts of interpretation, while the words that constitute the words of literature... are by their very nature the manifest assurance of a similar embeddedness”²⁰

El *New Historicism* ha sido, en alguna ocasión, asimilado directamente al marxismo. Petcher, por ejemplo, comienza su crítica de la poética cultural con una parodia del *Manifiesto Comunista*: “Un fantasma recorre la crítica: el fantasma del *New Historicism*”²¹. Ciertamente, Greenblatt ha definido algunos de sus propósitos reescribiendo máximas marxistas: en *Marvelous Possessions*, por ejemplo, entiende que uno de los fines de la investigación es indagar “la reproducción y circulación del capital mimético”, y afirma que la mimesis es “una relación social de producción”²². No obstante, los críticos que se consideran marxistas acusan a la poética cultural de evadir el compromiso político y el análisis diacrónico genuino, y de importar al lenguaje crítico una terminología abiertamente capitalista y, por así decir, de “libre mercado”: negociación, capital, capital simbólico, capital representativo, intercambio, *currency*, beneficio, acumulación, tecnología simbólica. El uso de esta terminología no sólo implica un campo analógico destinado a manifestar o a esclarecer las nociones de circulación y de intercambio en el plano simbólico y artístico y a enfatizar el dinamismo de los constructos culturales, sino que apunta a otro hecho no analógico: la conexión entre mimesis y capitalismo, o entre el capitalismo y la proliferación y circulación de representaciones. Las representaciones son capital no sólo porque circulan (en intercambios simbólicos y también pecuniarios) sino porque son productos fabricados y, además, acumulables.

La poética cultural ha sido también considerada, alternativamente, como un modelo (remozado) de sociocrítica (esto es, particularmente atento a la teoría, a la problemática post-estructuralista de la historia y a la elaboración de estudios históricos informados); como un “neo-pragmatismo” y como una amenaza a los estudios literarios tradicionales. E incluso, a causa de la preferencia del *New Historicism* por las anécdotas y el *petit récit*, como el proyecto emanado del deseo de reconstruir (o de construir) toda la cultura como

19. Para las teorías de la historia, cfr. Frank Lentricchia, *After the New Criticism*, Chicago, (1980) 1983, caps., xiii-xiv, particularmente para la discusión del anti-historicismo de las teorías formalistas y de las teorías teleológicas de la historia. Vid. quoque L. A. Montrose, “Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture”, 1989, 20.

20. S. J. Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning*, 1980, 4-5.

21. “A specter is hunting criticism - the specter of new historicism”, en E. Petcher, “The New Historicism and Its Discontents: Politizing Renaissance Drama”, *PLMA*, 102, 1987, 187.

22. *Marvelous Possessions*, 1991, p. 6.

el dominio de la crítica literaria (i.e., como un texto que ha de ser interpretado) o como una vasta colección de *minutiae*²³.

La predilección del *New Historicism* por la anécdota está relacionada con su modo de aproximación al eje sincrónico del sistema cultural y a la descripción de la cultura en acción, a la vez que constituye una estrategia expositiva. Los trabajos del *New Historicism* suelen partir de la relación de una pequeña anécdota o un hecho, o de un elemento (textual o no), periférico o aparentemente marginal, que se re-lee de tal forma que revela, a través del análisis, las energías y códigos que vertebran y organizan la sociedad²⁴. Las anécdotas constituyen uno de los modos más frecuentes de apertura en el *ductus* expositivo de S. J. Greenblatt: así, por ejemplo, la primera parte de "Fiction and Friction" se abre con el relato de Montaigne del caso de una joven de Chaumont-en-Bassigni que se hizo pasar por hombre, se hizo tejedor en Montier-en-Der, casó con una mujer, con la que vivió unos meses, fue finalmente reconocido (o reconocida) por alguien de Chaumont, y ejecutado en la plaza pública²⁵; la segunda parte del mismo trabajo comienza con un caso acaecido cerca de Rouen en 1601: es la historia de Marie le Marcis, que entabla una relación amorosa con la viuda Jeane le Febvre, con la que desea casarse, sosteniendo que es un hombre y cambiando su nombre al de Marin le Marcis; tras un largo juicio para dirimir el sexo de Marin o Marie, su determinación queda en suspenso por decisión del parlamento de Rouen²⁶. Estos dos casos considerados por Greenblatt permiten 'entrar' en las ideas culturales quinientistas sobre lo normal y lo aberrante: los procedimientos legales seguidos en el cambio de sexo de Marin le Marcis evidencian la inestabilidad de algunas de las nociones relativas a la identidad sexual socialmente conformada. Las anécdotas participan en un ámbito mayor del discurso sexual (que es fundamental en la formación de la identidad), que también se manifiesta en las ficciones literarias. La elaboración de la anécdota permite, en último extremo, acceder a una nueva dilucidación de algunas obras dramáticas de Shakespeare (especialmente de *Twelfth Night*) en los que la identidad sexual (o su travestimiento, pérdida, crisis o recuperación) es un motivo dominante.

23. Dos revisiones del *New Historicism*, desde un punto de vista favorable, en J. Goldberg, "The Politics of Renaissance Culture: A Review Essay", *English Literary History*, 49, 1982, 514-541; y J. E. Howard, "The New Historicism in Renaissance Studies", *English Literary Renaissance*, 16, 1986, 13-43. 1986. Han aparecido igualmente críticas desde varias posiciones ideológicas. La oposición más radical al *New Historicism* es, probablemente, la de E. Petcher "The New Historicism and Its Discontents: Politizing Renaissance Drama", *PLMA*, 102, 1987, 292-303. Desde un punto de vista marxista, véanse las críticas de W. Cohen, "Political Criticism of Shakespeare", en J. E. Howard & M. F. Connor eds, *Shakespeare Reproduced: The Text in History and Ideology*, New York & London, 1987, 18-46, y D.E. Wayne, "Power, Politics and the Shakespearean Text: Recent Criticism in England and the United States", en J. E. Howard & M. F. Connor, Eds., *op. cit.*, 1987, 47-67. Desde la perspectiva de la crítica feminista, hay revisiones tanto favorables como desfavorables: cfr. P. Erickson, "Rewriting the Renaissance: Rewriting Ourselves", *Shakespeare Quarterly*, 38, 1987, 327-337; L. E. Boose, "The Family of Shakespeare Studies; or -Studies in the Family of Shakespeareans; or -The Politics of Politics", *Renaissance Quarterly*, 40, 1987, 707-742; C. Th. Neely, "Constructing the Subject: Feminist Practice and New Renaissance Discourses", *English Literary Renaissance*, 18, 1988, 5-18. Desde el punto de vista de la deconstrucción, A. L. DeNeef, "Of Dialogues and Historicism", *South Atlantic Quarterly*, 86, 1987, 497-517 (vid. quoque las desautorizaciones de J. Hillis Miller, "The Triumph of Theory, the Resistance to Reading, and the Question of the Material Base", *PMLA*, 10, 1987, 181-191). S. J. Greenblatt, en 1987, toma posición frente al marxismo y frente al post-estructuralismo y, en general, a teorías totalizadoras en las que, a su juicio, "history functions... as a convenient anecdotal ornament upon a theoretical structure".

24. Para las implicaciones teóricas del uso de la anécdota y su valor en la poética cultural, vid. especialmente Joel Fineman, "The History of the Anecdote: Fiction and Fiction", en *The New Historicism*, H. A. Veveser, ed. 1989, 49-76.

25. S. J. Greenblatt, "Fiction and Friction", en *Shakespearean Negotiations*, (1988) 1990, 66. Montaigne recogió esta historia en un pueblecito francés por el que pasó en su viaje a Suiza en septiembre de 1580.

26. "Fiction and Friction", en *Shakespearean Negotiations*, (1988) 1990, 73-76.

La anécdota, según afirma Greenblatt en otro lugar, escapa a la presentación teleológica de los acontecimientos, ya que disgrega el discurso unitario y continuo en una multiplicidad de unidades narrativas discontinuas; las anécdotas registran “lo singular y lo contingente”²⁷, constituyen un saber ‘local’ y localizado, son un producto de la tecnología de las representaciones de una cultura, están próximas a la experiencia y tienen un alto grado de provisionalidad: se cuentan y narran, pero no merecen el nombre (con mayúsculas) de Historia²⁸. La anécdota puede considerarse también la “unidad mínima historiográfica”²⁹, tiene fuerza narrativa y brevedad formal, es económica y unitaria. La predilección por la anécdota es coherente con el rechazo del *gran récit*, que, generalmente, está ordenado y presenta la historia con una dirección de marcha y como poseedora de un sentido. La anécdota, por su contingencia y particularidad, rompe con esta concepción teleológica o casi teleológica del gran discurso de la historia. Tiene, además, algo de literario y algo que excede lo literario, es una forma narrativa y, a la vez, un discurso referencial³⁰: participa de la historia en tanto narra y sitúa un evento en su calidad de tal, pero, a la vez, por su brevedad y contingencia, lo sustrae del contexto de sucesividad histórica³¹.

El uso de la anécdota constituye una de las características más sobresalientes en la presentación de los trabajos del *New Historicism*, y, también uno de los elementos más ‘espectaculares’ cuando el caso particular resulta inserto en una red de relaciones culturales complejas o cuando la investigación procede a esclarecer otros fenómenos culturales y textuales sin una relación aparente con estos principios. Sin embargo, el tratamiento de la anécdota, por parte de la poética cultural, corre también el peligro de conferirle una ejemplaridad excesiva e injustificada. En muchas ocasiones, la anécdota está para permitir y facilitar una vía de entrada en el asedio y la exposición de problemas particulares que no es insustituible, ya que son concebibles otras vías de acceso que, sin recurrir a la anécdota como apertura, no menoscaben la agudeza del análisis. No puede dejar de mencionarse, sin embargo, que una de las características más sobresalientes de los autores adherentes a la poética cultural es su excelente prosa, su impecable estilo y su extrema amenidad y habilidad narrativa: el uso de la anécdota puede considerarse una más de sus muchas estrategias para atrapar a los lectores en la trama de la investigación. La vividez *enárgica* no es sólo una peculiaridad de las anécdotas, como afirma Greenblatt, sino también del estilo general de los escritos del *New Historicism*.

27. S. J. Greenblatt, *Marvelous Possessions*, 1991, 3.

28. Las introducciones a *Learning to Curse* (1990) y *Marvelous Possessions* (1991) son especialmente significativas a este respecto: en ambas Greenblatt reflexiona sobre los usos de la anécdota, en ambas recurre la fascinación por las historias y la narración, así como el modelo de *Las mil y una noches*.

29. La expresión es de J. Fineman, “The History of the Anecdote”, en H. A. Veeger, *The New Historicism*, 1989, 61.

30. Resumen, en algunos casos con una paráfrasis ceñida, las observaciones dispersas sobre la anécdota en la introducción de Greenblatt a *Learning to Curse*, especialmente: “The anecdote has at once something of the literary and something that exceeds the literary, a narrative form and a pointed, referential access to what lies beyond or beneath that form. This conjunction of the literary and the referential... functions in the writing of history not as a servant of a grand, integrated narrative of beginning, middle, and end but rather as what introduces an opening into that teleological narration” (*Learning to Curse*, 1990, 5).

31. Resumen parcialmente las afirmaciones de Fineman, “The History of Anecdote”, especialmente: “The anecdote produces the effect of the real, the occurrence of contingency, by establishing an event as an event within and yet without the framing context of historical successivity, i.e., it does so only in so far as its narration comprises and refracts the narration it reports” (*loc. cit.*).

Se juzgue o no que la poética cultural, como proyecto, o que el trabajo de los miembros que se adhieren a él, proporciona respuestas y aproximaciones válidas a los fenómenos culturales o literarios, el término *New Historicism* se utiliza para referirse a la discusión de problemas complejos y persistentes³²: las bases históricas por las que la literatura se distingue de otros discursos y se construye como tal; las configuraciones que adopta la relación entre prácticas culturales y procesos sociales, políticos y económicos; los medios mediante los que la subjetividad se determina socialmente; los procesos por los que las ideologías se sostienen, son contestadas o asimilan el disenso. Muchas cuestiones cruciales del *New Historicism* han permanecido fuera de la práctica crítica: ¿cómo se construye una representación y cómo se determina lo que puede ser representado? ¿Hasta qué punto el objeto de una representación es, a su vez, una representación? ¿Qué rige el grado de desplazamiento o distorsión de una representación? ¿Cuál es el efecto de la representación sobre el objeto o la práctica representada? ¿Cuál es la energía³³ inherente a la práctica cultural representada o 'negociada'? No existe negociación sin intercambio, y la circulación de representaciones depende de otras prácticas sociales: el arte es fabricado (heredado, transmitido, alterado, reproducido) junto con otros productos, prácticas y discursos de una cultura dada. El agente o los agentes de un intercambio pueden ser individuos, pero los individuos son también, ellos mismos, productos de un intercambio colectivo.

MARÍA JOSÉ VEGA RAMOS

32. Esta relación de cuestiones está extraída de las declaraciones programáticas dispersas en los escritos de S. J. Greenblatt y en las revisiones de H. A. Veesser. Muchas de ellas están relacionadas en el trabajo de S. J. Greenblatt, "The Circulation of Social Energy", que abre *Shakespearean Negotiations* (1988/1990, 1 ss).

33. Uno de los conceptos distintivos de la poética cultural, junto a negociación y representación, es el de energía social, en el que energía remite directamente a *enargeia* (cfr. S. J. Greenblatt, "The Circulation of Social Energy", en *Shakespearean Negotiations* 1988 (1990, 1 ss.)). La expresión está relacionada con uno de los fines de los estudios de Greenblatt asumidos por el *New Historicism*: conocer cómo adquieren fuerza los objetos culturales. La *enargeia* designa la habilidad y capacidad del lenguaje para mover la mente y 'levantar' un imagen (e, inicialmente, proviene del instrumental retórico, aunque su valor es más amplio): la utilización de energía, pues, ha de entenderse tomando en consideración que su origen es retórico y no físico, que su significado es social e histórico, y que se manifiesta en la capacidad de ciertos elementos para producir y conformar experiencias mentales colectivas.