



María Coira. "Problemas de la representación en literatura".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, marzo de 2026, vol. 15, n° 36, pp. 219-224.

Problemas de la representación en literatura

Problems of representation in literature

María Coira

Transcriptor: Juan Martín Salandro¹

ORCID: 0009-0004-7642-734X

Recibido: 20/12/2025 || Aprobado: 02/02/2026 || Publicado: 31/03/2026
ARK CAICYT: <https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s23139676/vfxczap1i>

Publicación original en: *X Jornadas de Investigación del Grupo de Investigación Teoría y Prácticas Psicoanalíticas*. Facultad de Psicología, UNMDP, noviembre 2002.

Introducción

Poner sobre la mesa el problema de la representación literaria es cualquier cosa menos algo sencillo: se abren caminos filosóficos, teorías del conocimiento, teorías lingüísticas, concepciones de la relación mundo-lenguaje, poéticas y creencias acerca del arte, por hacer una enumeración, sin dudas, incompleta. Dentro del universo artístico, a su vez, la palabra "representación" aparece imantada en un campo semántico donde se asocia y diferencia con otras tales como mimesis, referencia y reflejo. Pocas veces tan apropiada la frase-paraguas "no pretendemos agotar el tema". Es cierto, sí, que no estamos pensando en hacer un estado de la

¹ Profesor y Licenciado en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMdP). Actualmente cursa la Maestría en Letras Hispánicas en la Facultad de Humanidades de la UNMdP y el Doctorado en Ciencias Sociales en la Facultad de Ciencias Económicas y Sociales de la UNMdP. Miembro del grupo de investigación "Estudios de Teoría Literaria" (CELEHIS, UNMdP). Becario tipo A por la Universidad Nacional de Mar del Plata. A María, o Coira, como siempre la nombré, la conocí por teléfono, fijo, pidiéndole que fuera codirectora de mi primera beca (EVC-CIN) cuando ingresé al grupo de investigación Estudios de Teoría Literaria. Luego se convirtió en una figura enorme. Los encuentros con Coira eran cautivantes, el modo en que hilaba la conversación de forma circular, urdiendo teoría, lecturas y anécdotas. Coira sabía hacerse escuchar, convirtiendo cada encuentro en una clase magistral, pero también era una filosa oyente. La última vez que vi a Coira fue en mi defensa de tesis, de la que fue jurado, pero no me quedo con los comentarios sobre el trabajo, sino con la chachara amigable del café luego de la defensa. Contacto: salandrojuanmartin@gmail.com



cuestión pormenorizado, sino en un recorte propio; tampoco en arribar a explicaciones que cierren el tema: más bien, la intención es problematizar el concepto de representación; al tiempo que recorremos ciertas respuestas históricas, entonces, participamos de algunas polémicas o vacilamos ante determinadas opciones.

Convenciones

“Representar” en tanto la definición clásica de hacer presente una cosa con palabras o figuras nos ubica ya en uno de los lugares fuertes de esta problemática: el del juego de la presencia y la ausencia. Y, admitida la ausencia de la cosa, cuál es el entramado que permite que sea convocada por palabras. Ya en el *Cratilo* de Platón está formulada de manera célebre la controversia sobre el poder cognitivo de los nombres y, correlativamente, acerca del origen del lenguaje, natural o convencional: para algunos existe un lazo natural (*Physis*) entre los nombres y las cosas mientras que para otros la relación entre cosas y nombres depende de una convención (*nomos*). Controversia que atraviesa los siglos, dibujando un laberinto semántico por el uso que los distintos estudiosos y escuelas hacen de palabras como signo, símbolo, ícono, etcétera, hasta nuestros tiempos, en que puede afirmarse que la hipótesis convencionalista está sostenida, con diferentes presupuestos y alcances, por las distintas corrientes lingüísticas. Aquí y allá, empero, vamos a encontrar cierto retorno del problema a a partir de la consideración de, por ejemplo, las onomatopeyas, las interjecciones, ciertas regularidades sintácticas que reproducirían un orden jerárquico exterior al discurso (como el hecho de decir “el ministro y su secretario” en lugar de usar el orden inverso), y otras, que, de toras maneras, no alcanzan a conmover la corriente principal señalada.² Por su parte, un estudioso como Todorov (1993), que posicionado en el territorio de la semiótica recupera sus conocidas indagaciones hacia la literatura desde la lingüística, en su libro *Teorías del símbolo*, lleva a cabo un minucioso recorrido acerca de las reflexiones de nuestra cultura ha elaborado sobre lo simbólico (en general asociado a lo motivado) y lo sógnico (casi siempre asociado a lo arbitrario), que va desde la antigüedad clásica, pasando por San Agustín, hasta el romanticismo europeo, en pos no solo de un intento de recuperar el proceso histórico al respecto sino con el propósito explícito de evitar la “sordera simbólica” predominante en el occidente contemporáneo, mediante la construcción de una teoría que implique una futura “simbólica del lenguaje”.

De este libro tomamos un relato que nos parece fascinante: a fines del siglo XIX y principios del XX, vive en Ginebra una muchacha que atrae el interés de los psicólogos de la

² En el siglo XX, F. de Saussure es quien caracteriza al signo lingüístico como arbitrario, desde el momento que por signo entiende el total resultante de la asociación de un significado con un significante cuya unión es inmotivada o arbitraria. Este principio tiene un sustento en dos nociones básicas de la teoría saussureana: la lengua es pura forma y, en tanto sistema, es enteramente convencional. Por su parte, E. Benveniste sostiene que la arbitrariedad se da en la asociación entre el signo y el correspondiente referente, pero, en cada lengua, el lazo que une significado con significante, en la conformación del signo, es necesario; por ejemplo, el concepto “mesa” es forzosamente idéntico en la conciencia del hablante al conjunto fónico (significante) “mesa”. Otro aporte ineludible, en este rápido panorama, es el de la semiótica de Ch. S. Peirce, quien establece un sistema ternario y postula que la lengua es un sistema de símbolos que se entremezclan, en diversos grados de predominio, íconos, símbolos e índices. Contrariamente con el significado más habitual del término, para Peirce el símbolo es el signo puramente arbitrario en relación al objeto representado, es decir, un signo establecido por una ley convencional y por ende cultural. La condición de existencia del ícono, para Peirce, es una relación de analogía (ya sea por reproducción de las cualidades del objeto, por la conservación de las proporciones relativas del objeto o por representar una relación de paralelismo entre dos elementos). El índice, en la teoría de Peirce, es el signo que mantiene una relación más estrecha con el objeto denotado, en casos esta relación es natural y se confunde con el síntoma: por ejemplo, la palidez del rostro como índice de miedo o enfermedad. Cf. F. de Saussure (1945), E. Benveniste (1982, 49-55), Ch. S. Peirce (1986).

ciudad por sus estados de sonambulismo y mediúmnicos, durante los que empieza a hablar en lenguas desconocidas. Flournoy, profesor de psicología de la Universidad de Ginebra, se intriga a tal punto con el caso que más adelante publicará un extenso libro donde narra y explica sus avatares. Este psicólogo observa que la muchacha vive dos novelas: en una de ellas, visita el planeta Marte y se comunica con extraterrestres; en la otra, vive una aventura en la India. Flournoy identifica y transcribe dos idiomas: el marciano y el hindú sancristoide. Como sus conocimientos de las lenguas hinduizantes es precario, solicita el peritaje de un eminente orientalista: Ferdinand de Saussure. Entre 1895 y 1898 Saussure estudia con gran pasión las producciones lingüísticas de la joven paciente quien, si bien nunca había aprendido una palabra de sánscrito, logra un habla “hindú” que se le parece mucho. Saussure redacta un informe donde explica que la lengua analizada no es, desde ya, sánscrito, pero sus sílabas no son en ningún caso “antisánscritas”, a tal punto que carecen de la letra “f” que es en verdad extraña al sánscrito. Para ser mejor comprendido por los psicólogos, Saussure compuso un texto de apariencia latina, que sin ser latín, no presenta nada contrario a esa lengua y sonara como tal. Para Flournoy, el psicólogo, quedó despejada toda duda respecto del hecho de que la lengua que hablaba en trance su paciente no era sánscrito y, por lo tanto, no había resquicio alguno para quienes querían apelar a reencarnaciones o telepatía; pero, no pudo explicar cómo la joven había logrado reproducir un rasgo tan característico como la ausencia de la letra “f”. La cosa no quedó ahí. No bien aparecida la obra de Flournoy, otro lingüista especialista en sánscrito la lee y se entusiasma con el tema. Este lingüista (Victor Henry) no se anima a insistir sobre lo que ya había trabajado una autoridad como Saussure así que se dedica a la otra lengua producida por la sonámbula: el marciano. Enfrentado a una lengua inexistente, Henry trabaja sin necesidad de contrastarla con una “verdadera” y descubre que en realidad ese marciano no es otra cosa que un travestismo del francés, mediante procedimientos tales como adición, supresión y permutación en el plano del significante y sinédoques, metonimias, contaminaciones y otros tropos en el plano del significado. Para Henry, la ausencia de la letra “f” se explica por la necesidad profunda que la paciente tiene de rechazar el francés, de hablar en una lengua diferente de la propia, deseo que pone en acto cuando habla en estado de sonambulismo. Para Todorov, “f” simboliza “francés” mediante una relación que no es constitutiva de la lengua concebida como un sistema convencional de signos y toma este caso para ejemplificar la importancia de percibir determinados modos de simbolización (motivados) a la hora de interpretar algunos discursos y ciertos textos. A su vez, me detuve en esta larga paráfrasis porque me parece que es una manera, para mí que no conocía el caso, desautomatizante de pensar el discurso literario como un entramado denso de signos lingüísticos y códigos culturales, condiciones de producción, series genéricas, huellas del deseo, etcétera, cuya lectura o interpretación requiere de los presupuestos de la convención tanto como de los de la motivación. Motivación que se relee en este contexto totalmente despojada no solo de asociaciones metafísicas o religiosas sino también de reivindicación alguna del realismo cognitivo (más de una motivación puede haberse tejido a partir de una convención primaria).

Acerca del realismo literario

Ofrecemos otro relato, en este caso breve:

En el apólogo antiguo sobre Zeuxis y Parrhasios, el mérito de Zeuxis es haber pintado unas uvas que atrajeron a los pájaros. [...] Su colega Parrhasios lo vence al pintar en la muralla un velo, un velo tan verosímil que Zeuxis se vuelve hacia él y le dice: Vamos, enséñanos tú, ahora, lo que has hecho detrás de eso. (Jacques Lacan, *El seminario, libro 11*)

Las polémicas sobre el realismo han ocupado un espacio importante en los estudios literarios contemporáneos. Son muchas y algunas han sido sostenidas por teóricos del calibre de Adorno y de Lukács; no las vamos a reproducir acá, aun cuando hagamos una que otra mención.³ Lo que nos interesa es poner algunas de ellas sobre el tapete en el contexto de la polaridad motivación/convención. En líneas generales, quienes ven la problemática del realismo desde una perspectiva motivada estiman que los procedimientos que lo caracterizan tienen valor cognitivo por su mayor adecuación a la realidad objetiva, ante el relato sobre la competencia de los pintores interpretarían que Parrhasios gana ya que si Zeuxis logra hacer creer a los pájaros que sus uvas son “comibles”, el velo pintado por Parrhasios reproduce tan bien un velo “real”, que aparece como tal a los ojos del mismo Zeuxis. Poner la cosa ante los ojos, como decía Aristóteles, puede implicar, entonces, conocer y saber dar a conocer el mundo tal cual es. Así, Lukács centra sus estudios literarios en un género (la novela) y un modo de representación (la novela realista decimonónica). Para este autor, la valoración estética de este género va de la mano de su convicción en la capacidad demostrada por novelistas como Balzac y Tolstoi para reflejar la realidad, es decir las contradicciones principales de su sociedad y de su tiempo histórico, desde una ineludible perspectiva humana. Desde otro lugar teórico, Wolfe (1992) explica el éxito del llamado “nuevo periodismo” en el hecho de que los periodistas comenzaran a descubrir y usar los procedimientos que otrora conferían su fuerza a la novela realista: construcción escena por escena, registro del diálogo, la técnica del punto de vista que permite presentar cada escena al lector a través de los ojos de un personaje particular para darle la sensación de estar metido en su piel y lograda representación del esquema completo de comportamiento y bienes a través del cual los personajes expresan su posición en el mundo (en correlación con lo que sucede con los lectores mismos). Para Wolfe, los periodistas se apropian de estas técnicas en momentos en que los novelistas las han ya, en general, dejado de lado. De ahí, para él, el éxito del nuevo periodismo y la progresiva pérdida de interés que los lectores sufren respecto de las novelas actuales. Dice Wolfe:

Los novelistas han cometido un desastroso error de cálculo en lo que se refiere a la naturaleza del realismo durante los pasados veinte años. Su punto de vista sobre la cuestión lo ha resumido bastante bien el redactor-jefe de *Partisan Review*, Williams Phillips: “De hecho, el realismo es solo un procedimiento formal más, no un método permanente de considerar la experiencia”. Sospecho que lo cierto es precisamente lo contrario. Si nuestros amigos los psicólogos llegan a saberlo de fijo, pienso que nos dirán algo parecido a esto: la introducción del realismo en la literatura por gente como Richardson, Fielding, Smollet, fue como la introducción de la electricidad en la tecnología de la máquina. No fue solo otro procedimiento. Elevó la condición del arte a una nueva magnitud. Nadie se sintió jamás impulsado a derramar lágrimas ante el infeliz destino de los héroes y heroínas de Homero, Sófocles, Moliere, Racine, Sydney, Spencer o Shakespeare. Pero hasta el impecable Lord Jeffrey, director de la *Edinburgh Review*, lloró –de hecho sollozó, hipó, plañó, suspiró– con la muerte de la pequeña Nell de Dickens en *Almacén de antigüedades*.

Wolfe otorga a la poética realista la categoría de herramienta cognitiva a tal punto que no tiene problemas en disociarla del valor literario o estético que los textos donde esa maquinaria sea puesta en acción tengan o no. Por eso, si bien es para él innegable que la novela no tiene ya la categoría suprema que disfrutó durante noventa años, aproximadamente entre 1875 y 1965,

³ Para una revisión acerca de los conceptos del realismo véase María Teresa Gramuglio, “El realismo y sus destiempos en la literatura argentina”, en María Teresa Gramuglio (dir.), *El imperio realista. Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 6, Buenos Aires, Emecé, 2002, pp. 15-30.

tampoco es seguro que el nuevo periodismo la haya conquistado para sí y tenga su posición asegurada, aunque sí haya recogido el guante que la novela dejó. A esta altura, pugnan por salir, ordenadas o a borbotones, múltiples críticas a estas posturas. Empecemos a tirar de alguna punta: muchos somos los que no compartimos la idea de progreso que presupone el considerar una poética como superadora de las anteriores, en un camino de tal manera irreversible y teleológico que aquellas corrientes posteriores que no se inscriban en ella sean vistas como decadentes. Otros, en la línea de la autonomía del arte, desestimarán una valorización de los textos basada en una pragmática de la masividad; quienes adscriban a una estética del distanciamiento (brechtiana o no), fruncirán el ceño ante las mismas catarsis que Wolfe festeja. No olvidamos, aunque no nos detengamos, las corrientes que han impugnado al realismo en búsqueda de más realismo: cuando tanto Sartre como los novelistas del *nouveau roman* francés critican al narrador omnisciente lo hacen en pos de una manera de narrar más real (el ojo que describe, como la lente de una cámara filmadora, sin interpretar, sin saberlo todo, sin adjetivar), y cuando uno de sus teóricos más conocidos, Robbe-Grillet, aconseja eliminar las personificaciones y la descripción antropomórfica (las nubes no pueden estar “amenazantes” ni el río “alegre”) también estima ser más realista que los realistas históricos. Importa, sí, subrayar que, hasta sin conocerlo, muchos acordamos con el crítico que Wolfe descarta (Phillips) en el sentido de ver el realismo como una convención, perteneciente a un contexto cultural e histórico determinado.⁴ En tal sentido, considero ineludible el artículo de Barthes (1970, pp. 95-101), “El efecto de realidad”, que trabaja la retórica del realismo desmontando sus procedimientos descriptivos. Barthes centra su atención en ciertos detalles que podrían calificarse, en una primera mirada, como “inútiles”, notaciones escandalosas, dice, que parecerían responder a una suerte de lujo del relato. Puesto en la búsqueda de la “significación de esta insignificancia”, Barthes encuentra en esos detalles y fragmentos las reglas culturales de la representación realista, la denotación de lo “real concreto”, la representación pura y simple de lo que ha sido o es, y su correlativo efecto de lectura: la ilusión referencial. Concluye Barthes:

Este nuevo verosímil [...] procede de la intención de alterar la naturaleza tripartita del signo para hacer de la notación el puro encuentro de un objeto y de su expresión. La desintegración del signo —que parece ser realmente el gran problema de la modernidad— está por cierto presente en la empresa realista, pero de un modo en cierta forma regresivo, puesto que se lleva a cabo en nombre de una plenitud referencial, en tanto que hoy, por el contrario, se trata de vaciar al signo y de hacer retroceder infinitamente su objeto hasta cuestionar, de un modo radical, la estética secular de la “representación”.

⁴ A. Hauser, un clásico, explica los comienzos de este proceso, a partir del prerromanticismo inglés, como pocos: “La razón decisiva para la influencia de Richardson estuvo en el hecho de que fue el primero que convirtió al nuevo hombre de la burguesía, con su vida privada, viviendo en el marco de su vida doméstica, absorbido por sus problemas familiares y ajeno a ficticias aventuras y maravillas, en centro de una obra literaria. Son historias de vulgar gente burguesa, y no de héroes ni de pícaros las que cuenta, y lo que se relaciona con ellos son simples e íntimos conflictos cordiales, y no hechos patéticos heroicos. [...] Es difícil explicar hoy, en la época de la literatura apoyada desde hace mucho tiempo en el subjetivismo, lo que estas novelas podían fascinar y conmover a los contemporáneos [...] El autor hace del lector su confidente [...] Naturalmente, también antes se habían tomado como modelo los héroes de las grandes novelas caballerescas y de aventuras; eran ideales, es decir, idealizaciones de hombres reales e imagen ideal para hombres de carne y hueso. Pero nunca se le había ocurrido al lector ordinario medirse con la medida de ellos y apropiarse sus privilegios. Los héroes se movían de antemano en una esfera distinta que él; eran figuras míticas y tenían, en lo bueno y en lo malo, tamaño sobrehumano. La distancia del símbolo, de la alegoría o de la fábula los separaba del mundo del lector e impedía un contacto demasiado inmediato con ellos. Ahora, por el contrario, al lector le parece que el héroe de la novela está consumado simplemente su vida incompleta —la del lector— y realizando las posibilidades desaprovechadas por éste ¡Quién no ha estado alguna vez a punto de convertirse un poco en héroe novelesco! De semejantes ilusiones deduce el lector su derecho a colocarse a la misma altura de los héroes y a reclamar para sí su excepcionalidad, su extraterritorialidad en la vida”. Cf. Arnold Hauser (1969, pp. 236-240).

El concepto de verosimilitud tiene que ver con una mirada convencionalista: los discursos impactan no por su mayor o menor adecuación con una realidad objetiva, sino por su calidad de verosímiles o no. En la introducción al volumen colectivo *Lo verosímil*, Todorov (1970, pp. 11-15) hace referencia a la polisemia del término y aconseja no abandonar esa variedad de sentidos. Dice:

Solo dejaremos de lado el primer sentido ingenuo, aquel según el cual se trata de una relación con la realidad. El segundo sentido es el de Platón y Aristóteles: lo verosímil es la relación del texto particular con otro texto, general y difuso, que se llama la opinión pública. En los clásicos franceses se encuentra ya un tercer sentido: la comedia tiene su propio verosímil, diferente del de la tragedia; hay tantos verosímiles como géneros y las dos nociones tienden a confundirse (la aparición de este sentido del término es un paso importante en el descubrimiento del lenguaje: se pasa aquí del nivel de lo dicho al nivel del decir). Por último, actualmente se hace predominante otro empleo: se hablará de la verosimilitud de una obra en la medida en que esta trate de hacernos creer que se conforma a lo real y no a sus propias leyes; dicho de otro modo, lo verosímil es la máscara con que se disfrazan las leyes del texto, y que nosotros debemos tomar por una relación con la realidad.

Julia Kristeva puede ser tomada como muestra ejemplar de aquellos teóricos contemporáneos que desplazan su mirada desde la literatura entendida como producto (la obra destinada al mero consumo) hacia el proceso de producción de escritura mismo, entendiendo que la literatura ha llegado a una madurez que la libera de funcionar solamente como una máquina que habla al modo en que un espejo refleja y puede enfrentarse con su propio funcionamiento a través de la palabra, transformándola más allá de la retórica y de todo juego de identidad o semejanza que apunte a un verosímil aceptado epocal y socialmente. Kristeva, pues, se ubica en un lugar desde el que ni interesa pensar la literatura como motivada en tanto reflejo pasivo de una realidad externa, ni tampoco entenderla como expresión de un convencionalismo que respete el verosímil reconocido, admitido y sancionado por las instituciones sociales. Su mirada privilegiada, en cambio, las experiencias de ruptura, podríamos decir vanguardistas (en un sentido amplio, que trascienda el concepto de las vanguardias históricas), que inscriban en la superficie textual su propio proceso de producción, sus límites y sus problemas, lo que ella llama “la productividad llamada texto”. No se usa el lenguaje para narrar una aventura, pongamos por caso, sino lo que se cuenta es la aventura misma de escribir.

Por nuestra parte, damos por finalizada (no concluida), nuestra aventura, en esta ocasión.