

DOCTOR EN ALASKA 6/17: TEORÍA, LITERATURA Y CONFLICTOS DE INTERPRETACIÓN EN (UNA) SERIE¹

NORTHERN EXPOSURE 6/17: THEORY, LITERATURE, AND CONFLICTS OF INTERPRETATION IN (A) FICTION SERIES

Javier García Rodríguez
Universidad de Oviedo

ABSTRACT

«The Graduate» is the 17th episode of the sixth season in the TV series *Northern Exposure*. The plot shows Chris Stevens facing the defense of his master thesis on Comparative Literature in front of a committee formed by a member of formal-content-based American models («Traditionalist») and by a member of the post-structuralist model («Deconstructionist»). Stevens' thesis topic, his theoretical principles, the hermeneutical paradigms and the fights between the scholars are facts which prove the presence of the Theory in both TV fiction and in academic struggles. This article analyzes this episode as a sample of literary theory. And proposes this sample as a profitable way in the teaching of literary theory.

¹ Este trabajo se ha realizado en el marco de las actividades de los proyectos de investigación «Exocanónicos: márgenes y descentramiento en la literatura en español del siglo XXI» (PID2019-104957GA-100) y «Fractales. Estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo XXI» (PID2019-104215GB-100) financiados por el Programa Estatal de Generación del Conocimiento y Fortalecimiento Científico y Tecnológico de I + D + i del Ministerio de Ciencia e Innovación.



Key words: *Northern Exposure*. (Teaching of) Theory. (Over)interpretation. Deconstruction. New Criticism. Baseball. Literature. Canon. Fights in Academy.

RESUMEN

«El graduado»² es el episodio 17 de la sexta temporada de la serie *Doctor en Alaska*. Plantea un argumento en el que Chris Stevens defiende su tesis de máster ante un representante de los modelos formalistas-contenidistas norteamericanos («tradicionalistas») y un representante de los modelos postestructuralistas («deconstruccionistas»). El tema de la tesis, sus principios teóricos, los paradigmas interpretativos y la inquina entre los *scholars* son asuntos que demuestran la presencia de la Teoría dentro de la ficción audiovisual y las luchas en la Academia. Este artículo analiza este episodio como muestrario teórico-literario. Y propone su uso como una forma rentable de enseñanza de la teoría de la literatura.

Palabras clave: *Doctor en Alaska*. (Enseñanza de la) Teoría. (Sobre)interpretación. Deconstrucción. New Criticism. Béisbol. Literatura. Canon. Trifulcas académicas.

Fecha de recepción: 9 de diciembre de 2020.

Fecha de aceptación: 29 de diciembre de 2020.

Cómo citar: García Rodríguez, Javier (2020): «*Doctor en Alaska* 6/17: Teoría, literatura y conflictos de interpretación en (una) serie», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Monográfico 4: 485-515.

DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2020.m4.021>

² *The Graduate*, episodio 6/17 de *Doctor en Alaska*. Escrito por Sam Egan y dirigido por James Hayman. Se emitió por primera vez el 8 de marzo de 1995.

1.- DOCTOR EN ALASKA: «EL GRADUADO»

Sobre la base de una *dianoia* sutil, los escasos cuarenta y cuatro minutos de «El graduado»³, episodio 17 de la sexta temporada -año 1995- de la excelente serie de televisión *Northern Exposure*, serie que en España se emitió en abierto (de manera inconstante y con cierto maltrato hacia los espectadores) con el título de *Doctor en Alaska*, plantean tres desarrollos o líneas argumentales que inciden en la vivencia por parte de los distintos personajes de sus sentimientos (una vivencia que provoca el *agon* entre ellos y los detonantes en los puntos de giro en la trama). Podríamos resumirlos de esta manera: a/los sentimientos y la idea de cultura (sobre la base de ser uno mismo en el caso de la graduación de Chris Stevens); b/los sentimientos y la idea de familia (sobre la base de aceptar el pasado en el caso de la aparición del supuesto hijo del camarero Holling Vincoeur); y c/los sentimientos y la idea de amistad (sobre la base de la necesidad de tomar decisiones en el caso de la experiencia de Maggie al hacerse empresaria poniendo en marcha el cine de Cicely y contratando a dos de sus amigos para regentarlo)⁴.

El desarrollo narrativo o línea argumental que me interesa en este trabajo es la que confronta al personaje de Chris Stevens, locutor de radio, filósofo aficionado, expresidiario y predicador ecuménico de Cicely, con la situación de presentar su tesis de máster en Literatura Comparada ante dos profesores, uno tradicional y otro no tanto: el primero, representante de los modelos formalistas-contenidistas norteamericanos y el segundo, representante de los modelos postestructuralistas (más exactamente deconstruccionista). A través del examen oral preceptivo que Chris Stevens debe pasar para alcanzar su título, van a ponerse de manifiesto muchas de las preocupaciones teórico-literarias que, a mediados de

³ La referencia del título no necesita, creo, demasiada glosa. Como parece evidente, remite a la conocidísima película homónima dirigida en 1967 por Mike Nichols con guion de Calder Willingham y Buck Henry sobre una novela de Charles Webb. En la cinta, un recién graduado universitario Dustin Hoffman se debate entre la atracción física y las atenciones sexuales de Anne Bancroft, la señora Robinson de la canción, y el amor romántico que siente por la hija de esta (Katharine Ross). Todo lo demás lo pone la música de Simon and Garfunkel. El resto es (los sonidos del) silencio.

⁴ No trato en ningún caso de llevar a cabo un análisis audiovisual de este episodio. Me limito a señalar los elementos centrales en torno a los que pivota la trama y señalar su estructura tripartita. Puesto que el objeto de nuestro trabajo es la primera de estas líneas argumentales, dejaré aquí algunas ideas sobre las otras dos. En el caso de Maggie, se trata de la discusión entre negocio y cultura. Cine clásico (*nouvelle vague*, neorealismo italiano, *Cabeza borradora*) vs. taquillazo (Bud Spencer). El trabajo diario. Los pequeños detalles. Errores. Las reacciones psicósomáticas ante la amistad. La generosidad y sus límites. Querer gustar siempre (la sociedad como lugar de aceptación propia). En el caso de Holling, la llegada de Patrick, su supuesto hijo. Equívoco sobre la paternidad. La figura –edípica– del padre. Remordimiento. Intermediación de Shelly, la joven esposa. Enfrentamiento en el café (con el «ruido de fondo externo»). Resolver el pasado («quitarse un peso de encima» = Reconocimiento).

la década de los noventa del pasado siglo, generaron las polémicas más enconadas y los enfrentamientos más cainitas por ocupar espacios teóricos y por el control institucional de las disciplinas académicas.

No es esta la ocasión para definir el concepto de «modelos formalistas-contenidistas norteamericanos» (y «formalista» es siempre una hipérbole en el caso de los Estados Unidos). Lo entiendo de manera general como el colectivo formado por los «new critics» y los neoaristotélicos de Chicago -incluido el canadiense Northrop Frye- y otros autores de difícil clasificación como Kenneth Burke, que, con base en algunos autores ingleses y a lo largo de los años cuarenta y cincuenta, llamaron la atención sobre la explicación o «close Reading» de la obra en sí, rechazando el historicismo o el biografismo. (Abrams, 1999: 180-182); Wellek, 1968: 221-254; García Rodríguez, 1999; García Rodríguez, 2002)⁵. Del mismo modo que entenderé la Deconstrucción como epítome de los post-estructuralismos que, a partir de las teorías de Derrida, Foucault, Althusser, Lacan o Barthes, desde Francia, entre otros (Asensi, 2006), y sobre algunos principios del escepticismo y el existencialismo heideggeriano y del antifundamentalismo nietzscheano, desembarcan en los estudios literarios de los Estados Unidos asumiendo distintos enfoques de lo que podría denominarse «la Teoría». (Bertman, 1988: 174-274; Atkins, 1983: 14-76; Natoli, 1987: 127-147; Jefferson y Robey, 1989: 92-121; Eagleton, 1983: 127-150).

El objetivo de este trabajo es, por tanto, realizar un recorrido por estas preocupaciones siguiendo como guía las discusiones que mantienen los personajes, pero también mapear los conceptos, las disciplinas, los debates y los autores que se van dando cita en la trama. Y, no en menor medida, probar el valor de las ficciones audiovisuales (también las literarias) como elemento constitutivo imprescindible de los procesos de enseñanza y aprendizaje de las teorías literarias en la enseñanza superior. Modernidad y tradición, el béisbol como metáfora, la dinámica de los estudios literarios, la vivencia íntima del arte, la poesía, el arte, la Deconstrucción, los múltiples sentidos, el *misreading*, el plagio, la libertad interpretativa, el Superhombre de Nietzsche, el canon, la verdad y la belleza, las licencias hermenéuticas, una trituradora retórica, la raza del pene pálido, tradición y objetividad, corrección política, Jane Austen, Shakespeare, intelectuales en guerra... todo esto aparece en este episodio de *Doctor en Alaska*.

⁵ Como apunta Paul de Man, aunque las tendencias de la crítica norteamericana anteriores a los años sesenta no eran refractarias a la teoría como generalidad conceptual, «con la posible excepción de Kenneth Burke y, en algunos aspectos, de Northrop Frye, ninguno de estos autores se habría considerado a sí mismo un teórico en el sentido del término posterior a 1960 (...)» (De Man, 1990: 15).

Pero debemos comenzar primero, como es natural, por lo primero... Y en el principio está un deporte, el béisbol, y un poema sobre un jugador: «Casey el bateador». El poema fue publicado por Ernest Lawrence Thayer (con el seudónimo de Phin) en *The Examiner* el 3 de junio de 1888 con el título de «Casey at the bat»⁶.

CASEY AT THE BAT⁷

(A Ballad of the Republic, Sung in the Year 1888)

The outlook wasn't brilliant for the Mudville nine that day;
The score stood four to two with but one inning more to play.
And then when Cooney died at first, and Barrows did the same,
A sickly silence fell upon the patrons of the game.

A straggling few got up to go in deep despair. The rest
Clung to that hope which springs eternal in the human breast;
They thought if only Casey could but get a whack at that—
We'd put up even money now with Casey at the bat.

But Flynn preceded Casey, as did also Jimmy Blake,
And the former was a lulu and the latter was a cake;
So upon that stricken multitude grim melancholy sat,
For there seemed but little chance of Casey's getting to the bat.

But Flynn let drive a single, to the wonderment of all,
And Blake, the much despised, tore the cover off the ball;
And when the dust had lifted, and men saw what had occurred,
There was Jimmy safe at second and Flynn a-hugging third.

Then from 5,000 throats and more there rose a lusty yell;
It rumbled through the valley, it rattled in the dell;
It knocked upon the mountain and recoiled upon the flat,
For Casey, mighty Casey, was advancing to the bat.

There was ease in Casey's manner as he stepped into his place;
There was pride in Casey's bearing and a smile on Casey's face.
And when, responding to the cheers, he lightly doffed his hat,
No stranger in the crowd could doubt 'twas Casey at the bat.

Ten thousand eyes were on him as he rubbed his hands with dirt;
Five thousand tongues applauded when he wiped them on his shirt.
Then while the writhing pitcher ground the ball into his hip,
Defiance gleamed in Casey's eye, a sneer curled Casey's lip.

And now the leather-covered sphere came hurtling through the air,
And Casey stood a-watching it in haughty grandeur there.
Close by the sturdy batsman the ball unheeded sped—

⁶ <https://www.poetryfoundation.org/poems/45398/casey-at-the-bat>. Mantengo la versión original, que sirve ahora para enmarcar el resto de apreciaciones sobre su interpretación. La traducción la hace Chris Stevens en la escena en la que juega contra Aaron, y que reproducimos más adelante.

⁷ Puede encontrarse resumida la historia editorial del poema, junto a otros detalles curiosos en https://www.baseball-almanac.com/poetry/po_case.shtml.

«That ain't my style», said Casey. «Strike one», the umpire said.

From the benches, black with people, there went up a muffled roar,
Like the beating of the storm-waves on a stern and distant shore.
«Kill him! Kill the umpire!» shouted some one on the stand;
And it's likely they'd have killed him had not Casey raised his hand.

With a smile of Christian charity great Casey's visage shone;
He stilled the rising tumult; he bade the game go on;
He signaled to the pitcher, and once more the spheroid flew;
But Casey still ignored it, and the umpire said, «Strike two».

«Fraud!» cried the maddened thousands, and echo answered fraud;
But one scornful look from Casey and the audience was awed.
They saw his face grow stern and cold, they saw his muscles strain,
And they knew that Casey wouldn't let that ball go by again.

The sneer is gone from Casey's lip, his teeth are clinched in hate;
He pounds with cruel violence his bat upon the plate.
And now the pitcher holds the ball, and now he lets it go,
And now the air is shattered by the force of Casey's blow.

Oh, somewhere in this favored land the sun is shining bright;
The band is playing somewhere, and somewhere hearts are light,
And somewhere men are laughing, and somewhere children shout;
But there is no joy in Mudville—mighty Casey has struck out.

El análisis del poema «Casey at the bat» es el tema de tesis elegido por Chris Stevens bajo el título de «*Casey at the bat*»: *An Anti-Filopietistic Metaphor for America's Role in Post-Cold-War-Geo-Politics* («Casey el bateador»: *Una metáfora anti-filopietista del papel de Estados Unidos en la geopolítica posterior a la Guerra Fría*). El propio título de la tesis invita ya a considerar el problemático punto de partida de la propuesta crítico-analítica de Chris Stevens, por cuanto «filopietista» es un adjetivo que califica a aquella persona o manifestación artística que «tiene que ver o está caracterizada por una gran reverencia o veneración, a menudo excesiva, por los ancestros o la tradición propia». El hecho de que la tesis de Stevens se base, precisamente, en el poema más conocido e icónico sobre el deporte más popular en los Estados Unidos⁸, considerándolo además como una metáfora que abomina de la mirada reverencial hacia la tradición y hacia sus representantes, pone de manifiesto los caminos por los que van a transitar las distintas reflexiones en torno a los estudios literarios, a su alcance, a sus métodos, a su posición institucional e, incluso, a la situación socio-laboral de sus practicantes. No es

⁸ Si exceptuamos la letra de la conocidísima canción «Take me out to the ball game», interpretada en todos los campos de béisbol norteamericano (y que tiene una curiosa historia, aunque poco verosímil, relacionada con Casey el bateador).

extraño, por otra parte, que la historia de Chris Stevens se centre en este poema y en este deporte, pues en ella se consigue, de manera natural, incardinar dos elementos que representan, por así decirlo, la fusión de la alta cultura (la poesía) y la cultura popular (el deporte), con todas las reservas que esta distinción merece. El béisbol, deporte nacional, por otra parte, ha sido un ingrediente constante en la educación sentimental norteamericana de los siglos veinte y veintiuno, y ha venido creando sus ídolos y sus mitos hasta convertirse en un referente⁹. Así, por ejemplo, por las mismas fechas en que podía verse en televisión el episodio de *Doctor en Alaska* que nos ocupa, en la novela de Michael Chabon *Wonder Boys*, publicada en España como *Chicos prodigiosos*, el personaje de Walter Gaskell, director del Departamento de Inglés de la pequeña universidad de Pittsburgh donde se desarrolla la trama, y pertinaz estudioso de Marilyn Monroe, es presentado de la siguiente manera:

La relación DiMaggio-Monroe era una de las grandes obsesiones de Walter y el tema de su obra magna [...] una impenetrable «lectura crítica», de setecientas páginas, todavía inédita, sobre el matrimonio de Joe y Marilyn, y su «función» en lo que a Walter, cuando estaba de buen humor, le gustaba denominar «la mitopoética norteamericana». Pretendía, por lo que yo había logrado entender, que esa breve y desgraciada historia de celos, cariño, ilusiones sin fundamento y mala suerte era una prototípica historia americana cimentada en hipérbolos y desengaños, la boda como espectacular antiacotecimiento, una alegoría del Marido como Ser Brutal y Carente de Sensibilidad y una prueba concluyente de lo que él llamaba, en un pasaje memorable, «la tendencia norteamericana a concebir todo matrimonio como un cruce entre la exogamia impuesta por el tabú y una fusión empresarial»¹⁰.

⁹ No es esta la ocasión de hacer un recorrido por las ficciones literarias y audiovisuales que tienen el deporte del béisbol como eje central en su trama o como escenario de la misma. Sirva como ejemplo, en los mismos años en que se lanza el episodio de *Doctor en Alaska*, la película *Campo de sueños* (*Field of Dreams*) dirigida y guionizada por Phil Alden Robinson sobre una novela de W. P. Kinsella). Esta plantea, de manera un tanto hiperbólica, melodramática y sobrenatural, la historia de Roy Kinsella (Kevin Costner), un granjero de Iowa en bancarrota que, obsesionado por unas voces que sólo él mismo oye en su mente y que le dicen «Si lo construyes, él vendrá», arrasa maizal para construir un campo de béisbol al que vendrá a jugar Joe «Descalzo» Jackson junto a otros grandes jugadores -sus espíritus- sancionados en 1919 por un caso de escándalo en las apuestas. No falta, por cierto, un escritor en esta película, puesto que el personaje de Terence Mann está basado en J. D. Salinger. Ni falta tampoco el espíritu del padre del protagonista. La sombra de Freud es alargada.

¹⁰ Michael Chabon, *Chicos prodigiosos*, Barcelona, Anagrama, 1997 (or. 1995), p. 65. En la versión cinematográfica de esta novela, que lleva por título en español *Jóvenes prodigiosos*, la escena es un tanto distinta y contiene fragmentos de dos momentos de la novela. Dice Walter Gaskell: «Finalmente, y, tal vez, no menos importante, Terry Crabtree, de Bartizan, ha decidido publicar mi propio libro, una exploración crítica de la unión entre Joe DiMaggio y Marilyn Monroe, y de su función en la poética mitómana norteamericana, que he titulado provisionalmente *El último matrimonio americano*».

2.- LA TESIS DE CHRIS

Iremos siguiendo, en una especie de «close Reading», los diálogos de las distintas escenas que forman parte de la línea argumental del episodio en la que Chris Stevens debe enfrentarse a su examen oral del máster en Literatura Comparada, después de haber presentado la tesis sobre «Casey el bateador», el poema de Ernest Thayer. Al hilo de las acciones y los diálogos que tienen lugar en esas escenas, iremos destacando los conceptos teórico-literarios, las diferencias conceptuales, los posicionamientos ideológicos, las diatribas en torno a los modelos de exégesis literaria, las trazas teóricas, los modos y maneras que, en cierto sentido como caricatura, van apareciendo en las acciones y las palabras de los personajes¹¹.

ESCENA 1/CHRIS STEVENS HABLA EN SU EMISORA DE RADIO

La escena sirve como anuncio a los vecinos de Cicely -y a los espectadores de la serie- de que Chris Stevens espera la visita de los profesores que van a ser los examinadores en su examen oral previo a la obtención del título de máster tras haber presentado la tesis.

Medio zumo de manzana, una cucharada de extractos de ginkgo. Se mezcla bien. Y *voilà*: genuino néctar para la inteligencia. Salud, Cicely. Un estímulo para mi intelecto no me viene mal para unas visitas muy especiales procedentes de la Universidad de Anchorage. Al parecer, mi tesis sobre «Casey el bateador», una corta e irreverente metáfora sobre nuestro papel en la guerra fría, puede haberme acercado a ese máster que he estado haciendo a través de la universidad a distancia. Difícil de creer, Cicely, que un desastre como yo pueda acabar algo... Aprobé los exámenes escritos, presenté mi tesis y solo me falta pasar el examen oral.

ESCENA 2/ENCUENTRO DE CHRIS STEVENS CON EL PROFESOR

AARON MARTIN

[Mientras Chris fuma en pipa y escucha una canción que le hace reír, un hombre llama a la puerta]

El encuentro con Aaron Martin se produce en un ambiente de cordialidad, simpatía e incluso complicidad. Aaron es joven, le pide a Chris que le tutee y abandone el tratamiento «profesoral», se sorprende de que haya conseguido llevar a buen puerto una tesis tan

¹¹No he sido capaz de encontrar el guion literario o dialogado original de este episodio. Transcribo aquí, por tanto, únicamente los diálogos y las mínimas indicaciones imprescindibles para entender el contexto de los mismos. Para la transcripción me he guiado por el doblaje de la versión española del capítulo (poco cuidada en los aspectos que más nos interesan), en los subtítulos en español que incorpora la versión original (poco precisa por su imprescindible brevedad) y en mi propia traducción de la versión original.

minuciosa (sic) a pesar de mantener un trabajo como locutor en la radio local (Chris es también, y esto no lo sabe Aaron, el predicador ecuménico de Cicely), y valora en él no sólo que no haya terminado la educación secundaria (esta situación sería algo totalmente inadmisibles en el sistema educativo español) sino, sobre todo, un aspecto de índole personal que él mismo transmuta en una valoración ideológica: el hecho de que Chris haya estado en la cárcel. Se unen, por tanto, las circunstancias de que le apasiona el béisbol, de la valoración de «minuciosa» que tiene de la tesis, y que hace que le guste mucho, con la valoración extraacadémica por el hecho de ser una persona ajena a las vías universitarias habituales, con un perfil poco previsible, y que proviene de un ámbito marginal: una juventud descarriada y una temporada en la cárcel. Para Aaron Martín esto es un mérito porque hace una lectura política de esta circunstancia y no una lectura personal. Llega incluso a equiparar esta historia personal y su situación en la cárcel con la de un poeta cubano -Enrique Cárdenas- a quien cree que Chris ha de conocer solo porque también estuvo en la misma cárcel que este.

Aaron es cercano, accesible, y enseguida rompe el hielo con Chris interesándose por su vida. Y va marcando rasgos de carácter poco a poco incluso en el hecho de preferir una cerveza en vez del café que se le ofrece. En el brindis que hace Chris parece quedar muy claro que la universidad, -la Academia dice él, usando un término prestigiado por la tradición- es para él un espacio de reflexión, de trabajo, un reducto intelectual frente a las agresiones del «mundo exterior».

Se cierra la escena con la primera de las informaciones que, al mismo tiempo, nos hace conocedores de la poco cordial relación que mantienen los dos examinadores, compañeros de Departamento, y nos prepara para el futuro enfrentamiento entre ambos por la divergente opinión que mantienen acerca del expediente de Chris y de su trabajo en la tesis. «Te prevengo», dice Aaron a Chris. La cuestión es que el otro profesor no tiene muy claro que alguien pueda obtener títulos de manera poco ortodoxa para el sistema educativo ya que no tiene ni siquiera el título de secundaria. Y, además, deja el primer dardo en forma de *praeteritio* retórica: «No quiero hablar mal de él. Tuvo su momento. Era muy bueno, era un fenómeno. No quiero hablar mal de un colega».

- Aaron Martín: ¿Chris Stevens?
- Chris Stevens: Sí... Pase por ahí.
- Aaron Martín: Hola. Aaron Martín, Departamento de Literatura de la Universidad de Anchorage. Es un placer conocerte.
- Chris Stevens: Profesor Martín, bienvenido a Cicely.
- Aaron Martín: Por favor... Aaron.
- Chris Stevens: Muy bien, Aaron. ¿Te costó mucho llegar?

- Aaron Martin: No, no, no... Estoy acostumbrado. Todos los años hacemos dos de estos viajes por el país. La verdad es que me encanta. ¿Haces de disc-jockey en tus horas libres?
- Chris Stevens: No, este es mi trabajo.
- Aaron Martin: ¿De verdad? Cuesta creer que habiendo escrito una tesis tan minuciosa tengas tiempo para algo más que el estudio.
- Chris Stevens: Pues... muchas gracias.
- Aaron Martin: Me gustó mucho, de verdad. No solo porque me encanta el béisbol sino también por el hecho de que no acabaras la secundaria y de que pasaras algún tiempo en prisión. Tengo sed. ¿Tienes algo de beber?
- Chris Stevens: Té.
- Aaron Martin: ¿Algo frío?
- Chris Stevens: ¿Cerveza?
- Aaron Martin: ¡Mucho mejor!
- Chris Stevens: Vale
- Aaron Martin: ¿Y en qué prisión estuviste?
- Chris Stevens: En Virginia Occidental. Sí. En la Penitenciaría del Estado de Moundsville. Nuestro alcaide era Joseph Iglita.
- Aaron Martin: Estoy leyendo a un poeta cubano que se llama Enrique Cárdenas. Está también en la prisión de Virginia. ¿Lo conoces?
- Chris Stevens: No.
- Aaron Martin: Sus poemas son oscuros, pero con ritmo.
- Chris Stevens: Ajá. Aaron, ¡Por la Academia! Último refugio de las ideas y del idealismo en un mundo frívolo y cada vez más amenazado.
- Aaron Martin: Muy bueno.
- Chris Stevens: Creía que iban a venir dos profesores.
- Aaron Martin: Sí. El profesor Schuster vendrá esta tarde. Tenía que acabar un seminario. Te prevengo que Dick está bastante preocupado con tu expediente, Chris. Tiene miedo de que sienta precedentes. No quiero hablar mal de él. Tuvo su momento. Era muy bueno, era un fenómeno. No quiero hablar mal de un colega.

ESCENA 3/ENCUENTRO DE CHRIS STEVENS CON EL PROFESOR DICK SCHUSTER

Y el colega es Dick Schuster, que llega a Cicely por la tarde una vez terminado su seminario en Anchorage. Schuster es de mediana edad, de aspecto menos juvenil que Martin, y viste parka azul y su visera: más «profesoral». Se dirige a Chris con su nombre completo y acepta el café que este le ofrece sin pedirle que le tutee, trazando así un distanciamiento entre ambos que es a la vez un signo de jerarquía. El breve paseo entre ambos le ofrece a Dick la ocasión de preguntar por Aaron y, como había hecho este en la escena anterior, de fijar su posición en la disputa que va a tener lugar. Es un desencuentro, explica, a dos bandas: por una parte, es una animadversión *ad hominem*, y por otra, es un desdén «por los tradicionalistas» en su conjunto. Quiénes sean estos tradicionalistas y qué representen en el mundo académico y en la institución literaria, es algo que el espectador irá descubriendo a medida que avance

la trama. En otra ocasión (García Rodríguez, 2009: 93) explicité, a cuenta de los libros de Frederick C. Crews en los que este investigador utiliza los libros sobre Winnie the Pooh para ejemplificar métodos críticos, y en forma de enumeración casi caótica, los intereses de los estudios literarios en 1958 y en 2008, unos intereses que podrían servir para situar la tradición y la novedad. Son los siguientes:

1958: literatura, significado, pluralismo, crítica, falacia, cultura, metodología, paradoja, historia, simbolismo, autoridad, construcción, intención, canon (fijación del), estructura, modelo, mimesis, estilo, género literario, pluralismo, originalidad, relato, realismo, imágenes, sintaxis poética, análisis, unidad, estructura métrica, escritor y sociedad, influencia moral...

2008: alienación, logocentrismo, diseminación, *différance*, sexualidad, gramatología, abismo cognitivo, energía social, relativismo extremo, auto-comprensión, lectura de suspicacias, descanonización, campos de conflictos, diáspora, poder, estrategias, alteridad, margen, dialogismo, hegemonía, orientalismo, rizoma, subalterno, institucionalización, polifonía, fragmentación, sujeto (también sujeto escindido), paradigma (cambio de), identidad, ideología, escritura, discurso, elitismo, lectura (proceso de), postcolonialismo, minoría, intransitividad, proyección, legitimidad, convención, indeterminación, intertextualidad, alienación, arqueología, superestructura, teoría del caos, cyborg, desterritorialización...

Lo que sí parece seguro es que a Dick no le preocupa en absoluto y que, de hecho, considera este desprecio como un cumplido, como algo que le hace confirmarse en sus principios teóricos, críticos y éticos. Sin solución de continuidad, hace alarde de un detalle que sirve para caracterizar al personaje cuando le pregunta a Chris si hay caza en los alrededores de Cicely porque ha traído su rifle Remington. Dick es cazador, lo que le hace formar parte de un colectivo con unos rasgos específicos (tradición, fuerza, valor, comunidad masculina para ir de caza, uso de las armas...). Al mismo tiempo, de manera simbólica, llega a Cicely con su rifle, esto es, armado, preparado, dispuesto a disparar. El rifle es su arma y está dispuesto a desenfundar en cuanto sea necesario (de manera real y de manera simbólica, en la que el rifle es un sustituto de los atributos masculinos).

Es en esta escena en la que Chris le cuenta a Dick la prevención con la que habló Aaron acerca de su relación y de las posibles reservas que mostraría a la obtención del título. Por primera vez aparece el término «deconstruccionista» para etiquetar a Aaron. El primer agujijón que clava Dick se refiere, precisamente, a su sorpresa ante el hecho de que Aaron haya podido ser sintético, conciso, en su explicación, insinuando una de las más habituales acusaciones hacia la Deconstrucción: su tendencia a cierta logorrea. La Deconstrucción, es «la vaca sagrada de Aaron», en palabras de Dick. Y en la tesis de Chris, este ha encontrado una forma intuitiva y fructífera de interpretar el sentido de «Casey el bateador» que excede la

lectura que propondrían tanto el poema en sí como la intención autorial, proyectando el sentido de lo que el poema tiene en 1888 hacia situaciones históricas muy posteriores.

La respuesta de Chris ante esta reticencia («Por supuesto, es una metáfora») remite directamente a una de las bases de la Deconstrucción (Muñoz Millanes, 1990-1991), la que afirmarí­a que el significado es alegórico. Todo ello daría lugar a la introducción de un nuevo concepto teórico de primera magnitud: la discusión en torno a la «intención del artista», como dice Dick. La reticencia principal es el modo en que la Deconstrucción, al proponer la autonomía del signo respecto a los significados trascendentales, provoca una proliferación de sentidos independientes de la *intentio auctoris*, que deja de ser responsable de lo que el poema «dice». La apreciación del poema «como tal», de «la obra en sí» ha quedado, en 1995¹², como una reliquia del pasado que es arrastrada por la deriva interminable del sentido. Por otra parte, Dick Schuster se mantiene como adalid de una manera de ver la Academia, de unos usos y valores donde priman lo jerárquico, lo institucional, lo convalidado. El respeto a las normas, la tradición, el mérito a través del esfuerzo, el escalafón, no salirse del camino marcado... todo ello son los pilares en los que se asienta una carrera académica. Y Chris no cumple con este *cursus honorum* de la vieja Academia.

- Dick Schuster: ¿Christopher Stevens?
- Chris Stevens: Sí. Usted debe ser...
- Dick Schuster: Dick Schuster, de la Universidad de Anchorage.
- Chris Stevens: Profesor Schuster, encantado de conocerle. Iba a tomar un café, ¿me acompaña?
- Dick Schuster: Sí, estupendo.
- Chris Stevens: Vamos.
- Dick Schuster: Vamos. ¿Ha llegado ya Aaron?
- Chris Stevens: Sí, esta mañana.
- Dick Schuster: Ya le habrá puesto en guardia. No esconde su desdén por los tradicionalistas. En especial por mí.
- Chris Stevens: Ya.
- Dick Schuster: Francamente, considero su antipatía hacia mí como un cumplido. ¿Hay caza por aquí? He traído el Remington por si surge la ocasión.
- Chris Stevens: Hay una manada de caribús cerca del Lago Moon. El profesor Martin mencionó sus reservas.
- Dick Schuster: ¿Y lo expresó de una manera tan sencilla? Es difícil encontrar a un deconstruccionista tan parco.
- Chris Stevens: ¿Cómo?
- Dick Schuster: Deconstrucción. Es la vaca sagrada de Aaron. Por eso

¹² Parece evidente que, en ese momento, la Deconstrucción era una especie de «lugar común» en el devenir intelectual (en Filosofía y Literatura, sin duda alguna; pero también en otras muchas disciplinas). Valga como detalle el hecho de que en 1997 ve la luz de película *Deconstructing Harry*, escrita y dirigida por Woody Allen, que pone en tela de juicio la figura autorial a través de la historia de Harry Block. La traducción en España y en los distintos países de Latinoamérica (*Desmontando a Harry*, *Los secretos de Harry*, *Los enredos de Harry*) dejan de lado el contenido filosófico o teórico de la trama.

estaba tan entusiasmado con su análisis sobre «Casey el bateador». Y yo tengo mis dudas. Thayer, habiéndolo escrito en 1888, no podía predecir el fin de la URSS ni el aumento del terrorismo.

- Chris Stevens: Por supuesto, es una metáfora.
- Dick Schuster: ¿Metáfora? Un escalpelo es lo que es. Que irremediamente separa la obra de la intención del artista. Apreciemos el poema como tal y no como un código. Mire, usted es brillante, Sr. Stevens. Pero debo mantener unas reglas y usted no tiene ni una licenciatura. Si no fuera por mis colegas, usted no habría llegado hasta aquí. No tengo intención de entregarle un diploma solo por su erudición. Tomemos ese café.

ESCENA 4/EXAMEN ORAL DE CHRIS STEVENS CON LOS DOS PROFESORES

El primer encuentro a tres bandas entre Chris Stevens y sus dos examinadores (ambos ya perfectamente caracterizados en sus escenas individualizadas con Chris) es el primer asalto del combate encaminado a dirimir no solo el valor del candidato y de su trabajo, sino el valor de los modelos exegéticos y críticos que representan los profesores, así como el de sus principios teóricos, ideológicos e incluso pedagógicos. Con un par de preguntas de cada uno de ellos, y con un par de apostillas, podemos observar cómo se trazan dos líneas divergentes en lo que debe considerarse fundamental tanto en los contenidos como en la forma de presentarlos. Para Dick Schuster, Chris debe demostrar que no solo ha sabido escribir una tesis de master (ya le ha felicitado previamente por «su erudición»), sino que posee los conocimientos, domina los conceptos históricos, maneja las fuentes literarias pertinentes y controla las herramientas críticas que le han permitido llevar a cabo su labor investigadora, y que, al mismo tiempo, demuestran que es «digno» de formar parte de aquellos que pueden aportar algo al estudio de las manifestaciones artísticas de una sociedad, y le habilitan como especialista y como garante de una tradición. Para Aaron Martin, ya muy convencido de los méritos de Chris, este ha de ser capaz de elaborar propuestas de sentido provocadoras, que no se aferren a los usos y husos teóricos-críticos tradicionales, que arriesguen en sus interpretaciones, que presenten conceptos novedosos, etc. El examinado es Chris Stevens, pero también se están retratando los dos examinadores y, por extensión, dos modelos de enseñanza, de aprender y de transmitir conocimientos en el ámbito de los estudios literarios y/o los estudios culturales. La dimensión hermenéutica, política, ideológica, institucional, comienza a presentarse de manera sutil, pero el espectador ya intuye -como intuye Chris Stevens- que va a afectar a la reflexión en torno al significado (y al sentido y a la intención), valor, juicio, ideas literarias y metacrítica de las ideas literarias.

El modelo de preguntas que propone Dick Schuster atiende a criterios de concisión, exactitud, conocimiento concreto. Se sirve de conceptos aureolados por la tradición, por su continuidad en los hábitos académicos, por la preservación en los sistemas educativos. El modelo de Aaron, que se muestra cínico con las apreciaciones de Schuster, tiende a situarse en los márgenes del texto literario, incide en aspectos filosóficos, prescinde de conceptos estables, persigue la ambigüedad y actúa sobre la diseminación de sentidos, permitiendo al examinando una dosis amplia de originalidad en su respuesta. De ahí que Schuster opte por una pregunta-tipo previsible y sin riesgo: la definición y filiación del concepto de «correlato objetivo»¹³ («objective correlative») de T. S. Eliot, y Martin por el modo en que el relativismo de Melville sobre el mal puede explicar la ambigüedad del mal en el colonialismo del siglo XX. Por supuesto, no son inocentes estas propuestas, como no parece serlo los distintos aspectos que se lanzan en la acción. En este caso, se juega incluso con la coincidencia fonética entre «relativismo» y «correlative» (forma inglesa de «correlato»). Y se pone en contraste la objetividad de esta técnica poética con la buscada subjetividad de una lectura de suspicacias o de sospechas en el sentido que lo entiende Iris Zavala. Chris sale airoso de la pregunta sobre el correlato objetivo: es capaz de definir con criterio, de asignarle el concepto a su creador, T. S. Eliot, y de poner un ejemplo elocuente. También convence, sin ningún problema, a Aaron Martin, siendo capaz de trazar una línea bastante clara, vía metáfora, entre la maldad de la ballena blanca y del capitán Ahab y el colonialismo norteamericano.

El cierre de la escena, con un Dick Schuster que ya había mostrado su incompreensión a las propuestas de Martin (con su frase-suspiro «Dios nos ampare»), no puede resultar más elocuente. Queda en suspenso el resto de las preguntas. El espectador supone que han de hacerse posteriormente aunque hay un cambio de escena que le impide ser testigo de ellas. Solo le queda la pregunta-tipo, el tópico hecho pregunta, la invocación a un modelo de exámenes fosilizado en la memoria de quien lo sabe porque lo probó: «Defina y ponga un ejemplo de...».

- Dick Schuster: Martin y yo alternaremos las preguntas. Conteste de manera concisa pero completa. Recuerde, la brevedad es el alma del saber.
- Aaron Martin: Y de la ropa interior femenina. Dorothy Parker.
- Dick Schuster: Sí, ya, empezaré yo. Defina el correlato objetivo, a quién se le atribuye y ponga un ejemplo.

¹³ El «correlato objetivo» es un concepto clave en la crítica literaria norteamericana. Introducido por T. S. Eliot, la técnica para conseguir la emoción poética consiste en encontrar un grupo de objetos, una situación, una cadena de acontecimientos que habrán de ser la fórmula de esa emoción concreta; de modo que cuando los hechos externos, que deben terminar en una experiencia sensorial, se den, se evoque inmediatamente la emoción (...). (Eliot, 1992).

- Chris Stevens: El correlato objetivo. Es la imagen concreta, específica, evocada en el lector o en la audiencia. T. S. Eliot. Un ejemplo: «cuánto / depende // de una carre / tilla roja // reluciente de / agua de lluvia // junto a blancas / gallinas //»¹⁴. William Carlos Williams.
- Dick Schuster: Profesor Martin.
- Aaron Martin: ¿En qué sentido el relativismo de Melville, con su dualidad del mal, presagia la ambigüedad moral del colonialismo del siglo XX?
- Dick Schuster: Dios nos ampare
- Chris Stevens: Sí, bien. Tomemos *Moby Dick* como la naturaleza desenfrenada, como universo implacable en contra de Ahab. ¿Dónde está el verdadero mal? ¿En este nudoso morador del piélago que se tragó la pierna del capitán? ¿O en la locura de Ahab, profundamente obsesionado con la idea de poner la gran ballena blanca a sus pies? ¿No es la gran paradoja del colonialismo a pequeña escala? El imperialismo benevolente, el orgullo del primer mundo, el soldado en Vietnam que con un encendedor quema un poblado para salvarlo. ¿Sigo?
- Aaron Martin: No, creo que con eso vale.
- Dick Schuster: Defina y ponga un ejemplo de...

ESCENA 5/CENA EN CASA DE MAURICE MINNIEFIELD

Tras el primer encuentro entre los tres personajes durante el examen oral, que se ha resuelto con algunas preguntas y respuestas en torno a cuestiones básicas que han sido propuestas y defendidas por cada uno de los examinadores –también con algunas actitudes inamovibles por parte de todos los involucrados-, y que ha puesto de manifiesto determinados conceptos fundamentales de carácter teórico, crítico, ideológico y educativo, se produce otro encuentro de marcado perfil social. Maurice Minnifield, astronauta retirado, hombre de negocios, millonario, benefactor de la Universidad de Anchorage, ha invitado a Chris Stevens y a sus dos examinadores a una cena en su casa. Maurice ha sufragado, sin mucho convencimiento, los gastos del máster de Chris, y se siente felizmente sorprendido de que este haya sido capaz de culminar el proyecto, circunstancia que aprovecha Dick Schuster para recordarle al exastronauta que el Rector de la Universidad espera sus aportaciones económicas.

La escena muestra el final de una cena en la que se agasaja a los invitados y en la que no parece faltar nada: restos de platos exquisitos, botellas vacías, habanos, risas, esa complicidad masculina... Pero pronto va a abrirse la caja de los truenos. Una conversación «entre colegas» (en más de un sentido) pasa a convertirse en un campo de batalla teórico cuando Chris, mientras los cuatro se retiran al salón por indicación de Maurice, dice una frase

¹⁴ Se trata de «La carretilla roja», el conocidísimo poema de William Carlos Williams. «The Red Wheelbarrow»: so much depends / upon // a red wheel / barrow // glazed with rain / water // beside the white / chickens//. Doy la traducción de Octavio Paz.

que produce un terremoto hermenéutico: «Por cierto, he estado releendo trabajos sobre la Deconstrucción. Jacques Derrida, Roland Barthes..., y cuanto más leo, más contradicciones y debilidades le veo. ¿Qué fue de aquello de que la verdad es belleza y la belleza es verdad?». Por primera vez, Chris personaliza algunas de las afiliaciones teóricas sobre las que ha sostenido, de manera intuitiva por lo que parece, su tesis sobre «Casey el bateador». Dos nombres clásicos de la Deconstrucción y unos puntos suspensivos muy significativos –si se me permite la broma– sirven como referencia para el pensamiento deconstruccionista-postestructuralista, en el que él mismo observa cada vez «más contradicciones y debilidades». A pesar de sus evidentes diferencias, identifico ambas etiquetas siguiendo a David Foster Wallace, quien escribe en 1992 un texto titulado «Noticias bastante exageradas». Era un texto de apenas ocho páginas que se presentaba como la reseña de la monografía académica de H.L. Hix *Morte d'Author: An Autopsy* (Filadelfia, Temple University Press, 1991). Entre las numerosas buenas ideas, afirmaciones fuertes, discusiones planteadas, debates abiertos, preguntas inteligentes y algo picajosas, afirma Wallace en uno de sus proverbiales paréntesis: «'Deconstruccionista' y 'postestructuralista' significan lo mismo, por cierto: posestructuralista es como se llama a un deconstruccionista que no quiere que lo llamen deconstruccionista» (Wallace, 1992: 171).¹⁵

Esos dos nombres clásicos, Jacques Derrida y Roland Barthes, y los puntos suspensivos, que son presentados ahora en sus contradicciones y debilidades –aunque estas no se han explicitado por parte de Chris– encuentran su contrapunto en una mirada más tradicional, basada en una ontología muy asentada en la poesía y en el pensamiento poético. Me refiero, claro, a «¿Qué fue de aquello de que la Verdad es Belleza y la Belleza es Verdad?», uno de los versos más representativos y conocidos del famoso poema del poeta romántico John Keats titulado «Oda a una urna griega»¹⁶, cuya idea básica tiene un origen en el idealismo platónico.

¹⁵ De 1997 es la novela española *El impostor sentimental*, de Xavier Moret. Una de esas novelas de campus que, por la fecha de publicación, mostraba un panorama ya bastante conocido y caricaturizado. En uno de sus diálogos puede leerse: «Las corbatas chillonas y los chistes sobre Jacques Derrida y su teoría literaria sobre la deconstrucción son las bases de cualquier congreso –me aclaró con aire de suficiencia. Ya te contaré alguno antes de que te vayas». (Moret, 117: 21). Hay muchas otras novelas sobre este asunto, por supuesto, que dejamos para otra ocasión. A este tema le dedica actualmente su tesis doctoral Guillermo Sánchez Ungidos en la Universidad de Oviedo, como continuación y profundización de su TFG y su TFM.

¹⁶ Cito la estrofa quinta de la recreación de «Oda a una urna griega» que realizó José David Pujante y que puede leerse en completa en <https://raei.ua.es/article/view/1989-n2-ode-on-a-grecian-urn>:

V

¡Ática forma! ¡hermosa prestancia!
con casta de mármóreos personajes,
con ramajes y yerbas pisoteadas;

A partir de aquí, se van sucediendo los asaltos en este combate dialéctico entre Dick Schuster y Aaron Martin. Cada uno comienza a propinar sus mejores golpes al rostro del contrario para que sangre o a sus órganos internos para que pierda la respiración. Ante la sorpresa del muy pragmático Minnifield, Aaron Martin lanza dos cargas clásicas de profundidad teórica: la imprescindible e inevitable multiplicidad de interpretaciones y la muerte del autor, tal y como se postulan a finales de los años sesenta (Barthes¹⁷, 1987; Barthes, 1993; Foucault, 1999)¹⁸. La respuesta de Dick Schuster incide en el hecho de que, llegados a este punto, la «tergiversación» («misinterpretation» en el original. También serviría «misreading») dejaría de ser un crimen literario, como no lo sería tampoco el plagio.

Esta multiplicidad de interpretaciones, el papel activo del lector y la muerte del autor sirven como puerta de acceso a la libertad de interpretaciones que Aaron Martin atisba en la tesis de Chris, una tesis de marcado carácter especulativo y poco «pegada al texto» -y eso enerva a Dick Schuster- en la que Casey ya no es solo un jugador de béisbol sino «el Superhombre de Nietzsche» capaz de todo. Al transitar por los distintos estratos y niveles de sentido, la exégesis «christiana» admite licencias hermenéuticas que van del Superhombre nietzscheano a la figura de Casey como héroe capaz de batear, lanzar la bola fuera del campo, convertirse en un ser victorioso y en un referente para la masa que acepta sus logros, y de ahí a la representación de la figura metonímica del Tío Sam que salva al mundo aunque el mundo no quiera ser salvado.

La suerte está echada, claro. En este «todo vale» hermenéutico, quedan sin efecto valores y criterios de conocimiento acumulado, convertidos en reliquias, objetos de anticuario, sin más valor que formar parte de una historia que debe ser reescrita. Esos «dos mil años de conocimiento acumulado en una trituradora retórica» al que se refiere Dick Schuster.

tú, forma silenciosa, nos arrancas
del pensamiento, tal la eternidad.
Cuando la vejez abata la actual generación,
en medio de otras miserias, permanecerás, amiga
de los hombres, y dirás: **«Es la belleza verdad
y la verdad es belleza»**: esto es cuanto en la tierra
sabéis, no hace falta más.

¹⁷ Quizá no esté de más recordar que Barthes ha sido en varias ocasiones personaje de novela, como en la de Laurent Binet: *La séptima función del lenguaje* (Binet, 2017) y no en menor medida en la de Percival Everett titulada *Glyph* (1999).

¹⁸ Todas estas cuestiones han sido trabajadas de manera rigurosa y completa en la primera parte de la tesis doctoral de Cristina Gutiérrez Valencia *Procesos de configuración autorial en el siglo de oro: el caso de Lope de Vega*, codirigida por mí y por mi colega Pedro Conde Parrado, y defendida en la Universidad de Oviedo en 2019.

El enfado creciente de Schuster le sirve de acicate a Aaron Martin, que multiplica y afila sus pullas dialécticas atacando por el flanco del autoritarismo heteropatriarcal que ha generado una tradición monolítica y jerárquica. Martin se regocija al caracterizar las opiniones de su colega Schuster como «el último estertor del hombre blanco europeo». Y no contento con esa descripción, bastante dura y negativa pero aún dentro de los márgenes de la cortesía académica, resbala en la definición que se pretende eslogan: «O como yo lo llamo: la raza del pene pálido». Cuando Aaron le ataca despiadadamente incluyéndolo dentro de esta «raza del pene pálido» («pale penis people», dice el original, con una elegante aliteración¹⁹), propone la idea de que este representa las líneas dominantes de pensamiento que refuerzan una tradición de ideología machista, heteropatriarcal, hegemónica, jerárquica y racista sostenida acriticamente por el varón blanco, caucásico y heterosexual²⁰.

Mérito, jerarquía, objetividad crítica, etc. son criterios que tienen que ver con la tradición. Son, según Schuster, cuantificables, medibles, objetivables, sirven como de criterios para el juicio crítico, de cauces para el valor literario y de modelos para la institucionalización (para llegar al canon, claro, definido por Altieri en 1983 como «constructos estratégicos mediante los que las sociedades mantienen sus propios intereses dado que el canon facilita el control sobre los textos que una cultura toma en serio y sobre los métodos de interpretación que establecen el sentido de lo *serio*), tanto de las obras literarias como de los métodos críticos. Frente a ellos, frente a cualquier búsqueda de la objetividad, Aaron Martin aduce la necesidad de lo políticamente correcto, que problematiza esta pretendida objetividad por nacer esta, a su juicio, lastrada por el peso de la autoridad y por las carencias de haber dejado fuera, en la intemperie de los márgenes del sistema, muchas producciones artísticas que han debido quedar excéntricas por la violencia de la tradición y sus guardianes. Nada que ver con lo que estaba escribiendo el gran adalid del canon como sustento teórico y del canon occidental como centro del sistema. Harold Bloom (1995: 39) no tiene dudas de cómo se llega a él:

¹⁹ En su variante creativa, esta generación correspondería a la que David Foster Wallace denominó en su ensayo «Ciertamente el final de alguna cosa o por lo menos eso es lo que a uno le da por pensar», recogido en *Hablemos de langostas*, los «Grandes Narcisistas Norteamericanos»: «Mailer, Updike, Roth... [...] que han dominado la narrativa americana de posguerra...» (Wallace, 2007: 71)

²⁰ Quizá no sea un ejercicio de sobreinterpretación excesivo notar que «Dick», el hipocorístico del nombre propio «Richard», es una forma vulgar para referirse al miembro viril, por lo que no es descartable que los guionistas tuvieran en cuenta este doble sentido. Del mismo modo, su apellido «Schuster» remitiría a este origen blanco y europeo (alemán, para ser exactos). Siguiendo esta misma dinámica de dobles sentidos y referencias cruzadas, podríamos proponer que Aaron, nombre hebreo, sea una referencia a Aarón, hermano de Moisés, fundador del sacerdocio judío y constructor del becerro de oro.

Uno llega a él por fuerza estética, que se compone primordialmente de la siguiente amalgama: dominio del lenguaje metafórico, originalidad, poder cognitivo, sabiduría y exuberancia en la dicción. La injusticia última de la injusticia histórica es que sus víctimas no precisan otra cosa que sentirse víctimas. Sea lo que sea el canon occidental, no se trata de un programa de salvación.²¹

Por supuesto, no están al margen de esta rivalidad teórica otros aspectos de la relación entre ambos profesores que no son tan intelectuales ni tan elevados. No siempre se trata de salvar a la literatura, a la alta cultura, a la tradición, a las minorías. También hay cuestiones más pedestres, de andar por casa, guerras internas, luchas departamentales, disputas por el poder, por las subvenciones, por los espacios de representación. Por la supervivencia, en definitiva. En otro lugar (García Rodríguez, 2009: 90-91) aporté datos en este sentido. Explicaba allí cómo en el desvío producido de los estudios literarios hacia los estudios culturales a finales del siglo XX habían intervenido, además de los aspectos puramente intelectuales, otros que tenían que ver con la dinámica de la propia universidad en los Estados Unidos y de su incapacidad para incorporar al sistema una evidente hiperinflación de jóvenes doctorados en letras²². Como escribió David Chioni Moore (2000: 268) de manera elocuente:

A nadie que esté dentro de los estudios literarios le resultará novedoso que durante muchos años el mercado de trabajo ha estado crudo. Un incremento de la tarea académica a tiempo parcial, reducciones presupuestarias estatales, una sobreproducción de doctores, y mucho más, ha conducido a una situación en la que muchos candidatos no consiguen el trabajo que quieren cuando salen al mundo por primera vez.

El espectador va comprendiendo que, tras la fachada de debate intelectual, en la relación entre Schuster y Martín hay también asuntos internos que se camuflan en debates de altura. Martín desea ocupar cargos de mayor responsabilidad en su Departamento, y esto no podrá conseguirlo mientras Dick no deje libre el camino («Aún me quedan unos años, chaval»). En cualquier caso, este se defiende con argumentos de autoridad utilizando ejemplos de autores y autoras canónicos y canónicas que han sufrido ataques desde posiciones políticas o ideológicas precisamente por representar determinadas posiciones políticas e ideológicas. Ese sería el caso de Jane Austen y de Shakespeare. Nada molesta más

²¹ Este “programa de salvación” había sido denunciado en estos mismos años en una serie de conferencias de Robert Hughes recogidas en *La cultura de la queja. Trifulcas norteamericanas* (Barcelona, Anagrama, 1994. Original de 1993). Especialmente el capítulo titulado «Multi-culti y sus descontentos».

²² Con mayor exactitud y datos más fiables lo estudia Michael Berube (1998): *The Employment of English: Theory, Jobs, and the Future of Literary Studies*, New York, New York University Press.

a Schuster que estos ataques gratuitos por parte de una universidad que ha perdido su rumbo y que no valora el mérito literario consensuado sino otros criterios extraliterarios.

A estas alturas de conversación, con el ambiente muy caldeado, las armas en todo lo alto, los licores haciendo su efecto, los abrazos florentinos ocultando dagas afiladas, todo es posible en el salón de Maurice Minnifield. Cuando Aaron Martin ataca a Dick Schuster con la muy aguda frase «Intolerancia con estilo» (donde tanto «intolerancia» como «estilo» son términos cargados de dobles sentidos), este le insulta gravemente («Son of a bitch») y trata de golpearle. El vino, ya lo he dicho, ha hecho mella en ambos y sus efectos son evidentes. Es como una pelea de bar. Las pullas dialécticas han dado paso a los puños. Intelectuales al poder, claro. La escena termina con los puños en alto, las amenazas lanzadas y un asombrado Maurice Minnifield diciendo una frase que lo dice todo: «Basta ya, dejadlo. Solo es literatura, por amor de Dios».

- Dick Schuster: Maurice, creo que el rector Tunberg aún espera tu patrocinio.
- Maurice Minnifield.: Siempre te quejas, Dick. Preocúpate de tu vaso. Todo depende de cómo se use mi dinero. Me sorprendió que Stevens tuviera suficiente iniciativa para hacer el curso. Tal vez me haya equivocado después de todo. Caballeros, ¿qué les parece si nos retiramos al salón?
- Chris Stevens: Por cierto, he estado releendo trabajos sobre el Deconstrucción. Jacques Derrida, Roland Barthes..., y cuanto más leo, más contradicciones y debilidades le veo. ¿Qué fue de aquello de que la verdad es belleza y la belleza es verdad?²³
- Aaron Martin: La multiplicidad de interpretaciones es el alma de la Deconstrucción.
- Maurice Minnifield: ¿Deconstrucción?
- Aaron Martin: Solo cuando se aparta al autor como árbitro final, pueden surgir los múltiples significados.
- Dick Schuster: Ergo, la tergiversación [*misinterpretation*] deja de ser un crimen literario. Y tampoco el plagio.
- Aaron Martin: ¿Y la libertad interpretativa que propicia? En la tesis de Chris, Casey no es solo un bateador.
- Maurice Minnifield: ¿No?
- Aaron Martin: No, es el Superhombre de Nietzsche.
- Chris Stevens: Pensaba que el mundo había decidido depender del tío Sam para resolver los problemas como los fans esperan que Casey siempre consiga batear y lanzar la bola fuera del campo.
- Aaron Martin: Una licencia hermenéutica perfecta.
- Dick Schuster: En un pispás habéis embutido dos mil años de conocimiento acumulado en una trituradora retórica. Os habéis deshecho de ellos.
- Aaron Martin: El último estertor del hombre blanco europeo. O como yo lo

²³ La ficción literaria lo había planteado en los mismos términos: «[...] mientras una generación de estudiosos libraban desesperadas escaramuzas en la retaguardia a favor de la verdad y la belleza, y mientras la siguiente generación se laceraba las carnes con las varas espinosas de la teoría francesa» (James Hynes, *El cuento del docente*, Barcelona, El Aleph, 2002, p. 116; original de 2001, aunque en 1997 había publicado tres cuentos sobre el mismo tema en un volumen expresivamente titulado *Publish or Perish*).

llamo: la «raza del pene pálido».

- Dick Schuster: Por favor, cualquier tema relacionado con la tradición o con la defensa de los patrones de objetividad lo postras ante lo políticamente correcto.
- Aaron Martin: La verdad empieza a vislumbrarse. ¿Estás decidido a seguir siendo director del departamento?
- Dick Schuster: Aún me quedan unos años, chaval. Vaya tío. Lanzas por la borda a Jane Austen solo porque fue una defensora del imperialismo. Y a Shakespeare por ser un elitista escritor de comedias. Y todo esto dorándole la píldora a los ineptos. Que la universidad sea una fiesta.
- Aaron Martin: Muy bien, Dick. Intolerancia con estilo.
- Dick Schuster: Hijo de puta.
- Aaron Martin: Vamos.
- Dick Schuster: Dale.
- Maurice Minnifield: Basta ya, dejadlo. Solo es literatura, por amor de Dios.

ESCENA 6/SUEÑO DE CHRIS.

La escena sexta presenta a Chris Stevens caracterizado de soldado. Está en una casa medio derruida con un grupo de soldados heridos. Se oyen disparos en el exterior. La preocupación es máxima. El espectador asiste a la escena sorprendido. El sargento Chris Stevens -pronto lo sabremos- informa al resto de sus compañeros, de la delicada situación en la que se encuentran porque un francotirador no les permite salir de su posición. No llegan refuerzos. Y pide un voluntario entre la tropa que le acompaña para encontrar al tirador. Si no lo abaten, morirán todos. Comenzamos a ver a los soldados. La cámara nos los muestra al tiempo que Chris dice su nombre. Son los grandes n(h)ombres de la cultura occidental: músicos, pintores, poetas, novelistas, dramaturgos. Ninguno de ellos se atreve a salir a acabar con el enemigo que les tiene rodeados y amenaza con ir acabando con ellos uno tras otro. ¿Quiénes son esos soldados que acompañan al sargento Stevens? Ni más ni menos que Beethoven, Van Gogh, Poe y Shakespeare. El primero en caer es Poe («Eddie»), que resulta herido y responde al requerimiento de Chris con un escueto «Nunca más»²⁴. Caído Poe, el sargento Stevens se asoma a la ventana e informa a la Central por teléfono de la caída de lo que llama «el ala occidental»: Emerson, Fuller, Thoreau²⁵. La situación es dramática: «Nos están matando». Y es en ese momento en el que las palabras de Chris se muestran meridianamente claras: «Ha caído el canon occidental»²⁶.

²⁴ Se trata, como resulta evidente, de una referencia intertextual y paródica a la que es, probablemente, la obra más conocida de Poe: el poema narrativo «El cuervo» (1845), en el que esta expresión se repite constantemente.

²⁵ He considerado una falta de respeto a los lectores anotar los nombres de Beethoven, Van Gogh, Poe y Shakespeare. Tampoco lo haré con (Ralph Waldo) Emerson, (Thomas) Fuller y (Henry David) Thoreau.

²⁶ Ni el doblaje de la versión española del episodio ni la versión subtitulada consignan este término. Sin él se pierde, por supuesto, toda la carga de teoría que se quiere transmitir y también toda la carga irónica.

La escena, pues, representa -ahora lo sabe el espectador modelo o ideal- la lucha por el canon literario, por su espacio institucional y de prestigio, como una verdadera batalla en la que los autores «fuertes» (Bloom, 1973) van cayendo poco a poco. El más valiente termina siendo Shakespeare, como no podía ser de otra manera. Es, al fin y al cabo, el centro del canon occidental. Toma un fusil y se pone en pie lanzándose contra el enemigo invisible al grito de «Hijos de la gran...». Pero cae herido sin tener la ocasión de infligir daño alguno a sus oponentes. La escena continúa como una típica escena de guerra, con los soldados acorralados²⁷, algunos heridos, y un detalle cercano como es el cigarrillo de Chris pone en los labios de Shakespeare -un gesto mil veces visto y reproducido en el cine- mientras le pide que le hable. La respuesta de Shakespeare parece sincera en la agonía del personaje que presiente la muerte: «Esto que hago ahora es mejor, mucho mejor que cuanto hice en la vida, y el descanso que voy a lograr es mucho más agradable que cuanto conocí anteriormente». Si no fuera, claro, porque, como le recrimina un sorprendido sargento, esa frase es de Dickens²⁸.

Viéndose solo, el sargento avanza entre las balas maldiciendo. Apunta y se encuentra frente a él a un soldado apuntándole. Es él mismo. Como un espejo. Como en un espejo se reconoce y dice: «Tú». Y entonces, el espectador ve un primer plano de Chris Stevens despertando sobresaltado y sudoroso de lo que -ahora lo sabe- es solo una terrible pesadilla en la que se ve desdoblado, enemigo de sí mismo, convertido en el francotirador que quiere acabar con el canon occidental²⁹.

- Chris Stevens / Sargento: Muy bien, escuchad, un francotirador no nos deja mover. Si esperamos a los refuerzos, moriremos. Alguien debe encontrarlo. ¿Beethoven? ¿Van Gogh? ¿Poe?
- Poe: Nunca más.
- Shakespeare: Han dado a Eddie.

²⁷ Conviene no perder de vista el título y el contenido de la tesis de Chris. El papel de Estados Unidos como garante de los valores en la guerra fría. La escena tiene todos los ingredientes típicos de este tipo de cine bélico-patriótico. El valor, la camaradería, las gestas, los gestos. De *Objetivo Birmania* a 1917 pasando por *Apocalypse Now*, por poner tres ejemplos.

²⁸ Efectivamente, se trata de un fragmento de la novela de Dickens *Historia de dos ciudades* (1859), que en su versión original dice: «It is a far, far better thing that I do, than I have ever done; it is a far, far better rest that I go to than I have ever known».

²⁹ Que todo sea una pesadilla consigue un momento muy efectista en la narración audiovisual, al tiempo que permite el juego alegórico de la presencia-ausencia de Chris Stevens y del resto de los personajes. Permite el desarrollo trágico (en el mundo soñado del personaje, según la teoría de los mundos posibles) y la referencia a la interpretación de los sueños de otro canónico: Freud. Es, también, un evidente ejemplo de anagnórisis. El resto de la escena permite, por otra parte, constantes juegos intertextuales, quizá el más interesante el que remite a *La tempestad* de Shakespeare, en el que se encuentra el conocido texto que dice «Estamos hechos de la misma materia de los sueños».

- Chris Stevens / Sargento: Han matado a toda el ala occidental. Emerson. Fuller. Thoreau. Central, nos están matando, necesitamos cobertura de artillería. Ha caído el canon occidental.
- Shakespeare: Hijos de la gran...
- Chris Stevens / Sargento: Shakespeare, no lo hagas. ¿Qué pasa?
- Shakespeare: Debo de estar muerto.
- Chris Stevens / Sargento: Shakes, Shakes, dime algo.
- Shakespeare: Esto es lo mejor, lo mejor que he hecho.
- Chris Stevens / Sargento: ¿Shakespeare?
- Shakespeare: Sí, mi sargento.
- Chris Stevens / Sargento: Eso es de Dickens. Maldita sea. Tú.

ESCENA 7/EN LA RADIO CHRIS PINCHA A RAY CHARLES

Mientras suena en la radio la canción de Ray Charles «What'd I say», se escuchan algunas de las estrofas mientras Chris reflexiona sobre su contenido. «Ella puede estar bailando toda la noche. Sí, sí. ¿Qué es lo que he dicho? Está bien. Y bien, dime qué es lo que he dicho. Dime qué es lo que he dicho ahora mismo». Ya han tenido lugar los encuentros con los dos examinadores -los formales y los informales-, solo le queda un último encuentro para dar por concluidos los orales, y ha tenido tiempo suficiente para reflexionar sobre su propia tesis y sobre el alcance de sus propuestas. Al hilo de la canción de Ray Charles, cuyo contenido no parece demasiado claro, Chris se hace las reflexiones más importantes en este proceso. Son dos cuestiones muy simples y muy directas: ¿«Por qué preguntarle a Ray Charles qué quiso decir con eso? ¿No habla el arte por sí solo?».

Resulta de estas preguntas un más que probable cambio en la actitud de Chris Stevens frente a los procesos de interpretación de las obras artísticas. Si bien la hermenéutica solicita del intérprete una postura activa, vigilante, de tensión hacia las derivas del sentido, Chris parece abogar ahora por una relación más directa, menos mediatizada, más viva, más erótica, con el significado por decirlo en términos de Susan Sontag.

- Chris Stevens: «¿Qué he dicho?», esa es la pregunta. «Di a tus padres que te mandamos directo a Arkansas». ¿Por qué preguntarle a Ray Charles qué quiso decir con eso? ¿No habla el arte por sí solo? Quiero decir, si analizas algo demasiado, corres el riesgo de perderlo. Hoy no es mi día, no me siento optimista. ¿A quién pretendía engañar? A una panda de borregos. Sí, es verdad, no debería haber cogido este camino. Buscamos a gente a la que le guste pensar. «¿Qué he dicho?». Que alguien me lo explique. «Otra vez. Solo otra vez. Dímelo otra vez».

ESCENA 8/LOS PROFESORES ESPERAN A CHRIS STEVENS.

En esta escena de transición, prevista únicamente como engarce hacia la escena final, los dos profesores esperan a Chris en la sala de examen. En vez de este, aparece Eugene,

un amigo suyo, que pide a Aaron y a Dick que se encuentren con Chris en el campo de béisbol.

- Aaron Martin: No puedo creer que se le haya olvidado. Quizá debería llamarle.
- Eugene: Hola, Chris me dio un mensaje para ustedes. Les pide perdón. Quiere verlos en el campo de béisbol.
- Dick Schuster: ¿Vernos? No lo entiendo. ¿Terminará los orales?
- Eugene: Creo que sí, les pide paciencia.

ESCENA 9/PARTIDO DE BÉISBOL EN EL MINNIEFIELD FIELD

Esta escena representa el clímax en esta línea narrativa, es el momento de máxima tensión dramática previa al desenlace. Se han reunido en el campo de béisbol los dos profesores, Chris Stevens y Eugene, amigo de este último. Los examinadores lo han hecho convocados por Chris, a quien todavía le queda parte de su examen oral por realizar antes de saber si recibe el visto bueno del tribunal. Han pasado muchas cosas desde que, al inicio del episodio, el candidato mostrara en público, hablando a sus oyentes en la emisora, su satisfacción por haber llegado tan lejos en sus logros académicos, unos logros que son, para él, una credencial para entrar en el grupo de los escogidos, en la Academia de 1995. Ha conocido al muy cercano y politizado profesor Aaron Martin y su irreverente mirada sobre el autor³⁰ y la autoridad, su desapego por el significado único, su defensa de la multiplicidad de sentidos³¹, sus licencias hermenéuticas, su redefinición del canon, sus ganas indisimuladas de que algo cambie en la vida institucional de lo literario para que él mismo pueda encontrar un hueco en los sillones del poder universitario. Ha conocido también al tradicional profesor Dick Schuster, cazador, un fenómeno que se ha quedado en las fórmulas de antaño, defensor del canon y de los valores objetivos, refractario a lo políticamente correcto y a la oscuridad crítica. Los ha visto discutir sobre estas y otras cuestiones teóricas e ideológicas, lanzarse pullas, amenazarse, caricaturizarse, casi llegar a las manos. Detrás de todo ello, su lectura crítica del poema «Casey el bateador», que nació como una lectura irreverente, interpretando la renuncia de Casey a batear durante dos ocasiones, su displicencia y su alarde de superioridad mal entendida ante un público confiado y entregado a su héroe, como una

³⁰ No le costaría mucho al profesor Martin adscribirse al exagerado axioma del Umberto Eco más provocador cuando afirmaba: «El autor debería morir después de haber escrito su obra. Para allanarle el camino al texto».

³¹ Ralph, el niño prodigio de la novela de Percival Everett (1999: 98), dice lo siguiente acerca de su padre, Inflato, teórico postestructuralista y admirador de Barthes: «Y aunque Inflato podría haber defendido lo contrario, mi actuación con la psiquiatra se ceñía a un número limitado de lecturas. A él, en su estilo filosófico, le hubiera gustado reivindicar un número infinito de interpretaciones, pero como ocurre en la mayoría de teorías, la práctica puede jugar una mala pasada. Locke podría haber afirmado todo el día que no existía el mundo material, pero, aun así, se habría apartado del camino de un carruaje que se acercara esa tarde».

metáfora del papel de los Estados Unidos en la política mundial posterior a la Guerra Fría. Que nació como una lectura irreverente pero que, tras la visita de los miembros del tribunal, de sus tribulaciones y de sus atributos, puede convertirse en otra cosa. En el diamante nevado que forma el campo de béisbol se enfrentan personas y también modos de pensar, métodos de análisis, modelos educativos, maneras de entender la relación del arte con los seres humanos. Chris Steven espera con la bola en la mano. Van a jugar, aunque el juego es, ya lo sabemos, muy serio. Tanto, que Schuster hace la pregunta clave: «¿Qué significa esto, señor Stevens?»³². La respuesta no podía ser ni más precisa ni más perspicaz, por cuanto lo que se plantea es dirimir los procesos de la experiencia humana en actividades diversas entendidas en muchas ocasiones como antagónicas o pertenecientes a categorías divergentes: «arte», «verdad», «béisbol». Schuster no acaba de comprender por dónde quiere ir Chris, a dónde quiere llegar. Él es un hombre de orden, poco dado a cambios radicales y a novedosas fórmulas: un tradicional, ya sabemos. Su preocupación es si Chris quiere o no quiere terminar el examen, a lo que este responde que es algo que no depende de él mismo, y que la sobremesa en casa de Minnifield le ha llevado a creer que se había equivocado con Casey. Aaron Martin intercede por Chris, alaba su trabajo. Pero Stevens insiste en que necesita otro punto de vista para llegar a entender lo que Thayer quería decir, una explicación que enerva a Aaron por cuanto tiene que ver con reverenciar al autor y considerarlo depositario del sentido del poema.

La discusión teórica no sigue avanzando. Ha llegado el momento de la acción. El juego es el protagonista. El poema de Casey el bateador se hace vivo, se convierte en realidad, y pasa a afectar físicamente, y no solo de manera intelectual, a los intervinientes en esta lectura vital que se hace de los versos de Thayer. Chris asume el papel de lanzador, de *pitcher*. Aaron recibe la invitación a tomar el bate, a golpear. Schuster, por su parte, es invitado a ser el *catcher*, el recogedor. Los papeles no se han repartido de manera inocente. Pero Schuster rechaza la invitación y prefiere quedarse fuera del partido, siendo sustituido por Eugene. Por el contrario, Aaron, sorprendido al principio, acepta el desafío de batear -de convertirse en Casey, en definitiva- desaprobando la insinuación de Chris de que pudiera tener miedo a perder o a no tener el nivel suficiente. Es todo alegórico en este partido, es el mejor correlato objetivo que podría encontrarse para la contienda que se debe llevar a cabo. Aaron se permite incluso el lujo de vanagloriarse de sus carreras en el último año de instituto y de provocar a

³² Hasta el final del episodio, el viejo profesor no cambia el tratamiento formal. El original es más preciso: «¿What's the meaning of this, Mr. Stevens?».

Chris con un «A ver tú qué tal».

Lo que sigue es un *crescendo* en el que Chris Stevens recita las partes fundamentales del poema «Casey el bateador» y le va lanzando bolas a Aaron Martin, que es incapaz de golpear ninguna en sus tres intentos y es, por tanto, expulsado de su posición. No hay en Aaron la actitud altiva de Casey, que deja pasar las dos primeras para generar expectación y para elevar el nivel de necesidad de los espectadores de Mudville (= ciudad del barro) hacia su figura soberbia, que han puesto en él todas sus esperanzas. Él, simplemente, no puede golpear. Pierde. Y su ansiedad crece con cada golpe no dado, con cada ocasión en la que escucha «Strike» (la primera vez lo dice Eugene, la segunda vez lo dice un cada vez más preocupado Dick Schuster, la tercera vez, el ¡Fuera! que grita este, se escucha en todas las universidades de los Estados Unidos, desde la Ivy League hasta California pasando por Iowa).

- Dick Schuster: ¿Qué significa esto, señor Stevens?
- Chris Stevens: ¿Qué significa? Buena pregunta. Llámelo Arte, llámelo Verdad, llámelo béisbol.
- Dick Schuster: ¿No quiere acabar los exámenes orales?
- Chris Stevens: Usted decide. Después de lo que pasó en casa de Maurice, creo que me he equivocado con Casey.
- Aaron Martin: No hace falta, Chris. Tu tesis era muy buena.
- Chris Stevens: Sí, tal vez, pero pensé en tomar otro punto de vista para tratar de llegar a lo que Thayer quería decir.
- Aaron Martin: ¿No pasabas de la reverencia?
- Chris Stevens: Profesor Martin, su turno.
- Aaron Stevens: ¿Qué?
- Chris Stevens: Tenga el bate. Usted es el *cácher*, profesor Schuster.
- Dick Schuster: De ninguna manera.
- Chris Stevens: Así que no. Qué pena. Eugene, ¿quieres?
- Eugene: Claro.
- Aaron Stevens: ¿Esto va en serio?
- Chris Stevens: ¿No tendrás miedo de perder?
- Aaron Martin: Vamos, hombre...
- Chris Stevens: Si no te apañas bien, dímelo.
- Aaron Martin: No, te lo advierto, hice trescientas carreras el último año del instituto. A ver tú qué tal.
- Chris Stevens: «Diez mil ojos le miraban mientras se frotaba las manos. Seis mil lenguas aplaudían mientras se las secaba en su camisa. Y la esfera de cuero atravesaba el aire como un rayo. Y Casey la miraba con su altiva grandeza. La pelota pasó cerca del bateador. No es de mi estilo, dijo Casey».
- Eugene: *Strike*.
- Chris Stevens: «Dijo el árbitro».
- Aaron Martin: Ha sido buena.
- Chris Stevens: «Con una sonrisa caritativa su rostro se iluminó. Acalló el creciente murmullo. Prosiguió el partido. Hizo la señal al *pitcher* y la pelota voló de nuevo. Pero Casey volvió a dejarla pasar. El árbitro dijo...

- Dick Schuster: *Strike*.
- Aaron Martin: Tú no te metas.
- Chris Stevens: «La sonrisa se ha borrado de los labios de Casey. Con los dientes apretados con odio urde su cruel venganza. Prepara el bate. El *pitcher* sujeta la bola y la deja volar. Y el golpe de Casey hace añicos el aire».
- Dick Schuster: ¡Fuera!
- Chris Stevens: «En alguna parte de esta tierra está brillando el sol. En alguna parte toca una banda y la gente es feliz. En alguna parte los hombres ríen y los niños gritan. Pero no hay alegría en Mudville. Casey está fuera».
- De eso trata «Casey el bateador». De lo que tú sientes ahora dentro de ti.

Es una cuestión física, de hecho. Visceral. No un sentimiento intelectual: «That's what 'Casey at the Bat' is about. That feeling in your gut». El poema trata de «lo que sientes en las tripas».

¿Para qué interpretarlo?

ESCENA 10 / ENTREGA DE DIPLOMAS. POLIDEPORTIVO DE CICELY.

- Presentador: Chris Stevens, Máster en Literatura Comparada.
- Dick Schuster: Enhorabuena, señor Stevens.
- Chris Stevens: Gracias.

CONCLUSIONES

«Casey el bateador» trata sobre la realidad, sobre los sentimientos, sobre el engreimiento y la autoconfianza excesiva. También sobre el juego y sobre lo que se espera de uno. Es un poema, un campo de béisbol y un campo de batalla. Al elegirlo Chris Stevens como objeto de su tesis de máster, y al optar por un enfoque metafórico e irreverente, está poniendo en tela de juicio toda una tradición en los estudios literarios y en la institución académica que los sustenta.

Hemos seguido en nuestro trabajo los principales contenidos teóricos-literarios implicados en la trama, su utilización, su manipulación, su uso como arma arrojada para vencer en la batalla institucional. En tiempos como los nuestros de saturación, hiperinflación e hipertrofia de la teoría, cuando hemos pasado por el «against theory» y por el «after theory», resulta significativo encontrar otros momentos históricos en los que el discurso teórico formaba parte de los argumentos de la realidad y de la ficción.

En el recorrido que hemos realizado por el episodio 17 de la temporada 6 de la serie *Doctor en Alaska*, hemos podido comprobar cómo aparecen en el mismo, como parte de la acción, conceptos como la llamada cultura popular, el problema del canon, la ideología, la expansión del conocimiento, la irrupción de los márgenes, la des-ideologización de las manifestaciones culturales y de las prácticas críticas, la fagocitación de los medios intelectuales, la institucionalización de los contenidos, la neutralización de su poder subversivo, el adelgazamiento de su capacidad crítica, la presión de las minorías, la agenda política, el mantenimiento del estatus. Parece evidente que esto sucede porque ya en 1995 estas ideas formaban parte de la discusión social y habían superado las barreras de la Academia.

Como afirmaba Wlad Godzich (1998: 320), «la inestabilidad d conocimiento es inherente a su naturaleza: por una parte, este debe asegurar su continuidad mediante la conservación de los logros del pasado; por otra, no debe permitir que estos se mantengan al margen de los nuevos descubrimientos y adelantos». El choque que se produce entre Dick Schuster y Aaron Martin es una representación ficcional de esta dicotomía. Los debates internos que sufre Chris Stevens acerca del sentido de «Casey el bateador», de su valor como poema y de su efecto sobre las personas no son ajenos a la dinámica de los estudios literarios a finales del siglo XX en el ámbito de las teorías de la interpretación y en el ámbito de su presencia institucional.

El episodio del que nos hemos ocupado en este trabajo, que no pretende ser concluyente, ha demostrado la posibilidad de la explotación didáctica de las ficciones audiovisuales -también de las literarias- para la enseñanza de la teoría de la literatura.

BIBLIOGRAFÍA

- Abrams, M. H. (1999): *A Glossary of Literary Terms*, Fort Worth, Harcourt Brace College Publishers: 180-182.
- Altieri, Charles (1983): «An Idea and Ideal of Literary Canon», *Critical Inquiry*, 10: 37-69
- Asensi, Manuel (2006): *Los años salvajes de la teoría: Ph. Sollers, Tel Quel, y la génesis del pensamiento post-estructural francés*, Valencia, Tirant Lo Blanch.
- Atkins, G. Douglas (1983): *Reading Deconstruction. Deconstructive Reading*, Lexington, The University of Kentucky Press.
- Barthes, Roland (1987): «La muerte del autor», en *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós.
- Barthes, Roland (1993): *El placer del texto*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Bertman, Art (1988): *From New Criticism to Deconstruction: The Reception of Structuralism and Post-Structuralism*, Urbana-Chicago, University of Illinois.
- Berube, Michael (1998): *The Employment of English: Theory, Jobs, and the Future of Literary Studies*, New York, New York University Press.
- Binet, Laurent (2017): *La séptima función del lenguaje*, Barcelona, Seix Barral.
- Bloom, Harold (1973): *The Anxiety of Influence*, New York, Oxford University Press.
- Bloom, Harold (1995): *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama.
- Chabon, Michael (1995): *Jóvenes prodigiosos*, Barcelona, Anagrama.
- De Man Paul (1990): *La resistencia a la teoría*, Madrid, Visor.
- Eagleton, Terry (1983): *Literary Theory: An Introduction*, Minneapolis-London, The University of Minnesota.
- Eliot, T. S. (1992): *Sobre poesía y poetas*, Barcelona, Icaria.
- Everett, Percival (1999): *Glyph*, Saint Paul, Graywolf Press.
- Foucault, Michel (1999): «Qué es un autor?», en *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales I*, Barcelona, Paidós.
- García Rodríguez, Javier (1999): «De la historia literaria a los estudios culturales», en Ricardo de la Fuente (ed.): *La historia de la literatura y la crítica*. Salamanca, Colegio de España: 91-110.
- García Rodríguez, Javier (2002): «Del signo literario al signo cultural: Estados Unidos entre la Semiótica literaria y los Estudios Culturales», en David Pujante (coord.): *Caminos de la Semiótica en la última década del siglo XX*, Valladolid, Universidad de Valladolid: 125-130.

- García Rodríguez, Javier (2009): «Contra Aristóteles vivíamos mejor: materiales para una improbable historia reciente de la Escuela de Chicago», en Amelia Sanz Cabrerizo (comp.): *Teoría literaria española con voz propia*, Madrid, Arco/Libros: 83-101.
- Godzich, Wlad (1998): *Teoría literaria y crítica de la cultura*, Madrid, Cátedra/Universidad de Valencia.
- Gutiérrez Valencia, Cristina (20019): *Procesos de configuración autorial en el siglo de oro: el caso de Lope de Vega*, Tesis Doctoral. Universidad de Oviedo.
- Hughes, Robert (1994): “Multi-culti y sus descontentos”, en *La cultura de la queja. Trifulcas norteamericanas*, Barcelona, Anagrama: 95-165.
- Hynes, James (2002): *El cuento del docente*, Barcelona, El Aleph.
- Jefferson, Ann; David Robey (ed.) (1986): *Modern Literary Theory. A Comparative Introduction*, London, Batsford.
- Keats, John (1989): «Oda a una urna griega». Recreación de J. David Pujante en *Revista Alicantina de Estudios Ingleses*, 2: 224-227. <https://raei.ua.es/article/view/1989-n2-ode-on-a-grecian-urn> (último acceso: 9/12/2020).
- Moore, David Chioni (2000): «Timing a First Entry onto the Academia Job Market: Guidelines for Graduate Students Soon to Complete the PhD», en *Profession 99. PMLA*.
- Moret, Xavier (1997): *El impostor sentimental*, Barcelona, Emecé.
- Muñoz Millanes, José (1990-1991): «La deconstrucción, el texto y sus retóricas», *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 8: 129-145.
- Natoli, Joseph (1987): *Tracing Literary Theory*, Urbana-Chicago, University of Illinois Press.
- Wellek, Rene (1968): *Conceptos de crítica literaria*, Caracas, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.



SOBRE EL AUTOR

Javier García Rodríguez

Profesor titular de Teoría de la Literatura y Literatura comparada (Departamento de Filología Española) de la Universidad de Oviedo.

Contact information: correo electrónico: garciarjavier@uniovi.es