

The Failed Text:  
Literature and Failure



The Failed Text:  
Literature and Failure

Edited by

José Luis Martínez-Dueñas Espejo  
and Rocío G. Sumillera

**CAMBRIDGE  
SCHOLARS**

---

P U B L I S H I N G

The Failed Text: Literature and Failure,  
Edited by José Luis Martínez-Dueñas Espejo and Rocío G. Sumillera

This book first published 2013

Cambridge Scholars Publishing

12 Back Chapman Street, Newcastle upon Tyne, NE6 2XX, UK

British Library Cataloguing in Publication Data  
A catalogue record for this book is available from the British Library

Copyright © 2013 by José Luis Martínez-Dueñas Espejo and Rocío G. Sumillera and contributors  
Cover image © Thomas Haddad

All rights for this book reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior permission of the copyright owner.

ISBN (10): 1-4438-4669-4, ISBN (13): 978-1-4438-4669-1

# CONTENTS

Acknowledgements .....	ix
Introduction .....	1
Chapter One.....	9
El texto fracasado: epistemología de la lingüística de la escritura <i>José Luis Martínez-Dueñas Espejo</i>	
<b>Part I: Failure in Literary Genres</b>	
Chapter Two .....	35
The Fortunes of Arthur Conan Doyle's Medieval Novels: Illusions and Frustrations of a Writer of Historical Fiction <i>Antonio José Miralles Pérez</i>	
Chapter Three .....	49
Henry James's Dramatic Workshop: Strategies of Failure in the Transgeneric Growth of <i>The High Bid</i> (1907) <i>José Antonio Álvarez Amorós</i>	
Chapter Four.....	69
Disparition du genre 'Récit sur la Légion Étrangère' (LE) dans la littérature allemande <i>Dietrich Rall</i>	
<b>Part II: Failure and Literary Criticism</b>	
Chapter Five .....	81
The Failed Text that Wasn't: Jane Austen's <i>Lady Susan</i> <i>David Owen</i>	
Chapter Six .....	97
Gendered Textual Erasures: Writing Charlotte Perrault and Louisa Carroll out of the Wonder Tale Canon <i>Alexandra Cheira</i>	

Chapter Seven.....	113
The Unfinished Text as Modernist Success: Robert Musil's <i>The Man Without Qualities</i>	
<i>Ipek Kismet Bell</i>	

### **Part III: Failure in Translations and Adaptations**

Chapter Eight.....	127
Two Early Modern Failures: Watson's <i>Hekatompathia</i> (1582) and Broughton's <i>A Censure of the Late Translation for our Churches</i> (1611)	
<i>Rocío G. Sumillera</i>	

Chapter Nine.....	147
Failing to Rewrite Dickens: <i>The Real David Copperfield</i> , by Robert Graves	
<i>Miguel A. Martínez-Cabeza</i>	

Chapter Ten .....	161
Film Adaptations as Failed Texts or Why 'the Adapter, It Seems, Can Never Win'	
<i>María Elena Rodríguez Martín</i>	

### **Part IV: Failure in Reception**

Chapter Eleven .....	177
El papel de la audiencia en el devenir de la tragedia griega: el fracaso de <i>La toma de Mileto</i> y de <i>Hipólito velado</i>	
<i>M. Carmen Encinas Reguero</i>	

Chapter Twelve .....	191
The 'Roman Failures' of Jonson's <i>Sejanus</i> and <i>Catiline</i> against the 'Roman Success' of William Shakespeare	
<i>Natalia Brzozowska</i>	

Chapter Thirteen.....	203
Stillborn from the Press: Herman Melville's <i>Moby Dick</i>	
<i>Peter L. Caverzasi</i>	

Chapter Fourteen .....	213
From Condemnation to Commendation: Sarah Kane's Theatre of Extremes <i>Eva Gil Cuder</i>	
Contributors.....	227
Index.....	231



## ACKNOWLEDGEMENTS

The origins of this volume are to be found in the International Symposium *The Failed Text* organized by the research group Text and Discourse in Modern English of the English and German Studies Department, University of Granada. The Symposium took place in Granada on the 18th-20th of April 2012, and was partly funded by the University of Granada and the Junta de Andalucía; over sixty scholars from forty different universities around the world attended, experts in areas including Translation Studies, Art History, Film Studies, Linguistics, and literatures in Spanish, English, German and French. The fourteen essays of this volume constitute a representative sample of the ideas and reflections on different forms and understandings of textual failure that were explored over the course of the Symposium. We want to express our gratitude to all the speakers and other participants, who made the event intellectually enriching, lively and enjoyable.

Our special thanks go to the generous sponsorship of the Real Colegio Mayor de San Bartolomé y Santiago, in Granada, whose premises were used for the Symposium.



## INTRODUCTION

At a time dominated by notions of success, which are often vague but nonetheless imposing, the opposite concept—failure—equally imprecise and difficult to define yet easily recognizable, is not only feared but shunned. In literature, the idea of failure seems now to have lost the romantic veneer of glamour it once enjoyed, becoming instead plainly and bluntly offensive. Despite its undesirability, though, the idea of failure seems as relevant in the world of literature as success, and certainly more common, with the number of failed literary works vastly outnumbering those generally deemed to be successes. Furthermore, the two notions appear to go hand in hand, sharing similar, blurred boundaries. What at one period might be regarded as an abject failure can come to be seen years later by critics or readers (or even both) as a great success. The opposite case is also true; how many best sellers have gone on to fall into oblivion or to earn the virulent attacks of disdainful critics?

In recent years, the interplay between literature and the notion of failure has attracted the interest of both scholars and literary authors. Just a month before our international symposium “The Failed Text” was due to take place in Granada, the Spanish novelist Enrique Vila-Matas published the novel *Aire de Dylan*, which opens with the narrator receiving an invitation from Switzerland to participate at a literary conference on the theme of failure. The news took us by surprise: our symposium, a year in preparation, suddenly had a fictitious counterpart. We interpreted this as a good omen. Only subsequently did we discover that the literary conference described by Vila-Matas was not intended to anticipate our own, but in fact looked back to a previous symposium on the subject of failure and literature. In 2007 Vila-Matas had been invited to take part in the International Conference “Poéticas del fracaso” (“Poetics of failure”) at the University of St. Gallen, Switzerland. Although he was not able to attend the conference, the topic clearly left a mark on the novelist, finding its way into his fiction. This would be the second tangible outcome of the gathering in Gallen, the first being the volume *Poéticas del Fracaso* (Frankfurter Studien zu Iberoromania und Frankophonie, Band 1. Tübingen: Gunter Narr/A. Francke, 2009), edited by Professors Yvette Sánchez and Roland Spiller. That work takes a slightly different approach

from our own here, and has other goals in mind, focussing particularly on Spanish-speaking cultural and literary circles.

There are undoubtedly a great number of ways to understand failure in literature: “failure” may mean failure to write a worthy literary piece, or to publish a work despite its literary merit; one may “fail” to see a work extended to other languages, or find that a translation, adaptation or performance has distorted the aims or values of the work; failure may imply the failure to establish a connection with the contemporary reading public, to please critics, or simply to charm sufficient readers and hence attain large sales. In addition, a work might fail to withstand the passing of time and thus become forgotten; might fail to be included in literary histories or in anthologies; or, more broadly, might fail to find itself included in the literary canon. However, on other occasions failure can also have to do with an author’s inability to feel satisfaction with his or her own literary production, with feelings of anxiety and frustration emerging, irrespective of the success that the work has achieved once published. At other times, failure can be the product of myriad external influences preventing the wide distribution of a work, as with political or religious censorship under totalitarian regimes, which can function as a direct, external impediment to the distribution of a work. We might also speak about failure when a work remains unfinished, completely or partially lost, or in some way marred, and this is often random, the result of mere chance and the passing of time.

The fourteen essays that make up *The Failed Text: Literature and Failure* represent case studies of various ways in which failure can manifest itself in the domain of literature. Their aim is to explore exemplary failures in the history of literature or literary criticism, and their repercussions (or lack thereof) in the subsequent development of literary discourses. Underlying all these studies is the assumption that the history of literature has not only been a matter of a succession of successful works, but also a concatenation of failed projects, unwelcomed innovations, and instances of deep personal frustration that often (and at best) have found vindication and praise only after the death of their creators. The present volume, then, is a reminder that the history of literature is abundant in blatant failures, and that only in some cases have these found acceptance and gained influence over the course of time.

The volume opens with José Luis Martínez-Dueñas Espejo’s reflections on the concept of failure in “El texto fracasado: epistemología de la lingüística de la escritura”, and discusses different ways of understanding this complex notion within the field of literature, drawing from a wide range of examples, among them *The Anglo-Saxon Chronicle*, Shakespeare’s

*Cardenio*, Mary and Charles Lamb's tales, and Truman Capote's *In Cold Blood*. In addressing the failed text Martínez-Dueñas seeks to examine our ideas about texts and textualities and their relations to textual transmission and representation, in that the failure of a text frequently implies the loss of access to semantic origins and discourse trends, itself related to a lack of sound rhetorical and hermeneutical understanding. Certainly, texts fail both as written artefacts and as reading processes whenever their rhetorical grounds are not properly established, with interpretive approaches to the text lacking the appropriate linguistic tools and contextual recognition thus not being achieved.

The remaining essays are grouped into four contrasting sections: I. Failure in Literary Genres, II. Failure and Literary Criticism, III. Failure in Translations and Adaptations, and IV. Failure in Reception. Part I begins with Antonio José Miralles Pérez's, "The Fortunes of Arthur Conan Doyle's Medieval Novels: Illusions and Frustrations of a Writer of Historical Fiction", which focuses on the failure of a renowned writer to stand out in a genre other than that which had brought him great popularity. Conan Doyle did not derive sufficient personal satisfaction from his best-selling detective stories featuring Sherlock Holmes and Dr. Watson, considering them of an inferior literary quality to what he deemed his greatest literary achievements, *The White Company* and *Sir Nigel*, explorations of Britain's distant medieval past written with a view to them being acknowledged as national literary landmarks. Despite both novels enjoying considerable popularity at the time of their publication, they were never seen as anything more than fiction for boys, and never won the hearts of the general public as the stories of Holmes and Watson did.

José Antonio Álvarez Amorós, in "Henry James's Dramatic Workshop: Strategies of Failure in the Transgeneric Growth of *The High Bid* (1907)", looks at the complex relationship between Henry James' prose narratives and his far less well-known activity as a dramatist, an area of his literary production through which James sought not only public recognition as a playwright but also economic success. In particular, the essay discusses the case of the three-act play *The High Bid*, which James developed from his narrative work "Covering End", which in turn originated in the never performed one-act play *Summersoft*. The process by which *Summersoft* was finally transformed into the much longer *The High Bid* was a complex one, and as Álvarez Amorós argues, it is questionable as to whether it can be said to have had a happy ending.

The essay "Disparition du genre 'Récit sur la Légion Étrangère' (LE) dans la littérature allemande", by Dietrich Rall, is concerned with the demise in the 1960s of the genre revolving around the accounts of German

*légionnaires* in the Légion Étrangère in Africa and East Asia. Rall traces the history of a genre that emerged at the end of the nineteenth century and which, throughout the first half of the twentieth century, enjoyed great popularity. He describes the relationship between France and Germany over the decades that saw the success and decline of the genre, and provides an overview of the social factors that contributed to the eventual disappearance of these *légionnaire* stories.

Part II of the volume explores ideas of failure in literary criticism, reflecting on the meaning and implications of a literary work being labelled a failure by literary critics, or, on the contrary, being proclaimed a success despite it having the kind of qualities that would in principle qualify it as a failure. In this vein David Owen's "The Failed Text that Wasn't: Jane Austen's *Lady Susan*" questions the traditional critical readings of Austen's *Lady Susan* as a failed text by comparison to her mature fiction. Owen, however, asks whether the writing of *Lady Susan* was not in fact of considerable benefit to the novelist, considering the work's significance in the development of her style.

In "Gendered Textual Erasures: Writing Charlotte Perrault and Louisa Carroll out of the Wonder Tale Canon", Alexandra Cheira explores the reasons why certain works by women have failed to be included in the literary canon despite enjoying success with a contemporary audience. Through the fictitious figures of Charlotte Perrault and Louisa Carroll, imagined (and forgotten) sisters of the critically acknowledged Charles Perrault and Lewis Carroll, Cheira reflects on the dearth of female authors of wonder tales in the literary canon, especially those who achieved considerable success in their own time.

"The Unfinished Text as Modernist Success: Robert Musil's *The Man Without Qualities*", by Ipek Kismet Bell, looks at *The Man Without Qualities*. Musil worked on the text for over twenty years, but on his death it remained unfinished, and here Kismet Bell contends that the novel should not be considered a failed text by reason of it never having been completed. On the contrary, she argues that the fact of the book remaining unfinished is not only coherent with the principles of modernism, but constitutes the feature that renders the work "the epitome of modernist discourse". In this manner, what in other circumstances could be regarded as a "flaw" or "drawback" (that is, a sign of failure) is in this case reinterpreted positively in critical responses to the text.

The third section of the volume examines different examples of failure in the realm of translations and adaptations. It opens with Rocío G. Sumillera's essay "Two Early Modern Failures: Watson's *Hekatompathia* (1582) and Broughton's *A Censure of the Late Translation for our*

*Churches* (1611)", which discusses two case studies of failed texts in early modern England in the fields of sonnet-writing and translation. Thomas Watson's *Hekatompathia* (1582), one of the first sonnet sequences in English, was written in eighteen-line sonnet form, which failed to become a poetic model. The pamphlet *A Censure* (1611) by the renowned Hebraist Hugh Broughton is a proposal to re-translate the recently published King James Bible, and the pamphlet can be considered a failure both because it did not achieve its goal and because, more generally, it failed even to ignite interest in its own subject.

Within the domain of adaptations, Miguel A. Martínez-Cabeza's essay "Failing to rewrite Dickens: *The Real David Copperfield*, by Robert Graves" explores Robert Graves' failure in adapting *David Copperfield* for a twentieth-century readership. Graves was of the opinion that his adaptation would in fact be an improvement of the original, pruning the story of what he regarded as superfluous and redundant material and in this way uncovering the authentic *David Copperfield*. However, the end result was a version of the novel that dramatically failed to preserve the Dickensian touch, effectively stripping the novel of precisely that which makes *David Copperfield* a masterpiece.

In her essay "Film Adaptations as Failed Texts or Why 'the Adapter, It Seems, Can Never Win'", María Elena Rodríguez Martín looks at the failure of adaptations in filmic discourse. Her essay reflects on the concept of failure in the translation of a literary work into filmic language, reflects on the issue of what it means to succeed or fail within the context of the adaptation of literary works for the cinema, and assesses the impact of the removal of the criterion of fidelity from the critic's appreciation of a film adaptation on the critic's understanding of failure.

Finally, the essays in Part IV consider a number of examples of literary and dramatic works which, for various reasons, did not enjoy success with their reading or their theatre-going audiences. María del Carmen Encinas Reguero's essay, "El papel de la audiencia en el devenir de la tragedia griega: el fracaso de *La toma de Mileto* y de *Hipólito velado*", focuses on two Greek tragedies—Phrynichus' *The Capture of Miletus*, or *The Sack of Miletus*, and Euripides' *Hippolytus Veiled*—which for different reasons did not find favour with their audiences: Phrynichus' historical drama touched on painful events too recent for the citizens of Athens to be seen performed upon stage, whereas Euripides' play disturbed audiences on moral grounds. Despite these plays failing in their attempts to please audiences, both were to have a positive effect on the subsequent careers of their authors.

Natalia Brzozowska approaches failure on the stage in her essay “The ‘Roman Failures’ of Jonson’s *Sejanus* and *Catiline* against the ‘Roman Success’ of William Shakespeare” by comparing and contrasting Shakespeare’s success with his Roman tragedy *Julius Caesar* to Ben Jonson’s failed attempts to please the audiences of the time with his Roman tragedies *Sejanus: His Fall* and *Catiline: His Conspiracy*. Brzozowska uses a contrastive analysis here, in an attempt to determine what went wrong with Jonson’s works, and why they failed to gain popularity at a time when Shakespeare’s were such a success.

Peter L. Caverzasi’s “Stillborn from the Press: Herman Melville’s *Moby Dick*” discusses some of the reasons behind the failure of the novel *Moby Dick* to attract readers immediately after its publication. These include a number of social factors influencing its contemporary readership, the fact that Nathaniel Hawthorne never wrote a review of it, and the challenging style of the work. Indeed, *Moby Dick* represents a literary masterpiece that encountered a cold reception throughout the lifetime of its author, finally gaining widespread public acknowledgement and success long after Melville’s death.

Closing the section on failure and reception, Eva Gil Cuder’s “From Condemnation to Commendation: Sarah Kane’s Theater of Extremes”, considers dramatic expectations and conventions in twentieth-century British drama, and the unwelcome disruption of these by Sarah Kane’s dramatic work. Cuder goes over the reception of Sarah Kane’s plays and the impact of her shockingly explicit representation of domestic and social violence onstage and the problems of verbalizing and communicating traumatic experience. The essay considers the initial rejection of Kane’s early works (by critics and the general public alike) and their subsequent appreciation, particularly after her suicide and following the emergence and development of Trauma Studies.

Throughout the fourteen essays of this volume the concept of failure in literature, then, will be discussed from a great variety of perspectives. Failure will be seen in the context of how two successful authors failed when trying their luck at different genres, and a case will be discussed of the ultimate expression of failure of a genre: its extinction. Through a consideration of failure within literary criticism, light will be shed on the process of assessing literary works over time, showing that literary criticism is constantly re-examining itself and that critical assessments of literary works are not rigid but in constant flux—and that emerging opinion often contradicts entirely that of previous critical responses. The issue of which works find their way into the canon and which are left out is also discussed, and the notions of failure as used by earlier critics

questioned, along with those features which, in principle, are seen to have qualified a text as a failure. Instances of failed translations and adaptations will also be presented, and the expectations and assumptions of translators and adapters engaged in processes of interpretation will be discussed—as well as critics' evaluations of these translations and adaptations. Finally, attention will be paid to what is probably the most intuitive form of failure in literature: failure to please readers. And this is inexorably connected in complex ways to every other element in the reception of texts: the critical response to a work, its inclusion (or not) in the canon, its translation, adaptation or performance, and the general robustness or decline of the genre to which it belongs. Failure, as with success, can certainly be a complex phenomenon.

Valencia-Granada, December 2012



## CHAPTER ONE

### EL TEXTO FRACASADO: EPISTEMOLOGÍA DE LA LINGÜÍSTICA DE LA ESCRITURA

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ-DUEÑAS ESPEJO

Foreboding

We are rafters, pilgrim rafters  
On the sea.  
We are rafters, textual rafters  
On the discourse sea.  
Our course is craftily  
Pushed up by shadowy powers.  
The undersea: strenuous efforts  
Of mighty forces underneath.  
Our texts: failed feats.

Ominoso

Somos balseros del texto  
En el mar del discurso.  
Las olas nos empujan y  
Desconocemos las fuerzas  
Maléficas y poderosas que nos dominan.  
Somos textos fallidos, activos fracasados.

José Luis Martínez-Dueñas Espejo

December / Diciembre, 2012

### La formación del texto

No hay una referencia más precisa en la consideración del texto más allá de su propia ambigüedad, su falta de concreción, su autoría dudosa, su autoridad maltrecha, su interpretación caprichosa, su inestable fijeza.<sup>1</sup> Como principio axiológico, la materialidad de la escritura no augura un remedio de durabilidad más que probable sino una materialidad instrumentalizada y peligrosa contra el recuerdo más pertinaz. Ya nos narra Platón en *Fedro* cómo el faraón rechaza la bondad de la escritura al hacer que el hombre descuide la memoria.<sup>2</sup> Y Paul Ricoeur comenta el mito y asocia la memoria, en su sentido clásico de *ars memoriae* como la

forma más compleja de aprendizaje, operación dominada gran parte por la escritura y su desarrollo textual, como transmisión trans-generacional de los logros culturales.<sup>3</sup> Además, Ricoeur insiste en reinterpretar el mito de Fedro como origen de la historiografía (Ricoeur 2003: 647). Con tal perspectiva, nos hallamos frente a un desarrollo de escritura que deviene forma textual, cuya característica es contener un remedio que no remedia y establecer algo que no se estabiliza aunque se constituya en mito fundacional indeleble. Lo cual no quiere decir que no hayan existido éxitos en el texto y como tales los entendamos. Mi propósito es más bien hablar de aquellos aspectos que representan lo contrario: el fracaso.

Tal complejidad lleva a la reflexión relacionada con el fracaso, entendido éste como caída, ruina, malogro. No pretendo hacer de augur textual y hablar de la muerte del texto, de las invasiones cibernéticas, de las amenazas de las redes telemáticas porque eso no es sino un éxito asegurado de transmisión y expansión; además, en una sociedad como la nuestra de hiper-alfabetización y de hiper-textualidad, los sistemas de transmisión electrónica han supuesto no sólo una consolidación de lo textual sino una representación de ubicuidad máxima y una transformación mental de excepcionales consecuencias. Mi intención es tratar los aspectos fracasados y, si acaso, poder indagar el origen de ese fracaso. Esos aspectos fracasados de la escritura son, también, fracasos de los planteamientos sobre los que se fundamenta el texto, fracasos de unas formas de intelección, desastres textuales que arrastran males personales.

En esa línea de indagación se instala Emilio Lledó, precisamente, y reconsidera que el remedio se torna en enfermedad. Lo cual provoca el fracaso primigenio, una especie de pecado original discursivo: el olvido.<sup>4</sup> Ese fracaso es la línea de flotación del texto, de la confrontación de la escritura y del yo, el que escribe o el que lee. Y no hablo de enfrentamiento, sino de confrontación, de acción conjunta frente a algo. Hay una intimidad traspasada por la escritura, o en la escritura, y un desencadenamiento de un intento de entendimiento, lo que a través de los individuos provoca la inter-subjetividad, es decir, la puesta en común heterogénea de valores. A partir del texto se desencadena esa confrontación que resulta en la interpretación, en la explicación, en la apropiación de la escritura. No obstante, tal planteamiento puede verse demasiado general, poco concreto. Para evitar tal situación habremos de tratar el asunto con cautela y detalle. El fracaso es como la desdicha según expone Tolstoi al comienzo de *Anna Karénina*: “Todas las familias dichosas se parecen, y las desgraciadas lo son cada una a su manera” (Tolstoi 1986: 55). No hay dos fracasos iguales, textualmente hablando. Hay, por tanto, que distinguir el fracaso en el texto en sí, en los géneros, y

en las traducciones como primera medida para poder tratar el asunto con cierta distinción. Además, el éxito suele ser uniforme, general, abstracto mientras que el fracaso es muy particular, es parte casi de un lenguaje privado, en clave de Wittgenstein, como el dolor o el padecimiento o ciertos signos.<sup>5</sup> El fracaso es un rompimiento, un hacerse pedazos, un desunirse, deshacerse, descomponerse, lo que lleva hasta el punto de que ya deja de ser un texto, si somos coherentes con la etimología. Eso ocurre en el texto con su olvido: se produce una fragmentación de significados y se da de manera obvia en los procedimientos de la traducción. He ahí un fracaso conocido y reputado en el que la exégesis, la hermenéutica y la interpretación más sencilla establecen un concurso pugnaz y continuo. Sobre eso volveré más adelante.

### **Tramas textuales**

Vayamos, en principio, a ese rompimiento del texto, a su fractura semántica. Es menester empezar por ahí ya que el texto en toda su ambivalente dificultad es una realidad de significado, un complejo semántico. No podemos pensar en el texto, en su materialidad de escritura, como una simple gramaticalidad de oraciones unidas. Hay una integración de tramas semánticas que lo unen, lo hacen, y lo componen. Pero el texto no es más que un concepto, una abstracción mental, pues lo que existen son los textos, con su compleja taxonomía, con la dificultad de sus tipologías. Por tanto, el fracaso corresponde a elementos de esas tipologías o a sus cualidades.

El primer fracaso del texto corresponde al texto malo, al que carece de calidad, independientemente de su recepción pues mi concepción de fracaso del texto, así como de su correspondiente antónimo, el éxito del texto, no es únicamente una cuestión de recepción o acogida, aunque esto puede tener alguna relación de manera ocasional. Hay quien puede ver ese texto fracasado en la divulgación indebida o incluso en la elección de malos libros; así lo recuerda Roger Chartier al hablar de la mala transmisión textual, de la imperfección de escritura o de impresión y en la maldición quevedesca de la condena a los libreros.<sup>6</sup> Chartier se refiere básicamente a la mala recepción, o a la lectura inapropiada, lo que indica una clara acción fracasada. Quevedo expone a la pena eterna a quienes venden obras malas que hacen otros y a quienes “hicimos barato de los libros en romance y traducidos del latín”. La mala difusión también constituye un fracaso del texto, un rompimiento de su significado, un naufragio semántico. Y al hablar de la mala difusión Chartier extiende su análisis del pensamiento de Quevedo a la era digital, pues en ella la

jerarquía de lo impreso se ve sustituida por la superficie de la pantalla que expone a los lectores menos advertidos a las falsificaciones (Chartier 2007: 44).

Puede hablarse de un segundo fracaso: la simplificación del texto, la pretendida accesibilidad universal que puede llegar a crear un abaratamiento semántico, lo que no es más que un fraude. Tal cuestión no implica que algunos intentos no logren su cometido sin menoscabo de un sentido originario, con mayor o menor fortuna. Un ejemplo clásico puede ser, con todos los matices, los cuentos basados en las obras de Shakespeare, por Charles Lamb (1775-1834).<sup>7</sup> Se trata de una obrita publicada en 1807, muy popular en la Inglaterra de la época. Contiene veinte adaptaciones en prosa de obras como *Romeo y Julieta*, *Otelo*, o *Noche de reyes* y reduce la carga dramática al simplificarla en prosa narrativa. Fue un éxito editorial y no sé, es más, he de decir que ignoro completamente, si los cuentos de Shakespeare por Lamb se leen en la actualidad o si hay una versión en la red que se descarga en una tableta digital y si eso se hace. Pero mi reflexión es que esa escritura original, con toda su complejidad ecdótica, de la obra de Shakespeare desde la edición conocida como la del primer folio de 1623 se convierte en una textualidad que en esa reducción simplificada pasa a ser algo distinto. ¿Es un éxito o un fracaso? En mi opinión, es un intento de acercar unas tramas y unos personajes al público infantil pero se destroza el texto, se descompone y por tanto hay un fracaso, aunque se lea muy bien esa prosa de cuento y se vendieran miles de ejemplares.

La transmisión del texto, su propagación discursiva en impresión y lectura, su entendimiento e incorporación al bagaje mental, tienen lugar a través de complejas operaciones en las que actúa de manera decisiva el contexto. Como digresión necesaria he de enfatizar que este concepto se usa en repetidas ocasiones como palabra solamente y no como una batería de significaciones precisas. Muchas personas mencionan la palabra sin una precisión conceptual y confunden circunstancias, situación, trasfondo, conjunto gramatical, asociaciones significativas, referencias, medios de discurso, enunciado y otras cuestiones básicas. En los estudios lingüísticos se suele distinguir entre el co-texto, por una parte, o medio gramatical en el que una palabra, una frase o una oración aparecen, y el contexto o relación de situación, de donde se dice, a quién, cómo y cuándo. Se suele hablar igualmente del universo del discurso, del conocimiento compartido o común, o enciclopédico, es decir se extrapola hasta la intelección del conocimiento y la cosmovisión. Se trata, por tanto, de considerar diversos aspectos de forma detallada.<sup>8</sup> Esta digresión parte de la necesidad de explicar cómo opera el contexto para la recepción más elemental del texto,

y cómo la falta de funcionamiento del mismo puede constituir un fracaso, o provocarlo. De ahí la necesidad de hacer ediciones críticas y anotadas, y cada vez más, sobre todo en cuanto la distancia temporal es cada vez mayor, dejando de lado la situación de las traducciones, lo que trataré más adelante.

¿Cómo puede entenderse la lectura de la poesía provenzal, el *Tratado del astrolabio* de Geoffrey Chaucer, o el *Tratado del entendimiento humano* de John Locke, o cualquier libro de la Biblia, sin mayor entendimiento que la realidad textual nuda en sí? Las adaptaciones textuales de obras clásicas son cada vez más frecuentes y eso es una forma de acercar el co-texto, ya que el contexto es más complicado de explicar. Los complejos vericuetos semánticos que se enredan en el texto no son más fáciles de adivinar con el paso de los años, pues el tiempo va deshaciendo la relación más directa entre un público lector y su traspasso temporal. No hay más procedimiento que la explicación textual para su comprensión, más o menos afortunada. Esto ocurre sobremanera en obras que tienen ese marbete de clásicas pero cuya lectura ha de hacerse en adaptaciones actualizadas o ediciones de compleja anotación. También se ha de tener en cuenta que muchas de esas obras se hallan escritas en variedades lingüísticas pretéritas, que constituyen auténticas lenguas muertas. Y no me refiero a las obras escritas en variedades anglo-sajonas, o incluso del período medieval, como Chaucer; la misma lectura de Marlowe o de Shakespeare produce esa sensación, ese despegue de una actualidad lingüística reconocible. Cuestión bien diferente es que el especialista, el filólogo, el historiador de la literatura, las lean, las expliquen y pasen con donosura en los ambientes académicos, pero al fin y al cabo se trata de ejercicios *post-mortem*. Sí, se realizan pruebas de “anatomía” textual que son necesarias y parte de nuestras propias vidas, profesionales y personales, pero eso ¿a quién le importa?

Un soneto de William Shakespeare, incluso uno de esos que los escolares conocen mejor y que forma parte de los sistemas educativos anglo-hablantes, no es más que una referencia obligada. El soneto 18, *Shall I compare thee to a summer's day?*, por ejemplo, es un caso sobresaliente de un texto que se encuadra en esa categoría de lengua muerta. ¿Qué amante, o novio, o novia, o enamorado impaciente recitaría esto hoy, o declamaría tales versos con profunda pasión verbal? Para empezar, dejando a un lado al filólogo, al historiador de la literatura o profesor de igual materia, muy pocas personas entenderían las palabras contenidas en los versos. Palabras como *lease*, o expresiones como *fair from fair*, o *his shade* precisan de una edición anotada para su entendimiento y nadie sin una formación media en la lengua inglesa de la

época entiende tales versos.<sup>9</sup> Hay una cascada semántica que inunda la lectura y que conforma ese texto, el soneto 18, o el conjunto de sonetos, el macro-texto, que pertenece a otra época, y a una poética y a una retórica determinadas, muy alejadas de las coordenadas gramaticales y poéticas de la actualidad. Al fin y al cabo, puede decirse que esos textos pertenecen al discurso especial de la poesía, y eso interesa a quienes pertenecen a tal discurso, y nada más. Pero estos textos, los del discurso literario de manera conspicua pero en general todos los textos en su dimensión histórica trans-generacional, no son nada sin la mediación de los editores que anotan, explican, comentan y preparan el texto para su lectura, para evitar el mayor de los fracasos: su incompreensión, lo que puede derivar en inexistencia, en la conversión en la nada ontológica del texto. Se trata en gran parte de un proceso de restauración, de rescate arqueológico, lo que resulta imprescindible para no vivir únicamente en la dimensión del bárbaro vertical que preconizaba Ortega.<sup>10</sup> Pero ese rescate arqueológico no es una ventana al pasado sino una muestra de la experiencia humana, de la forma de entender la escritura en su polivalencia de transmisión a un tiempo determinado, a unos lectores determinados y trascender dichos vectores espaciales y temporales.

El texto fracasado cuenta precisamente con la temporalidad como guillotina discursiva. La temporalidad no es la mera sucesión de fracciones de tiempo sino las circunstancias que caracterizan ese tiempo, que lo identifican y definen. Un caso de interés para mi análisis es el de ese conjunto de anales históricos que damos en llamar *The Anglo-Saxon-Chronicle*.<sup>11</sup> Esta obra cubre el período desde la Britannia romana hasta la invasión de los pueblos germánicos y la formación de la tierra de los anglos (*Engla-land*) y el desarrollo de los distintos reinos. Es curioso que se acaba en la versión que copian y continúan los monjes del monasterio de Peterborough desde 1122 al año 1154, la subida al poder de Enrique II Plantagenet. ¿Cuál es el fracaso de ese texto? Es cierto que se trata de una crónica histórica y en ella perviven unos hechos y unos puntos de vista contados a través de una cosmovisión determinada. La crónica anglosajona acaba un siglo después de que haya muerto el último rey anglosajón, Eduardo el Confesor en 1066, pues el último rey antes de los normandos, Haroldo, era anglo-danés, y muere en combate contra los normandos en Hastings en 1066. A partir de ahí se instaura una monarquía feudal continental normanda con Guillermo y luego de influencia francesa total. No obstante, la crónica se mantiene en una variedad del inglés de la época frente al normando y al latín cada vez más frecuentes en la corte y en los ambientes de poder terrenal, real, y espiritual, eclesiástico. La última entrada de la crónica corresponde a 1154 cuando se propugna una

estabilidad franco-hablante y de expansión territorial fuera de la isla. Ya no tiene sentido que una obra se escriba en anglo-sajón, pues ya no hay nada anglo-sajón que sea objeto de una crónica; tendría que escribirse, en todo caso, una crónica anglo-normanda.

El fracaso del texto se traduce en el fin de una época y en la falta de una necesidad de los poderes de glosar sus hazañas en unos textos en una lengua distinta a la de los poderes. ¿Qué sentido tendría seguir escribiendo en inglés sobre personajes que no lo hablaban ni en la corte, ni en los juicios, ni en las abadías, ni en los castillos, ni en las iglesias? La crónica correspondiente al año 878 estuvo a punto de ser algo parecido y acabar con los anales pero, según leemos, la valentía del rey de Wessex, Alfredo, con unos pocos seguidores hizo que se venciese a los invasores daneses que ya habían ocupado todos los reinos de Inglaterra y se pudo llegar a un pacto con los invasores y hasta se cristianizaron éstos. Lo que estuvo a punto de ser un fracaso militar y político fue lo contrario, y el texto sobrevivió unos cuantos siglos más. El fin exangüe de los anales no se produce sino por la innecesaria presencia de una lengua germánica, su cambio y su hibridación con unos dialectos románicos, los de los potentes señores dominantes y dominadores, los dueños de la expresión. Un fracaso militar, llevado de la mano de un fracaso político, desemboca en un fracaso textual, en el fin de una crónica que refleja, a su vez, la desaparición de una lengua, de una comunidad de discurso. El fracaso de ese texto es parejo al de la comunidad de discurso sobre la que se escribe, y para la que se escribe. Además, ni que decir tiene que a los reyes normandos les importaba un bledo lo que contaba esa crónica, que no era la de ellos. Lo que realmente les importaba era establecer su propio modelo monárquico y feudal y desarrollarlo, la extensión de su poder, y luego vendrían los cronistas y cronicones con la lengua que fuera. Hay que considerar igualmente que se trata del fracaso de una lengua, su final, su ocaso, o su transformación hacia otro estado: el paso de una lengua sintética germánica a otra de clara estructura analítica con elementos gramaticales romances. Se puede hablar, en tal sentido, de fracaso como quiebra. No queda duda alguna al respecto pues toda la escritura de esa época es una auténtica lengua muerta, objeto de estudio de filólogos, arqueólogos de la textualidad, historiadores de la gramática. De ahí que al hablar de la literatura anglo-sajona haya que precisar que su lectura requiere el conocimiento de una lengua, de sus variedades, de sus dialectos. No obstante, la frivolidad académica no tiene límites y se oye hablar de literatura anglo-sajona en versiones de inglés actual, lo que equivale a que se hablara de la literatura latina de Virgilio, de Tácito, de Cicerón, y se empleasen únicamente traducciones francesas o italianas,

ignorando las obras originales en toda su dimensión. ¿Hay mayor fraude textual? Pues eso contribuye una vez más a un fracaso textual consistente en el rechazo, el desconocimiento y la postergación de los métodos filológicos y el empleo, en su lugar, de jergas oscurantistas y de ejercicios vacuos.

## **Gramática y retórica**

Y llegados a este punto conviene hacer una reconsideración sobre la realidad textual en su dimensión de escritura, de transmisión y de finalidad comunicativa. Esto requiere una visión basada en la perspectiva gramatical y en la dimensión retórica. En cuanto a la perspectiva gramatical existe un precedente de rigor amplio que se produce en los estudios lingüísticos en la segunda mitad del siglo XX: la gramática del texto. Esta forma de enfocar el estudio de la lengua causó un giro considerable al pasar de un estudio meramente oracional a una aproximación de conjunto. La escritura como resultado completo, como producto cerrado, se abordaba en una totalidad sistemática y compleja desde distintos puntos de vista.<sup>12</sup> Esta corriente compleja y variada auguraba un cierto reconocimiento de la escritura en su textualidad como objeto de estudio más allá de lo meramente descriptivo o interpretativo. Se prometía una auténtica revisión crítica que revelaba la complejidad del texto. Sin embargo, esta visión quedaba anclada en un intento más de dotar a la lingüística de una visión amplia que trascendiese los niveles oracionales. De ahí se pasó a una aplicación variada en la que aparecían nuevos horizontes prácticos, especialmente dirigidos a consideraciones pedagógicas. No obstante, la visión del texto adquirió unos métodos de estudio hasta entonces desconocidos.

En lo referente a la dimensión retórica hay que precisar que el texto en su totalidad ha sufrido precisamente por el acoso y derribo al que los procedimientos retóricos se han visto sometidos a partir del siglo XVIII. En primer lugar hubo una separación de poderes intelectuales que separó el estudio de la lógica y de la retórica y de la gramática y enfatizó la poética sin seguir un sentido de relación, como dejó escrito Wilbur Samuel Howell al distinguir entre la poética como literatura del símbolo y la retórica como literatura de lo declarativo (Howell 1975: 35-36; 246 y ss.). Esto llevó a posturas decimonónicas verdaderamente maximalistas que supeditaron lo literario a la transmisión del conocimiento en la escritura, en las artes compositivas, en la construcción del argumento. Hasta el siglo XIX todas las convenciones lingüísticas que constituían el discurso formaban parte de la retórica, y ésta era la ciencia del habla, de la escritura

y de la lectura, pero a partir de la creación de lo literario como fenómeno excluyente las ideologías del esteticismo y del utilitarismo conspiran para eliminar cualquier influencia de autoridad cognitiva que no se propugne a través de lo meramente literario, como explica profusamente Hayden White.<sup>13</sup> Esta visión contribuye a apoyar la idea de que a partir de la “invención” de la literatura y la progresiva incuria de la retórica, su descuido y olvido, se usurpan campos de interés centrados en el genio y lo creativo e identificando lo literario con lo poético como exclusividad simbólica, sin recordar que la lengua es en sí figurativa, y sus usos lo son en forma y contenido; de igual manera que la figuración lingüística ha de ser objeto de estudio científico, que es lo que secularmente había hecho la retórica. Igualmente otros autores, como Marc Fumaroli, se han ocupado de la dificultad de establecer una realidad paralela histórica entre la retórica y la literatura, o el estudio de las letras, y los nacionalismos literarios.<sup>14</sup>

Esta consideración viene al caso porque pone de manifiesto lo que subyace tras el fracaso del texto, o mejor, la causa del fracaso del texto. Cuando no hay una clara concepción de la ciencia retórica y se cortocircuita la escritura y la lectura con pautas impositivas de creatividad y genio se produce un salto vacío y fatal. Se procura una perversión textual al extrapolar principios retóricos sin reconocerlos y utilizándolos de manera sesgada.

La perspectiva gramatical y la dimensión retórica nos dan motivos para una reflexión de aplicación sistemática y de consideración metódica en un marasmo conceptual procurado por la persistencia de la exclusividad literaria que no se detiene ante la realidad lingüística original y previa. La consideración de los sistemas del habla y su integración en el discurso es ineludible para una consecución de la comprensión de la realidad textual, de la escritura y de la lectura. Un apropiado y ordenado desarrollo de la lingüística de la escritura propicia una consideración adecuada para el estudio del texto, entendido éste como una proliferación y representación gramatical y retórica. Insisto en tales accidentes por lo que tienen de sustancia, sobre todo si se tiene en cuenta la falta de usos de específicos apropiados. Resulta muy corriente oír que se tiene que escribir un texto, que alguien ha leído un texto o que se trata de un texto interesante y se queda uno sin saber si se trata de un prólogo, de un epílogo, de un ensayo, de un soneto, de una indagación historiográfica o de unas notas narrativas personales. Se vulgariza tanto el término que cuando se tiene que precisar algo, resulta casi imposible. Y esto se ha de relacionar con el desprestigio de la retórica y el abandono de la consideración de los diversos géneros, el estudio de sus registros y las diversas tipologías textuales. No quiere esto

decir que haya que aplicar un sistema de estructuración inamovible, sino que es conveniente conocer las diversas posibilidades y emplearlas de manera funcional y apropiada.

Por ilustrar esta situación con ejemplos conocidos, citaré la obra de Truman Capote *In Cold Blood*, que puede pasar por ser una novela pero que es un relato compuesto a partir de hechos reales, el asesinato de cuatro miembros de la familia Clutter el 15 de noviembre de 1959 en Holcomb, Kansas, y las diversas pesquisas policiales y judiciales, la detención y ejecución de los asesinos. Se trata de un relato que no se encuadra en un discurso de ficción, pero que es claramente un texto narrativo, pues cuenta sucesos en el tiempo. En resumidas cuentas, esto ejemplifica el complejo mundo del texto tal como lo consideró Paul Werth al hablar de escenarios conceptuales y la forma de reconocer los procesos que contiene como representación mental (Werth 1999: 7-16). Al fin y al cabo la ficción es una versión de la verdad con todo lo que representa en términos de personajes, escenarios y sucesos (Werth 1999: 329-30). *In Cold Blood* desarrolla una realidad que no es ficticia, pero sigue siendo una búsqueda de esa verdad que se nos transmite en representación de acciones y diálogos que no fueron exactamente como los leemos. ¿Existe un fracaso textual por parte del lector al considerar esa obra “una novela” (de ficción)? ¿Habría que especificar que se trata de una ficción “histórica”, dicho sea esto *cum grano salis*? Puede decirse que este tipo de situación no se deriva del texto en sí sino de su consideración o extensión de opiniones o creencias. Los fracasos son, en muchas ocasiones, de la lectura, y para qué no hablar de la mercadotecnia. Al atribuir una obra determinada a un género en concreto se desarrollan mecanismos de identificación y cumplimiento de expectativas y un relato policial de un crimen se asocia claramente con la novelística, pues lo que predomina es precisamente el relato, la narración, y esto se asocia frecuentemente con la ficción. En este caso también puede afirmarse que hay un fallo general derivado de la reducción de la retórica a una serie de técnicas instrumentales o a una abstrusa ciencia de rara aplicación. El libro de Truman Capote es, a mi juicio, un proyecto retórico impecable, pues se trata de un discurso lingüístico que posee la función de la naturaleza figurativa y trópica de las convenciones lingüísticas, como señala Hayden White que constituye la realidad de la lengua, independientemente de sus variados registros y usos de géneros (White 2010: 294). La lengua como discurso se reconoce en esa naturaleza figurativa y trópica que desarrolla la tensión comunicativa. Al fin y al cabo la retórica es la ciencia de la representación, de la expresión, de la figuración, y así aparece en su desarrollo desde la instrumentación de figuras y tropos a la puesta en

marcha de la argumentación. Esto queda claramente reflejado y expuesto en obras como la mencionada. El fracaso es, precisamente, no saber reconocer tal realidad y tratar de adscribir la obra a géneros por encima, y por debajo, de su naturaleza lingüística de capacidad retórica.

Los estudios sistemáticos de gramática del texto en su larga andadura desde una consideración post-estructural a una preocupación relacionada con los estudios de ciencias cognitivas precisa, pues, una reconsideración retórica no menos profunda e igual de sistemática. De esta manera es posible entender la compleja profusión de la “construcción” del texto, su entendimiento y su perplejidad. El abandono de la retórica y su adscripción a disciplinas arcanas de consideración arqueológica y vetusta es un mal de insondable perversidad, por apocalíptico que pueda sonar.

## Retórica y literatura

Los fracasos más o menos conocidos se dan en la propia concepción de la escritura como algo separado y distinto e inmerso en un discurso especial y autónomo que se desliga de su propio origen. Cuando no se reconoce ni el origen ni los medios es cuando se produce el fracaso textual que arranca de su propia escritura: cuando no se consideran las relaciones de la poética y de la retórica ni de la filología y la historia.<sup>15</sup> Hay un desapego a la consideración de la complejidad retórica, milenaria y polimórfica, y a su secular consideración filológica, que convierten al texto en un objeto de deseo amorfo y baladí, abierto al albur de cualquier interpretación y la tiranía de “-ismos” y de “-emas” que le conferirán su significado correcto.

La escritura se rige por unos principios que afloran en los cursos de redacción, retórica de la escritura, que se dan en muchas universidades norteamericanas (*composition studies*), y que se sustentan en una base retórica a veces explícita y en ocasiones implícita, pero siempre inmanente. En nuestra sociedad abierta existe, además, una clara conciencia del deber y de la dimensión ética, como reconocen algunos autores:

Rhetorics as diverse as those of Plato, Cicero, Augustine, Hugh Blair, and I.A. Richards have been forwarded in the name of a ‘true’ discourse, a discourse, however, that best served the interests of a particular group. The important difference in the rhetoric outlined here is the commitment to democratic practices, that is, practices that work for the equitable distribution of the power to speak and write among all groups in a society. (Berlin 1998: 408)

Este tipo de opinión enmarca claramente unos propósitos retóricos que reconocen su función más allá de su propia materialidad, lo que revela que

el discurso de la verdad suele someterse a cierto rigor crítico, aunque a veces éste resulte enojoso. Sin embargo, estos propósitos generales y bienintencionados no se veían con buenos ojos, o quizás tampoco se ven hoy. Como recuerda Ferry Eagleton, el romanticismo inglés comenzó a poner a la retórica contra las cuerdas, frente a la poesía. La poesía era la naturaleza, lo estético, frente a lo artificial de la retórica:

‘Literature’—a privileged, ‘creative’ use of language—was accordingly brought to birth, with all the resonance and panoply attendant on traditional rhetoric, but without either its authoritarianism or its audience. (Eagleton 1998: 91)

Se inauguraba, pues, una época en la que el individuo se alojaba en su excentricidad y originalidad, fuera de reglas y de auditorio, y se constituía en un autor que era el *médium* de un discurso trascendente, una fuerza contraria a exigencias y normativas. Esto, que tiene una mayor complejidad crítica e histórica, fue el punto de arranque que hizo de los textos “literarios” sujetos independientes. Sólo dependientes de la libre interpretación. Se produce entonces un fenómeno raro que se arrastra a lo largo de todo el siglo XX y llega a nuestros días: la paulatina desaparición de la retórica como parte de la escritura y su adscripción académica a ciertos estudios con perfil eminentemente historiográfico e incluso arqueológico.

La consideración de tropos y de figuras, de la convicción y de la persuasión, de modos del argumento, se ha vuelto excesivamente técnica cuando no clandestina. Y llamando a las cosas por su nombre, el texto fracasado en muchas ocasiones no es más que un texto en el que no hay un planteamiento retórico determinado o en el que no se percibe como tal: es una cuestión de emisión pero también de recepción. No hay un seguimiento del discurso por falta de referencias. La consideración de una lingüística de la escritura ha de hacerse desde una perspectiva retórica amplia y abierta. No se trata únicamente de establecer unos rígidos criterios de uso y detección de figuras y tropos sino de una consideración de la distribución del significado o de los significados. La retórica es un arte de expresión, de organización semántica y de “gestión” de la expresión, por utilizar jerga de probidad actual y “subvencionable”. La retórica tiene una función de clara inmersión textual, sin la cual el texto se desvanece, se destroza, y fracasa. El discurso literario, es decir, la forma de discurrir de la escritura que se distingue por su esteticismo y su adscripción a un modo (como puede ser la ficción) y a unos géneros (como puede ser la poesía o el teatro), se realiza materialmente en una textualidad, es decir, en un conjunto de escrituras más o menos completas