

SUPERAR *EL* TIEMPO:

LA CRÍTICA Y EL PROCESO
DE *ACTUALIZACIÓN* DE
LAS OBRAS LITERARIAS



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE
**LICENCIADO EN CIENCIAS
DE LA COMUNICACIÓN**

PRESENTA:
JESÚS RICARDO QUINTERO GONZÁLEZ
ASESOR:
RODRIGO MARTÍNEZ MARTÍNEZ

CIUDAD DE MÉXICO, 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

SUPERAR EL EL TIEMPO:

LA CRÍTICA Y EL PROCESO
DE *ACTUALIZACIÓN* DE
LAS OBRAS LITERARIAS



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN CIENCIAS
DE LA COMUNICACIÓN

PRESENTA:

JESÚS RICARDO QUINTERO GONZÁLEZ

PRESENTA

RODRIGO MARTÍNEZ MARTÍNEZ

CIUDAD DE MÉXICO, 2017



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	14
1. CRÍTICA LITERARIA	26
1.1 ANTECEDENTES HISTÓRICOS: EL GIRO DE LOS CRITERIOS.....	28
1.1.1 Algunos comienzos	29
1.1.2 De Sócrates en adelante	32
1.1.3 La Edad Media o la razón en sentido figurado	36
1.1.4 El Renacimiento o la renovación de los antiguos	39
1.1.5 El clasicismo y el barroco.....	41
1.1.6 <i>Le Grand Siècle</i>	43
1.1.7 Romanticismo.....	46
1.1.8 Los métodos de la crítica	49
1.1.9 Finalmente.....	50
1.2 HACIA UNA DEFINICIÓN.....	52
1.2.1 El objeto y el enfoque	52
1.2.2 ¿Por qué la crítica?.....	55
1.2.3 Constitución.....	57
1.2.4 ¿Para qué la crítica?	60
1.2.5 Medios	62
1.2.6 Distinción: Teoría, historia y crítica.....	62
2. LA ACTUALIZACIÓN	66
2.1 PREÁMBULO.....	68
2.2 DIMENSIÓN HERMENÉUTICA	70
2.2.1 El círculo de la <i>mímesis</i>	72

2.2.2	Habla / escritura	76
2.2.3	La fusión de horizontes.....	79
2.2.4	El valor literario	86
2.2.5	Finalmente.....	89
2.3	DIMENSIÓN SOCIOLÓGICA.....	91
2.3.1	El campo	92
2.3.2	El campo literario	95
2.3.3	El crítico.....	99
2.3.3	La crítica y la obra	102
2.3.4	Finalmente.....	105
2.4	LA ACTUALIZACIÓN.....	107
3.	EJEMPLOS DE ACTUALIZACIÓN.....	118
3.1	PREÁMBULO.....	120
3.2	ANÁLISIS	122
3.2.1	Categorías de análisis	122
3.2.2	Selección del <i>Corpus</i>	126
3.3	SENTIR LA INTELIGENCIA: T.S. ELIOT Y JOHN DONNE.....	128
3.3.1	Análisis de la dimensión sociológica.....	128
3.3.1.1	<i>Campo literario</i>	128
3.3.1.2	<i>Disposiciones</i>	131
3.3.1.3	<i>Posición</i>	134
3.3.1.4	<i>Esquema de categorías de valoración</i>	138
3.3.2	Análisis de la dimensión hermenéutica: la obra y crítica	140
3.3.2.1	<i>Revisión de los antecedentes: Samuel Johnson</i>	140
3.3.2.2	<i>Crítica actualizadora: T.S. Eliot</i>	142
3.3.2.3	<i>Sucesores críticos</i>	146
3.3.3	¿Actualización?	149
3.4	LA ESCRITURA DE LA ARMONÍA: ITALO CALVINO Y ORLANDO FURIOSO	153
3.4.1	Análisis de la dimensión sociológica.....	153
3.4.1.1	<i>Campo literario</i>	153
3.4.1.2	<i>Disposiciones</i>	156

3.4.1.3 <i>Posición</i>	159
3.4.1.4 <i>Esquema de categorías de análisis y valoración</i>	161
3.4.2 Análisis de la dimensión hermenéutica: la obra y crítica	162
3.4.2.1 <i>Revisión de antecedentes críticos: Benedetto Croce</i>	162
3.4.2.2 <i>Crítica actualizadora: Italo Calvino</i>	165
3.4.2.3 <i>Sucesores críticos</i>	169
3.4.3 ¿Actualización?	170
CONCLUSIÓN	172
REFERENCIAS	178

A **CRISTINA**, MI MADRE

A **CARMEN**, MI TÍA

A **FERMINA**, MI ABUELA

AGRADECIMIENTOS

El paso del tiempo duele. Quizá se trate de la nostalgia que provoca poner un punto final. Estas páginas son resultado de casi cinco años de carrera, más otros dos de trabajo en bibliotecas, cafeterías y escritorio. Seguro sobran imprecisiones, pero la fortuna está echada. El camino no ha sido corto.

Agradezco a mi madre por fundar un universo de posibilidades y darme el coraje para mirarlo de frente. La paciencia nunca ha sido su fuerte: gracias por esperar tantos meses a que llegaran estas palabras. Mi madre es un monumento vivo de responsabilidad y disciplina; si escucho con atención, tal vez algún día llegue a parecerme a su sombra. Agradezco a mi tía por enseñarme, con bondad y optimismo infinitos, que la libertad se conquista. La lección primordial: aprender a esperar lo mejor no sólo cambia la vida, sino el mundo entero. Agradezco a mi abuelita por los breves años que estuve con ella; una caricia y una sonrisa pueden llegar a la eternidad. En el amor a estas tres mujeres, mi familia, se cifran mis mitos personales.

Gracias a Blanca, por ser alegría y cuidado. Es posible que nunca haya encontrado un momento tan propio, tan mío, como los muchos que he compartido con ella. No hay forma de agradecer sus brazos abiertos, su calidad de oasis y su risa con mis chistes. Quiero mencionar a muchos amigos: a Miguel, David y a Paty, por haberme hecho parte de su vida que me propongo no abandonar; a Jerusha y Laura, por ser amigas ejemplares, con las que el tiempo nunca pasa, el cariñoso equipo Capicúa; a Jorge y Martha, por las gratas conversaciones sobre Garibay y Borges, pese a la tendencia a la mafia y al espionaje de Jorge; a Eli, a Jesús, el Tocayo, a Elvia, a Carolina, por su amistad a pesar de los horarios cortos; a Mary y a Pamela por los recordatorios burlones sobre la tesis. No se me olvidan nombres; más bien, los conservo intactos para próximas tesis.

Agradezco a Rodrigo Martínez por participar en esta tesis. Hay un puñado de profesores excelentes en la facultad, pero es raro presenciar en un salón una puesta en escena de vocación, rigor y esperanza en sus alumnos. La clase como obra de arte; el aprendizaje como objeto estético. Con admiración y gratitud.

Agradezco a Lucía Rivadeneyra, a Leticia Suástegui, a Iván Islas y a Luis Alberto Fonseca por haber leído y comentado estas páginas. Gracias por escuchar el meollo del proyecto.

Gracias.

Así termina siempre: con la muerte. Pero antes estuvo la vida, oculta detrás del bla, bla, bla, bla, bla. Todo está sedimentado debajo del engaño y el rumor. El silencio, el sentimiento, la emoción, el miedo. Lo frágiles destellos de belleza. Y luego la tristeza y la desgracia. El hombre miserable. Todo sepultado bajo la vergüenza de estar en el mundo. [...] El más allá está en el más allá. A mí no me importa el más allá. Por tanto, que comience esta novela. En el fondo, es sólo un truco. Sí. Es sólo un truco.

LA GRAN BELLEZA (2013)

*A veces en las tardes una cara
nos mira desde el fondo de un espejo;
el arte debe ser como ese espejo
que nos revela nuestra propia cara.*

JORGE LUIS BORGES

Lo que pasa y corre es nuestra vida, sobre un texto inmóvil.

GABRIEL ZAID

*Do not let me hear
Of the wisdom of old men, but rather of their folly,
Their fear of fear and frenzy.*

T.S. ELIOT

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

EN LA TRADICIÓN OCCIDENTAL, LA *POÉTICA* DE ARISTÓTELES CONTRIBUYÓ A fraguar criterios de aproximación a la literatura. ¿Qué son el *Ión* o el *Fedro* platónicos sino un par de figuraciones socráticas sobre lo bello, la poesía y la experiencia poética? Maestro y discípulo inauguran un conjunto de criterios para enfrentar el hecho literario. Al hacerlo, ambos refirieron autores anteriores a ellos y los valoraron de acuerdo a sus criterios. El caso de más relieve es tal vez el de Homero, con la *Iliada* y la *Odisea*. Este par de obras ha permanecido en el corazón literario de Occidente; han sido leídas y releídas por la mayoría de las generaciones. ¿Cuántos escritores o críticos, después de Platón, Aristóteles y hasta nuestros días, se han referido a ellas? ¿Cuántas interpretaciones distintas han suscitado? La obra de Homero, como lo señala Michel Foucault en *El orden del discurso*, pertenece al conjunto de “discursos que *son dichos*, permanecen dichos y están todavía por decir”¹.

Con un verso apasionante, Dante provoca la admiración de T.S. Eliot. En “Lo que Dante significa para mí”, el poeta estadounidense despliega una serie de elementos que admiró y aprendió del poeta italiano. La *Divina comedia*, para T. S. Eliot, es una gama de lecciones no sólo de poesía sino de lenguaje: “El italiano de Dante es en cierto modo *nuestro* idioma desde el momento en que empezamos a tratar de leerlo”². De algún modo, en su ensayo Eliot da actualidad a la literatura dantesca, la revitaliza, la llena de sentido, renueva el *decir* de la obra, del mismo modo en que Borges lo hizo en el mundo hispanohablante en conferencias, ensayos y referencias en algunos de sus cuentos y poemas. Sólo habría que recordar la importancia del nombre de Beatriz en el cuento “El Aleph” o la conferencia sobre Dante en el ciclo titulado *Siete noches*.

¹ Michel Foucault, *El orden del discurso*, p. 29.

² T.S. Eliot, *Criticar al crítico*, p. 178.

¿Cómo es posible que una obra que data de hace ocho siglos pueda seguir teniendo un impacto importante en lectores, escritores y críticos tan distantes en tiempo? La *Odisea*, la *Eneida*, la *Divina comedia*, *El Quijote*, *Fausto*, *Crimen y castigo* y un sin fin de obras parecen asirse a nuestro presente. Aunque las obras sean una totalidad, un hecho finito, un texto terminado, son en realidad volubles: las interpretaciones varían, las lecturas son diferentes. Tennyson y Borges miran mediante distintos vectores una misma cosa: la *Odisea*. Como las obras, las respuestas a la interrogante de la permanencia se vislumbran inagotables. Este proyecto sostendrá que para explicar el proceso de permanencia de las obras es necesario recurrir a la crítica. Tennyson y Borges miran mediante distintos vectores la *Odisea*, pero ambos son semejantes en el hecho de comentar y criticar la obra. Es decir: la crítica tiene la capacidad de poner al día las obras, de darles actualidad. Una obra podrá ser *actualizada* siempre y cuando el crítico esté investido de prestigio y autoridad. ¿Cuál es el proceso mediante el cual la crítica *actualiza* las obras?

Parto de la conjetura de que la crítica literaria tiene la capacidad de *actualizar* las obras mediante un proceso que implica una interpretación y una disposición necesaria de capital simbólico por parte del crítico. Se hace necesario, por tanto, encontrar un concepto de crítica. ¿Qué es la crítica literaria? El problema de esta pregunta reside en que no hay una definición estricta y las que existen varían en amplitud. Hay teóricos que consideran a Aristóteles y a Longino críticos literarios; hay otros que ni siquiera miran sus obras. La crítica es un texto que ha tomado muchas formas: Horacio escribió la *Epistula ad Pisones*, o *Ars poetica* como bien es conocida, en verso; siglos después, la crítica tendría forma de ensayo. Con una definición orientada por su función, este término podrá constituirse a sí mismo, amén de distinguirse de la teoría e historia literarias.

En su libro *Conceptos de crítica literaria* René Wellek problematiza la definición de la crítica y comienza a recorrer históricamente algunos escritos de poetas y críticos antiguos y modernos: “Me contentaré con afirmar que la crítica ha sido transmitida en las más disímiles formas artísticas, hasta en poemas como los de Horacio, Vida y Pope, o en breves aforismos, como los de Friedrich Schlegel”³. Él mismo, líneas más adelante, se encarga de afirmar que “su objetivo [de la crítica] es el conocimiento intelectual. [...] La crítica es un

³ René Wellek, *Conceptos de crítica literaria*, p. 13.

conocimiento conceptual o persigue tal conocimiento. Debe propender, en último término, a un conocimiento sistemático sobre la literatura, a la teoría literaria”⁴. Pero esto no es concluyente.

Wellek analiza la crítica desde su etimología: el término *crítica* habla en griego. Se remonta hasta su raíz: *krités* tiene el sentido de “juez”, y “juzgar” se escribe *krineín*. Estos términos aplicados en un ámbito literario se convierten en *kritikós*, “juez de literatura”, y aparece ya a finales del siglo IV a.C.⁵ El autor toma de la mano a su lector para guiarlo en una revisión de la historia del término; de esta forma, se vislumbran los sentidos de *crítica* en la Edad Media, en el Renacimiento, hasta alcanzar la época del Romanticismo y las Vanguardias. En Wellek existe una sospecha de que al hacer esta revisión histórica y filológica puedan encontrarse derroteros que orienten la conceptualización de este término.

Antonio Alatorre, autor de *1001 años de la lengua española*, escribió su propia definición de crítica. Es una más o menos impresionista: la base de su definición está ahí donde lo marca su experiencia. Procede de una intuición que puede ayudar a forjar una académica.

1) La crítica literaria es una comprensión más clarividente de la obra literaria [...]; 2) La crítica más alta es la que comprende y transmite la totalidad de las dimensiones; 3) En el fondo, la crítica literaria está unida por mil hilos a disciplinas extraestéticas, y el más breve e incompleto fragmento de lírica representa, en su ritmo y en su imagen, la expresión de una relación determinada con el mundo⁶.

No es gratuito que Alatorre utilice la palabra *clarividente*: el crítico está inmerso en una tradición con un pasado abismal, una tradición que tiene un perpetuo constituirse. Por ello, el crítico tiene las posibilidades de saber lo que la tradición engulla como algo digno de leerse y, también, lo que se ahogue en el tiempo.

Alatorre exagera para describir la crítica: la extralimita, quizá a propósito hincha su labor. Pues es debatible su intención por que la crítica “comprenda y

⁴ *Idem*.

⁵ *Ibidem*, p. 26.

⁶ Antonio Alatorre, *Ensayos sobre crítica literaria*, p. 23.

transmita la totalidad de las dimensiones”⁷. Si bien el crítico debe ser un experto en literatura, la obra no se circunscribe sólo bajo los límites de las disciplinas literarias; todo lo contrario: las ciencias sociales, incluidas la Historia, la Sociología, la Antropología, la Ciencia Política, entre otras, pueden abordar la obra y encontrar evidencias de su objeto de estudio. La crítica está “unida por mil hilos a disciplinas extraestéticas”⁸ como lo indica el mismo Alatorre. El crítico, el que es de carne y hueso, puede abrir una mirada nueva o puede completar una ya abierta; es, no obstante, inexacto decir que pueda comprender y transmitir la *totalidad* de las dimensiones de una obra.

Por otra parte, en la compilación de ensayos teóricos que hace el español Pedro Aullón de Haro se vislumbra la tentativa no sólo por conceptualizar la crítica literaria sino de hacerlo uniéndola al vasto mapa teórico de la Estética y la Epistemología. De su texto “Epistemología de la teoría y la crítica de la literatura”, podemos tomar tres consideraciones. Para la primera, tomemos esta cita:

De hecho, Crítica, Teoría y Estética, en este orden pragmático que alcanza desde la mayor particularidad hasta la mayor generalidad, forman un corpus difícilmente dissociable [...] la crítica más importante de nuestro tiempo no es sólo de fundamento filológico sino que también se produce subrayadamente asociada a otros marcos disciplinarios: Psicología y Sociología cuando menos⁹

Al igual que Alatorre, Aullón de Haro vincula la crítica con dimensiones de disciplinas variadas. No obstante, al orientarla hacia la Teoría Literaria y la Estética, aventura a la crítica como heredera teórica del estudio del arte. Por tanto, el texto crítico puede aproximarse a la obra desde perspectivas distintas a la de la literatura, pero siempre con la consideración de la obra como objeto artístico. En otras palabras: estamos hablando de una obra de arte y, al mismo tiempo, producto de un mundo que, esté o no esté reflejado en la obra, puede estudiarse desde la Historia, Sociología y otras disciplinas.

La segunda consideración tiene que ver con la clasificación del tipo de críticas. Para Aullón de Haro existen tres tipos: la militante, la impresionista y la científica-humanística. Dice que hay una crítica militante, “polemizadora y

⁷ *Idem.*

⁸ *Idem.*

⁹ Pedro Aullón de Haro, *Teoría de la crítica literaria*, p. 17.

partidista¹⁰; hay otra, la impresionista, cuya predominante característica es el uso de la intuición y cuando es “fruto del escritor de genio se eleva, mediante un secreto rigor, a la esfera de la comprensión iluminadora y la penetración más aguda”¹¹. Por último, la científico-humanista, que es la que intenta hacer una Teoría de la Crítica y, a la vez, una teoría aplicada, nace de una interpretación profundamente descriptiva¹².

Esta clasificación puede resultarnos de gran utilidad, sea para tomarla tal cual, acondicionándola al proyecto, sea para completarla e incrementar sus posibilidades, o bien, sólo para tomarla en consideración. Es una clasificación que, sin duda, en los hechos se rompe; pensemos dónde queda la crítica periodística, por ejemplo. Ésta no podría clasificarse bajo uno solo de estos tipos. Además, ¿dónde quedarían aquellos textos de Alfonso Reyes, de T.S. Eliot, de Charles Baudelaire, de Vladimir Nabokov, de Italo Calvino en los que despliegan un bagaje literario abrumador, pero no se encuadran a los cánones académicos? El de Pedro Aullón de Haro es sin duda un esfuerzo que contribuye al desarrollo teórico del término que nos ocupa.

La última de las consideraciones es una definición vinculable a la teoría del texto, de la lectura y de la interpretación de Paul Ricoeur. Dice Aullón de Haro:

La crítica literaria es un metalenguaje, un ‘discurso sobre un discurso’ (Barthes). Esto es, un discurso disciplinario aplicado sobre un discurso artístico; y en el caso de la pura teoría crítica, mejor diríamos que se trata de un discurso disciplinario metateórico sobre qué es aquello a considerar en el objeto y cómo hace versar el discurso disciplinario sobre el discurso artístico [...] La diferencia entre discurso crítico y discurso artístico es, a ese propósito, referencial. Consiste en que mientras este último va referido al mundo, aquel se refiere al discurso artístico y sus relaciones¹³.

Al igual que en Aullón de Haro, para este proyecto de investigación la noción del *discurso* será la más apropiada. Sería posible tomar como unidad el signo, el principio estructuralista, y considerar imprescindible el binomio de *langue* y

¹⁰ *Ibidem*, p. 19.

¹¹ *Idem*.

¹² *Idem*.

¹³ *Ibidem*, p. 21.

parole; no obstante, la científicidad y, al mismo tiempo, la limitación principal de las nociones estructuralistas es la de interesarse más por la *langue* como sistema finito, analizable. Así, el estructuralismo deja la *parole* un tanto al margen: la contingencia del hablante, del mundo. Como lo señalaría Ricœur, el *discurso*, a diferencia del signo, posibilita la extensión del análisis: ya no se estudian signos sino frases, y más que frases, textos en el mundo. En esta tesis habría entonces que distinguir el texto crítico del texto artístico. Habría que saber cuáles son sus diferencias, en qué lugar y momento convergen.

¿Cómo debemos considerar el texto crítico: como aquella interpretación de la obra en sí misma, que desmenuza sus partes y encuentra sus relaciones internas, o aquel texto que tiene relación explícita con el mundo al que pertenece, el mismo que vio nacer las obras que revisa y el que las revive como lectura una y otra vez? ¿Hay alguna manera de mezclar ambas maneras? En una fase posterior de la tesis, cuando la crítica literaria sea definida, será necesario encontrar su vínculo con el mundo: sus implicaciones extratextuales. Como lo afirma Edward W. Said, catedrático de la Universidad de Columbia:

Los críticos no son meramente los alquímicos traductores de textos en realidad circunstancial o mundaneidad; porque ellos son objeto y también productores de circunstancias, las cuales se hacen sentir con independencia de cualquiera que sea la objetividad que los métodos del crítico posean. La cuestión es que los textos tienen modos de existencia que hasta en sus formas más sublimadas están siempre enredados con la circunstancia, el tiempo, el lugar y la sociedad; dicho brevemente, están en el mundo y de ahí que sean mundanos.¹⁴

La crítica no puede hacer una lectura plenamente inmanente de la obra. Los críticos, aquellos que escriben la crítica, no son ajenos al mundo: están bajo el influjo de sus presiones sociales y personales, de las ideas nacientes y también de las que mueren, de religiones, de libros de otras culturas, disciplinas y épocas. La crítica, por tanto, es blanco doble (blanco total) de las circunstancias del crítico: en la *lectura* y en la *interpretación* de la obra de la que está hablando y, por supuesto, en su *escritura*. Y a la vez, la crítica, al ser un texto, una inscripción, es aventada al mundo, conformándolo, ya forma parte de las circunstancias, como lo afirma Said, siendo libre para ser interpretada, a su vez, de distintas maneras.

¹⁴ Edward W. Said, *El mundo, el texto y el crítico*, p. 54

Superar el tiempo intentará describir una de las consecuencias de la crítica literaria: la *actualización*. ¿Y por qué esta consecuencia y no otra? El uso de criterios para valorar la literatura tiene una profunda historia; no obstante, a estas alturas apenas se ensayan algunas teorías de la crítica literaria. Sobre la permanencia, no se ha dicho mucho. Hugo Hiriart escribió en 2010 *El arte de perdurar* que pone sobre la mesa dos ejemplos anónimos: el de Jorge Luis Borges y el de Alfonso Reyes. El primero perdurará, dice Hiriart; el segundo, no. El autor encuentra los motivos en la fuerza del estilo, en la potencia e ímpetu del uso de la palabra del primero. La conclusión no parece incorrecta, pero tampoco satisfactoria. La de Hiriart es una tentativa por dar una razón, una explicación concreta al problema de la permanencia; la nuestra será la *actualización*.

Llama la atención cómo críticos y escritores explican el fenómeno de la permanencia. El tiempo —suele ser su respuesta— es el máximo juez de la literatura. Hablan del tiempo como un examen metafísico e inaccesible que, implacable, cae sobre la literatura: arrolla a los indignos, los expulsa al olvido. Como en un club de aristócratas, el tiempo es aquel vigilante invisible e inefable en la puerta que permite acceder sólo a ciertas obras. Un ejemplo más o menos reciente es la declaración de Jorge Volpi sobre la polémica que surgió al dar el premio de literatura de la Feria Internacional del Libro (FIL) de Guadalajara a Alfredo Bryce Echenique. La controversia surgió cuando se confirmó el plagio que Echenique había cometido en algunos de sus textos. En defensa del escritor peruano, Volpi declaró: “Le pese a quien le pese, estas dos obras [*Un mundo para Julius* y *La vida exagerada de Martín Romaña*] ya han sido sancionadas por el único árbitro confiable del mérito literario: el tiempo”¹⁵. El tiempo ha fungido como un argumento que se explica a solo, uno de vena más bien intuitiva. Como lo afirma Gastón Bachelard en *La filosofía del no*: “Las intuiciones son muy útiles: sirven para ser destruidas”¹⁶.

La capacidad de superar el tiempo de las obras literarias puede ser explicable. Tanto Bourdieu en *Las reglas del arte*¹⁷ como Nabokov en *Curso de literatura europea*¹⁸ proponen darle un papel importante al “saber”, a la

¹⁵ Dulce Ramos, “Volpi defiende el Premio FIL: ‘No es función de un jurado literario erigirse en jurado criminal’”, *Animal Político*: Octubre, 8, 2014.

¹⁶ *apud.* Pierre Bourdieu, *El oficio del sociólogo*, p. 123.

¹⁷ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*, p. 11.

¹⁸ Vladimir Nabokov, *Curso de literatura europea*, p. 28.

“explicación racional”, a la “distancia” con la literatura. ¿Por qué las manifestaciones artísticas deben seguir explicándose de un modo metafísico? ¿Por qué creer en el *genio* kantiano y romántico, que pasó a ser un concepto vacío? La literatura, como producto humano y parte de la realidad (en sus distintas dimensiones: artística, social, política, etc.), es digna de pensarse. Tal vez no se encuentren conclusiones definitivas, pero ¿en qué campo de conocimiento se encuentran respuestas absolutas?

¿Por qué una investigación relativa a la literatura es pertinente en un campo de estudio como el de las Ciencias de la Comunicación? Lo es por un factor determinante: el lenguaje. Éste tiene la capacidad de objetivar un mundo, un punto de vista y las implicaciones de éste. A través de un discurso, la subjetividad puede dejar una honda huella en el mundo intersubjetivo: “La expresividad humana es capaz de objetivarse, o sea, manifiesta en productos de la actividad humana, que están al alcance tanto de su productores como de los otros hombres, por ser elementos de un mundo común”¹⁹. Entre los productos de la actividad humana están, por supuesto, las obras y la crítica literaria. Mediante un discurso, que es un acontecimiento temporal o escrito, dan cuenta de una experiencia: las primeras, sobre el mundo; las segundas, sobre la obra. La comunicación está ahí. Como Paul Ricœur afirma en su libro *Teoría de la interpretación*:

lo experimentado por una persona no puede ser transferida íntegramente a alguien más [...] Aun así, no obstante, algo pasa de mí hacia ti. [...] Este algo no es la experiencia tal y como es experimentada, sino su significado. Aquí está el milagro. La experiencia tal como es experimentada, vivida, sigue siendo privada, pero su significación, su sentido, se hace público.²⁰

De esta manera, el lenguaje propicia la comunicación; rompe el aislamiento y aplanar el terreno para un diálogo, si bien externo o interno, si bien efectivo o no.

Mediante el texto escrito, el lenguaje puede franquear la frontera del “aquí y ahora”; puede superar el tiempo, perdurar. Así, obras del siglo V, X, XV se encuentran en librerías y bibliotecas. Algunas de estas obras se han mantenido en los estantes desde entonces; otras, en cambio, fueron olvidadas

¹⁹ Peter Berger; Thomas Luckman, *Construcción social de la realidad*, p. 50.

²⁰ Paul Ricœur, *Teoría de la interpretación: Discurso y excedente de sentido*, p. 30.

y rescatadas muchos siglos después. ¿Quién las rescato? ¿Cómo fue que las rescató? A este recate es lo que llamaremos *actualización*. Los responsables son los críticos; su medio: la crítica literaria.

La literatura no es propiedad de ninguna disciplina; más bien, es posible estudiarla desde perspectivas diversas sin agotarla. Interrogar la literatura la enriquece a ella y a la perspectiva teórica que la estudia. El estudio en torno a la crítica es necesario porque socializa el conocimiento especializado sobre algunos productos culturales que por más tiempo se han mantenido vigentes en Occidente.

La hipótesis que estructura estas páginas es la siguiente: la crítica literaria tiene la capacidad de *actualizar* las obras mediante un proceso que implica una interpretación y una disposición de capital simbólico por parte del crítico. El primer capítulo, “Crítica literaria”, es una exploración breve de las nociones de crítica en momentos cumbre de la historia occidental. En su libro *La filosofía*, Karl Jaspers hace una distinción entre “comienzo” y “origen” de la filosofía. “El comienzo es histórico y acarrea para los que vienen después un conjunto creciente de supuestos sentados por el trabajo mental ya efectuado. Origen es, en cambio, la fuente de la que mana todo el tiempo el impulso que mueve a filosofar”²¹. En este sentido, el capítulo inicial busca el origen de la crítica literaria. ¿De dónde viene? ¿Qué es lo que la anima? ¿Por qué, para qué y cómo existe? Las respuestas, siempre provisionales, se acompañan por fuerza de los criterios que las construyen. Los criterios y los valores giran en el tiempo, y en este giro algunas obras se desplazan al olvido; otras retornan a la vida. La pregunta rectora del capítulo es: ¿qué es la crítica literaria?

En el segundo capítulo, “La *Actualización*”, nos hundimos en categorías conceptuales extraídas de las perspectivas de Paul Ricoeur y Pierre Bourdieu particularmente. Es necesario demostrar por qué se afirmó que la *actualización* depende, en primera, de una interpretación, y en segunda, de una disposición de capital simbólico. Se armó un esquema bidimensional, que implica una arista hermenéutica y otra sociológica, del tipo de *actualización* del que hablaremos.

En el tercer capítulo, “Ejemplos de *actualización*”, se exponen dos casos. En un repaso por la historia de la poesía en lengua inglesa, T.S. Eliot resplandece por su labor poética y crítica. La revitalización de la obra de John

²¹ Karl Jaspers, *La filosofía*, p. 17

Donne es la ilustración idónea para verificar la hipótesis de la investigación. Asimismo, con la discreta labor crítica de Italo Calvino sobre *Orlando furioso*, de Ludovico Ariosto, se encontrarán variaciones sobre el objeto de estudio. En este capítulo, consideramos a Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Gabriel Zaid, Harold Bloom, George Steiner y varios otros críticos; no obstante, por justicia en cuanto a la extensión de los textos y por otras razones operativas, la decisión se inclinó por Eliot y Calvino.

En el prólogo de *La crítica literaria contemporánea*, Enrique Anderson Imbert afirma que estudiar la crítica es una injusticia, pues no es literatura. Es una sentencia provocativa. Él mismo estudió los movimientos críticos e intentó definirla. La crítica literaria produce significado; ella misma, de manera consciente o inconsciente, es uno de los productores del sentido de una obra. Como cualquier lector, el crítico es co-autor de *El Quijote*. Y cuando escribe su texto, socializa sus impresiones fundadas, le regala a la obra un significado particular. Cada crítico es un camino abierto a la obra. Mediante un esfuerzo textual y extratextual, se abren nuevas sendas hacia la obra. El baluarte ha sido renovado.

1. CRÍTICA LITERARIA

1.1

ANTECEDENTES HISTÓRICOS: EL GIRO DE LOS CRITERIOS

SON ESCASOS, Y MUCHAS VECES INFÉRTILES, LOS INTENTOS POR DEFINIR LA crítica literaria. Huidiza como la literatura, se define y redefine todo el tiempo. Ha tenido nombres diversos: comentario, teoría, filosofía. Ha adquirido la brevedad del verso, la lumbre del aforismo y la hondura del tratado filosófico. La distinción entre *crítica*, *teoría* e *historia* ha sido pasada por alto constantemente. Los tres conceptos son piezas de una sola figura; hay, sin embargo, fisuras que las distinguen. Necesitamos una definición amplia y operativa de crítica, que pueda designar tanto un comentario exegético de Dante como un ensayo corto de Kenneth Rexroth.

Atenderemos a la construcción histórica del concepto. Con una revisión del término a lo largo del tiempo, nos proponemos contestar las siguientes preguntas: ¿de dónde viene aquello que designamos como crítica literaria?, ¿qué función ha tenido en épocas diferentes?, ¿cuáles son aquellos elementos que prevalecen y que la definen? El propósito de esta exploración es presenciar el giro de los criterios en épocas diversas y encontrar los elementos que la han constituido. En última instancia, arriesgaremos una respuesta provisional a la pregunta rectora del capítulo: ¿qué es la crítica literaria?

Antes de comenzar, es necesario acusar las fuentes de nuestra definición. Este apartado es una síntesis de cuatro esfuerzos principales: *Historia de la crítica literaria* de David Viñas Piquer; *Historia de la Estética* de Raymond Bayer; *Breve historia y antología de Estética* de José María Valverde; y por último, *Breve historia de la crítica literaria* de Vernon Hall. Aparecen a lo largo

del texto otros nombres y títulos, pero su médula se funda en estos cuatro autores.

1.1.1 ALGUNOS COMIENZOS

La *crítica literaria* es un término nuevo que designa un ejercicio antiguo²². La reflexión sobre la poesía es más lejana que los griegos, pero conviene comenzar nuestra rememoración con ellos, pues es donde toma un impulso sin precedentes. Sócrates inventó la crítica, dijo Alfonso Reyes²³, pero es posible que su origen sea más antiguo. El comentario sobre Homero y Hesíodo es anterior; las reflexiones estilísticas de los sofistas también lo son. Sócrates, en letra de Platón, fue una voz crítica más, pero no el origen.

Grecia fue escenario de discusiones definitivas. Una de ellas fue la oposición de la oralidad a la escritura. La voz de Sócrates ha estado filtrada por la escritura dialógica de Platón. La memoria era esencial y, mediante ella, la poesía volaba de boca en boca. Los comentarios nacieron orales, pero la escritura dio en la clave para la preservación del conocimiento.

En la Antigüedad, la literatura no era aún literatura; era más bien un conjunto de relatos religiosos. Antes del siglo VI a.C., los poemas de Hesíodo y Homero eran descripciones de las personalidades divinas de los dioses olímpicos. El objetivo de su lectura, de su canto, de su estudio y de su comentario era formar buenos ciudadanos “de modo que la mejor manera de defender un texto literario consistía en demostrar que cumplía perfectamente con esos objetivos [religiosos] prioritarios”²⁴.

La poesía tenía una función religiosa. Este vínculo con la religión fungió como criterio de lo “bueno” y lo “malo” en los textos y los cantos. El comentario

²² La fecha de nacimiento de la crítica literaria es incierto. El ejercicio es antiquísimo, pero la designación es más o menos reciente. Samuel Johnson llegó incluso a decir que el “padre de la crítica” era Aristóteles. George Steiner ha sugerido que algunos sofistas, como Protágoras, fueron los primeros críticos de literatura. Vernon Hall sostiene que el primer crítico literario moderno es Dante, con su comentario sobre la *Divina comedia* que involucra valoración estética, social y política.

²³ Alfonso Reyes, *La experiencia literaria*, p. 92.

²⁴ David Viñas Piquer, *Historia de la crítica literaria*, p. 27.

sirvió para desentrañar una moralidad de los textos épicos de Homero y Hesíodo. Pero en el siglo VI a.C. surgió una postura en contra de la teología de Homero, que sostenía que en sus escritos predominaban los defectos de los dioses. En consecuencia, nació a su vez una postura contraria: aquellos que interpretaban en clave alegórica la poesía. Esta actitud abogaba por un doble sentido en las obras, uno oculto pero verdadero, y sobre todo moral. No hay que tomar de modo literal las palabras de la poesía; hay que encontrar su fondo, en el que los dioses son ejemplos de moralidad.

Se asoman aquí dos ideas. La primera consiste en asumir el carácter hermético de la poesía; es decir, en pensar que la funda un significado verdadero cifrado en clave simbólica. La segunda es la capacidad del comentarista para interpretar y encontrar esa verdad en la poesía; o sea, para ser un mediador entre el texto y el lector (o escucha). Ambas ideas partieron de un principio: la función del discurso poético para que los ciudadanos de la *polis* imitaran los modelos divinos y virtuosos. Mediante el alegorismo, el comentarista mostraba el significado moral de los poemas. Tenía que haber un *deber ser* en la obra y el comentario se atenía a ese *deber ser* como criterio de valoración.

Nació el célebre debate entre poetas y filósofos. El propósito de la polémica era saber quiénes eran los idóneos para educar a los ciudadanos. Los filósofos querían “ser los únicos responsables de esta educación y no soportaban ser eclipsados por los poetas”²⁵. Entre ellos estaban los nombres de Jenófanes, Heráclito, Pitágoras, etcétera. Este último (569 a.C. a 475 a.C.) expuso una idea cosmológica de la realidad y el entusiasmo por los números. Se trata de un arrebató por la forma geométrica y la medida. Con Pitágoras, la noción de “perfección” en el arte toma un sentido crucial, tanto en el conteo de sílabas en la poesía como en el ritmo en la música. La medida toma un sentido cosmológico. Con él nos enfrentamos a un dios geómetra, un arquitecto del universo.

Pitágoras se aproxima a la *armonía*, que ha llegado hasta nuestros días como un criterio en diversas disciplinas artísticas.

²⁵ *Idem.*

Lo que nos interesa es que desde el pitagorismo cabe pensar en que todo lo que nos encanta y atrae por su forma pueda (¿quizá deba siempre?) haber alguna formalidad universal, objetiva e incluso medible en términos numéricos: es decir, que la belleza acaso implique algún modo de estructura armónica. Armonía, claro está, supone una combinación de elementos, una unidad de pluralidad, como organización proporcionada, matemática, de algo sensible, material [...] El placer del alma resultaba ser el reconocimiento intuitivo e inconsciente de haberse conectado con la ley divina que organiza el universo²⁶.

Con su pensamiento cosmológico, Pitágoras fraguó una forma de mirar el universo y también un modo de aproximarnos al arte poético. La fuerza de esta idea fue impresionante: en el siglo pasado, Borges y Eliot dieron a Virgilio un lugar altísimo en la poesía por ser uno de los más *perfectos*. La armonía empapa también a las ciencias naturales en su búsqueda de una ecuación elegante y límpida que exprese el mecanismo del universo.

En el siglo V a.C. surgió el comentario separado de lo religioso y lo educativo, y se fundó en ideas estéticas autónomas en la valoración de la poesía. Son los sofistas Protágoras y Georgias quienes impulsaron esta clase de lectura. George Steiner ha señalado que ellos fueron los primeros críticos textuales de nuestra cultura, pues buscaban coherencia, la interrelación entre las partes y el todo²⁷. Hacían una crítica del texto y de los recursos de expresión de los que echaban mano.

También Aristófanes (444 a.C.- 385 a.C.) figura entre los que promovieron este tipo de comentario. Alfonso Reyes apuntó que la obra *Las ranas* presenta ejemplos de crítica en la comedia, en la teoría estética, en la retórica y en la crítica libre²⁸. En ella, los personajes Esquilo y Eurípides discuten sobre quién es el mejor poeta de los dos y al hacerlo dan argumentos de índole estética. Aristófanes denuncia el estilo ampuloso o artificial; expone los fines educativos de la poesía; la economía del lenguaje; la crítica a la intervención de lo innecesario; el atenerse a la ley del decoro; la adecuación del lenguaje según las situaciones, los paisajes y los personajes, y demuestra las

²⁶ José María Valverde, *Breve historia y antología de Estética*, p. 18.

²⁷ George Steiner, *Lecciones de los maestros*, p. 21.

²⁸ Alfonso Reyes, *La crítica en la edad ateniense*, p. 19.

minucias sobre el arte gramático y dramático²⁹. Tanto Aristófanes como los sofistas dieron el salto de manera prematura. Hasta después de muchos siglos, la valoración literaria seguiría sus pasos.

En esta época la posición del comentarista era clara, por lo regular supeditada a la religión y a la moral. Se forjaron algunos de los criterios más resistentes y potentes que ha dado Occidente. La crítica textual comenzó su carrera. Hubo preceptiva y descripción; más lo primero que lo segundo.

1.1.2 DE SÓCRATES EN ADELANTE

Ión es un diálogo protagonizado por Sócrates y por un rapsoda experto en Homero. Su tema es la *techné* del poeta y del rapsoda. De este texto se desprendió una idea cuya resonancia fue inconmensurable: la *inspiración*. Es una de las nociones centrales en el debate entre filósofos y poetas. Sócrates, mediante su método dialéctico, construye una postura frente al debate.

Porque no sería buen rapsoda aquel que no entienda lo que dice el poeta. Conviene, pues, que el rapsoda llegue a ser un intérprete del discurso del poeta, ante los que le escuchan, ya que sería imposible, a quien no conoce lo que el poeta dice, expresarlo bellamente³⁰.

Este fragmento es un preámbulo a la crítica que el filósofo hace de los rapsodas y de los poetas. *Ión* se divide en dos discusiones distintas, pero relacionadas. La primera comienza con un Sócrates que pregunta a Ión sobre su oficio. El rapsoda aclara que nadie como él recita a Homero. Se considera el mejor intérprete y comentarista. Sócrates duda: “¿Eres capaz únicamente de hablar sobre Homero, o también sobre Hesíodo y Arquíloco?”³¹. El rapsoda responde que sólo de Homero. Sócrates pregunta y, poco a poco, encuentra la idea de la *inspiración*. Esta noción es como una piedra magnética que atrae anillos: una fuerza divina que mueve al poeta, luego al rapsoda, al comentarista y finalmente al público. Según Sócrates, el arte poético carece de *techné*, carece

²⁹ *Ibidem*, p. 32.

³⁰ Platón, *Diálogos*, p. 250.

³¹ *Ibidem*, p. 251.

de un oficio racional y lógico que le permita llevar a buen puerto su creación; más bien, se trata del dios que posee el cuerpo y las palabras de los poetas y los rapsodas. En suma, estos recitadores no saben lo que hacen y por ello Platón los excluyó de su Estado ideal que esbozó en *La República*: “Quien no posee, pues, una técnica, no está capacitado para conocer bien lo que se dice o se hace en el dominio de esa técnica”³². El valor del poeta es su relación con la voz divina, mas esto no lo autoriza ni lo capacita para formar a los ciudadanos de la *polis*. Para Sócrates, el debate queda sellado.

En la segunda discusión, el filósofo pregunta a Ión en cuál de los temas de Homero se especializa. Ión responde que en cualquier tema que salga de la boca de un hombre o mujer de la poesía homérica. “¿Acaso afirmas que el lenguaje propio del que manda un barco combatido, en alta mar, por la tempestad lo conoce mejor el rapsoda que el timonel?”³³. Ión reconoce que no, que el timonel será quien domine ese lenguaje. Sócrates continúa y esta serie mínima de preguntas da pie para pensar en cuál es objeto de la crítica literaria.

El término de *crítica* es relativamente reciente. Incluso el de *literatura* para hablar de un conjunto de géneros textuales también lo es. Desde luego, existía el ejercicio reflexivo y crítico sobre poesía, pero las ideas que de él surgían carecían de sistematización. Interrogarnos sobre el arte de Ión es hacerlo sobre la labor crítica. ¿Qué es, cómo lo hace y para qué sirve? La respuesta parece evidente, pero no lo es. El teórico y el crítico necesitan penetrar en el entendimiento de la obra literaria y a veces, para hacerlo, es imperativo familiarizarse con categorías que provienen de disciplinas diversas, incluso extraliterarias. ¿Cómo podría Asimov ignorar conceptos científicos o Breton los psicoanalíticos? En páginas sucesivas, participaremos de esta discusión y tomaremos una postura.

Por el momento, nos detendremos en la idea de la *inspiración*, que ha calado hondo. Más de dos mil años después, ya en el siglo XX, escritores como Juan Carlos Onetti y Julio Cortázar dirían que las ideas les caen del cielo, como sucedió con *La vida breve* en el caso de Onetti; o bien, se describieron a sí mismos como un *médium* entre una fuerza superior y la hoja de papel, en el caso de Cortázar. La literatura, según ellos, devenía de la espera, del sueño, de una dimensión misteriosa. De ninguna otra manera se podía escribir. Esta idea

³² *Ibidem*, p. 258.

³³ *Ibidem*, p. 266.

continúa vigente en nuestros días, con sus claras transformaciones. Platón sigue ahí, en la médula espinal del artista y del arte.

Discípulo ejemplar de Platón, Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.) creó una forma alternativa de mirar y pensar la realidad. La *Poética* conforma una vena importante en la historia de la literatura y de la crítica literaria. López Eire afirma que Aristóteles asimiló y transformó algunas nociones platónicas como la unidad de la poesía, la estructura compositiva a base de un principio, desarrollo y desenlace, su cohesión interna, etcétera³⁴. El Estagirita describe y analiza casos; encontramos los nombres de Sófocles, Esquilo y Homero. Llega incluso a dar consejos (¿preceptos?) sobre poesía, pero en concreto sobre la tragedia.

Una de los presupuestos más importantes que Aristóteles fraguó fue el de la *mimesis*. En la *Poética*, dice lo siguiente:

La epopeya y la poesía trágica y además la comedia y la poesía ditirámbica y la mayor parte de la aulética y la citarística, todas ellas resultan ser imitaciones desde el punto de vista general; pero se diferencian unas de otras en tres aspectos: o por los distintos medios con que realizan la imitación, o por el objeto que imitan, o porque imitan de distinta manera y no del mismo modo³⁵.

En la traducción de Antonio López Eire, encontramos el término “imitación”. Platón lo usó con una connotación negativa (pues si la realidad es apariencia y el arte es imitación de la realidad, entonces esto lo hace una imitación de una imitación). Aristóteles, en cambio, lo usó en su *Poética* en el sentido de “recreación”. No se refiere a una “copia de la realidad”; más bien, a la imitación de los mecanismos que la rigen, la lógica del mundo y del universo. Cabe aquí el término *verosímil*; es decir, el poeta se encarga de lo que podría suceder bajo mecanismos lógicos, lo posible. Por esta razón, el Estagirita afirmó que la poesía es acaso más filosófica que la filosofía, pues juega con la especulación, con las infinitas posibilidades de un solo mundo. Así, Aristóteles fundó un sentido milenario de *mimesis*. Este criterio de valoración girará hacia otros derroteros sólo hasta el romanticismo

Aristóteles sostiene que el poeta cumple una función social y política. En la *Poética*, dice: “Es posible, por cierto, que el terror y la compasión resulten del

³⁴ Aristóteles, *Poética*, p. 14.

³⁵ *Ibidem*, p. 33.

espectáculo [...] el que escuche el acaecimiento de los hechos se estremezca y sienta compasión a raíz de los acontecimientos”³⁶. Para el filósofo, estos sentimientos no son en absoluto peligrosos, sino purificadores. Producen la *catarsis*, una limpieza del alma individual que tiene un efecto positivo en lo moral, lo social y lo político.

Samuel Johnson, lector y escritor del neoclasicismo, habló de Aristóteles como el padre de la crítica literaria. Si con Pitágoras vislumbramos el formalismo, con Aristóteles nos aproximamos a la poesía de manera razonada. A diferencia de su maestro, el Estagirita reivindica la poesía, la equipara con la filosofía. En adelante, Aristóteles será la fuente de mucha tinta.

Ahora bien:

La doctrina de la *Poética* de Aristóteles le fue conocida al poeta Horacio a través de Neoptólemo de Paros, si bien adaptada al ideario helenístico que concibe el fenómeno literario como un proceso dominado por la todo poderosa dueña y señora de todo discurso que a la razón era la Retórica, maestra del estilo e inapelable dictaminadora de las funciones del poeta³⁷.

La *Epístola ad Pisones* o *Ars Poetica* es una carta escrita por Horacio (65 a.C.-8 a.C.) que tomó importancia con el tiempo. En cuatrocientos setenta y seis versos medidos, ofrece a sus interlocutores una brillante constelación de preceptiva literaria, unos consejos indispensables en la escritura de poesía. Encontramos la *mímesis* mediante el *decoro*: “De cada edad deben ser señaladas por ti las costumbres, / Y debes dar su decoro a los variables estados y años”³⁸. El poeta debe imitar lo que mira en diferentes lugares y épocas, los mecanismos en que se relacionan, y todo lo debe describir adecuadamente. “No se trata, —apunta Herrera Zapién— pues, de copiar la naturaleza real, sino de reflejarla, a veces con verdad, a veces con verosimilitud”³⁹.

Ars poética sirvió para empoderar el concepto de *mímesis*. Asimismo, Horacio colocó en la mesa otro criterio de enorme resonancia: el *ut pictura poesis*. Una traducción literal de esta locución sería “cual pintura es la poesía”, pero por muchos siglos se discutió si Horacio comparaba, equiparaba u oponía

³⁶ *Ibidem*, p. 63.

³⁷ *Ibidem*, p. 15.

³⁸ *Ibidem*, p. 8.

³⁹ *Ibidem*, p. 16.

la poesía con la pintura. Horacio ponderó lo visual en la poesía, la creación de imágenes mediante una manipulación del idioma. El venusino, como otros que hemos repasado hasta ahora, estableció criterios de lo bueno y lo malo en la literatura, valiéndose de análisis breves de Arquíloco y de Homero y de algunos de sus personajes.

Del mismo modo sucede en *De lo sublime*, otra obra del mismo período que el de Horacio. Desconocemos a su autor y por convención se le ha llamado Longino. Este poeta y crítico anónimo introdujo al pensamiento de lo poético un término trascendente: lo *sublime*. Podría definirse como “un no sé qué de excelencia y perfección soberana del lenguaje”, es cuando un oyente o lector experimenta el “máximo placer imaginable”⁴⁰. Desde una mirada muy personal y nada sistemática, Longino lee y comenta a algunos escritores que llegaron a esta perfección. Más tarde, filósofos como Burke o Kant desarrollaron el concepto por su cuenta, y poetas y escritores lo usarían también para comentar sus gustos literarios.

1.1.3 LA EDAD MEDIA O LA RAZÓN EN SENTIDO FIGURADO

Después de la época latina, el pensamiento griego dio pasos definitivos con el Cristianismo. En términos generales, para Manuel Asensi, la literatura —y, en consecuencia, el comentario— adquirió las siguientes características: 1) hubo una pluralidad de corrientes, intereses y propuestas para interpretar y expresar la fe cristiana; 2) debido a que los textos se cantaban o recitaban, carecían de un soporte fijo (además de que eran de autores anónimos); 3) la creación de formas combinadas propició una crisis del género literario griego y latino; 4) el contenido religioso, filosófico y moral era altamente valorado (la forma y el placer del texto era secundarios); 5) el conocimiento se clasificó en *Trivium* (humanidades) y *Quadrivium* (ciencias), donde las manifestaciones poéticas pertenecían al primer grupo.⁴¹

Un objetivo fundamental de la creación e interpretación de textos durante estos siglos fue la justificación de la fe cristiana mediante la razón (*ratio*), que

⁴⁰ David Viñas Piquer, *op. cit.*, p. 80.

⁴¹ *apud* Viñas Piquer, *ibidem.*, p. 103.

fue un concepto clave para este período. Agustín, Tomás de Aquino, Orígenes o Justino se encargaron de articular la filosofía griega y la latina con el Cristianismo.

En Tomás, el bien y lo bello comienzan a escindirse. “La obra cuenta por sí misma”⁴², dice Valverde, o al menos empieza a separarse de la moral. Ambos, lo bello y el bien, se deducen y sintetizan en la *ratio*, pues es ésta quien define el juicio. Hablamos de un sentido intelectual de lo bello, que se decide si lo es o no mediante un juicio deliberado. Estos filósofos ejercitaron el análisis de textos; dieron una función esencial a la lectura y al comentario.

La característica esencial del arte (plástica, arquitectura, música y poesía) en el Medioevo fue su *utilidad*. ¿Qué tipo de utilidad? Del mismo modo en que la naturaleza es producto de Dios, el arte es producto del artista, y en ese sentido es una imitación de la creación primera. Debido al analfabetismo, el arte fue un acceso a las Escrituras y al conocimiento religioso; su objetivo y su utilidad era moral: temor y grandilocuencia para causar subordinación.

Con el propósito de estudiar la poesía provenzal y valorar los textos grecolatinos, en el siglo IX nació la escolástica (*scholastica*). Su tarea era conciliar razón y dogma, y justificarlos entre sí. El alegorismo recobró la fuerza que alguna vez tuvo en la era griega. Los comentaristas intentaron encontrar un segundo significado tanto a las Escrituras como a la poesía en general. Tuvo más relevancia el contenido que la forma. Los escolásticos usaron principalmente dos métodos para extraer el significado de los textos; el primero fue mediante la develación de cuatro sentidos: 1) el literal; 2) el alegórico; 3) el tropológico o moral; 4) y el anagógico⁴³. El segundo fue el que heredó Quintiliano, el *enerratio poetarum*, que consistía en el *enerratio* o la exposición objetiva del texto; *enmendatio* o corregir posibles errores del texto y, por último, el *ludicum* o el juicio⁴⁴.

La *enarratio poetarum* podía adoptar dos formas distintas: la *glosa* –análisis del sentido de las palabras y frases del texto—y el *comentario* –valoración general—. Hay que tener presente que, para la mentalidad del momento, estas operaciones de *glosa* o *comentario* no eran un añadido, sino –como señala

⁴² José María Valverde, *op. cit.*, p. 61.

⁴³ David Viñas Piquer, *op. cit.*, p. 108.

⁴⁴ *Idem*.

Manuel Asensi-- ‘parte integral de la experiencia de lectura de un texto importante’⁴⁵.

El analfabetismo era general y el latín privilegiaba al clero. Sólo los miembros de la Iglesia tenían la formación para aplicar estos métodos. La glosa y el comentario eran una y la misma cosa con la lectura. Con este ejercicio, nació la exégesis bíblica, la hermenéutica, cuyos orígenes estuvieron ligados a la interpretación alegórica y justificación de la fe cristiana. Al menos ésta fue la postura que Dante, Petrarca y Bocaccio defendieron y que culminó con la dignificación de la poesía y de la lengua romance (el latín vulgar), en particular el florentino.

En la *Epístola a Can Grande*, Dante Alighieri ejecutó el método de los cuatro sentidos para analizar la *Divina comedia*. Afirmó que la obra poética puede contener filosofía y teología, y de ella analizó “el asunto, motivo, forma, finalidad, título y género filosófico”⁴⁶. Con maestría, Dante (1265-1321) aplicó el alegorismo en la crítica de textos; se propuso encontrar los significados superficiales y las verdades de las obras. Las verdades, para ser válidas, debían justificar el Cristianismo, pero su procedimiento es lo que nos interesa. El comentario no carecía de relevancia: era esencial para la lectura, pues ahí mismo tiene lugar la comprensión.

En *De vulgaris eloquentia*, el poeta florentino demostró, según Vernon Hall, que podría ser designado el “primer crítico moderno”⁴⁷. Analizó lo artificioso del latín y las conveniencias literarias y políticas de la lengua romance. En este tratado, señaló cuestiones de métrica y lingüística, y entre sus objetivos, además de los literarios, estuvieron los políticos. Su tesón por defender la lengua vulgar fungió como un parte aguas, tanto en el procedimiento de comentar una obra como en la observación de sus implicaciones sociales. Más adelante veremos que su esfuerzo fue imitado por otros poetas de distintas lenguas.

Petrarca (1304-1374) analizó en su Carta X, 4 de *Le Familiari* una de sus églogas. Continuó la tradición medieval del uso del alegorismo. Diseminó comentarios sobre los posibles orígenes de la poesía, y afirmó que ésta y la religión surgen de la misma fuente: la divinidad. Como lo hizo Dante, equiparó

⁴⁵ *apud* David Viñas Piquer, *ibídem*, p.112.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 111.

⁴⁷ Vernon Hall, *Breve historia de la crítica literaria*, p. 59.

lo religioso con lo poético; de la misma manera lo hizo Bocaccio (1313-1375) en *Vita de Dante*. La génesis de esta obra es la férrea admiración que el escritor de *El Decamerón* sintió por el autor de la *Divina comedia*. Reinventó el género biográfico: reconstruyó la vida del poeta florentino como lo hiciera Agustín Sainte-Beuve en el siglo XIX. Con el alegorismo, desarrolló un análisis en el que igualó la poesía y la teología.

En el Medioevo, los criterios de valoración eran inequívocamente teológicos. Grecia y Roma terminan por justificarse ante la fe cristiana. El texto crítico tuvo el objetivo único de atinar con la verdad y de dignificar el discurso poético y la lengua romance en el que estaba escrito. El comentario alcanzó relevancia literaria, religiosa, lingüística y social.

1.1.4 EL RENACIMIENTO O LA RENOVACIÓN DE LOS ANTIGUOS

El aumento de la curiosidad por el mundo. No se trata de fragmentos, sino de la unidad de la que todo surge. Con la ciencia y la religión, el arte fue un elemento más de la totalidad del mundo. El Renacimiento es el período de *l'uomo universale*, del hombre que se interesa en todo, porque todo es una y la misma cosa.

El arte se transformó. Su *utilidad* dejó de ser su función; las obras buscaron una autonomía que hasta muy tarde encontraron. Desde la filosofía, Leon Battista Alberti (1404-1472) destacó el funcionamiento orgánico de la obra de arte, el uso de la *ratio* para darle orden interno; tuvo influencia pitagórica y consideró a Platón como uno de los filósofos más trascendentes⁴⁸. La estética renacentista se bañó en Alberti —heredero de griegos y latinos— y su efecto en el arte poético y del comentario no fueron menores. Los aristócratas dieron importancia a la actitud erudita y a la cultura grecolatina; recurrían a Platón, Aristóteles, Plotino, entre otros.

Platón orquestó el Renacimiento. Aristóteles (uno muy horaciano) obtuvo el título de “gran crítico literario”⁴⁹. El hombre renacentista resucitó la Antigüedad. Volvió la mirada a los antiguos y deseó ser como ellos. Dominó

⁴⁸ Raymond Bayer, *op. cit.*, pp. 106-107.

⁴⁹ David Viñas Piquer, *op. cit.*, p. 138.

una “mentalidad prescriptiva”⁵⁰; buscó deducir y dictar reglas del arte poético y pictórico de las grandes creaciones antiguas. El principio fundamental era la *imitatio (mimesis)*, pero no como Aristóteles la entendía, sino como una imitación del estilo de los grecolatinos. El concepto que utilizó Platón y que en Aristóteles estalló como criterio primordial, se transformó en el Renacimiento.

La crítica, como la literatura, es contingente. Los poetas crean constantemente formas nuevas para expresar un contenido similar. Algunas caen en el desuso y otras continúan vigentes y gozan de un ardiente prestigio. Juan Boscán y Garcilaso de la Vega fueron los responsables de trasladar el endecasílabo italiano al castellano, lengua del octasílabo. Hecho esto, surgieron interpretaciones como *Anotaciones del Brocense*, en 1574, y en 1580 *Fernando Herrera a la poesía de Garcilaso de la Vega*. El primero, para Vernon Hall, es más bien un manual de universidad y el segundo una “especie de monumento —por su calidad y su extensión— de crítica literaria”⁵¹. Al tiempo que la poesía se renovaba, la crítica tuvo que esforzarse por pisar sus talones y entrever los caminos posibles.

Sir Philip Sidney (1554-1586) escribió una de las más arduas apologías: *The Defense of Poesy*. Propuso que “desde siempre, la poesía ha sido un vehículo de conocimiento y, por tanto, en este sentido, se encuentra considerablemente cerca de la filosofía”⁵². El objetivo de la poesía es *to teach and delight*. Reflexión, comentario y crítica de la literatura, el texto de Sidney propone una función y una utilidad. ¿Por qué vale la pena la existencia de la poesía? Más adelante veremos que los críticos modernos, incluso los contemporáneos, se interrogan, como Sidney, sobre la literatura: ¿qué es la literatura? , ¿para qué sirve?, ¿qué es la poesía?

En lo sucesivo, buena parte de la crítica literaria propuso dignificar la poesía y la lengua vulgar. Dante, Petrarca y Bocaccio, así como Alberti, fueron precedentes esenciales para inaugurar estos propósitos. El comentario abogó por la claridad y la comprensión que la lengua vulgar favorecía en oposición al uso del latín. La defensa de la lengua popular tuvo en definitiva implicaciones políticas y sociales. Además, algunos criterios de la Antigüedad volvieron con una fuerza inmensa. La vara de los autores renacentistas fue lo grecolatino. La

⁵⁰ *Ibidem*, p. 144.

⁵¹ *apud* David Viñas Piquer, *ibidem*, p. 148.

⁵² *Ibidem*, p. 142.

preceptiva escaló hasta el punto más alto del árbol y ahí se quedaría varios siglos.

Podemos señalar la aparición de la crítica literaria en las siguientes cinco formas: 1) poéticas oficiales; 2) prólogos a obras; 3) academias literarias; 4) crítica militante; 5) crítica inesperada⁵³. Entre éstas, agregamos una forma más: la apología. Se trata de reflexión sobre generalidades y, poco a poco, sobre obras particulares. Con el tiempo, la figura del autor adquirió relevancia⁵⁴.

1.1.5 EL CLASICISMO Y EL BARROCO

La importancia de las letras fue inminente; el cultivo de la poesía resultó esencial para el cortesano. Basta abrir las *Soledades* de Góngora para percibir el carácter aristocrático de la literatura. Se trata de una obra hermética para los lectores de entonces y para los de hoy, llena de maromas expresivas. Su propósito fue dignificar el castellano mediante la exploración de sus posibilidades, y equipararlo con el latín.

Luis de Góngora (1561-1627) encabezó la renovación poética del castellano. En *Carta en respuesta de la que le escribieron*, defendió su estilo abigarrado y culto porque sostenía que la poesía debía ser un desafío para el lector y así avivar su ingenio⁵⁵. Vale la pena luchar contra el poema para ganar el placer intelectual. El poeta andaluz estableció criterios propios que su poesía (y la de los demás) debía cumplir. Sus seguidores secundaron éstos y, en su conjunto, figuraron el comienzo de una corriente poética del Siglo de Oro español. Fungían, pues, como criterios de creación, pero también de valoración de las obras de ese momento y de las pasadas.

Félix Lope de Vega (1562-1635) propuso una nueva forma de hacer las cosas en *El arte de hacer comedias en este tiempo*. Al contrario de Góngora, Lope —con un claro dominio de la tradición clásica— se opuso a Aristóteles y

⁵³ *Ibidem*, p. 148.

⁵⁴ No es posible definir la figura del *autor* cuando la transmisión de los relatos se daba de manera oral. Buena parte de la literatura medieval se dio de esta manera. Las canciones y poemas eran cantados por trovadores y juglares que viajaban de pueblo en pueblo. No es gratuito que extensos poemas como *El cantar del mio Cid* sean anónimos.

⁵⁵ *Ibidem.*, p. 170.

planteó un criterio inusitado en la creación y valoración de la poesía: el gusto del público⁵⁶. La tentativa del Renacimiento fue la poesía clara; la de Góngora fue la de desentrañar potencias expresivas del castellano; la de Lope fue la de apostar por el público. Desde luego, el comentario siguió todos estos recodos poéticos.

Mientras en España se retaban los criterios dominantes, en Francia se fortalecieron hasta la rigidez. Francia no tuvo movimiento barroco; el clasicismo se prolongó a un neoclasicismo. En los siglos XVI y XVII franceses, la sensibilidad se inclinó ante la razón. La formación de *L'Academie* fue definitiva para elevar la lengua y la literatura francesas⁵⁷. La preceptiva derribó toda posibilidad de explicación; la *Poética* aristotélica encontró su trono.

La *Querelle des Anciens et des Modernes* fue un debate de artistas y críticos en favor y en contra de la preceptiva surgida por la idolatría a los antiguos. El carteo, la redacción de prólogos y artículos fue la forma en la que se manifestaron las posturas. Nicolas Boileau (1635-1711) escribió *Arte Poétique*, en la que reúne, en verso medido, todo lo dicho hasta entonces sobre lo que debía ser la literatura. La *razón* y el *sentido común* son las ideas rectoras que este crítico francés expuso; la *claridad* y el *intelectualismo*, asimismo, permanecieron como criterios importantes. Aristóteles y Horacio fueron sus puntos de fuga.

Los criterios expuestos por Boileau fueron los generalizados y dominantes. Los antiguos, la razón, el intelectualismo, el sentido común y la claridad constituyeron un complejo de valores que constituían el *deber ser* de la creación. La crítica fue un vigía agarrotado para que se cumplieran estos propósitos. Pero la *Querelle* manifiesta una convivencia de posturas diversas frente al hecho literario. La actitud preceptiva frente a la que proponía cierta libertad y que tachaba a los preceptos de ingenuos.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 171.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 176.

1.1.6 LE GRAND SIÈCLE

En este siglo, según Ernst Cassirer, el gusto se mantuvo racional y la relación entre crítica y filosofía fue mucho más estrecha⁵⁸. Para cualquier texto existían reglas ineludibles. La Naturaleza fue sinónimo de orden y cálculo, y comenzó a ser modelo del arte; tal fue la propuesta del inglés Alexander Pope. Más arriba apuntamos algunas de las normas del arte poético; en este período, éstas llegaron a su cumbre antes de que viraran hacia un prerromanticismo.

Diderot, Montesquieu, Rousseau y Voltaire escribieron, además de sus papeles filosóficos y políticos, sobre arte y en específico sobre literatura. El Abate Du Bos buscó principios para fundamentar el juicio de una obra de arte; prefirió no escarbar en la razón, sino en los sentimientos, pues —para él— éstos son decisivos en la creación y la apreciación de cualquier obra⁵⁹. Por interesarse más en la interiorización del arte, Du Bos esbozó una crítica psicológica (aún no tenía ese nombre), basada en impresiones. Asimismo, por su interés en los datos históricos y biográficos, bosquejó también una crítica científica⁶⁰. Augustin Sainte-Beuve y su afán biográfico están cerca; también lo está el impresionismo de Lemaître.

Diderot escribió *L'Encyclopedie*, pero también crítica de arte y de teatro. Dos criterios orientaron sus textos: la imitación de la naturaleza y la verosimilitud⁶¹, y encontramos en él algunas sombras horacianas del *ut pictura poesis*. Diderot consideró que el arte en general requería de las mismas reglas para su creación y su valoración. Montesquieu, por otra parte, reafirmó la función moralizadora del arte. Con Rousseau, finalmente, hablamos de un pensamiento prerromántico, con su nostalgia por el primitivismo (la pureza e inocencia del ser humano) y por el estallido sentimental en sus textos⁶².

En este período, hubo aportaciones filosóficas a la crítica literaria de lengua inglesa. David Hume, John Locke y George Berkeley forjaron un cúmulo de ideas que se volvieron valores y nociones para entender, pensar y

⁵⁸ *apud* David Viñas Piquer, *ibidem*, p. 196.

⁵⁹ Raymond Bayer, *op. cit.*, p. 163.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 165.

⁶¹ *Ibidem*, p. 166.

⁶² *Ibidem*, p. 174.

comentar la literatura. Samuel Johnson y Alexander Pope ejercitaron la crítica literaria en formas diversas: en prosa, el primero; en verso, el segundo.

Hume (1711-1776) trató de encontrar los rasgos precisos de la persona que percibiera de modo ideal una obra de arte. Es decir, el espectador perfecto, una especie de crítico de arte o de literatura ideal. Hume afirmó que la *delicadeza* debía ser un rasgo fundamental de este espectador, “pues de otro modo sería incapaz de advertir si las reglas generales de la belleza son respetadas o no en la obra sobre la que se pronuncia⁶³. Apreciación y comentario son dos instancias diferentes, donde la primera es quizá más relevante que la segunda. Estas capacidades se desarrollan con la comprensión y la reflexión de lecturas y experiencias, de la deducción de las reglas generales del arte y la constitución de la belleza.

Edmund Burke (1729-1797) escribió *Indagación filosófica*, donde distinguió lo *bello* de lo *sublime*. Para él, lo bello no tiene que ser perfecto; genera, más bien, un sentimiento de afecto o ternura. Lo sublime suele ser colosal y oscuro y procura un sentimiento de temor y asombro⁶⁴. Lo bello ya no es inmanente al objeto; es la designación de un efecto. Kant atendió a esta conceptualización y más tarde propuso su propia elaboración.

Giambattista Vico (1668-1744) transformó buena parte de la filosofía occidental. Lejos del pensamiento clasicista, su figura es un anuncio del pensamiento romántico al ponderar el desarrollo histórico como fundamental en los procesos humanos. La contingencia está en el sentido de la obra y, por tanto, en su interpretación. Vico rompe las cadenas clasicistas que habían perdurado varios siglos. El movimiento romántico se aproxima.

Los predecesores inmediatos de Kant fueron Alexander Baumgarten y Gotthold Lessing. El primero escribió en 1750 su libro *Aesthetica*; en él, designó una disciplina filosófica específica para pensar el arte y lo bello. Hasta entonces, la reflexión sobre lo bello carecía de denominación y faltaban décadas para que la Estética se consolidara. Lessing escribió su libro *Lacoonte*, en el que se dedicó a discernir la sustancia de la poesía y la pintura, y Horacio, de nuevo, vuelve a colación.

⁶³ David Viñas Piquer, *op. cit.*, p. 227.

⁶⁴ *Ibidem*, pp. 215-218.

En realidad, Horacio afirma en su obra que la pintura y la poesía se parecen en el modo como puede ser disfrutadas por el espectador: en ambos casos hay obras que atraen más la atención que otras, y obras que gustan una sola vez y luego cansan, mientras que otras no dejan nunca de gustar.⁶⁵

¿Cuál es la diferencia entre aquellas obras que gustan una sola vez y otras que nunca dejan de gustar? Esta pregunta es semejante a la que se han hecho escritores y críticos del siglo XX. ¿Qué es un clásico y por qué lo es? Esta pregunta se la hicieron Augustin Sainte-Beuve, Italo Calvino, Jorge Luis Borges, Terry Eagleton⁶⁶, entre muchos otros. Poco a poco, la calidad de “intocables” de ciertas obras se pone en duda; lentamente los criterios se cuestionan. No obstante, faltaba mucho para una interrogación frontal.

La importancia de Immanuel Kant (1724-1804) consistió en darle autonomía a la obra de arte, separar lo bello de lo bueno, cuya unión prevalecía desde la Antigüedad. Su *Crítica del juicio* se dedica a este problema. “El sentimiento que se experimenta al entrar en contacto con una obra de arte es un estado de ánimo distinto al que provoca el contacto con lo bueno, con lo verdadero o con la utilidad”⁶⁷. Kant arguye que lo bello es desinteresado; nuestros deseos no la alcanzan. El juicio, afirma, por tanto, también lo es y uno puede opinar con libertad al respecto. A esto le llama la contemplación desinteresada del objeto⁶⁸.

Con Kant, el interés de la indagación sobre lo bello se desplaza al sujeto. En el intento de encontrar un fundamento general de todos los juicios, creyó entreverlo en el *sensus communis* o sentido común⁶⁹. Es un fundamento cuestionable, debido a que el sentido común puede diferir de un individuo a otro, según el fondo cultural e ideológico al que pertenezcan. El concepto de

⁶⁵ *Ibidem*, p. 230.

⁶⁶ Cada uno de estos críticos ha hecho aportaciones sobre la naturaleza de los *clásicos* en literatura. Sainte-Beuve escribió *¿Qué es un clásico?*; Italo Calvino hizo una compilación de textos críticos sobre varios autores favoritos, *¿Por qué leer a los clásicos?*, y para este volumen escribió un prólogo en el que explora la condición de los clásicos; Jorge Luis Borges escribió un ensayo breve titulado “Sobre los clásicos”; Terry Eagleton en *Introducción a la teoría literaria* escribió un fragmento a manera de prólogo en el que habla de cómo se hace, desde su perspectiva, un clásico.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 236.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 236.

⁶⁹ *apud* David Viñas Piquer, *ibidem*, p. 237.

genio, por otra parte, se convierte en una regla casi natural del arte⁷⁰; una que rompe las reglas y que es el motor del arte.

A lo largo de este período, el giro de los criterios podía respirarse. Los mismos conceptos se transforman y comienzan a designar otra cosa. El ejercicio reflexivo sobre la literatura se nutrió de filosofía. A continuación, los criterios, el enfoque, el modo de aproximación a la literatura cambiará radicalmente. La búsqueda será otra.

1.1.7 ROMANTICISMO

El Romanticismo implicó la transformación de valores estéticos más entusiasta y radical de Occidente. Después de siglos, Aristóteles y Horacio se hicieron a un lado. De la imitación nos volcamos a la expresión. El individuo y su expresión —su desobediencia—, su capacidad de configurar el mundo, se volvieron el centro de gravedad del pensamiento romántico. Hay un vuelco en la atención hacia la particularidad de la obra. El precepto se convierte en descripción, en análisis histórico. El espíritu historicista encontró un potente desarrollo.

Los primeros pasos se dieron en Alemania. Kant había preparado el terreno para el crecimiento del pensamiento romántico. En Königsberg —el pueblo alemán de donde era oriundo— dio clases de filosofía a las que asistió Johann Gottfried Herder (1744-1803). Éste defendió el espíritu histórico que el romanticismo adoptó después; su pensamiento es esencial para comprender la médula del movimiento. Como Vico, Herder formuló que el lenguaje es la revelación de la condición humana y que la lengua es un elemento que expresa el carácter del pueblo⁷¹. Con Goethe, Herder compartió ideas afines, y ambos constituyeron el *Sturm und Drang*, que se oponía al *Aufklärung*.

Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) fue autor de libros fundamentales para el romanticismo, como *Las penas del joven Werther* o *Fausto*. Hacia el final de su vida, Goethe se separó de los románticos y declaró que en los clásicos yacía la salud literaria. Mas esto no lo detuvo para pensar

⁷⁰ *Ibidem*. p. 246.

⁷¹ José María Valverde, *op. cit.*, p. 180.

que el nuevo pensamiento había dado variedad de temas, tonos y, en general, estilos a la literatura⁷².

Friedrich Schiller y Friedrich von Schlegel fueron dos imprescindibles para el desarrollo de las ideas románticas que impactaron en la crítica literaria. Según Cranston, Schlegel pensaba que

la tarea del crítico literario consistía en expresar juicios de valor sobre las obras, pero sin reglas que le sirviesen de guía, sin principios universales. A su juicio, cada obra individual debía ser juzgada de acuerdo a los principios que llevase incorporados en sí misma, de modo que el crítico tenía que investigar, antes que nada, cuáles eran esos principios y, a continuación, juzgar si cumplía verdaderamente con ellos⁷³.

Resultó que la obra tenía “incorporados en sí misma” unos valores que le eran propios. El crítico debía encontrar las peculiaridades de cada obra, lo *característico*. Para René Wellek, Schlegel bien podría ser considerado como la figura paterna de la hermenéutica. Para leer y comentar, Schlegel comenzaba con la lectura, seguía con una interpretación y concluía con una valoración de lo bueno y lo malo en la obra en sí misma. En apariencia no se desvía de lo que se hacía siglos antes; la diferencia era la (intimidante) libertad que el crítico tenía para interpretar las obras. La literatura y su comentario no le debían cuentas a nada ni a nadie y el resultado de la crítica era debatible. Este procedimiento impactó la valoración y, desde luego, la creación.

Al escribir sobre Goethe, Hans Juretscheke afirma que Schlegel consiguió alzar al poeta como el clásico alemán que faltaba hasta entonces⁷⁴. Un crítico dio a su lengua un autor al que pudiera acudir en crisis para encontrar estabilidad. Y era claro que Goethe podía ocupar muy bien el puesto.

En el ámbito inglés, la crítica romántica gozó de dos nombres bien conocidos: William Wordsworth y Samuel Taylor Coleridge. Estos dos poetas publicaron juntos *Baladas líricas*. Su prólogo fue escrito por Wordsworth (1770-1850), donde explica la razón de ser y de construcción de los poemas del volumen. Expuso sus ideas sobre la poesía como una expresión espontánea y sentimental. Coleridge (1772-1834), por su parte, fue el vínculo entre el

⁷² *Ibidem*, p. 167.

⁷³ *apud* David Viñas Piquer, *op. cit.*, p. 266.

⁷⁴ *apud* David Viñas Piquer, *ibidem.*, p. 275.

pensamiento alemán y el inglés. En *Biographia Literaria* mostró afinidades con Wordsworth, pero opinaba distinto. Mientras Wordsworth se inclinó por la cotidianidad y el habla diaria de la gente, Coleridge afirmó que cuando el poeta escribe las palabras de las personas de calle, las purifica de la grosería⁷⁵. Con la crítica, Coleridge se opuso a las ideas poéticas de su amigo y, además, enarboló dos conceptos: la *imaginación* —término capital para la literatura posterior— y *fantasía*. Los años harían llegar estos papeles a los ojos de Edgar Allan Poe y más tarde a los simbolistas franceses.

Jean-Jacques Rousseau y François-René Chateaubriand tuvieron una notable influencia en la Francia del siglo XIX. Chateaubriand fue precursor del romanticismo francés. Tanto en la creación como en la apreciación, la melancolía, el orgullo, la imaginación fueron esenciales para él. La Naturaleza (ahora más bien desordenada y caótica) alcanzó su estatus de modelo superior para toda obra.

La literatura refleja el ambiente, la civilización, la sociedad: la crítica literaria se convertirá en una provincia de la historia; su misión no consistirá en juzgar y clasificar, sino en comprender las obras y en explicarlas por el ambiente exterior de que ha salido la obra⁷⁶.

La comprensión y la explicación son, para Chateaubriand, las misiones de la crítica. Pieza del rompecabezas histórico, la literatura es una sombra de nuestro pasado y, por tanto, la crítica es un testigo consciente. Así puede caracterizar una época, explicarla, comprenderla y convertirse en una “provincia de la historia”. Esta noción del comentario literario, me parece, es precursora de la biográfica e histórica (cuyas pretensiones eran más bien científicas).

El romanticismo francés se consolidó con Victor Hugo en su *Prefacio a Cromwell*. Este texto es una aglutinación de reflexiones, un grito por la transformación de los valores literarios. La sensibilidad y la individualidad del artista tenían que ser necesariamente criterios cardinales. En Francia, la literatura cambió. Hugo sostenía que las obras debían juzgarse de acuerdo a la composición y a las “leyes especiales de los temperamentos individuales”⁷⁷; en consecuencia, nada tienen de correctas las reglas generales y rígidas. La

⁷⁵ *Ibidem.*, p 287.

⁷⁶ Raymond Bayer, *op. cit.*, p. 272.

⁷⁷ Vernon Hall, *op. cit.*, p. 162.

transformación del arte en general fue drástica. Las reglas del arte se olvidaron, con excepción de algunas que nunca más fueron tan relevantes como en esta época, como el de la inspiración platónica.

1.1.8 LOS MÉTODOS DE LA CRÍTICA

A grandes rasgos, se han mirado las ideas dominantes de diversas épocas. En cada una, no obstante, hubo una convivencia de ideas, enfoques, criterios, normas para crear y comentar las obras. El romanticismo desató el arte de reglas rígidas; la consecuencia fue el surgimiento y la convivencia de varias perspectivas. Las ideas afines integraron marcos conceptuales y estos, en crítica, fungieron como métodos para analizar, explicar y comprender un texto. Es difícil negar que las nociones disímiles se nutrieron unas de otras; fueron construyéndose muy lento, tomando en consideración las ideas pasadas. El procedimiento de Schlegel, por ejemplo, la tentativa de encontrar lo *característico* de cada obra, ha estado vigente desde entonces. Expondré los tres métodos más importantes de la segunda mitad del siglo XIX.

Por influencia del positivismo, los enfoques críticos tuvieron un impulso científico. La idea de que el arte es inseparable de la sociedad en que nació, y de que la obra tiene un vínculo con su autor, comenzó a generalizarse. La literatura adquirió el carácter de documento histórico. Los dos métodos que devinieron de este complejo de ideas fueron el biográfico y el histórico positivo.

Charles Agustin Sainte-Beuve (1804-1869) ejerció la crítica biográfica. Él fue un crítico como tal (no filósofo, no escritor, no científico) que escribió para la *Revue de Paris* y para *Le Globe*. En su procedimiento sobresalen sus dos influencias: el romanticismo y el positivismo. La primera la vemos en la importancia de la individualidad de autor, en la unicidad de su vida, en la relevancia del “yo” romántico en la particularidad de la obra. La segunda la encontramos en el intento de demostrar una estricta correspondencia entre la vida del autor y la obra; de ahí la idea de que en la literatura hay evidencia de contexto social en que surge. La comprensión se consigue mediante la

reconstrucción de vivencias personales y del contexto social del autor⁷⁸. Este método abriría el terreno a otros más: el psicológico, por ejemplo.

El segundo método es el histórico-positivo. Al crear una atmósfera de confianza en la ciencia, Comte provocó un desarrollo en ciencias sociales y en humanidades, y la influencia en la crítica literaria no sería menor. Hasta el día de hoy, se pone en tela de juicio la pertinencia de la “crítica científica”. Los escritores buscaban demostrar que “el entorno social determina la idiosincrasia de los autores y obras”⁷⁹. La obra no era de ningún modo monumento; era más bien un documento, una producción de la sociedad.

El tercer método es el impresionista. La poca sistematización de ideas, el escribir sobre el efecto de la obra, fueron los elementos de estos críticos. Carece de objetividad, ni siquiera la busca y reivindica el placer del texto. Este método sostenía la mirada en el efecto de la obra, sin atender a su contexto o a su autor. Sus herramientas eran la subjetividad y el bagaje propio. Los criterios ya establecidos no funcionaban; el crítico debía entender los propuestos por la obra. Según Clarín, la función de la crítica era interpretar la obra y orientar al lector para encontrar su sentido. Esta postura entendió que los criterios han sido desde siempre inestables. Lo asumió y lo radicalizó.

1.1.9 FINALMENTE

¿De dónde viene aquello que nombramos *crítica literaria*? ¿Qué función ha tenido en épocas diferentes? ¿Cuáles son aquellos elementos que persisten y que la definen? El comentario surgió de la necesidad de un *mediador* cultivado y capacitado entre obra y lectores. Su misión era encontrar, mediante el alegorismo, un segundo significado, uno verdadero. Fuera de todo pensamiento religioso, hoy prevalece la meta de la comprensión de la obra y de la explicación a los lectores que no comparten (no tienen por qué hacerlo) el saber literario.

Desde Grecia hasta el neoclasicismo francés, la crítica exigía de las obras el cumplimiento de ciertos criterios que solían ser morales, religiosos o

⁷⁸ David Viñas Piquer, *op. cit.*, p. 324.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 328.

utilitarios. Hubo excepciones, pero fueron los menos. Los comentaristas griegos descifraban, mediante el alegorismo, el sentido que dibujaba a los dioses como seres virtuosos. Los griegos requerían que el discurso poético contribuyera a la formación de buenos ciudadanos para la *polis* y la crítica fue vital en esta labor. En la Edad Media, el arte estuvo lejos de ser autónomo; su utilidad estribó en la enseñanza de las Escrituras al pueblo. Mediante métodos exegéticos, la crítica encabezó dos propuestas: defender la poesía profana y elevar la posición de la lengua vulgar en oposición al prestigio del latín.

En el Renacimiento, el clasicismo y el neoclasicismo, la crítica, al abordar una obra nueva, exigía su parecido con las obras antiguas. Sin imitación no había arte. Las reglas eran claras y debían respetarse. Fue el movimiento romántico el que vindicó al autor literario, al individuo; en consecuencia, la crítica viró hacia lo *particular*, hacia lo *individual* y a la relación que ésta tiene con su autor. Vemos que los objetivos de la crítica dependen del período en la que se escribe. Su quehacer es contingente: regresa al río eventual de la historia. Su definición se nos vuelve líquida.

Pero la valoración de la literatura depende de los criterios de examinación. Estos, a su vez, están sujetos a su contexto histórico. El entorno económico, social y político, y en particular el intelectual, filosófico y artístico son cruciales para la fijación de un criterio y una norma. Platón y Aristóteles labraron algunos criterios, como la *mímesis*, la *inspiración*, la *verosimilitud*, la *catársis*... Estas nociones giran en la historia; el término prevalece, pero con un significado diferente. La *mímesis*, como la pensó Aristóteles, se parece muy poco a la que se generalizó en el período clasicista. Con los románticos, la transformación fue inusitada; de la imitación, el interés se desplazó a la expresión del individuo. Los conceptos cambian; algunos prevalecen, otros desaparecen. Con esto, hay obras que, después de haber disfrutado de fama, caen en el olvido; hay otras que son rescatadas porque por fin se ha fraguado un concepto que las hace brillar. El canon literario, debido a la contingencia de los criterios y a los valores estéticos, es voluble.

¿Cómo podemos encontrar una definición de *crítica literaria*? Debido a que se ha escrito en verso, en aforismos y como ensayo, su forma no es definitoria. Pienso que hay que mirar su procedimiento.

La crítica es el *ejercicio* de leer, anotar, entender, comentar, hablar sobre una obra en particular o sobre un conjunto de obras. Dicho sea en términos más concretos: la crítica es el *ejercicio que analiza e interpreta*. Los griegos lo

demuestran al usar el alegorismo para encontrar el significado oculto. Lo evidencia Aristóteles que, en ciertas partes de su *Poética*, analiza y categoriza cuestiones literarias. Lo prueba Dante, en su *Epístola*, al tomar su obra y buscar entre los intersticios la verdad de la poesía. En ciertos momentos históricos, este ejercicio se realiza para deducir las reglas del arte poético; en otros, para entender la calidad inherente de una obra. Aventuraremos otro elemento más. El ejercicio de analizar e interpretar tiene un fin concreto, que es entender el contenido de un libro; es decir, desentrañar la obra literaria. Entonces el *objeto* de la crítica es la literatura (lo que cabe dentro del concepto de *literatura*).

Los críticos de literatura se han valido de categorías, criterios, procedimientos y, en general, de una visión de literatura particular que suelen diferir en épocas y en individuos. Empero, maneras de proceder siempre ha habido: el alegorismo con los presocráticos y en los poetas medievales; el análisis deductivo de Aristóteles; el uso de la razón y el sentido común (el uso ejemplar de los antiguos) en el clasicismo y neoclasicismo; la particularización, la relevancia del individuo en el romanticismo; la biografía en Sainte-Beuve; el método científico en Taine. A estos los llamamos *métodos de la crítica literaria* e implican un complejo de categorías y conceptos que los orientan. Afirmamos lo siguiente: *la crítica literaria es un ejercicio de análisis e interpretación, que se vale de diversos métodos, y cuyo objeto es la literatura.*

¿Para qué se realiza un ejercicio de análisis e interpretación mediante ciertos métodos? Podríamos apostar, arriesgando un error, que para clasificar la literatura; sin embargo, esta respuesta parece que elude varios pasos. ¿Para qué los sofistas usaban una crítica textual? ¿Para qué se usaba el método de los cuatro sentidos o el *enarratio poetarum* en la Edad Media? ¿Para qué leer y particularizar en una obra? La respuesta más elemental es la *comprensión*. Una vez comprendida, la obra es clasificable. La *comprensión* es desentrañar uno o varios significados. Es una necesidad que tiene el crítico y los lectores al tener de frente un texto.

En suma, *la crítica literaria es un ejercicio mediador entre la obra y el lector, que analiza e interpreta mediante diversos métodos y criterios, y cuya finalidad es la comprensión de la obra o las obras literarias.* Ésta es una definición rudimentaria. Aún falta nutrirla mucho más.

1.2

HACIA UNA DEFINICIÓN

1.2.1 EL OBJETO Y EL ENFOQUE

¿En qué sentido y de qué manera la literatura es el objeto de análisis de la crítica? En *Criticar al crítico* —una recopilación de textos escritos por T.S. Eliot— encontramos críticas de muy distinta índole. El ensayo que da título a la recopilación podríamos definirla como crítica de generalización, pues no habla de ninguna obra en específico, sino que intenta examinar una tendencia en crítica literaria. El segundo ensayo ya sitúa sobre el análisis a cuatro poetas: Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé y Paul Valéry. Y ya en uno de los textos sucesivos el tema es puramente Dante. ¿Podríamos designar estos tres textos como crítica literaria?

Por un lado, existe la idea de que la crítica literaria debe estudiar las obras en particular; es decir, colocar en tela de juicio los elementos, capacidades y posibilidades de un poema, una novela, un cuento, un ensayo. Por otro, hay cierta consideración de que la crítica puede —y aun *debe*— establecer principios generales sobre literatura. Pienso que ninguna de estas posturas es incorrecta.

La crítica es un péndulo entre estas dos posiciones. Sin duda puede analizar un poema de modo exclusivo, pero también un poemario y una novela en concreto. Así lo demuestran los varios textos (breves y extensos) que Mario Vargas Llosa ha escrito sobre *Los miserables* de Victor Hugo y *Madame Bovary* de Gustave Flaubert. El crítico puede incluso nadar en la obra completa de un autor. Tal es el libro *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* de Octavio Paz o *Shakespeare. La invención de lo humano* de Harold Bloom. Los trabajos

de estos tres críticos son textos que tienen como objeto una obra o un autor en concreto. Pero al crítico no le está vedado formular ideas sobre la función, el para qué y el porqué de la literatura y del arte. Un ejemplo reciente lo ilustra: “Literatura, ¿para qué?” de Guillermo Fadanelli, en el que bosqueja algunas ideas sobre la función social de la literatura. Al crítico no le está prohibido ninguna de estas dos posibilidades. Pero ¿por qué y cómo las aborda?

Tanto T.S. Eliot en *Críticar al crítico* como S.M. Shreiber en *Introducción a la crítica literaria* están de acuerdo en que hay críticos que se dedican a examinar obras y escritores singulares, y otros que además elaboran generalizaciones. Shreiber apunta que Dryden pertenece al primer grupo; Aristóteles, al segundo⁸⁰. A reservas de que esto sea o no exacto, diremos que aunque el crítico analice sólo una obra, un proceso literario o piense en los principios generales, la crítica siempre tendrá un contacto directo y concreto con las obras. Esto es algo que la distingue de la teoría, que divaga y abstrae, y de la historia, que formula cronologías.

Al hacer estar en contacto constante con las obras, al cuestionar las condiciones que las produjeron y el proceso en que son leídas y comprendidas, en el crítico surge una noción personal de la literatura. El caso de Albert Béguin es iluminador. El crítico francés ha detallado su primera lectura de Jean Paul en su adolescencia. El estudio y el encanto que le produjeron las obras del escritor alemán lo llevaron a leer a otros de la misma época y nacionalidad, que enriquecieron, a su vez, su comprensión sobre Jean Paul. Muchos años después, escribió *El alma romántica y el sueño*. Y sólo después de haber leído a escritores de otras épocas, nacionalidades y estéticas, generó una idea de lo que es la poesía y la revelación poética.

La crítica necesita mantener su contacto con las obras literarias. Así se aproxima a su singularidad a sabiendas de que su forma y su contenido no se han generado de manera espontánea. La crítica inquiere y compara, busca semejanzas, contrasta características. Por ello, el crítico está autorizado a incorporar el conocimiento generado por una vida de lecturas, incluir asociaciones de tiempo y espacio, su propia noción de literatura y poesía e incluso sus propias experiencias. Pocos autores están tan autorizados como Béguin para hablar no sólo del movimiento romántico, sino de la literatura en

⁸⁰ Selby Mary, Shreiber, *Introducción a la crítica literaria*, pp.20-22.

general. La labor de crítico lo llevó a entender el fenómeno general de la literatura.

La crítica monopoliza el contacto directo con la literatura y le sirve para caracterizar y comprender un libro o una obra completa de un autor, una época, un proceso literario o una literatura nacional. Su labor es comprender estos hechos literarios en concreto, no construir explicaciones abstractas, esquemáticas y estrictas de la literatura. Los tres ensayos de T.S. Eliot en *Criticar al crítico* pueden llamarse crítica literaria. En primer lugar, porque analiza un proceso, un autor en concreto; y en segundo, porque, insisto, un crítico puede incluir hallazgos personales, literarios o no, para sostener sus tesis.

1.2.2 ¿POR QUÉ LA CRÍTICA?

En su “Introducción polémica” de *Anatomía de la crítica*, Northop Frye arroja dos ideas fundamentales para entender la crítica literaria. La primera es que ésta habla ahí donde las artes dejan de tener voz; la segunda consiste en que la sociedad que intenta arreglárselas sin la crítica tiende a brutalizar las artes⁸¹. Así como Frye, diversos autores han pensado en la necesidad de la crítica. Hay muchos que la consideran parasitaria; otros, esencial. ¿Por qué existe? ¿A cuál necesidad responde?

En *La función de la poesía y la función de la crítica*, T.S. Eliot afirma que la crítica nació cuando la poesía dejó de ser la expresión de un pueblo⁸². Cuando el contenido de la poesía se oscureció, cuando nada decía o cuando decía algo que las personas no querían escuchar, hubo la necesidad de un mediador. Éste

⁸¹ La obra de Northop Frye, *Anatomía de la crítica*, es un texto socorrido sobre el estudio de las corrientes críticas en literatura. Cuando Frye afirma que una sociedad sin crítica “brutaliza” el arte se refiere a lo siguiente: el “arte” se basa en una frecuente construcción de criterios que es posible por el diálogo que existe entre espectador y obra. Cuando el artista y su obra están en soledad, no hay posibilidad de orientación en cuanto a qué está bien, qué está mal, no hay jerarquía, no hay criterios y, por tanto, es difícil siquiera que haya obra o arte. La obra por fuerza requiere diálogo; el artista, para serlo, requiere evaluar, comparar, criticar su obra y la de los demás; necesita poner en perspectiva.

⁸² T.S. Eliot, *La función de la poesía y la función de la crítica*, p. 35.

proponía un significado con el que todos estaban de acuerdo; por lo común, uno moral. La crítica nace para asignar, dentro de las muchas posibilidades, un sentido. Eliot diría que el crítico corrige el gusto literario; de forma menos provocativa, diremos que este sentido asignado —y el juicio que suele acompañarlo— cuida y vigila el gusto, lo que vale la pena y lo que no.

Las artes requieren orientación, diálogo, conversación, confrontación. Requieren retroalimentación, como dice Ignacio Trejo⁸³. El crítico nace por la distancia infranqueable entre una obra y un lector ordinario. Nace para cubrir esta carencia y para ser un lector estricto y poner en escrito su impresión, su análisis y su juicio. Las artes necesitan una dialéctica que les ayude a evitar el estancamiento. La crítica, como señaló Guillermo de Torre, mira hacia atrás y hacia adelante, vivifica o descubre valores clásicos y abre valores nuevos⁸⁴.

La discusión del valor de la obra, lo que parece estar bien usado y lo que no, es un diálogo que guía a la creación y a la crítica futuras. Mediante esta conversación —nada evita que se convierta en confrontación—, el crítico echa mano de su bagaje para comprender las inmensas dimensiones que hacen de la obra un documento de su período histórico y un monumento de largo aliento. Hay momentos —muchos de ellos brillantes— en los que la crítica produce, por medio de la dialéctica que establece, reflexiones sobre la cultura y lo social, y deja evidencia valiosísima de uno de los pensamientos de su época

Como Matthew Arnold señaló en alguna ocasión, la crítica existe porque hay que salvar las mejores ideas que hasta ahora se han pensado⁸⁵. Ésta es una conclusión que no se limita a lo literario; mira más allá, a lo social, a lo político, en fin, a lo humano. La crítica no es parasitaria, pues se esfuerza en pensar sobre las creaciones artísticas, sobre ideas cruciales para la existencia de los individuos. Y en ocasiones numerosas, genera ideas nuevas sobre literatura que contribuyen a la construcción de análisis estéticos y extrestéticos.

En suma, la crítica literaria responde a la necesidad de diálogo que las obras requieren para comunicar sus sentidos a los lectores y para comprenderse a sí mismas. Es testigo, examinadora y productora de obras que funcionan no sólo como documentos, sino como monumentos de un período histórico, de una sociedad, de una cultura.

⁸³ Ignacio Trejo, *Faros y sirenas*, p. 16.

⁸⁴ Guillermo de Torre, *Nuevas direcciones de la crítica literaria*, p. 20.

⁸⁵ Matthew Arnold, "The Function of Criticism in the Present Time", en *Essays of Modern Criticism*, p. 155.

1.2.3 CONSTITUCIÓN

En *Nuevas direcciones de la crítica literaria*, Guillermo de Torre señala que la “sensibilidad” y los “conceptos” son fuentes necesarias de la crítica literaria⁸⁶. No le basta una sola. ¿Cuáles son los elementos constitutivos de la crítica? ¿Cómo se aproxima ésta a su objeto? Y ¿a quién dirige y por qué medios?

La del crítico es una lectura profunda, perfilada, que, según Roland Barthes, “descifra y participa de la interpretación”⁸⁷; es un ejercicio más o menos cultivado de develación del sentido de la obra. La lectura es una actividad en la que, según Pedro Aulló de Haro, entran en juego dos factores importantes: el lector, por una parte, que elabora una proyección sentimental; y un sistema de valores⁸⁸. O sea, es una actividad personal en la que lo social e histórico intervienen casi de modo invisible. El efecto de la lectura requiere la referencia de la realidad, y ésta es contingente. La lectura, en suma, está indefectiblemente unida con la realidad histórica en la que se lleva a cabo.

En *La experiencia literaria*, Alfonso Reyes genera un esquema de las tareas esenciales de la crítica. Después de la lectura hay una escala de profundidad. En primer lugar, está la impresión; en segundo, la exégesis; en tercero, el juicio⁸⁹. Se unen “sensibilidad” y “conceptos” para llegar a una comprensión y explicación sólida de la obra. En la impresión, se combinan intuición y curiosidad; surgen los contrastes inmediatos, las rápidas asociaciones, la identificación con los personajes. La impresión es el “contacto para la misteriosa comunicación” de la obra con su lector; es lo que toda obra busca: “iluminar el corazón de los hombres”⁹⁰. El crítico requiere de sensibilidad y de un bagaje literario para que surja una impresión de su lectura. Reyes agrega que la impresión orientará el paso siguiente: la exégesis.

En cuanto a la exégesis o la interpretación, hay un debate al respecto. La mayoría de los críticos y teóricos que han escrito sobre crítica, han usado el término “interpretación” para caracterizarla. Entre ellos, están, desde luego,

⁸⁶ Guillermo de Torre, *op. cit.*, p. 25.

⁸⁷ Roland Barthes, *Crítica y verdad*, p. 74.

⁸⁸ Pedro Aullón de Haro, *op. cit.*, p. 23.

⁸⁹ Alfonso Reyes, *op. cit.*, pp. 100-101.

⁹⁰ *Idem.*

Reyes, Alatorre, Shreiber, Ellis, Anderson Imbert, de Torre. Ellos entienden el término como el uso de conceptos y teorías para poder comprender la obra, para fijarle un sentido, penetrarla. En cambio, en “La función de la crítica”, Eliot afirma que la “interpretación” es un sobrante, pues el crítico debe tener un alto sentido de los hechos para ofrecérselos a los lectores con el propósito de que ellos produzcan su propio discernimiento sin mucha interferencia del crítico⁹¹. Mediante esta descripción, Eliot se adhiere a las obras. Aquí podemos formular una objeción. ¿Acaso reformular o poner en perspectiva una obra no es ya trastocar su sentido? ¿Contar la trama y la construcción del personaje, aunque sólo se ofrezcan unos datos, no es ya incidir (interpretar) en la obra? ¿No implica una selección y disposición de éstos? Al final la mirada y la voz del crítico se destila. Es ineludible el filtro subjetivo. Y esta interpretación es imprescindible de la crítica.

Los métodos son necesarios. El uso de los extraliterarios es uno de los más arduos debates. Por un lado, está la postura que sostiene que la crítica debe mantenerse independiente de otras disciplinas; por otro, la que argumenta que las obras, al imitar las leyes que rigen la realidad, por fuerza incurren en asuntos que pueden analizarse con puntos de vista extraliterarios y que, al hacerlo, enriquecen a la obra. Hay una tercera postura, una más accesible y que parece solucionar el problema: establece, como lo hacen Alatorre, Imbert y Trejo, que la crítica puede tocar diversas disciplinas para forjarse métodos y criterios. Es aceptable, pues las mismas obras contienen dimensiones que sólo pueden ser analizados con criterios sociológicos, psicológicos, etcétera. Esta postura afirma que la crítica que sea “literaria” siempre considerará a la literatura y lo literario como el centro de gravedad del análisis⁹². Esta tercera posibilidad me parece que ataja las discusiones.

Los métodos son sistemas críticos o tendencias de análisis de las obras⁹³. Implican uso de términos, conceptos y criterios nacidos en la teoría literaria o en otra disciplina, cuyo fin es sacudir el esqueleto de la obra y explicar sus implicaciones, su hechura, su técnica, sus transgresiones, su adherencia a la tradición, sus atrevimientos. El fin es comprenderla como monumento. En *Faros y sirenas*, Ignacio Trejo propone varios métodos que ahondan en la

⁹¹ T.S. Eliot, “The function of criticism”, en *Essays of Modern Criticism*, p. 137.

⁹² Antonio Alatorre, *op. cit.*, p. 23.

⁹³ Ignacio Trejo, *op. cit.*, 21-28.

literatura; por ejemplo, el sociológico, el impresionista, el científico, el psicológico. Cada uno de estos plantea categorías de análisis para abordar su objeto, criterios para valorar la obra literaria.

¿Qué es un criterio? Es una norma que la obra cumple o no. Es una propiedad que la obra puede o no tener y que será decisiva para su valoración. No hay criterios únicos; pueden provenir desde la teoría literaria y vincularse con las figuras retóricas, con la sonoridad de un texto o con la forma de las descripciones. O bien, llegan de otras disciplinas y entonces importará la descripción de la burguesía en *Madame Bovary* o *Rojo y negro*, o la veracidad científica de los acontecimientos en algún cuento de Isaac Asimov. De los criterios cumplidos se derivará la decisión: el valor de la obra.

Anderson Imbert afirma que el valor más importante a considerar es el estético: ¿es bella o no esta obra? Definir el criterio y el valor es monstruoso. Desde el nacimiento del *El Quijote*, cada generación ha elaborado criterios, incluso antagónicos, y abstraído con ellos algo diferente de la obra de Cervantes. *El Quijote*, como cualquier obra, es un espejo en el que se miran los individuos y las generaciones: hay un libro de *El Quijote* diferente para cada generación. Los períodos y movimientos literarios tienen sus criterios que hacen que una obra tenga valor literario; el canon es huidizo: algunas obras se incorporan; otras se olvidan.

Los métodos y los criterios tienen una primera meta: la comprensión. La obra es objetiva, pero su comprensión no lo es. La captación del mensaje no es absoluta. El texto es una partitura que el lector llena de sonidos. Entonces, la obra ¿tiene un sentido?, ¿o quizá el vacío de sentido (si la consideramos como una partitura) implica un excedente de sentido? Dice Pedro Aullón de Haro que una vez escrita la obra, es una “posibilidad significativa”⁹⁴; es decir, es sentido latente. Por esto, la crítica, según Trejo, es “creadora de sentido”⁹⁵: descubre, o inventa, un rincón oscuro y abre caminos para posteriores interpretaciones; puede inaugurar una tradición de comprensión.

Dice Anderson Imbert que hay un elemento que llena de orgullo a la crítica, que la distingue y le da independencia. Se trata del juicio, y éste es la segunda meta. Decíamos que el crítico se pregunta por la belleza de una obra. La respuesta es una valoración, un juicio; es el discernimiento de si una obra

⁹⁴ Pedro Aullón de Haro, *op. cit.*, p. 23.

⁹⁵ Ignacio Trejo, *op. cit.*, p. 80

“es o no literatura”⁹⁶. Cuando por fin un crítico emite un juicio de valor, se establece implícitamente la “definición de ciertos valores”⁹⁷, se coloca la vara de algo que es y no es literatura, de algo que pertenece o no al canon, lo aceptable y lo que es de buen gusto. El juicio es la “corona de la crítica”⁹⁸, dice Reyes.

En esta labor se funden “sensibilidad” y “conceptos”. La lectura, la interpretación, los métodos, el criterio, el valor y el juicio son piezas que conforman a la crítica. No se trata de una fórmula, pero se trata de un esquema general que distingue a la crítica de otros textos.

1.2.4 ¿PARA QUÉ LA CRÍTICA?

La crítica tiene un compromiso con la obra literaria y con el lector. El primero se manifiesta en la examinación, en el análisis y la comprensión, en el diálogo. El segundo estriba en la orientación y el ahondamiento de la lectura. La crítica es el mediador entre obra y lector.

La crítica es pedagógica. En *Creación y destino*, Béguin afirma que la crítica “enseña a leer” al lector común, mediante el análisis y la interpretación de la obra que despliega en su texto. El crítico “hace surgir los valores”⁹⁹ de la obra, muestra al lector cómo se encuentran, en qué elementos estriban. Antonio Alatorre, autor de los *Los 1001 años de la lengua española*, menciona algo similar: el crítico guía a los demás lectores. Entre otras cosas, promueve una lectura más perfilada y precisa. La crítica socializa el conocimiento de las obras literarias. Al mostrar sus procedimientos de lectura, el crítico orienta a los lectores sobre la Literatura: da títulos y nombres, la relación que éstos tuvieron con sus sociedades. Borges recomienda un autor en cada párrafo, por ejemplo. El crítico promueve el encuentro entre obra y lector

¿Para qué todo esto? ¿Para qué su búsqueda por un sentido de la obra? ¿Para qué transmitirlo? Acaso para transmitir el placer estético que produjo una obra. Acaso para responder a la exigencia de la obra por un comentario. Quizá el crítico, en el afán de dialogar sobre literatura, emprende su labor

⁹⁶ Enrique Anderson Imbert, *Crítica literaria contemporánea*, p. 29

⁹⁷ *Idem*.

⁹⁸ Alfonso Reyes, *op. cit.*, p. 101.

⁹⁹ Albert Béguin, *Creación y destino*, p. 212.

pedagógica y anima a la toma de postura frente al hecho literario. Béguin responde bien a estas interrogaciones: la crítica existe “para que la obra desempeñe el papel más profundo y más útil: el papel de alertar las conciencias”¹⁰⁰, según correspondan las necesidades literarias, sociales, políticas de la época en que la crítica es escrita.

Béguin afirma que la crítica debe estar comprometida con su época; es decir, vinculada a un contexto y a sus valores estéticos rectores. Al interrogar a la literatura, la crítica puede hablar de aspectos políticos y sociales de un período histórico, sin dejar de atender a la literatura. De esta manera, la crítica es de una época porque tiene fecha de nacimiento. En la crítica, dos miradas se cruzan: la de la obra y la del crítico, y de este encuentro nace el texto crítico. La crítica encuentra un sentido nuevo a una obra antiquísima; ese sentido, de algún modo, ilumina el presente.

Tanto la obra como la crítica son potencialmente monumentos y documentos. Ambas tienen la capacidad, como declaraba Edward Said, de crear circunstancias, de construir un acontecimiento y transformar el mundo social. La crítica tiende a mostrar el *por qué* seguimos o tenemos que seguir leyendo una obra en particular. Contribuye a que la literatura toque nuestra vida y la modifique.

La obra y el lector son padres de la crítica. Ésta surge para procurar concordias, para propiciar el entendimiento de la obra a la vez que la socialización del conocimiento literario (los elementos significativos de una obra, un autor, una tradición). Uno de los objetivos de la crítica es que la obra desempeñe para el lector la función más total y más profunda posible, y que, en consecuencia, el nuevo sentido ilumine el mundo del lector¹⁰¹.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 214.

¹⁰¹ Más adelante, en el apartado “Dimensión sociológica”, se verá que el texto del crítico, si bien tiene constitución y propósitos claros, está sometido a las condiciones del campo literario; esto es, está supeditado a la lucha entre grupos literarios que buscan imponer un punto de vista sobre literatura (el *monopolio de la nominación*).

1.2.5 MEDIOS

Es interesante cómo un texto de dos o tres cuartillas de Borges en *Textos cautivo* y libros de más de cien o doscientas páginas como *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* de Paz y *La orgía perpetua* de Vargas Llosa pueden considerarse crítica literaria. Con toda seriedad, la crítica está en libros y en plataformas periodísticas.

Cada soporte tiene condiciones propias. La crítica que se publica en libros está sujeta a esquemas capitulares o bloques temáticos; la periodística tiene el costo del papel en su contra. La primera tiene todo el tiempo del mundo; la segunda corre en su contra. Acaso la diferencia de soportes y el público al que se dirigen cambia el lenguaje en el que se escribe.

El afán de análisis y valoración (y no sólo contar la trama o promocionar al autor) une los textos publicados en libros y en plataformas periodísticas. Ambas socializan el conocimiento milenario de la literatura. Ambas tienen el potencial para superar el tiempo por su cuenta. ¿Cuántas veces no nos hemos encontrado con un libro que recopila los textos periodísticos de algún escritor? Borges, Steiner, Eliot son ejemplo.

1.2.6 DISTINCIÓN: TEORÍA, HISTORIA Y CRÍTICA

La crítica considera el contexto de una obra para comprenderla mejor. De modo consciente o inconsciente, aplica criterios a la obra y la valora. Entreveramos con estas afirmaciones la *teoría* y la *historia literarias*. En la práctica, los tres conceptos son indisociables. El desarrollo camina sólo en conjunto. Cada uno, sin embargo, tiene su definición.

En *Teoría de la literatura*, René Wellek dice que teoría literaria es el “estudio de los principios de la literatura, de sus categorías, criterios, etc., y diferenciando los estudios de las obras concretas de arte con el término ‘crítica literaria’”¹⁰². La teoría es un conjunto sistematizado de principios y modelos explicativos de la literatura, que —alimentándose de disciplinas

¹⁰² René Wellek, *Teoría de la literatura*, p. 48

extraliterarias— busca la construcción de conceptos y nomenclaturas. Su objeto no es sólo una obra, sino el conjunto de obras que constituyen la literatura. Construye generalizaciones apoyándose en otras disciplinas.

La historia es acaso más difícil de definir, pues su elaboración implica ya una crítica:

En historia literaria no hay datos que sean ‘hechos’ completamente neutros. Ya en la misma selección de materiales van implícitos juicios de valor, como asimismo en la simple distinción previa entre obras y literatura, en la mera asignación de espacio a este o a aquel autor¹⁰³.

La historia tiene el objetivo de reconstruir los procesos literarios mediante la exposición de hechos históricos e intelectuales, obras y autores. Hace una cronología de los valores, las cualidades y la importancia de cada uno en un contexto particular. Weliek señala que a pesar de que sus objetivos sean otros, la historia es también crítica para analizar las obras, darles importancia, reconstruir una tradición según ciertos valores. “Del proceso histórico de valoración emanan valores que, a su vez, nos ayudan a comprenderlo”¹⁰⁴. La historia es esencial para la crítica, y viceversa.

A las generalizaciones no se llega *in vacuo*. Alguien o algo deben tener el privilegio del contacto, terso o ríspido, con las obras literarias. El trabajo con lo concreto lo hace la crítica. Y al contrario: no se puede examinar la particularidad de una obra sin criterios ni conceptos que orienten el análisis y a la historia¹⁰⁵. Crítica, teoría e historia son necesarios los unos a los otros para abordar su objeto. La independencia de alguno de ellos implicaría falta de seriedad, de profundidad, de riqueza.

Entonces, ¿qué es la crítica literaria? En el apartado anterior incurrimos en una definición. La crítica es un ejercicio mediador entre obra y lector, que analiza e interpreta, mediante diversos métodos y criterios, y cuya finalidad es la comprensión de la obra o las obras literarias.

Sabemos ahora que la crítica es el contacto directo y concreto que se tiene con la literatura. La teoría y la historia siempre van con ella. Con este segundo apartado, podemos aumentar nuestra definición. En conclusión, *la*

¹⁰³ *Ibidem*, p. 49.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 53.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 49.

crítica literaria es un ejercicio que enfoca lo concreto de la literatura; implica diálogo con una obra y, a un tiempo, lo propicia entre ésta y los lectores; involucra una lectura, un análisis mediante diversos métodos y la aplicación de criterios que procuran la comprensión, una fijación de sentido, y determinan el valor estético de la obra literaria a través de un juicio; en fin, es un ejercicio que tiene como objetivo hacer que la obra literaria desempeñe para el lector la función más total y más profunda en todos los niveles posibles de un momento histórico dado.

2. LA ACTUALIZACIÓN

2.1

PREÁMBULO

PARTO DE LA CONJETURA DE QUE LA CRÍTICA LITERARIA TIENE LA CAPACIDAD de *actualizar* las obras mediante un proceso que implica una interpretación y una disposición necesaria de capital simbólico por parte del crítico. Atenderemos la manera en que las categorías conceptuales se relacionan en una red descriptiva del fenómeno de la *actualización*. Aventuraré dos dimensiones que corresponden con las primeras dos secciones de este capítulo.

Esta investigación abordará el proceso de la permanencia de las obras—al menos una cara de las cosas. Hay un ensayo de Hugo Hiriart escrito en 2010, *El arte de perdurar*, que discute dos ejemplos antónimos: el de Jorge Luis Borges y el de Alfonso Reyes. El primero perdurará, afirma Hiriart; el segundo, no. El autor encuentra sus razones en la fuerza del estilo, en la potencia e ímpetu del uso de la palabra del primero. La conclusión no parece incorrecta, pero tampoco satisfactoria. La de Hiriart es una tentativa por dar un fundamento concreto al problema de la permanencia; la nuestra será la *actualización*.

Llama la atención cómo críticos y escritores explican el fenómeno de la permanencia. El tiempo —suele ser su respuesta— es el juez máximo de la literatura. Hablan del tiempo como un examen metafísico e inaccesible que, implacablemente, cae sobre la literatura; arrolla a los indignos, los expulsa al olvido. Un ejemplo ya no tan reciente es la declaración que Jorge Volpi hizo sobre la polémica en torno a la entrega del premio de literatura de la FIL (Feria Internacional del Libro) de Guadalajara a Alfredo Bryce Echenique. La controversia surgió cuando se confirmó que Echenique había cometido algunos plagios en sus textos. En defensa del escritor peruano, Volpi declaró:

“Le pese a quien le pese, estas dos obras [*Un mundo para Julius* y *La vida exagerada de Martín Romaña*] ya han sido sancionadas por el único árbitro confiable del mérito literario: el tiempo”¹⁰⁶. Si somos honestos, la repetición irreflexiva de ideas como éstas se vuelve una gota en la cabeza. Por ello, ensayaremos una respuesta —entre las muchas que puedan existir— mediante un objeto de estudio que es más accesible: la *actualización*.

¿Qué es esto que llamamos *actualización*? Mediante el texto escrito, el lenguaje puede franquear la frontera del “aquí y ahora”; puede superar el tiempo, perdurar. El resultado es que ciertas obras griegas, helenas, del siglo V, X, XV se encuentran todavía en librerías y bibliotecas. Algunas de éstas se han mantenido en los estantes desde entonces; otras, en cambio, fueron olvidadas y rescatadas muchos siglos después. ¿Quién las rescató? ¿Cómo fue que las rescató? Por el momento, a este rescate lo llamaremos *actualización*. Los responsables, entre muchos otros, son los críticos; su medio, la crítica literaria. Mediante un proceso textual y extratextual, se abren nuevos caminos hacia la obra. Más adelante, nutriremos con el análisis esta definición rudimentaria.

Pasemos, pues, a exponer las dimensiones hermenéutica y sociológica de la *actualización*.

¹⁰⁶ Dulce Ramos, “Volpi defiende el Premio FIL: ‘No es función de un jurado literario erigirse en jurado criminal’”, *Animal Político*: Octubre, 8, 2014.

2.2

DIMENSIÓN HERMENÉUTICA

¿Por qué mirar la *actualización* desde la perspectiva hermenéutica? La respuesta estriba en la siguiente razón: la hipótesis que me propongo comprobar implica señalar la contingencia de la interpretación¹⁰⁷ de las obras literarias; supone pensar, como ha dicho Gabriel Zaid, que “lo que pasa y corre es nuestra vida, sobre un texto inmóvil”¹⁰⁸. Recuérdese la definición de crítica literaria que construimos en el capítulo previo:

La crítica es un ejercicio que enfoca lo concreto de la literatura; implica *diálogo* con una obra y, a un tiempo, lo propicia entre ella y el potencial lector; involucra un análisis con diversos métodos y la aplicación de criterios que procuran la comprensión, una fijación de sentido, y determinan el *valor estético* mediante un juicio; en fin, es un ejercicio que tiene como objetivo hacer que la obra literaria desempeñe para el lector la función más total y más profunda en todos los niveles posibles para un momento histórico dado.

¹⁰⁷ Al usar el término *interpretación* en nuestra hipótesis, sabemos que hay ciertos conceptos, teorías y sistemas de pensamiento teórico y metodológico que quedan dentro y fuera. El problema es saber qué perspectiva es viable para abordar nuestro objeto de estudio. En esta investigación apostaré por la hermenéutica, específicamente por la de una tradición que fusiona los trabajos de Gadamer y Ricœur. En *Del texto a la acción*, el filósofo francés dice: “La interpretación es así el arte de comprender aplicado a tales manifestaciones, a tales testimonios, a tales momentos, cuyo carácter distintivo es la escritura. [...] En esta pareja comprender/interpretar, la comprensión proporciona el fundamento, el conocimiento mediante signos del psiquismo ajeno, y la interpretación aporta el grado de objetivación, gracias a la fijación y la conservación que la escritura confiera a los signos”. Pau Riceour, *Del texto a la acción*, p. 133.

¹⁰⁸ Gabriel Zaid, *Leer poesía*, p. 11.

De manera que la hermenéutica es vital para entender el diálogo —que pone en tela de juicio el valor literario— entre una obra que ha recorrido un trecho histórico considerable y un lector individual e informado como el crítico. Cuestionaré la naturaleza de esta relación y sus implicaciones.

En la tentativa de encontrar la verdad de los textos, la hermenéutica crece en la fe cristiana y deriva en la filosofía. Con Friedrich Schleiermacher, hacia la primera mitad del siglo XIX, resurgió una tradición que solía interrogarse por la *comprensión*: ¿qué significa comprender?, ¿cómo se comprende?, ¿qué se comprende? Se fusionaron la exégesis bíblica, jurídica y filosófica que, hasta entonces, se las daba por separadas. Dilthey definió la hermenéutica como una herramienta teórica y metodológica para las ciencias del espíritu. Martin Heidegger y Hans-Georg Gadamer profundizaron no sólo en los textos sino en la misma existencia y, con ella, el análisis del abordaje mismo. La hermenéutica ahondó en la epistemología, en la manera de conocer las cosas. Gadamer dice lo siguiente:

Los problemas de la hermenéutica tuvieron su primer origen en ciertas ciencias, especialmente en la teología y la jurisprudencia, y al final se extendieron a las ciencias históricas; pero ya el romanticismo alemán vio con profundidad que la comprensión y la interpretación no aparecen sólo, como dijera Dilthey, en manifestaciones vitales fijadas por escrito, sino que afectan a la relación general de los seres humanos entre sí y con el mundo [...] La capacidad de comprensión es así facultad fundamental de la persona que caracteriza su convivencia y actúa especialmente por la vía del lenguaje y del diálogo.¹⁰⁹

Sobre a tarea de la hermenéutica, en *Del texto a la acción*, Paul Ricoeur suscribe a la idea de Gadamer: “Lo que me interesa es que la polisemia de las palabras exige como contrapartida el papel selectivo de los contextos para poder determinar el valor actual que toman las palabras en un mensaje determinado.”¹¹⁰ Debido a que la *actualización*, según hemos conjeturado, implica un proceso lingüístico, en el que la comprensión y la interpretación se ponen en juego en la relación de la obra con el lector, analizaré el objeto de estudio con esta perspectiva.

¹⁰⁹ Caparrós, J.M. *Hermenéutica*, Arcos Libros, Madrid, 1997.

¹¹⁰ Paul Ricoeur, *Del texto a la acción*, p. 72.

La obra es producto de un momento histórico y de condiciones específicas; no obstante, termina por desprenderse de sus condiciones de producción. El lector la cambia, la relee, la reescribe. Entre los lectores, encontramos al crítico. A continuación, delinearemos los elementos que provocan la contingencia de la lectura.

2.2.1 EL CÍRCULO DE LA *MÍMESIS*

La obra de Paul Ricoeur es crítica. En varios de sus estudios —en concreto, en *Tiempo y narración I, II y III*, en *Teoría de la interpretación* y en *Del texto a la acción*— analizó críticamente perspectivas teóricas diversas y, en vez de excluirlas de su investigación, se enriquece de ellas. Es heredero de Aristóteles y de Agustín; de Heidegger y de Gadamer; de la escuela de la recepción y del estructuralismo; de la fenomenología y del psicoanálisis. Sintetiza un sinfín de fuentes que parecen antónimas. Su obra es esencial para entender la dimensión hermenéutica de la *actualización*.

En *Tiempo y narración*, Ricoeur intenta probar su hipótesis: “el tiempo se hace humano en la medida en que se articula de un modo narrativo, y en la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal”¹¹¹. El autor dilucida la relación que tiene la narración, en sus diferentes formas, con la existencia humana; o sea, la forma en que las narraciones modelan nuestra experiencia de la temporalidad. Sobre este supuesto, el filósofo francés levanta un vendaval conceptual que se alimenta de las fuentes más diversas.

Para pensar el *círculo de la mimesis*, el filósofo galo parte de una categoría que Aristóteles esbozó en la *Poética*: se trata de *mimesis praxos*. Esta voz griega implica dos conceptos fundamentales: la representación (o imitación) y la práctica; sugiere que “la *mimesis* no tiene sólo una función de corte, sino de unión, que establece precisamente el estatuto de trasposición ‘metafórico’ del campo práctico por el *mythos*”¹¹². En otras palabras, *mimesis* no sólo queda como criterio para la creación y el juicio de la obra literaria, sino

¹¹¹ Paul Ricoeur, *Tiempo y Narración*, p. 115.

¹¹² *Ibidem*, p. 103.

que, en un nivel acaso más hondo, une ésta con la acción efectiva. El tropo no permanece dentro de las páginas de un libro; trasciende, más bien, al universo de lo efectivo, donde el mundo sucede y se transforma. Del análisis de este término griego, sumado a la herencia exegética del círculo hermenéutico, surge la noción del *círculo de la mimesis* que el filósofo desarrolla para describir el efecto de la obra en su lector.

¿Qué significa este círculo y cuáles son sus implicaciones? Es una construcción teórica que designa el siguiente fenómeno: mediante el acto poético, la realidad se configura en obra; quiero decir que el círculo comienza en la realidad, se transforma en discurso y finaliza de nuevo en la realidad con un lector que lo completa y lo modifica. Con esta perspectiva, no consideramos que la obra esté encerrada en un caracol de espejos, sino que atiende a lo que existe antes que la obra y al efecto que produce fuera de ella. El autor de *Tiempo y narración* aclara de manera enfática que no se trata de un círculo vicioso que parta de un lugar y regrese al mismo; más bien, nos enfrentamos a un espiral que avanza cada vez, que se transforma sin cesar, que parte de un lugar y llega al mismo, pero a diferente altura. Es valiosa la contribución de Ricœur, pues habilita la acción pre-narrativa y la posterior, que es la lectura.

El *círculo de la mimesis* se compone de tres estadios: *Mimesis I*, *Mimesis II* y *Mimesis III*. El primero involucra la prefiguración o comprensión pre-narrativa; el segundo, la configuración poética u obra o poema; el tercero, la refiguración o la lectura (valga decir que el término “lectura” debe analizarse y definirse con rigo). De estos tres momentos, el segundo tiene el papel central de mediación entre el primer y el tercer estadio.

La *Mimesis I* designa la comprensión del mundo que precede a la configuración poética; se trata de la acción efectiva, del mundo intacto por lo narrativo. La *Mimesis I* es la prefiguración. El individuo domina una red conceptual que une acciones, agentes, motivos, fines y, a fin de cuentas, una semántica clara de la acción efectiva. Como señaló Ernst Cassirer, estas acciones serían ininteligibles (más aún, no existirían) si no estuvieran mediatizadas simbólicamente, si el lenguaje no moldeara, en dialéctica inacabable, nuestros pensamientos y nuestras acciones cotidianas. Ricœur está al tanto de ello. Esta acción no llega todavía al dominio narrativo (con esto, entiéndase al discurso narrativo inscrito en un soporte material o digital). Por

ello, el filósofo declara esta primera estación como “estructura pre-narrativa de la experiencia”¹¹³. El círculo (la espiral) parte de aquí.

La *Mímesis II* es el dominio de la configuración poética, del acto poético; es el del poema, el de la obra literaria. En “El Aleph”, Borges (el protagonista del cuento) habla: “Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré”¹¹⁴. Con esta sentencia, el personaje revela el contraste entre el primer y el segundo estadio de este círculo; mientras en el ámbito de *Mímesis I* todo es acción simultánea (porque todo sucede de manera continua), en el segundo, mediante la violencia de la configuración, se transcribe todo en palabras, oraciones, párrafos y capítulos que se organizan, uno tras otro, mediante leyes sintácticas. El discurso ordena (o, al menos, esa es su tentativa) y es inteligible. Fija las acciones y las dispone para lograr un sentido. Es decir, la configuración supone una trama (la voz de Aristóteles es *mythos*). Este estadio es la

dimensión configurante propiamente dicha; por ella, la trama transforma los acontecimientos en historia. Este acto configurante consiste en ‘tomar juntas’ las acciones individuales o lo que hemos llamado incidentes de la historia; de esta variedad de acontecimientos consigue la unidad de la totalidad temporal.¹¹⁵

Mímesis II es mediación entre I y III debido a que su carácter de configuración es, a su vez, configurante de la acción efectiva. Para el tercer momento, la acción arriba con un filtro narrativo. Entonces, y sólo entonces, el mundo del texto puede tocar el mundo del lector para modificarlo.

Mímesis III es la refiguración. Ricœur lo identifica con el concepto de *aplicación* de Hans-Georg Gadamer, pero lo denomina *apropiación*. Más adelante atenderemos a la definición estricta de este término. El estadio de la configuración poética tiende un mundo ante el lector. Acontece lo que —también con Gadamer— Ricœur califica como *fusión de horizontes* (la comprensión es derivación de esta idea). La inserción del trabajo conceptual de Roman Ingarden y Wolfgang Iser es pertinente aquí, pues describe un

¹¹³ *Ibidem*, p. 144 .

¹¹⁴ Jorge Luis Borges, “El Aleph”, en *El Aleph*, p. 192.

¹¹⁵ Paul Ricœur, *Tiempo y narración*, p. 133.

entendimiento sobre la interacción o, más en específico, la comunicación entre obra y lector. En *Tiempo y narración*, el filósofo francés aclara:

Lo que comunica, en última instancia, es, más allá del sentido de la obra, el mundo que proyecta y que constituye el horizonte. En este sentido el oyente o el lector lo reciben según su propia capacidad de acogida, que se define por su situación a la vez limitada y abierta sobre el horizonte de fondo.¹¹⁶

En *Mímesis III*, el lector recibe la obra y la transmuta en experiencia. La encarna, la vive, le da un cuerpo singular. La convierte en efecto que actuará sobre él. La obra deja de ser lo que ha sido y se interpreta, se integra a una experiencia y a una semántica individual.

Esta interpretación se da según la “propia capacidad de acogida, que se define por su propia situación a la vez limitada y abierta sobre el horizonte de fondo”. Es decir, el texto existe objetivamente con sus características estructurales, pero el lector cambia con el tiempo. Su horizonte y su situación son distintos según sus circunstancias históricas. Por eso, no es lo mismo leer las *Soledades* de Góngora en su momento de producción que hoy día. ¿Por qué? Porque la noción del idioma español y aun la del término de idioma han cambiado; porque hoy el lenguaje literario se concibe distinto; porque las técnicas poéticas y narrativas se han modificado; porque las condiciones sociales, económicas, políticas y culturales no son las mismas, porque las disputas literarias y lingüísticas ya son de otra naturaleza.

Éste es el almacén del círculo mimético. Dado que la *actualización* es un rescate de la obra del pasado (del olvido) que al leerla otra vez se interpreta de nuevo, este bosquejo resulta necesario. Queda la tarea de describirlo más con más detalle, incluso de aumentarlo.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 148.

2.2.2 HABLA / ESCRITURA

En contraste con el bagaje conceptual del estructuralismo, cuya unidad fundamental es el signo concebido a partir de binomios, Ricœur reelabora el trabajo de Émile Benveniste sobre la oración como estructura básica. El lenguaje como conjunción de un nombre y un verbo; o, en otros términos, como *discurso*¹¹⁷. Sobre este supuesto, el autor de *Teoría de la interpretación* erigió y esculpió buena parte de su obra.

Ricœur observó en la instancia discursiva una dialéctica primordial. Se trata de la *dialéctica del acontecimiento y el sentido* en la que el discurso posee dos cualidades definitorias: su existencia en duración y en sucesión (el acontecimiento) y su contenido proposicional (el sentido). En suma, “*si todo discurso se actualiza como acontecimiento, todo discurso es comprendido como sentido*”¹¹⁸.

Al *hablar*, la dialéctica del acontecimiento y el sentido arranca y, mientras el discurso tiene duración, acontece, sucede, el significado franquea el espacio y se desplaza de una persona a otra. El acontecimiento tiene sentido; el sentido es acontecimiento. Tanto el uno como el otro implican diálogo, comunicación. La dialéctica ocurre al *hablar*. Las palabras que usamos al hablar suelen ser ricas en significados y quedan (más o menos) fijas por estar aprisionadas en un contexto, por la oportunidad de decir, desdecir y decir nuevamente; por la posibilidad de señalar la referencia, explicarla, preguntar y responder. Es evidente, sin embargo, que el sentido escapa. Así como las ventajas para encerrar las palabras en un significado, el hablar conlleva desventajas: la espontaneidad de un momento produce dificultades de precisión¹¹⁹. Y a pesar de todo, en comparación con la escritura, el diálogo cara a cara es un poco más preciso. La *escritura* quiebra la dialéctica. En ella el acontecimiento y el sentido se separan. ¿Quizá la escritura tenga una naturaleza

¹¹⁷ Paul Ricœur, *Teoría de la interpretación*, p. 15.

¹¹⁸ *Ibidem*, pp. 23-24.

¹¹⁹ Esto es cierto. A diferencia de lo que Ricœur establece en *Teoría de la interpretación*, podría afirmarse que debido a la espontaneidad del momento o por factores de otro tipo, no siempre se dice lo que uno quiere. El vínculo cara a cara puede establecer una restricción de la polisemia, pero las palabras pueden tener autonomía semántica cuando uno piensa lo que el otro ha dicho mucho después de la conversación. Hablar también corre el mismo riesgo –ciertamente en muchísima menor medida y con implicaciones más breves- que la escritura.

diferente a la del habla? Así es. Al estar inscrito en un soporte material, el carácter de acontecimiento del discurso se anula o, mejor dicho, se suspende. El sentido, no obstante, perdura. Decir que la escritura es sólo el habla escrita es una injusticia. La escritura —afirma Ricœur— no es sólo una fijación de la voz oral; más bien, “toma el lugar del habla. Se da una especie de atajo entre el sentido de discurso y el medio material [...] El destino del discurso es entregado a la *littera* y no a la *vox*”¹²⁰. Por consiguiente, el sentido del discurso escrito es mudo y está en espera.

Situamos a la escritura en la frontera de *Mímesis I* con el *II*. Pero ¿en realidad son equiparables la escritura y el linde entre estos dos estadios (la configuración poética)? Estamos ante dos procesos semejantes, pero que no son lo mismo, pues ambos pertenecen a dos redes conceptuales diferentes. Por un lado, la escritura designa un fenómeno más elemental que cualquier investigación hermenéutica debe asumir. Cuestionarse sobre la escritura es proponer una respuesta a las siguientes preguntas: ¿qué significa escribir?, ¿el pensamiento se transforma al pasar del habla a la escritura?, ¿cuáles son las consecuencias del proceso? Por otro lado, la configuración tiene raíces en conceptos tales como narración, trama, historia, etcétera. Este segundo concepto *sí* puede ser escritura, pero no sólo queda ahí, sino que el filtro de la composición y la disposición ya están en ella. En resumidas cuentas, en la configuración ya hay una planificación que teje la escritura, un objetivo de sentido, de unidad, de totalidad.

¿Para qué, entonces, distinguir aquí habla de la escritura? Los dos conceptos no se corresponden, pero la configuración poética (la obra) implica escritura. No hay contradicción y cualquier distingo apropiado aclara tópicos hermenéuticos vitales. La configuración se monta sobre la escritura para definirse; por ello, a cualquier teoría sobre la configuración le conviene disipar dudas sobre su noción de escritura.

El *texto* es la síntesis del enfrentamiento entre escritura y configuración poética. Se trata de “todo discurso fijado por la escritura”¹²¹. Por un lado, es

¹²⁰ *Ibidem*, pp. 41-42.

¹²¹ Paul Ricœur, *Del texto a la acción*, p. 127.

una expansión de la primera unidad de significado actual que es la oración, o instancia de discurso en el sentido de Benveniste. Por otro lado, un principio de organización transraccional que es aprovechado por el acto de relatar en todas sus formas¹²².

El texto es escritura y la configuración poética es un texto. Mediación de ambas categorías, al texto lo componen elementos de la configuración poética, como los paradigmas y los géneros, resultado lento de un proceso bilateral entre sedimentación e innovación en la forma y el contenido. Estas nociones constituyen la tradicionalidad. Lo que nos interesa, sin embargo, es el cerrado vínculo que el texto produce entre la escritura y la configuración.

Una consecuencia definitiva de la escritura (y de los dos conceptos que se montan en ella) es la distancia que se abre entre el autor y su obra. Este abismo produce transformaciones lentas y sutiles: engendra miopía. Surge, así, la clave para entender la diversidad de interpretaciones, la cantidad de lecturas que *Edipo Rey* ha propiciado. Me refiero a la *autonomía semántica*. En este sentido, la *actualización* es hija de esta categoría, pues la obra se vuelve una “posibilidad significativa”¹²³ que el lector puede apropiarse según sus circunstancias. En *Verdad y método*, Hans-Georg Gadamer expresa la distancia de esta forma:

Una diferencia insuperable entre el intérprete y el autor, diferencia que está dada por la distancia histórica. Cada época entiende un texto transmitido de una manera peculiar, pues el texto forma parte del conjunto de una tradición por la que cada época tiene un interés objetivo y en la que intenta comprenderse a sí misma¹²⁴.

De manera que la obra adquiere libertad, pero nunca una ilimitada, sino sometida a las condiciones históricas, a las circunstancias individuales de un lector. Lo cierto es que destroza cualquier atadura, cualquier pretensión de

¹²² *Ibidem*, p. 17.

¹²³ Pedro Aullón de Haro, *op. cit.*, p. 14.

¹²⁴ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método*, p. 366.

propiedad¹²⁵. El autor deja de ser relevante, pues —y el eco de Sócrates en *Ion* nos llega—, una vez escrita su obra, ignora sus sentidos potenciales, sus implicaciones latentes. Es un texto emancipado de su creador, preparado para prolongar su errabundo camino de sentidos en un lector nuevo. El sentido nuevo no será radicalmente diferente (no puede serlo), pero será otro.

¿Hasta qué punto existe esta *autonomía*? Para aclararlo, propongo una exageración: la *Biblia*, que ha sido y sigue siendo un libro sagrado, ¿puede llegar a tener un día el sentido de una novela de aventuras?, ¿puede su sentido llegar a ser el de una de terror?, ¿puede llegar a ser un manual de supervivencia en Marte? ¿Puede *El Corán* llegar a ser un libro rosa? ¿La autonomía semántica puede llegar a tal grado? La respuesta está en el concepto hermenéutico de *tradición* (dialéctica de sedimentación e innovación) y en la construcción del valor literario. En ellos nos concentraremos más adelante.

2.2.3 LA FUSIÓN DE HORIZONTES

La lectura es un milagro. Implicó un extenso proceso de invenciones y descubrimientos. Supone condiciones sociales e históricas precisas; deriva en conocimiento y autoconocimiento. Su estudio es un ahínco a contracorriente, pero un esfuerzo al fin y al cabo. Hablaremos sobre el mundo del texto y el mundo del lector, sobre horizontes y puntos de indeterminación. Procuraremos entender la condición de lector del crítico literario, la contingencia de sus interpretaciones. Ninguno de nosotros es ahistórico y en nuestras afirmaciones brilla nuestra tradición. Veremos cómo es que los críticos son capaces de rescatar obras y autores que eran polvo. Nos hundiremos en el contacto de *Mímesis I y II*.

Designamos *mundo del texto*¹²⁶ a la configuración poética de *Mímesis II*. “Es un laboratorio de forma en el cual ensayamos configuraciones posibles de la acción para poner a prueba su coherencia y plausibilidad [...] El mundo del

¹²⁵ Incluso el propio nombre del autor termina siendo libre del propio autor, como lo afirma Michel Foucault en “¿Qué es un autor?”. El nombre pasa a ser un término organizador de ciertos libros, de cierto estilo, de cierto período.

¹²⁶ Ricœur ni hace la distinción entre mundo del texto y mundo de ficción.

texto, una proyección del texto como mundo”¹²⁷. Se trata de escritura y de texto, pero es irreductible a estos términos. Detrás de él, late la idea de *mythos*, o sea, de un ejercicio de composición por parte del autor que dota al texto de lugares vacíos, de puntos de indeterminación, de un lector implícito. Lo tejen las estrategias del texto, que propician un efecto en el lector.

El mundo del texto es la *obra*. Ésta es una secuencia más larga que la oración y que un párrafo; es una forma compuesta que por lo común se supedita a los códigos de género literario. La obra tiene cara de novela, de cuento, de poema, de ensayo, de reportaje, de crónica, de crítica. Está marcada del nombre de un autor mediante su estilo. Es una sensación de totalidad, de soberano mundo que se levanta de las páginas y que se proyecta en el lector como un universo único. El mundo del texto es la obra y sus posibles proyecciones.

En algún lado, Paul Ricoeur declara que las obras “sólo pintan la realidad agrandándola con todas las significaciones que ellas mismas deben a sus virtudes de abreviación, de saturación, de culminación, asombrosamente ilustradas por la construcción de la trama”¹²⁸. Su trama le provee de una capacidad de explosión de sentidos que su autor ya no puede detener. No evitamos caer en un lugar común: la obra es de nadie y de todos.

La obra es la configuración y ésta implica *mythos*. Por lo tanto, la obra es una composición. Es decir, comprende ciertas técnicas de construcción que orientan al lector, como la de los *puntos de indeterminación* —concepto que surgió en la fenomenología de Roman Ingarden—, que existen de manera latente en el texto y sólo toman significación en la lectura. El teórico checo los define de la siguiente manera:

un punto tal se muestra siempre que —con base en las oraciones que aparecen en la obra— no se puede decir de un objeto determinado (o de una situación objetiva), si éste posee una determinada propiedad o no. [...] Llamo ‘punto de indeterminación’ al aspecto o al detalle del objeto representado del que, con base en el texto, no se puede saber con exactitud cómo está determinado el objeto correspondiente¹²⁹.

¹²⁷ Paul Ricoeur, *Del texto a la acción*, p. 21

¹²⁸ Paul Ricoeur, *Tiempo y Narración*, p. 153

¹²⁹ Dietrich Hall, “Concretización”, *En busca del texto*, p. 33.

En *La invención de Morel*, como en demasiados textos, es claro. En un suplicio que oscila entre la muerte y la vida, entre lo fantástico y lo concreto, entre el amor y el patetismo, el narrador menciona las máquinas que hacen funcionar el surgimiento de imágenes y siluetas de su isla, escenario de la novela; menciona su vida previa y los motivos por los que llegó a la isla. Sin embargo, no se preocupa por describir nada. Lo ignoramos todo sobre la invención del tal Morel. Maestro de la trama, Adolfo Bioy Casares supo cómo dosificar el argumento. Las estrategias del texto y sus puntos de indeterminación dirigen al lector hacia una revelación. Como Bioy pero a ultranza, Hemingway trabajaba sobre la indeterminación; hizo de ella el meollo de su poética del cuento.

Las *estrategias del texto* consiguen la consistencia del mundo del texto. Autor de *El acto de leer*, Wolfgang Iser es un pilar de la escuela de recepción. Estudió las estrategias que orientan al lector hacia un efecto preciso¹³⁰. Una de ellas es el *lector implícito*. No hablamos de un lector de carne y hueso, sino del que está presente en la estructura de la obra. Su presencia está en las marcas gramaticales: pronombres, verbos y técnicas retóricas evidencian su existencia *en* el texto. Por dirigirse a un “otro” e intentar persuadirlo, el género del ensayo es el maestro en crear a su lector *en* el texto. La escritura (más aún: su concepción) de la obra supone un interlocutor. Todo ello deriva en la categoría de lector implícito, una estrategia del que se vale el autor para capturar a su dialogador.

Tanto la naturaleza de las estrategias como su eficacia están atadas al *horizonte de expectativas* intraliterario y extraliterario. El primero pisa el mundo del texto; el segundo, el del lector. Heredero de la hermenéutica de Gadamer, Hans Robert Jauss estudió el fenómeno de la recepción de las obras literarias; llegó a resignificar un concepto fundamental: el *horizonte*. En *Verdad y método*, Gadamer dice que “al concepto de la situación le pertenece esencialmente el concepto del *horizonte*. Horizonte es el ámbito de visión que abarca y encierra todo lo que es visible desde un determinado punto”¹³¹. Jauss estudió esta categoría y agregó la *expectativa*; o sea, la “posibilidad razonable

¹³⁰ “Las estrategias del texto –dice Iser- proyectan las condiciones de experiencia del texto; hay que llamarlas estrategias, porque sólo por su medio se pueden configurar los objetivos del texto y sus orientaciones”. Wolfgang Iser, *El acto de leer*, p. 155.

¹³¹ Hans-Georg Gadamer, *op. cit.*, p. 373.

de que algo suceda”¹³². Quiere decir esto que el individuo está situado en un punto de la historia donde algunas cosas son posibles y otras de ninguna manera. El horizonte de expectativas es resultado de una “comprensión previa de los géneros, de la forma y temática de obras anteriormente conocidas, y de la oposición de la lengua poética y práctica”¹³³. El lector crea su bagaje (de naturaleza literaria y aun extraliteraria) y conforme a él lee, evalúa y juzga.

El horizonte de expectativas tiene dos tipos: el intraliterario y el extraliterario. El primero corresponde al movimiento interno de una obra: se abre al comenzarla, cambia con las páginas y queda satisfecho o no con el final. Las estrategias del texto sopesan la expectativa; la dosifican, la tensan, la calman. Uno puede empezar a leer *Rayuela* esperando una novela realista e impactarse, para bien o para mal, con lo que encuentra. Con respecto al horizonte de expectativas extraliterario, consideramos por fuerza las “expectativas concretas procedentes del horizonte de sus [del lector] intereses, deseos, necesidades y experiencias, condicionado por las circunstancias sociales, las específicas de cada estrato social y también las biográficas”¹³⁴.

El ejemplo de Góngora, Quevedo y Lope es ilustrativo. ¿Pueden hoy significar sus obras lo mismo? ¿Pueden tener implicaciones semejantes, desatar polémicas equivalentes? Párrafos arriba esbozamos una respuesta: el idioma y aun la noción de idioma han cambiado; el lenguaje literario se concibe de otra manera; las técnicas poéticas y narrativas se han transformado; las condiciones sociales, políticas y culturales ya son otras. Si el lector contemporáneo leyera las *Soledades* como un texto de su tiempo, ¿cuál sería su reacción? Siempre singular en un momento histórico dado, el horizonte de expectativas responde a sus antecedentes de recepción. La literatura, sus valores y sus criterios se alteran constantemente. ¿Puede hoy alguien escribir como Góngora después de Rubén Darío, Federico García Lorca, Pablo Neruda? La tentativa sería anacrónica. No negamos el valor de Góngora, pero pertenece ya a nuestros antecedentes. Nuestro horizonte de expectativas parte de las posibilidades razonables que han abierto numerosos escritores; cualquier retroceso, cualquier avance inesperado tendrá una suerte trémula.

¹³² Real Academia Española, *Diccionario*, <http://dle.rae.es/?id=HI1X80V>.

¹³³ Hans Jauss, “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, p. 76

¹³⁴ *Ibidem*, p. 77.

La descripción previa nos sirve para enfrentar la *fusión de horizontes*. Ésta es una categoría primordial que une la configuración con la refiguración; se trata del exacto punto de unión entre *Mímesis II* y *III*; es el encuentro de la obra con el lector. Sus consecuencias son diversas: calma la tensión o cimienta la crisis; respalda la popularidad de la obra o la rescata del polvo.

Hans-Georg Gadamer afirma lo siguiente en su obra:

El horizonte del presente no se forma pues al margen del pasado. Ni existe un horizonte del presente en sí mismo ni hay horizontes históricos que hubiera que ganar. *Comprender es siempre el proceso de fusión de estos presuntos horizontes para sí mismos*¹³⁵.

Bajo esta mirada, la comprensión es la fusión de dos horizontes que, pese a que no son tan diferentes porque manan de una tradición, se encuentran, se recuperan hasta que, al fin, se identifican uno al otro. El teórico alemán aclara que “forma parte de la verdadera comprensión el recuperar conceptos de un pasado histórico de manera que contengan al mismo tiempo nuestro propio concebir. Es lo que hemos llamado fusión de horizontes”¹³⁶. Nuestro mundo es el nuestro y el del pasado; será también el del futuro. Nos enfrenta con lo que fuimos; nos interpela y en él nos comprendemos. La identificación es la consecuencia de la fusión; nos lleva, en última instancia, a la comprensión.

Producto del esfuerzo humano, la obra está provista de un horizonte histórico preciso; el lector, de otro. El vínculo de la obra y el lector carece en principio de un marco referencial común; por ello, la indeterminación de la obra logra una *asimetría*, desequilibrio entre el uno y el otro (Iser lo afirma). La “determinación” se traduce en encontrar un equilibrio, en el acto de completar o rellenar los vacíos de la obra; se da cuando el lector proyecta el mundo del texto¹³⁷ y otorga carne a lo que antes era esqueleto. Se da el acto de la fusión, en la comprensión doble: la de la obra y la de uno mismo. Implica comunicación, comunión. La obra, por tanto, deja de ser producto exclusivo de su autor; se vuelve fruto del autor y del lector; en ellos surge y en ellos se define y completa cada vez. Los horizontes se tocan y trastocan mutuamente. En esto estriba la comunicación.

¹³⁵ Hans-Georg Gadamer, *op. cit.*, p. 377.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 453

¹³⁷ Wolfgang Iser, *op. cit.*, pp. 260-261.

Llegamos al dominio de *Mimesis III*: el mundo del lector, la refiguración. El estudio de esta instancia es reciente; en las investigaciones literarias, el lector nació en el siglo XX¹³⁸. Avanzamos hondo en la recepción de la obra; hemos retornado a la realidad tangible y concreta, a la acción efectiva. ¿Círculo vicioso o espiral en movimiento? Media la configuración (configurante) poética. Nuestra experiencia se modifica no sólo por la narración, sino por el encuentro con otro horizonte (el nuestro se agranda y crece); el mundo, de golpe, es otra cosa. De ahí el nombre alternativo de este estadio, el de *refiguración*.

Hay varias formas —propone Ricœur— de abordar la instancia del lector. Por un lado, la de Wolfgang Iser, cuya tentativa está en comprender al lector individual; por otro, la de Hans-Robert Jauss, que se traduce en el estudio de la recepción del público en un período histórico particular. Dos vías diferentes, un objetivo semejante: el de re-habilitar, mediante perspectivas distintas, al lector. En ambas, la fuente común es Roman Ingarden, teórico checo que ahonda en la *concretización*. Este concepto supone fijar ciertas propiedades y, en última instancia, un sentido a la obra. Con imaginación, con pensamiento, con actividad mental, se trata de colmar la indeterminación y los espacios vacíos. La concretización es circunstancial. En términos de Iser, equilibra la asimetría que se abre entre obra y lector. Este término es operativo, sirve para explicar medianamente un fenómeno, pero no deja de ser discutible y limitado; sus limitaciones las hemos de pasar por alto para fines de esta tesis.¹³⁹

¹³⁸ En efecto, los estudios previos como la poética, el formalismo ruso, el estructuralismo, etcétera, veían de manera inmanente a la obra. Sus bases teóricas y metodológicas se fundamentan esencialmente en el estudio del texto y hacen de lado la puesta en práctica del lenguaje. Pero hay una diversidad de perspectivas; la escuela semiótica norteamericana es un ejemplo de la consideración del lado pragmático en el uso del lenguaje (Pierce, Morris, Austin, Searle). Asimismo la semiótica italiana con Umberto Eco. Incluso, si nos vamos más lejos, encontramos en Aristóteles el término *catarsis*, que implica un efecto en el lector. Los estudios del lector varían, pero, me parece, en la tradición hermenéutica hay acaso una tentativa más firme y estructurada de aprehender el fenómeno de la comprensión y, a su vez, las implicaciones de la relación entre la obra y el lector.

¹³⁹ Y sin embargo, no podemos pasarlos por alto del todo. La primera pregunta que se nos viene a la cabeza es la siguiente: ¿es posible concretizar toda obra? Quiero decir, ¿es posible concretizar *Macbeth* de Shakespeare, *Sonata a Kreutzer* de Tosltoi o el *Finnegans Wake* de James Joyce? Sabemos que esta última obra es, acaso, una de las más desafiantes de la tradición entera. ¿Es posible luchar en su contra y ganar en el primer round el trofeo del significado? Recuerdo haber

El lector concretiza el texto. La concretización no es la lectura, sino una parte de ella. Es vestir, con atuendo particular y preciso, al maniquí. Es pintarle unos rasgos, colorearle los ojos de un solo color. Con el arma de la imaginación, encarna la obra. Pero cuando el lector incorpora la obra, cuando la hace suya, el término *concretizar* se torna insuficiente. Ya hablamos, más bien, de *aplicación* (según Gadamer) o *apropiación* (según Ricœur). Antes de resurgir en el pensamiento de Gadamer, el término *aplicación* tenía un uso teológico, religioso. Leemos las Escrituras, las entendemos, las hacemos nuestras, las aplicamos en nuestras acciones, las hacemos vida. “Nuestras consideraciones nos fuerzan a admitir que en la comprensión siempre tiene lugar algo así como una aplicación del texto que se quiere comprender a la situación actual del intérprete”¹⁴⁰. Y Gadamer escribe un ejemplo esclarecedor: si alguien lee las Escrituras, el creyente no quiere comprenderlas como documento, sino como algo que pueda tener un efecto concreto en su vida¹⁴¹. Es decir, llevarlo más allá, hacerlo trascender la situación y transmutarlo en realidad, en vida, en acción.

Para adecuarlo al esquema ricœuriano, la aplicación deriva en apropiación. Es el corazón de *Mímesis III*. Cuando un lector se apropia de la obra —arguye Ricœur— realiza proyecciones posibles más propios, que significa el posible efecto que la obra tendrá desde un punto de vista individual,

leído alguna reseña escrita por Jorge Luis Borges sobre *Ulysses* de James Joyce. A pesar de la erudición de Borges, su texto dice: “Más que la labor de un solo hombre, el *Ulises* parece la labor de muchas generaciones” (*Textos Cautivos*, 83). Y de *Finnegans Wake* opina lo siguiente: “Sospecho que comparten mi perplejidad [los críticos literarios del Times] y mis vislumbres inservibles, parciales. Sospecho que están clandestinamente a la espera (yo públicamente lo estoy) de un tratado exegético de Stuart Gilbert, intérprete oficial de James Joyce” (*Textos Cautivos*, 317).

¿Por qué cito a Borges? Hay ocasiones en que el acto de concretizar una obra se vuelve algo ingenuo. Hay puntos rutilantes en la historia de la literatura en que surge una obra aparentemente ilegible que sólo con el tiempo (con la “labor de muchas generaciones”) se une a la tradición. Es natural que la creación literaria avance más rápido que el pensamiento literario, con los campos de estudio que éste involucra. Es posible que debido a las limitaciones de la concretización, muchas obras (como *Ulysses* de Joyce) hayan sido rechazadas en su época y sólo después de la incorporación de otras obras, de otros pensamientos, de otros acontecimientos históricos, se la haya podido concretizar y, por tanto, comprender. Esta consecuencia es, de hecho, una de las posibilidades de la actualización.

¹⁴⁰ Hans-Georg Gadamer, *op.cit.*, p. 379.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 380.

condicionado históricamente. Leer *Crimen y castigo* es ser Raskolnikov y razonar como él; es, sin ninguna duda, participar de su conversación con el detective Petrofsky, creer en la posibilidad del derecho natural del genio, de Newton, de Napoleón; es dejar de dormir por examinar su razonamiento, por repetirlo, una y otra vez, en la cabeza hasta encontrar su error; es encontrar el mundo posible (con terror, con perverso deseo) en el que su razonamiento sea correcto; es ver en la calle a un hombre con abrigo oscuro y cuello erguido y asociarlo de inmediato con el brillante personaje de Dostoyevsky. Apropiarme de la obra es reelaborarla en mi tiempo, hacerla contemporánea, reinterpretarla, cambiar el sentido que pudieron darle otras personas de otras épocas; incluso, faltar al respeto al sentido que el propio autor propuso para su creación. Por último, apropiarme de una obra es encontrar en ésta las ideas que requiero para interpretar mi propio presente; es, de algún modo, una fuente de instrumentos heurísticos para abordar, estudiar, profundizar y criticar mis propias circunstancias. En estas consecuencias miramos la *refiguración*.

2.2.4 EL VALOR LITERARIO

¿Puede la obra de los escritores del Siglo de Oro significar lo mismo hoy? El texto vive independiente de la subjetividad de los lectores y, más bien, la contingencia estriba en el proceso social y cultural de su entorno. Argüí que la tradición y el valor literario controlan las interpretaciones: la posibilidad de cada una, lo razonables y lo descabelladas que pueden resultar. Sucesor de las ideas literarias, en el crítico literario estos términos tienen un eco más profundo, pues es lo que Iser llamaba *lector informado*. Párrafos más tarde, dije lo siguiente: la *Biblia*, que ha sido y sigue siendo un libro sagrado, ¿puede algún día tener el sentido de una novela de aventuras o una de terror?, ¿puede llegar a ser un manual de supervivencia en Júpiter? ¿Puede *El Corán* llegar a ser un libro rosa? ¿Hasta qué punto hay autonomía semántica?

Pienso que el control de las interpretaciones (admisión de las prudentes, exclusión de las descabelladas) yace en la *tradición* y en el *valor* literarios. Gadamer insta una definición de sentido amplio: “las costumbres se adoptan libremente, pero ni se crean por libre determinación ni su validez se fundamenta en ésta. Precisamente es esto lo que llamamos tradición: el

fundamento de validez”¹⁴². Y prosigue: “la tradición aparece en ambos casos como la contrapartida abstracta de la libre autodeterminación, ya que su validez no necesita fundamentos racionales sino que nos determina mudamente¹⁴³.

El alemán une la tradición con autoridad; ambos son prejuicios productores de validez o, mejor dicho, ellos mismos son fundamento de esa validez. La tradición es el faro de la historia alumbrando nuestra situación presente y señalando las posibilidades del mañana. Hilo imaginario que atraviesa la historia, la tradición nos constituye (somos derivación del pasado; derivaremos en un futuro) y se desenvuelve al paso del tiempo.

En este sentido, una tradición literaria consiste en el cúmulo de obras del pasado y del presente que, aunque la diversidad domina, posee ciertas tendencias temáticas, estilísticas, estéticas. La tradición es cambio y permanencia en la literatura; de su seno nacen la ortodoxia y la heterodoxia; el conservadurismo y la herejía; el clasicismo y la rebeldía. Todo ello condiciona la creación y el juicio futuro¹⁴⁴. A esto mismo se refiere Ricœur cuando afirma que a la *tradicionalidad* la define el dinamismo constante de la *sedimentación* y la *innovación* de paradigmas, es decir, del proceso dinámico que une y separa formas tradicionales y nuevas que surgen de la creación literaria.

De la tradición surge para cada momento histórico el valor literario; lo que es y no es literatura en una época precisa. Mientras la tradición está transformándose, el valor literario es consecuencia visible en un punto exacto de la historia. La contingencia empapa ambos conceptos. En *Una introducción a la teoría literaria*, Terry Eagleton aventura que

no existe literatura tomada como un conjunto de obras como de obras de valor asegurado e inalterable, caracterizado por ciertas propiedades, intrínsecas y compartidas [...] Los juicios de valor son notoriamente variables: por eso se deduce de la definición de literatura como forma de escribir altamente

¹⁴² *Ibidem*, p. 348.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 349.

¹⁴⁴ Con respecto a lo que decíamos más arriba, diríamos que *Ulysses* de Joyce primero fungió como un desvío incomprensible de la tradición debido al uso innovador de las técnicas literarias; es decir, no podía concretizarse y mucho menos asimilarse con el conocimiento literario de entonces. El libro esperó y exigió esfuerzos, exigió una transformación de expectativas hasta que la tradición pudiera comprenderlo y engullirlo como libro aceptado, incluso canonizado.

apreciada que no es una entidad estable [...] ‘Valor’ es un término transitorio; significa lo que algunas personas aprecian en circunstancias específicas, basándose en determinados criterios y a la luz de fines preestablecidos¹⁴⁵.

El valor literario —sus criterios, sus cánones con los que funciona— es voluble. Diversos hilos invisibles lo unen con las condiciones sociales, políticas, económicas, culturales del lugar y el tiempo de su aparición. Algún cambio en esas condiciones provoca el cambio de la valoración literaria¹⁴⁶. Lo que hoy leemos de Cervantes no se leía (no podía leerse) hace dos siglos. Por ello, los escritores del Siglo de Oro no pueden significar lo mismo hoy que en su momento. La configuración social, moral, filosófica es otra; el arte tiene otro concepto; lo literario ya es otra cosa. Muchos escritores han renovado (cambiado de manera radical) la noción de la literatura, de sus géneros, temas y estilos. Entre Cervantes y nosotros hay un Racine, un Goethe, un Flaubert, un Dostoyevski, un Kafka, un Borges. En suma, el fundamento de los debates (el valor) ya no corresponde con el de épocas remotas¹⁴⁷.

Transcribo un ejemplo pertinente que Eagleton expone en su libro:

Es posible, por supuesto, que sigamos compartiendo muchas inquietudes con la obra en cuestión [una obra que parece haber conservado su valor a través de los siglos]; pero también es posible que, en realidad y sin saberlo, no hayamos estado evaluando la ‘misma’ obra. ‘Nuestro’ Homero no es idéntico al Homero de la Edad Media, y ‘nuestro’ Shakespeare no es igual al de sus contemporáneos. Más bien se trata de esto: períodos históricos diferentes han

¹⁴⁵ Terry Eagleton, *Una introducción a la teoría literaria*, pp. 22-23.

¹⁴⁶ Esto ya lo decía Virginia Woolf en *Un cuarto propio*. Hay períodos históricos en el que las condiciones políticas son inestables y, mejor, beligerantes. Y sucede que estas épocas llegan a ser los momentos más fecundos del arte literario.

¹⁴⁷ Pondré un ejemplo fuera del ámbito literario. Se trata de lo que hoy día llamamos art brut. Ésta es una forma del arte pictórico, escultórico o literario creado por personas con enfermedades mentales. Cuando los surrealistas, en la primera mitad del siglo XX e influidos por las teorías psicoanalíticas, visitaron algunos hospitales mentales y manicomios, se dieron cuenta de que los dibujos, pinturas o esculturas que hacía la gente como parte de su tratamiento eran realmente obras de arte. Era el inconsciente hablando por sí mismo. Entonces, se le consideró arte y se le dio un valor estético. Pensémoslo bien: en un momento histórico diferente hubiera sido impensable que esto sucediera; sin embargo, la configuración de condiciones y elementos sociales, teóricos y artísticos lo hicieron posible. Esa decisión de los surrealistas transformó el valor estético y la tradición; de algún modo, la abrió.

elaborado, para sus propio fines, un Homero y un Shakespeare ‘diferentes’ y han encontrado en los respectivos textos elementos que deben valorarse o devaluarse (no necesariamente los mismos). Dicho en otra forma, las sociedades ‘reescriben’, así sea inconscientemente todas las obras literarias que leen. Más aún, leer equivale siempre a ‘reescribir’.

La *Odisea* o *Hamlet* son los mismos textos de hace siglos; sus interpretaciones, no. La *Biblia* no puede ser un manual de supervivencia en un planeta extraño porque la tradición (las interpretaciones válidas, pertinentes, prudentes que se han hecho de la obra hasta ahora) no lo admite. La tradición regala validez momentánea mediante el valor dominante. Si la tradición controla la interpretación también lo hace con la creación. Cuando Eagleton escribe “reescribir” quiere decir “comprender” y, por tanto, “concebir”. Por obra de la distancia temporal, la escritura, el texto, la obra adquiere autonomía semántica. Como la tradición y el valor, las expectativas surgen y declinan. Las innovaciones en el pensamiento literario cambian el modo de concretizar las obras, de apropiárselas. La lectura más azarosa y más breve participa de un proceso inacabable e invisible cuyo elemento fundamental es definitivo: el sentido.

2.2.5 FINALMENTE

Hemos descrito la *dimensión hermenéutica* de la *actualización*. Atendimos a la condición del crítico literario como lector. Esto último hay que subrayarlo, pues el lector informado no es como algún otro lector. El crítico participa, con un texto de por medio, en el debate público de la obra literaria; asiste a la acumulación de sentido de una obra, a la supervivencia, a la *actualización* o al olvido de un texto. Como lector informado, el crítico “1) tiene competencia de la lengua con la que el texto está construido; 2) posee el completo conocimiento semántico que un oyente maduro aporta a esta tarea de comprensión; [...] 3) posee competencia literaria”¹⁴⁸. El crítico es portador de la tradición o, al menos, un individuo cercano a ella.

La definición que fraguamos en el primer capítulo es la siguiente:

¹⁴⁸ Wolfgang Iser, *El acto de la leer*, p. 60.

La crítica es un ejercicio de enfoque concreto de la literatura; implica *diálogo* con una obra y, a un tiempo, lo propicia entre ella y el potencial lector; involucra un análisis con diversos métodos y la aplicación de criterios que procuran la comprensión, una fijación de sentido, y determinan el *valor estético* mediante un juicio; en fin, es un ejercicio que tiene como objetivo hacer que la obra literaria desempeñe para el lector una función más total y profunda en todos los niveles posibles para un momento histórico dado.

De acuerdo con la conjetura de nuestra investigación, la crítica literaria tiene la capacidad de *actualizar* las obras mediante un proceso que implica una interpretación. Es claro: el texto crítico no surge de hechos inmutables; su piedra angular es la movilidad, el dinamismo de la mirada. La del crítico es una construcción constante de las disciplinas que estudian la literatura. Con un bagaje teórico, crítico e histórico, la crítica literaria fija el valor de un texto y, a su vez, fija los valores mismos (sus criterios, sus cánones). Fija lo literario de su época, se inserta en la tradición, en esa perpetua corriente de valores y sentidos. Mediante una lectura (un encuentro con la obra concreta), el crítico realiza su trabajo, elabora una interpretación (*ad hoc* a su época) y la pone por escrito. En su texto late a la vez la obra y su momento histórico.

La interpretación del crítico propicia un diálogo de sus circunstancias con la obra; así, la “reescibe”, se la apropia y puede descubrir nuevas posibilidades de significación, intersticios ocultos. Al hacerlo, no sólo contribuye a su presente, sino que abre las posibilidades de interpretación futura de la obra. Descubrir (¿inventar?) un sentido es abrir, machete en mano, un sendero nuevo que puede llevarnos a quién sabe dónde. Con su interpretación, el crítico engancha pasado y futuro. Es posible que cuando decimos que una obra literaria *permanece* más bien queramos decir que *una* sus “interpretaciones” *permanece*.

Lo descrito en estas páginas es sólo una explicación de muchas. La crítica, el comentario, la glosa no son textos inútiles, pues constituyen la obra; pulen (o inventan) una nueva cara del poliedro. La traen acá, a la mesa de lo posible y lo potencial, de lo memorable y lo clásico, al vigoroso núcleo del tiempo. Eso mismo es la *actualización*.

2.3

DIMENSIÓN SOCIOLÓGICA

¿Cuáles son las condiciones que posibilitan la dimensión hermenéutica de la *actualización*? Mirar una dimensión del fenómeno es conceptualmente productivo, pero es también insuficiente. La evolución teórica es ambivalente: ahonda pero se separa de otras miradas, de tal modo que, mediante varias perspectivas, pareciera que observamos fenómenos diferentes cuando el objeto es el mismo. La *actualización* es un proceso que requiere el atisbo de diversas disciplinas en apariencia disímiles. Quizá la polifonía nos aclare el mundo. Esta tesis propone un esbozo con dos perspectivas: la hermenéutica y la sociológica. La lectura, la crítica, la literatura, el arte y, desde luego, la *actualización* son nociones dignas en ambas disciplinas; las dos han procurado fraguar conceptos en torno a éstas. Propongo encontrar coincidencias.

En la sección pasada atendimos a la relación entre la *actualización* y la interpretación; ahora juzgaremos la parte segunda de nuestra conjetura: la disposición necesaria de capital simbólico por parte del crítico. En la dimensión hermenéutica estudiamos el vínculo autor-obra-lector y observamos su implicaciones en los tres estadios del esquema hermenéutico de Paul Ricœur. Es tiempo de concentrarnos en la *dimensión sociológica* de nuestro objeto. Será Pierre Bourdieu quien nos otorgue las categorías conceptuales que necesitamos. Los conceptos de la teoría de los campos son útiles para abstraer el campo literario, el mundo artístico, la relación entre artistas. La crítica literaria —pienso— está subordinada a la vida fuera de la hoja de papel: el mundo del crítico da vida o muerte a su interpretación. Si queremos estudiar la importancia del contenido de la crítica es necesario precisar su entorno. Fijaremos la mirada en la relación del crítico con el entorno que le permite (o no) tener el poder suficiente para *actualizar* una obra literaria.

2.3.1 EL CAMPO

El *campo* es un concepto importante en la obra sociológica de Pierre Bourdieu. Se trata de un tropo y, a su vez, de una herramienta heurística para pensar la sociedad. Es un “espacio multidimensional de posiciones”¹⁴⁹ y relaciones de fuerza objetivas e independientes de los deseos, de la conciencia y del pensamiento de los individuos. “Se encuentra determinado por la existencia de un capital común y por su lucha de apropiación”¹⁵⁰. La posesión de capital se traduce en poder y de ahí desembocan las verdades de cada campo: los criterios válidos, el territorio del sentido común.

Hay que definir, en primer lugar, el concepto de *espacio social*. Metáfora del mundo social, hablamos de un “espacio (con muchas dimensiones) construido bajo la base de principios de diferenciación o de distribución constituidas por el conjunto de las propiedades activas dentro del universo social considerado”¹⁵¹. Es decir, es un universo (una topología social) donde los agentes y los grupos se ordenan en posiciones que derivan de diferencias “particularmente económicas y culturales”¹⁵². En su amplio seno tienen raíz las relaciones sociales, de poder, de fuerza, de dominación y de subordinación. En ese universo que es el espacio social (podríamos hablar de un espacio social de una nación, por ejemplo) hay conjuntos de agentes que giran alrededor de centros gravitacionales potentes y forman *campos sociales*, como el artístico, el económico, el político, etcétera. La potencia surge del interés por el *capital específico* de cada campo. Tradicionalmente, los individuos se agrupan en clases sociales, en las que el criterio primordial es la situación económica; Bourdieu, no obstante, propone los campos sociales.

Cada individuo, dentro del espacio y campos sociales, ocupa una posición. Como en un mapa, esto implica estar en sólo un punto en el espacio. La posición implica una combinación única de disposiciones que el individuo ha interiorizado; es decir, un *habitus*. Este término (conjunto de disposiciones incorporadas) se manifiesta en la forma de caminar, de hablar, de opinar; en la conducta, en la apariencia, en el estilo de vida; en fin, en cada una de sus

¹⁴⁹ Pierre Bourdieu, “Espacio social y la génesis de las clases”, p. 29.

¹⁵⁰ Aquiles Chihu Amparán, “La teoría de los campos en Pierre Bourdieu”, p. 182.

¹⁵¹ Pierre Bourdieu, “Espacio social y la génesis de las clases”, p. 28.

¹⁵² *Ibidem*, p. 31.

acciones. Implica prácticas sociales en las que están en juego los esquemas de percepción del mundo¹⁵³. La posición está envuelta de un habitus particular, y éste provee al individuo una forma de pensar, esquemas de lo correcto e incorrecto, lo malo y lo bueno, lo elegante y lo vulgar. De manera que cada posición es específica debido a que cada una se erige de condiciones específicas.

Existe la tendencia a menospreciar las explicaciones psicológicas. Las razones —imagino— estriban en la dificultad de encontrar evidencia, en su propensión a la especulación. El habitus intenta minimizar esta proclividad y edificar el proceso en el que lo social (lo objetivo) se interioriza en los individuos; logra que las estructuras objetivas (relaciones y prácticas sociales) concuerden con las subjetivas¹⁵⁴. Cabe, sin embargo, la pregunta: ¿hasta qué punto cada una de las prácticas expresan disposiciones de verdad adquiridas?, ¿existe el punto en que la subjetividad deja la claridad y surgen las contradicciones y, con ello, una dificultad lapidaria para establecer una generalidad?, ¿no podría el habitus designar, en cierta medida, una especulación? Pese a ello, el habitus de Bourdieu logra coherencia dentro de la red explicativa de la teoría de los campos.

Ahora bien, del *capital* nace el mapa del mundo social. Su sentido puede variar. Es el trabajo acumulado en forma material o interiorizada. En el artículo “Formas de capital”, Pierre Bourdieu lo aclara. Existen tres formas fundamentales de capital: el económico, el cultural y el social. El económico es, en esencia, dinero. El cultural tiene tres formas: el incorporado (cuesta tiempo conseguirlo; supone trabajo sobre sí mismo que se integra al habitus y que palpita en la persona que lo tiene); el institucionalizado (sancionado por una institución académica, el título o el reconocimiento oficial), y el objetivado (el material, el soporte físico, como un libro o un CD o una biblioteca). El capital social implica asociación con individuos y reconocimiento mutuo transformable en “favores”.

Dos formas de capital no he mencionado. Uno es el capital específico de cada campo (campo literario: capital literario; campo científico: capital científico) y el otro es el simbólico. Éste se trata del reconocimiento que lo individuos reciben de los demás miembros de su grupo¹⁵⁵; es el capital

¹⁵³ *Ibidem*, p.185.

¹⁵⁴ Pierre Bourdieu, *Sociología de la cultura*, 26

¹⁵⁵ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*, p. 38.

representado, esto es, simbólicamente aprehendido en un relación de conocimiento, reconocimiento y desconocimiento. Su posesión otorga poder, que “hace ver” y “hace creer”, produce e impone una clasificación legítima o legal¹⁵⁶. Las aseveraciones de alguien *reconocido* en el campo científico serán más válidas para los demás miembros del mundo de la ciencia que las de un político, un escritor o un degustador de vinos. En un caso como éste presenciamos el capital simbólico. Mediante diversos procesos, las formas de capital del párrafo anterior pueden convertirse en capital simbólico: en autoridad, prestigio, en suma, en poder.

Conflicto entre individuos y agrupaciones, la *lucha* es el principio generador del campo. Como lo hemos dicho, los individuos están envueltos de un habitus que los lanza a ocupar una posición precisa en el espacio y campo sociales. Es lógico que cada uno de ellos posea capital de índole diversa y en proporciones distintas. Las diferencias, afirmaría Bourdieu, generan antagonismos y éstos una lucha. El poder desea poder. Se inaugura la lucha por la apropiación de capital y por los beneficios que conlleva.

Pero la lucha nunca ha sido un caos; al menos en el campo literario, está sometida a un *nomos* o a unas reglas tácitas con “carácter de ley no escrita, no objetivada, no promulgada, sobreentendida”¹⁵⁷. Y sin embargo es definitiva para el dinamismo del campo. Éstas proponen los criterios y los medios por los cuales un individuo accede al mundo artístico, adquiere legitimidad y ejerce poder. Las reglas regulan los esquemas de percepción y valoración de los agentes y de los productos que surgen del campo; es decir, a qué y a quién vale la pena atender y por qué. Pero las reglas del arte literario no llegan a ser infranqueables; son propensas al cambio, a volcarse sobre sí mismas; así fue y ha sido con la doctrina de *l’art pour l’art*, cuando Baudelaire, mediante una serie de acciones simbólicas, no sólo propuso sino que estipuló las reglas que, a veces con más o menos fuerza, regularían el campo artístico francés del siglo XIX y que llegan, con variable resonancia, a nuestros días¹⁵⁸.

Se lucha por el capital; es decir, por el poder de fraguar los criterios de ingreso al campo, por la legitimidad, el reconocimiento y la autoridad, por el monopolio de la nominación. Se lucha para imponer una visión del mundo y

¹⁵⁶ Pierre Bourdieu, “Espacio social y la génesis de las clases”, p. 37.

¹⁵⁷ *Idem.*

¹⁵⁸ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*.

los principios que rigen el sentido común. La lucha alcanza efectos éticos y morales: qué hacer (y no hacer) para continuar en el juego, para no perder. La acumulación de capital específico es traducible en simbólico. El objetivo, en suma, es tener un nombre que pueda *hacer cosas*¹⁵⁹.

En definitiva, el campo es una metáfora para pensar la sociedad, sus relaciones de fuerza y de poder, y su oscilante capital simbólico. Cada campo (literario, científico, político, económico) posee su capital específico y a su alrededor se concentran los individuos con sus intereses, luchando por apropiárselo, según las reglas particulares. Espacio de lucha, el campo además es un lugar de socialización¹⁶⁰, pues el *nomos* se sigue, se transmite y es aprehendido por aquellos que buscan un lugar en el campo. Esto implica la difusión de los esquemas de percepción y valoración dominantes, pero, a su vez, se transmite con variaciones; es decir, los nuevos miembros del campo aprehenden las reglas y dominan los esquemas para después transformarlos. En una palabra, el campo es dinámico, se transforma a cada momento. Comprendemos con Bourdieu que se trata de un campo de batalla en el que el ganador tiene la posibilidad de designar el mundo.

2.3.2 EL CAMPO LITERARIO

Hay que mirar un campo en particular: el literario. Para caracterizarlo, resulta fundamental definir *illusio*. ¿Qué es esto? Es la *creencia* (heredada) de que hay algo por lo que vale la pena luchar. En la calle, dos hombres trémulos pelean a golpes; es claro que existe un desacuerdo grande. Pero, por más enérgico que sea, existe en la profundidad de los insultos y los reproches un acuerdo invisible y silencioso; más bien, una complicidad, algo *por* lo que los dos pelean (y que

¹⁵⁹ Más adelante ahondaremos en la afirmación que hace Bernard Lahire sobre la sociología de los grandes hombres de Bourdieu. Lahire nos ayuda a cuestionar la validez de este tipo de afirmaciones que hace Pierre Bourdieu. Parecería que todo integrante del mundo literario lucha para adquirir relevancia dentro de él. Sin embargo, ¿es esto una realidad? ¿No hay escritores o críticos que sean indiferentes a los conflictos que engendra el mundo literario? Cabe recordar cuando William Faulkner afirmó que los escritores son la única especie de personas de las que nunca sería amigo.

¹⁶⁰ Pierre Bourdieu, “Espacio social y la génesis de las clases”.

consideran valioso). La *illusio* es el motor —invisible, pero siempre presente— que impulsa a todos los miembros de un campo específico; en el caso del literario, la respuesta a la pregunta “¿por qué vale la pena luchar” es “por la literatura”, “por la palabra expresiva”. Se trata de un presupuesto que está debajo de todas las intenciones antagónicas. Luchar por la literatura es una creencia, pues en ella no hay nada de esencial ni necesario para nuestra existencia física¹⁶¹.

¿Acaso una de las instituciones¹⁶² más relevantes (la artística, la literaria) de nuestra actualidad se basa en una creencia tan huidiza como potencialmente falaz? Sin duda. La *illusio* del campo literario se manifiesta en suponer que el debate literario tiene sentido y que, por tanto, los miembros y sus acciones tienen una trascendencia real. Es pensar que el juego tiene un significado y, en consecuencia, estar dispuesto a jugar. Pero es impreciso pensar que sólo el campo literario asume su *illusio*; lo hace también el religioso, el científico, el económico, el político. Y su aparente carácter huidizo y falaz no es tal; terreno de luchas fieras, la *illusio* no sólo se fortalece con el encuentro de perspectivas (formalismo, hermenéutica, estructuralismo, posestructuralismo), sino que vigoriza su polisemia y la potencializan como objeto digno de estudiarse. Los antagonismos y las alianzas descansan sobre la base virtual de la *illusio*.

Ahora bien, el capital literario es objeto de lucha en el campo literario. Irreductible a analogías con el de campos ajenos, estamos ante una forma específica de capital. Aproximarnos a sus condiciones requiere hacerlo también al campo al que pertenece. Miremos lo que Bourdieu designa como “economía invertida” del campo literario.

El campo literario posee relativa autonomía. Quiere decir esto que su propio capital se juega bajo sus reglas. Coinciden éstas con una inversión de la economía, un “mundo al revés”¹⁶³. En su *nomos* privativo se establece que el que menos tiene, más lejos llega. “Se invierten los principios fundamentales de las lógicas económicas [...] El que pierde, gana [...] El interés en el

¹⁶¹ El hecho de que personajes como Baudelaire hayan dicho que “necesitaban” de la literatura cada día para soportar la vida es sólo un argumento para darle importancia, para fortalecer la creencia, para legitimarla.

¹⁶² Por la poca rigidez de sus principios estructurales, el campo es difícilmente clasificable como una institución.

¹⁶³ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*, pp. 128-130.

desinterés”¹⁶⁴. En el análisis sobre el génesis y desarrollo del campo literario, el sociólogo francés encontró que la autonomía del campo se consolidó con la doctrina de *l’art pour l’art*: el arte deja de obedecer a poderes externos (políticos, morales, religiosos y, con más énfasis, a económicos) al estricto mundo del arte. Más aún, el arte se opone con ferocidad a ellos. Como ante un espejo, el arte se mira y se vigila.

En circunstancias como éstas y bajo estas leyes, surgen dos jerarquías de individuos que Bourdieu analiza: la *jerarquía autónoma* y la *heterónoma*. Los primeros son artistas, críticos, editores y otros miembros del mundo literario que afirman el arte puro; sus intereses no estriban en ninguna parte (ni en política ni en el dinero) salvo en el regocijo del arte y por ello siguen sus leyes particulares, *l’art pour l’art*. Ser autónomo es, en este sentido, ser legítimo, un artista auténtico. En las manos de este escritor descansa la verdad y la trascendencia de la literatura y de quien la practique. Sus letras tienen éxito nulo en el gran público y alcance limitado a sus pares autónomos (que aprueban y desaprueban). En las condiciones descritas, son ellos los detentores del capital literario (y simbólico). Por el contrario, los de la jerarquía heterónoma sostienen intereses externos al arte literario. Pierden autonomía; ganan éxito económico.

El principio de jerarquización *heterónoma* que se impondría de manera absoluta si el campo literario y artístico, perdiendo toda autonomía, desapareciera como tal (los escritores y los artistas se verían desde ese momento sometidos a la ley común del campo del poder y, más ampliamente, en el campo económico), es el *éxito* medido con índices tales como la tirada de los libros, el número de representaciones de las piezas teatrales, etc., o también los honores, los cargos, etc.¹⁶⁵

Debido al uso dominante de los criterios autónomos, su exclusión se explica. Los ilegítimos se atienen a las reglas económicas que rigen la mayor parte del espacio social; sus libros son comprados y leídos por el público numeroso.

¹⁶⁴ Pierre Bourdieu, “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”, p. 16-17.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 15-16.

Huérfanos de poder (sólo dentro del campo), la reputación, el prestigio, la calidad de artistas les ha vuelto la cara¹⁶⁶.

La oposición entre autónomos y heterónomos constituye uno de los motores del campo; combate por el reconocimiento de escritor y por las posibilidades de determinarlo, su disputa está en la dimensión simbólica. En las condiciones descritas del campo, los escritores autónomos, los que se designan auténticos, dueños relativos del capital literario, son los capaces de consagrar. En este sentido, observamos una *estética incestuosa*: los autónomos se dictaminan entre sí. La aprobación del lector cotidiano no es criterio; la lectura valiosa es la de los pares legítimos¹⁶⁷. Esta forma de concebir el arte (en oposición a otros campos) tendió el territorio a su posible y relativa autonomía. Hubo perspectivas de toda índole, pero ésta (*l'art pour l'art*) germinó un mundo entero.

L'art pour l'art ha trascendido. Surgió como un principio estético, creció como un estilo de vida y por décadas impuso una visión del mundo. En su momento, esta estética luchó contra otras; hoy vemos quién resultó vencedor. La visión del mundo impuesta implica criterios, cánones, una interpretación precisa de la historia literaria, una acumulación de ciertos escritores considerados clásicos. ¿Cuántas veces no hemos escuchado que Baudelaire fue el primer poeta moderno o que Flaubert o Balzac dieron dignidad a la novela? Los movimientos literarios, los escritores suelen buscar la acumulación de capital específico del campo literario y transfigurarlos en reconocimiento de su presencia y de su seriedad, en peso y autoridad, en fin, en capital simbólico¹⁶⁸. Esto puede desembocar en una brillante alquimia social: transmutar el plomo en oro; tomar una obra olvidada y tornarla valiosa. El objetivo es el *monopolio de consagración*, la capacidad de regir lo que es literariamente interesante, de heredar ciertas ideas y formas, de excluir otras.

¹⁶⁶ El proceso de autonomización del campo literario lo describe Bourdieu en *Las reglas del arte*. En este libro, Bourdieu analiza el mundo del arte en el siglo XIX. Señala a Flaubert, pero sobre todo a Baudelaire, como aquél que hizo posible la inversión de las reglas. Las razones: el fastidio del trato con los burgueses, su poca formación en cuestiones cultas y muchas otras razones hicieron que enfrentarse a ellos y sus intereses (a diferencia de lo que sucedía en los siglos anteriores) fuera un criterio fundamental para la proclamación del arte puro y verdadero.

¹⁶⁷ Aquiles Chihu Amparán, "La teoría de los campos en Pierre Bourdieu", p. 192.

¹⁶⁸ De nuevo, la crítica que hace Lahire de Bourdieu es aplicable a esta idea.

El campo literario es un juego. En éste, cada uno de los escritores ocupa una posición; se forman agrupaciones que defienden un punto de vista; se lucha; se gana o se pierde. Los agentes consagrados utilizan la ortodoxia; los más jóvenes optan por la herejía. A diferencia de lo que afirma Bourdieu, esta lucha no es irreductible a sólo aspectos sociológicos, pues los estéticos y literarios son cruciales. El sociólogo considera las obras, ensayos, discursos, prólogos, críticas, prefacios como *tomas de posición*. Mediante ellas, los escritores luchan, atacan y se defienden, proponen y rechazan; en suma, con sus textos, ellos prueban fortuna en el campo con una posición o postura particular. De la sucesión de la lucha se forma la historia del campo¹⁶⁹.

Ésta es una descripción teórica de un momento preciso del campo literario francés que corresponde con lo que Bourdieu desarrolla sobre la génesis del mundo artístico. Hemos desplegado una serie de conceptos que, quizá, sólo pertenezcan a ese momento histórico. Sin embargo, el valor de las categorías conceptuales es que son herramientas heurísticas, son un comienzo para abstraer la realidad social, para arrojar conjeturas y proceder a la confirmación o a la falsificación. Resulta imposible, por ejemplo, trasplantar la obra *Las reglas del arte* al ámbito mexicano; habrá que dar forma a los conceptos para designar nuestra realidad.

2.3.3 EL CRÍTICO

Atendimos al campo literario, que es un

universo relativamente autónomo (es decir, también, relativamente dependiente, en particular respecto al campo económico y al campo político) da cabida a una economía al revés, basada, en su lógica específica, en la

¹⁶⁹ Recuperemos la crítica que Lahire hace de Bourdieu sobre aquellos individuos que prefieren no interferir en ella. Que escriben, sí, pero que eso no significa que estén imbuidos dentro de los intereses que mueven el campo literario. Además, según Lahire, Bourdieu hace una sociología de los grandes hombres que son parte directa de un debate público, en el que detentan cierto capital, conceden algún otro, pero luchan por más. Qué sucede con el lector, por ejemplo, ajeno a todo este jaleo. Hay excepciones a todos estos postulados que Bourdieu establece. Habremos de señalarlos más tarde, en el apartado sobre *actualización*.

naturaleza misma de los bienes simbólicos, realidades de doble faceta, mercancías y significaciones, cuyos valores propiamente simbólico y comercial permanecen relativamente independientes¹⁷⁰.

“Lugar” en el que todo sucede, en el campo literario se ubican los agentes involucrados en la producción de bienes culturales, literarios en específico. En definitiva, el crítico es una notable figura: asocia y comenta las obras, la vida de los artistas y suele amonestar el valor de los textos. Mediante su texto, *hace* la obra. Me explico.

¿Quién es el crítico literario y qué hace? Con una posición en el campo, es un individuo envuelto en un habitus preciso (*ad hoc* al campo). Su relación con la literatura es peculiar: puede o no tener una obra de creación propia, pero ante todo es un lector informado y con un principio estético determinado. Participa del debate literario. Su habitus literario (las reglas heredadas) le otorga *categorías de percepción y valoración* que se conjugan en su mirada. Su existencia (un dilucidador de obras) es evidencia de la demarcación del campo: funge como orientador ante la extrañeza y la presunta complejidad de una obra maestra. Estos elementos se manifiestan en su tomas de posición: en sus críticas, ensayos, libros, actos públicos. También lucha por apropiarse el capital; su objetivo, además de la legitimidad, del nombre y el reconocimiento, es el monopolio de consagración, es decir, designar lo literario y lo falaz.

La crítica o el comentario de un texto es un ejercicio antiguo. Grecia tenía el comentario, desde luego teológico y moral, de Homero y Hesíodo. El eco de los métodos exegéticos del Medioevo alcanza nuestros días. Schlegel funda el comentario romántico alemán y Baudelaire sigue su trazo en su propia lengua. Hoy leemos a George Steiner y a Harold Bloom, a Mario Vargas Llosa y a Enrique Vila Matas, a Gabriel Zaid y a Adolfo Castañón. Por el momento histórico que vivieron y aún viven, cada uno comparte con sus pares un esquema de categorías de percepción y valoración que, aunque semejante, no llega a ser el mismo. Todos ellos asumen un bagaje de criterios y lecturas válidas, según su posición en el campo; sostienen nociones sobre el arte, la literatura y los géneros literarios. Bajo el peso de la historia y las reglas del campo, bajo las nociones y criterios que se han fraguado en la historia y que les son contemporáneas, estos críticos escriben sus textos.

¹⁷⁰ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*, p. 213.

Las categorías de percepción y valoración son cruciales. Históricas y por tanto contingentes, forman parte del habitus literario: modelan la experiencia de la literatura y el universo de lo posible¹⁷¹. Estructuran la percepción del juego: la imagen y la idea que tenemos del arte y de los artistas, de lo valioso y de lo malo; estructuran la mirada no sólo del crítico (la evaluación y el dictamen), sino también de los artistas. Las que rigieron la mirada de Schlegel son diferentes a las que sostuvieron Borges y Eliot, o a las que sostienen hoy Bloom y Steiner. Ante ello, Bourdieu declara:

Así, las categorías involucradas en la percepción y de la valoración de la obra de arte están vinculadas al contexto histórico por partida doble: asociadas a un universo social situado y fechado, son objeto de usos a su vez socialmente marcados por la posición social de los usuarios. La mayoría de las nociones que los artistas y los críticos emplean para definirse o para definir a sus adversarios son armas y envites de luchas, y muchas de las categorías que los historiadores del arte utilizan para pensar su objeto no son más que esquemas clasificatorios hijos de estas luchas y enmascarados o transfigurados con mayor o menor pericia¹⁷².

La lucha es, a su vez, un combate entre categorías. El sociólogo galo gira hacia la etimología de “categoría” y afirma lo siguiente:

Inicialmente concebidos, las más de las veces, como insultos o condenas (¿pero acaso no proceden nuestras categorías del griego *katégorein*, acusar públicamente?), esos conceptos de lucha se convierten poco a poco en categoremas técnicos a los que, al socaire de la amnesia de la génesis, las disecciones de la crítica y las disertaciones de las tesis académicas confieren un aire de eternidad¹⁷³.

Para examinar y juzgar el valor de una obra, el crítico admite los criterios que le parezcan más correctos. Los asume y los incorpora. Estos configuran una percepción de la literatura y, a su vez, defienden una trinchera, una noción de qué es la literatura y hacia dónde debe ir. Al utilizarlos, los críticos se tiran a un

¹⁷¹ Nos referimos al concepto de espacio de los posibles. Más adelante lo explicaremos.

¹⁷² Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*, p. 435.

¹⁷³ *Ibidem*, pp. 435-436.

terraplén para defender el mundo que ellos ven y que se empeñan en abrazar; luchan para que su punto de vista conquiste más soldados.

Ejemplo: en la literatura latinoamericana, el género del ensayo ha sido lugar de recios enfrentamientos. La polémica estribó entre la postura cosmopolita y la regional. Hubo escritores que apoyaban y consolidaban los esquemas de valoración de una y otra postura; los utilizaban no sólo para valorar las obras, sino para escribirlas. En estos choques notamos la tentativa por alzar un punto de vista como el dominante y, por tanto, afianzarlo como condicionante de las próximas perspectivas y aun de las próximas obras.

En suma, los esquemas y las categorías de percepción y valoración contribuyen a la configuración histórica de la *mirada* del crítico. Nacida en el seno del campo literario (su historia, sus luchas), ésta dictamina el sentido y el valor de la obra. Con respecto a la de la hermenéutica, Bourdieu afirma que se trata de un narcisismo hermenéutico: sus pretensiones se acotan a la sola mirada de un teórico o crítico: “no es más que el propio teórico que, siguiendo en ello una propensión corriente en el *lector*, toma como objeto su propia experiencia, no analizada sociológicamente, de lector culto”¹⁷⁴. Su mirada es parcial, imprecisa e incompleta; contribuye a constituir y a reforzar el campo mismo¹⁷⁵.

2.3.3 LA CRÍTICA Y LA OBRA

Agente autorizado¹⁷⁶ para opinar “correctamente” sobre literatura, el crítico escribe sus textos (tomas de posición), que son a la vez “manifestaciones de los agentes sociales comprometidos con el campo —obras literarias o artísticas, evidentemente, pero también actos y discursos políticos, manifiestos o polémica, etc.”¹⁷⁷ que participan de la lucha de campo. En su texto palpita el punto específico que ocupan en el espacio y el campo; late su momento histórico, el estado del campo literario, su interpretación supeditada al *espacio*

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 442.

¹⁷⁵ *Idem*.

¹⁷⁶ Pierre Bourdieu, “Espacio social y la génesis de las clases”, p. 29.

¹⁷⁷ Pierre Bourdieu, “El campo literario, prerequisites críticos y principios de método”, p. 5.

de los posibles, al universo finito de libertades, de los potenciales objetivos; es decir, a las posibilidades estilísticas y temáticas de una época¹⁷⁸.

Atónito, sin la entera capacidad de comprenderlo, Jorge Luis Borges leyó *Ulysses* de James Joyce. Una perspectiva sociológica nos da una explicación concreta: las posibilidades estilísticas, temáticas e ideológicas surgen como condicionamiento de otras, y éstas de otras. Ninguna nace sin precursoras; ninguna brota aislada. Una figura como Rubén Darío no pudo aparecer en el Siglo de Oro; la literatura de Baudelaire no pudo pertenecer al Renacimiento. Cada periodo tiene un margen amplio de posibilidades, pero todo lo que no quepa causa silencio. El espacio de los posibles es esto. Las potencialidades del terreno, las expectativas en cuanto a las letras. Los márgenes se han abierto y han aceptado la obra de Joyce. Sin embargo, después de casi un siglo de publicado, los márgenes son aún estrechos para comprenderlo; el espacio de los posibles aún no lo asimila del todo. Continúa en espera de las condiciones de aparición de una interpretación digna. Al contrario, otras obras ya han quedado comprendidas de más: “Autores consagrados se imponen poco a poco en el mercado, volviéndose legibles, se banalizan por familiarización”¹⁷⁹.

A diferencia de un lector regular, el crítico está consciente del espacio de los posibles. Con razón, Bourdieu ha dicho que la evidencia viva de la existencia de un campo es la “ilegibilidad” de una “obra maestra”¹⁸⁰.

Comprender una obra (su valor) sin conocer la historia propia del campo: con lo cual los exégetas, comentadores, intérpretes, historiadores, semiólogos y demás filólogos justifican su existencia como únicos capaces de explicar la obra y el reconocimiento de valor que se le atribuye¹⁸¹.

La literatura moderna (Virginia Woolf, William Faulkner, Franz Kafka, Marcel Proust, Anthony Burgess, Salvador Elizondo) requiere del ejercicio interpretativo para existir. Los críticos le dan un sentido, lo fijan y lo valoran; en él está que la obra corresponda y se introduzca al espacio de los posibles¹⁸².

¹⁷⁸ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*, p 349.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 240.

¹⁸⁰ Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura*, 112.

¹⁸¹ *Idem*. Véase también: Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*, p. 441

¹⁸² El espacio de los posibles puede entenderse con el siguiente ejemplo: sin Borges, la existencia de Vila matas no sería comprensible; sin un Faulkner, la existencia de un Onetti o de un Vargas

No está obligado a recurrir al juicio explícito y directo; muchas veces el tono y aun el hecho de comentar las obras es signo valorador. Pero no sólo la literatura moderna es apta de ser revalorada y resignificada. Nuestra actual noción de comprensión, interpretación y de lectura (espacio de las posibles lecturas) admite que obras antiguas, medievales, pasadas, resulten una mecha que puede arder. En este sentido, la crítica es potencialmente un elemento actualizador de la obra literaria; el crítico *puede* reincorporar (rehabilitar, rescatar) una obra y elevarla al espacio de los posibles de la actualidad¹⁸³.

Un crítico puede *actualizar* una obra literaria en cualquier circunstancia, pero no puede hacerlo de la manera más efectiva sin un reconocimiento de sus pares como agente autorizado. No puede hacerlo sin la posesión del prestigio que le otorga el capital literario y que, a su vez, le granjea lectores. ¿De qué manera obtiene el crítico su capital literario? De la misma manera que lo hace el artista: mediante la aprobación de sus pares. El crítico sostiene relaciones con artistas, con otros críticos, editores, libreros, lectores, y en el reconocimiento entre estos vínculos yace su prestigio. Según las palabras de Bourdieu, consagra para consagrarse y para consagrar su esquema de categorías de percepción y de valoración. Su nombre está en juego. Cada crítica, libro, debate y discurso (aprobados por sus pares) le acumula capital literario. Sediento de una voz decisiva, el crítico busca imponer una visión de las cosas, una manera de leer,

Llosa sería inverosímil. Cada autor tiene su lugar en espacio de los posibles debido a la misma historia del campo. Como dijimos páginas atrás, un lenguaje como el de Góngora sería hoy saldría del espacio de los posibles (porque las condiciones del espacio de los posibles no dan para que exista).

¹⁸³ La *actualización* puede darse de muchas maneras. Cada una de las dimensiones de las que hemos hablado (hermenéutica, sociológica) propone una forma de *actualización*. El comentarista que resignifica la obra y que encuentra sentidos nuevos, aristas insólitas a la obra que creíamos agotada, está *actualizándola*. Podemos considerar esto último como *actualización*, sin necesidad de considerar la dimensión sociológica. Sin embargo, cabe preguntarnos: ¿cualquier comentarista o crítico es capaz de rehabilitar la obra, de traerla de nuevo al debate literario? ¿Da lo mismo Huberto Batis que Octavio Paz? En esta investigación, nos interesa ver la manera en que una obra que creíamos olvidada se reincorpora al canon, al debate literario; por tanto, resulta esencial dar una respuesta a la pregunta. Creemos que un crítico reconocido (detentor de un capital simbólico o prestigio considerable) tiene una oportunidad mayor de traer nuevamente al debate a la obra. Por esta misma razón y debido a que nos referimos a una *actualización* muy precisa, nos referimos al “poseedor legítimo del capital simbólico”.

una forma de interpretar. Mediante este proceso, sus críticas pueden renovar baluartes abandonados.

En todo esto se nos escapa un proceso no sólo importante, sino decisivo. Con un enfoque sociológico, Bourdieu observa la constitución de la obra y la derivación de su valor. Estos nacen del seno propio del campo¹⁸⁴. La obra literaria es *obra* cuando es reconocida como tal por el mundo literario, cuando los individuos (escritores, críticos, editores) legítimos dictaminan su contenido artístico.

¿Hemos llegado al punto de afirmar que la obra sólo existe por y para el comentario? A diferencia de lo que Bourdieu señalaría, no es posible ser tajante. Una respuesta es no, porque la obra es palabra escrita, objetivada, materializada en un idioma dado; al leerlas, las palabras *dicen* algo y el decir es, a la vez, un hacer y un actuar; el texto, además, es sentido (un abanico de sentidos limitado por la elección de palabras). Otra respuesta es sí, porque esos sentidos son a la vez descubiertos e inventados por sus lectores, por los críticos que leen con esquemas de percepción y valoración precisos que su habitus literario posee. En suma, el crítico no crea la obra (pues ya está escrita), pero es un *contribuyente a su producción*. Bourdieu afirma que la obra de arte (más precisamente el *ready-made*) es *para* el comentario; cuando prolonga esta afirmación a la literatura, el sociólogo francés ignora la peculiaridad discursiva del arte literario. Generaliza a ciegas. Olvida al autor (su “pequeña” contribución), a la obra misma, al editor, a la escuela, a las universidades. Hasta cuando Bourdieu acierta en otorgar importancia al crítico, al comentario, lo hace ignorando la necesaria instancia del texto literario.

2.3.4 FINALMENTE

La obra está escrita; su valor, no. Por ello, la descripción de una *dimensión sociológica* no deja de ser necesaria. La *actualización* es encontrar (descubrir, inventar) valor en un texto escrito hace tiempo. La exigencia está en encontrar la fuente del valor y las implicaciones de su valoración. Es cierto: el mundo literario (el campo) es un peso grande en las decisiones sobre qué es y no

¹⁸⁴ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*, p. 427

literario; en su cobijo se fraguan categorías que obedecen a los intereses de las diversas facciones del campo en un momento histórico dado. Y todo ello tiene una importancia radical en el texto mismo, en la crítica literaria que leemos en las revistas y los libros. En ellas palpita lo que sucedía alrededor de ésta, en el momento de ser escrita y leída.

Colaborador en la constitución de la obra, el crítico que ha acumulado capital literario adquiere un nombre, prestigio. Es posible que los lectores comiencen a leerlo, a considerar sus ideas, a estar de acuerdo con él o a contradecirlo; es decir, el crítico puede propiciar un debate alrededor de una obra literaria precisa. En sus manos se resuelve el punto de partida de la *consagración*. “El crítico, al consagrar, se consagra. Le ofrece [a la obra] el capital simbólico acumulado y lo hace entrar así en el círculo de consagración”¹⁸⁵. El crítico señala y el consenso acepta o niega. Entonces, la obra (rescatada) es vista a la luz de la interpretación del crítico consagrado.

La consagración concede un lugar en el espacio de los posibles a la obra olvidada; en ello radica la *actualización*: mediante una reinterpretación, situar de nuevo el texto en el debate literario actual. Sin importar el capital simbólico que envuelve al crítico, la obra puede *actualizarse* con lentitud, mediante diversos puntos de vista que en conjunto trabajan para reingresarla a la discusión. Es un proceso más acelerado, sin embargo, cuando un crítico con profundas categorías de valoración (considerable habitus literario) y cubierto de un capital simbólico notable *dice* algo sobre una obra dejada atrás. Conocemos a John Donne por mediación de T.S. Eliot; a Sor Juana por oficio de Amado Nervo y de Octavio Paz. Fungen como lecturas “obligatorias” si queremos averiguar sobre las obras del poeta inglés y la novohispana. En estos intersticios sociológicos brilla la *actualización*.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 254.

2.4

LA ACTUALIZACIÓN

Dos puntos de vista al tanto de una misma cosa. Dos perspectivas disímiles, pero no ajenas. En cuanto a la perspectiva hermenéutica, en las últimas décadas se ha inclinado (quizá sin lograrlo del todo) hacia una explicación sociológica. La evidencia es el esfuerzo de los teóricos de la Universidad de Constanza: la escuela de recepción. En cuanto a la perspectiva sociológica —Bourdieu es un ejemplo claro—, sus preocupaciones han encontrado el análisis de los bienes culturales como principio para ahondar en los campos y espacio sociales. Nuestra conjetura planteaba la necesidad de revisar ambos puntos de vista; la interpretación, dominio hermenéutico, por un lado; por el otro, el capital simbólico, modelado en la teoría de los campos. Rigurosos dentro de sus posibilidades, ambos enfoques contribuyen a hacer una fotografía a color de la *actualización* de las obras mediante la crítica literaria.

Aunque sean grandes sus contribuciones teóricas a nuestro problema, los dos enfoques presentan limitaciones. Desplegamos términos que nos ayudan a entender la comprensión de los textos: ¿qué sucede cuando leemos?, ¿qué implicaciones históricas tiene la lectura?, ¿qué sucede cuando el crítico literario lee? Con riqueza conceptual, la perspectiva hermenéutica revela un proceso oculto, pero sus debilidades son reconocibles. Recupero la crítica que Bourdieu lanzó en *Las reglas del arte*: firmó que se trata de un *narcicismo hermenéutico*, pues “no es más que el propio teórico que, siguiendo en ello una propensión muy corriente en el lector, toma como objeto su propia experiencia, no analizada sociológicamente, de lector culto”¹⁸⁶. Cuando Wolfgang Iser elabora una fenomenología del lector o Paul Ricoeur fabrica el círculo mimético, sus referencias son preguntas y puntos de vista propios. De

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 442.

manera que sus conclusiones terminan siendo tan limitadas como su propia mirada. O sea, sus conclusiones sólo pueden dar cuenta de su propia mirada y es poco posible generalizarlas. Se interesan por las causas de la contingencia de la lectura, pero sólo asumen éstas. ¿Son capaces de demostrar sus presupuestos?, ¿intentan siquiera verificar que, en efecto, la lectura es diferente en cada individuo?¹⁸⁷

Debido a esta incapacidad, cometen generalizaciones inoportunas. Dos de ellas están enraizadas en términos relevantes de su bagaje conceptual. Se trata de la concretización y de la acción efectiva. Por vía de Ingarden, entendemos la concretización como el acto necesario para apropiarse una obra. Pero ¿hasta qué punto una obra es “concretizable”? Al finalizar *Farabeuf*, tengo la duda de saber de qué trató, qué significan los vericuetos lingüísticos; dudaría al darle un sentido preciso, quizá soy incapaz de concretizarla. Para mí, es una obra vaga, confusa, abstracta. ¿La he concretizado? Puede esto significar que el texto lleva a una potencia inusitada su indeterminación; puede que el término “concretizar” tenga que ser revisado y ampliado. El problema con la perspectiva hermenéutica es que presupone la concretización de cualquier obra. En esta

¹⁸⁷ En este punto, acudo a la crítica que Bourdieu hace de los estudios hermenéuticos: “Que se llame <<lector implícito>> con la teoría de la recepción (y Wolfgang Iser), <<archilector>> con Michael Fiffaterre o <<lector informado>> con Stanley Fish, el lector del que realmente habla el análisis —con, por ejemplo, la descripción de la experiencia de la lectura como retención y protección en Wolfgang Iser— no es más que el propio teórico que, siguiendo en ello una propensión muy corriente en el *lector*, toma como objeto su propia experiencia, no analizada sociológicamente, de lector culto. [...] La ruptura con el intuicionismo y la complacencia narcisista de la tradición hermenéutica sólo puede llevarse a cabo en y a través de una reapropiación de toda la historia del campo de producción que ha producido a los productores, a los consumidores y los productos, por lo tanto al propio analista, es decir en y a través de una labor histórica y sociológica que constituye la única forma eficaz de conocimiento de uno mismo. En este sentido, diametralmente opuesto al que le da la tradición <<hermenéutica>>, cabría afirmar que <<al final, todo comprender es un comprender de uno mismo>>”. Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*, p. 442. Es decir, para el sociólogo galo resulta insuficiente apuntar al objeto de estudio sólo con una perspectiva hermenéutica; su razón es pertinente: la tradición hermenéutica, en algunas de sus tipologías y hace ya tiempo, es un elemento constitutivo del campo literario. Los teóricos que ejercen la labor hermenéutica, como los críticos o los mismos escritores, se instalan en alguna región del campo y forman parte de la lucha y la dinámica que legitima y produce cierta noción de literatura, arte, etcétera. Sólo es posible, afirma Bourdieu, salvar este *narcisismo* con un análisis sociológico de la posición del hermeneuta, de sus textos (o tomas de posición).

tesis, concretizar toma el concepto en su margen limitado: el esfuerzo de fijar el sentido de una obra, de darle carne a lo que es sólo huesos, a pesar de su complejidad. Su legibilidad, en cambio, va creciendo conforme se integra al espacio de los posibles (evidente término sociológico).

La acción efectiva, en la explicación de Ricœur, peca de reducida. El filósofo francés habla de ésta como una red conceptual que une acciones, agentes, motivos, fines, etcétera. Ésta no me parece una noción incorrecta, pero la red puede ser de diversa índole. La acción efectiva es el suceder de todas las cosas concretas, de un orden que puede ser visto desde varias miradas. Para explicarse la acción, el antropólogo, el politólogo y el sociólogo construyen sus conceptos. Es a la vez la forma particular en que interactuamos con nuestros pares como la adquisición de intereses, la ocupación de una posición social y las luchas de las que participamos para llegar a cierto fin. Ignorar estas aproximaciones a la acción (a lo extraliterario) es resultado de la falta de interés, del descuido o de la provocación que amaina categorías indispensables como la de autonomía semántica.

Del mismo modo, el enfoque sociológico también es vulnerable. La sociología de Bourdieu observa diferencias entre un individuo y otro, entre las configuraciones sociales de las que provienen, los hábitos que han incorporado, las prácticas en las que se reflejan, la naturaleza de la relación con los demás. Esta perspectiva ahonda en el territorio que la hermenéutica olvida y desatiende el que la hermenéutica estudia.

Interesado en lo concreto y material, el enfoque sociológico del que echamos mano concede más relevancia a los productores de bienes simbólicos (a la institución, al campo, al mundo artístico) que al producto. Al leer a Bourdieu, tenemos la sensación de la inexistencia del arte, de su talante huidizo. Estamos seguros de que el francés es un iconoclasta, que ha matado lo artístico, lo literario y las experiencias que causa. El efecto de la lectura de Bourdieu es admirable y fértil. Éste se produce, no obstante, de la deliberada omisión de un punto de vista sobre lo textual, lo estético y lo literario. Con puntualidad, Bernard Lahire lo ha identificado:

¿Qué especificidad tienen los productos estéticos? La respuesta que consiste en decir que es literatura aquello que las instituciones literarias consideran tal es

(en parte) arte lo que está expuesto en un museo o que es ciencia aquello que se publica en una revista científica es a todas luces insuficiente¹⁸⁸.

La perspectiva sociológica de Bourdieu privilegia el análisis del campo y deja escapar el objeto literario. No entiende (ni siquiera se lo permite) las cualidades específicas de la literatura o de las actividades en torno a ella. ¿Cuál es la diferencia entre el campo literario y el científico? La respuesta es clara: los involucrados en el primero persiguen el capital literario; los segundos, el científico. Pero ¿qué es la literatura y qué es la ciencia? El campo literario es un cúmulo de actividades, de relaciones, de luchas, de intereses que se someten a reglas particulares. Es evidente que estas respuestas sólo evaden la pregunta sobre las cualidades particulares de la palabra literaria escrita¹⁸⁹. Parece que el objeto artístico se define por las relaciones sociales en torno suyo. Esta conclusión parece un tanto más aceptable en el ámbito plástico, escultórico y aun en el musical, pero ¿es lo mismo una pintura, una instalación y una obra literaria? Bourdieu, como Erich Gombrich, diría que “no existe el arte, tan sólo existen los artistas”¹⁹⁰. Interesante como pocos, conviene cuestionar este punto de vista.

El carácter dinámico del campo¹⁹¹ es seductor. Bourdieu afirma que su estructura la constituye una incansable lucha de intereses; en este sentido, Jean-Paul Sartre y Albert Camus, Octavio Paz y Carlos Monsiváis, Gabriel García Márquez y Fernando Vallejo, han ocupado posiciones de lucha teóricamente existentes en sus campos particulares y cuya cualidad esencial es la dinámica.

¹⁸⁸ Bernard Lahire, *El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu. Deudas y críticas*, p. 53.

¹⁸⁹ A propósito, evito el término “ontológico”.

¹⁹⁰ Erich Gombrich, *Historia del arte*, p. 8.

¹⁹¹ “En consecuencia, contrariamente a lo que las fórmulas más generales pueden hacer suponer, no todo individuo, práctica, institución o interacción pueden estar afectados a un campo. En realidad, los campos corresponden bastante bien 1) a los ámbitos de las actividades profesionales (o públicas) que ponen fuera de juego a las poblaciones sin actividad profesional (y entre ellas, a una mayoría de mujeres); y más precisamente aún, 2) a las actividades profesionales o públicas que implican un mínimo (incluso un máximo) de prestigio (capital simbólico) y que pueden organizarse, por eso mismo, en espacios de competencias y de luchas por la conquista de dicho prestigio específico (en contraposición a las profesiones o actividades que no están particularmente comprometidas en las luchas dentro de esos campos “pequeños” empleados administrativos, personal de servicios, obreros...)” Bernard Lahire, *El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu. Deudas y críticas*, p. 43.

Pareciera que todo aquel que quiera tener influencia literaria *debe* participar de la lucha. Así se conforma el campo. ¿Pero en esta dinámica de combate puede entrar el lector común? ¿Habría alguien que no quiera ser parte de la lucha y aun así sea una pieza del campo (a una corta edad, Arthur Rimbaud dejó de escribir, dejó el mundo artístico y, con todo, su nombre nunca fue olvidado)? Lahire afirma lo siguiente:

La teoría de los campos consagra mucha energía a iluminar las grandes escenas en las que se juegan desafíos de poder, pero poca a comprender a aquellos que montan las escenas, ponen en su sitio los decorados o fabrican la utilería, barren las tablas o las bambalinas, fotocopian documentos o tipean cartas¹⁹².

La teoría de los campos deja ir a una población considerable que, aunque tiene contacto con el campo, no pertenece a él. ¿Qué sucede con nosotros, los lectores comunes, con escritores sin grandes tirajes, con editores cuyos esfuerzos no llegan a las rodillas de las grandes casas editoriales? ¿Acaso no se juega el poder con ellos también? ¿No tienen posibilidades para influir en esa lucha de “grandes figuras”?

¿En dónde queda la obra como discurso literario? Como la conocemos hoy, la literatura está hecha de palabras escritas. La escritura tiene una condición peculiar por su capacidad de superar el tiempo. En contraste con lo que Bourdieu afirma, no podemos considerar los textos literarios como simples tomas de posición. Las palabras *dicen* (y no dejan de hacerlo) e incluso *hacen* cosas; en sus entrañas late la posibilidad de *transformar* el mundo o, al menos, la experiencia que tenemos de éste. Funge como partitura, como esqueleto, como un armazón que nos apropiamos. Es cierto que para Bourdieu la obra escrita es una objetivación de una posición, de un habitus particular, pero ¿qué es lo que lo distingue de un texto histórico? Bourdieu no nos dice nada, sólo que es producto de un consenso. Si es producto de un consenso, ¿importa lo que está escrito?

A pesar de todo, ambas perspectivas, la hermenéutica y la sociológica, sirven para abordar nuestro objeto de estudio. Una forma de la *actualización* se da cuando el comentarista lee y resignifica la obra y encuentra sentidos nuevos, caras nuevas a lo que pensábamos agotado. Mediante su texto, el crítico

¹⁹² *Ibidem*, p. 42.

actualiza la obra, no importa si se trata de un crítico consagrado o un especialista de un campo ajeno o una persona cualquiera que tenga posibilidad de escribir un texto y publicarlo. Esta forma de *actualización* en la que la interpretación es el centro neurálgico ya la hemos caracterizado con Ricœur, Gadamer, etcétera; la hemos llamado *dimensión hermenéutica*. No obstante, me interesa una forma de *actualización* más amplia y específica, una que reincorpore de manera efectiva (que no se quede en la página en que fue escrita la crítica) la obra al debate literario, una que recuerde la existencia de un libro o un autor no sólo a sus pares, sino que rebase el propio campo literario.

¿Todos los críticos son capaces de esto? Si bien muchos pueden resignificar una obra, ¿todos son capaces de reincorporar a un autor al canon? Este tipo de *actualización* sale del texto. Nos importa lo que el texto dice, pero el nombre del autor, en definitiva, tiene un peso notable. Para un lector más o menos formado, ¿es lo mismo leer a Huberto Batis que a Octavio Paz? Creo que hay una diferencia en el reconocimiento que los lectores otorgan a cada escritor y a cada crítico. En ocasiones, el bagaje literario, la capacidad interpretativa es un elemento que, aunque no deja de ser relevante, es secundario. Por medios que están *dentro y fuera* del texto, los escritores adquieren autoridad, y ésta transforma la manera en que son percibidos y la posible influencia que lleguen a tener sobre los lectores y sobre otros escritores. Bourdieu explica, con su teoría de los campos, la manera en que un escritor es *reconocido* por sus pares y por los lectores ordinarios. Es decir, cuando posee un capital simbólico para que sus textos críticos tengan la resonancia que la *actualización* requiere. El sociólogo francés explica el origen y las implicaciones de este reconocimiento.

Ambas perspectivas tiene sus asegunes. Construidas con un rigor y una erudición impresionantes, ambas —con todo y sus fragilidades— nos son utilísimas para conocer ese punto de encuentro entre el crítico y la obra, que fertiliza el terreno para la existencia de la *actualización*. Podemos conocer las implicaciones literarias y extraliterarias de la fusión de horizontes, de la lectura y también del rescate de la obra, de su rehabilitación. No intentamos crear una nueva terminología; la tentativa (el desafío) está en usar la existente de dos perspectivas distintas, hacer corresponder sus términos y tratar de explicar un fenómeno. Encontrar unión en un nivel conceptual se vuelve imprescindible.

En un primer momento, el lector (que está pensado dentro del círculo mimético) refigura su experiencia con el mundo, amén de su noción de lo

literario; con cada obra leída, crea nuevas expectativas, nuevas nociones de lo literario, en su mente adquiere amplitud una idea del espacio de los posibles. El crítico (y el escritor) que constantemente se involucra con novedades y clásicos literarios *sabe* y *conoce* la literatura que se ha sedimentado y su vínculo con la innovación. Con cada obra nueva (con algunas más que con otras) el espacio de los posibles del presente se reestructura; se abren caminos, se cierran otros. El efecto de estos cambios incansables alcanzan los esquemas de percepción y valoración de los artistas y los críticos; se modifican las formas escribir, de leer, de apropiarse y de valorar las obras.

Estas transformaciones silenciosas son innegables. En un siglo XIX tuvimos ejemplos románticos, realistas, naturalistas de la novela. Fue el siglo de Tólstoi, de Dostoyevksi, de Stendhal, de Flaubert, de Balzac, de Dickens, de Twain. Cuando sus obras lograron colarse al espacio de los posibles, cuando lograron tener un efecto transformador en los esquemas de valoración y por fin gozar de validez consensuada, en la tercera década (1922) del siglo XX un irlandés publicó, bajo el sello Shakespeare & Co., un monstruo. En 1925, una londinense también lo haría con los monólogos interiores de Clarissa Dalloway. Dos ejemplos de transgresiones intempestivas al espacio de los posibles, a los esquemas de creación y valoración, a los horizontes de expectativas, a los cánones en turno. Al respecto, dice Bourdieu.

Cada toma de posición se define respecto al universo de tomas de posición y respecto a la problemática como espacio de los posibles. El valor de una toma de posición cambia automáticamente, mientras ésta permanece idéntica, cuando cambia el universo de las opciones sustituibles que se hallan simultáneamente a disposición de la elección de los productos y consumidores. Es decir, el espacio de los posibles controla el espacio de tomas de posición (que incluye interpretaciones, comentarios, críticas). La transformación radical del espacio de las tomas de posición son resultado de la transformación de fuerzas constitutivas del espacio de posiciones. Todo se modifica¹⁹³.

En “Tradición y talento individual”, T.S. Eliot entrevió este mismo fenómeno. En éste dice que los monumentos literarios son modificados con frecuencia por la entrada de nuevas obras en sus filas, provocando reajustes en las relaciones

¹⁹³ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*, p. 347.

entre obras, en las proporciones y en los valores de cada una, hasta encontrar una estabilidad entre lo viejo y lo nuevo¹⁹⁴. La estabilidad es virtual; el reajuste, permanente. Pero la manera en que las obras nuevas encuentran estabilidad (cabida dentro del espacio de los posibles) es en su conquista de los esquemas de percepción.

Surgen nuevos ojos para mirar el mundo viejo. Miramos al pasado y encontramos algo que no advertimos antes. “Si los libros siguen siendo los mismos (aunque también ellos cambian a la luz de una perspectiva histórica que se ha transformado), sin duda nosotros hemos cambiado y el encuentro es un acontecimiento totalmente nuevo”¹⁹⁵, dice Ítalo Calvino en *¿Por qué leer a los clásicos?* En la novedad de la lectura se manifiestan a la vez la autonomía semántica del texto y la incorporación de nuevos esquemas. Dan lugar a un encuentro, a una fusión de horizontes. Se da valor literario a algo que no lo tenía. Aquella estrella opaca brilla como nunca antes. Cuando las expectativas del crítico se amplían, su devoción encuentra nuevos derroteros. Ha cambiado lo extraliterario y, en consecuencia, lo literario. Dialéctica incansable que absorbe al crítico como a pocos.

Lector informado, al crítico le pesan la tradición literaria y la lucha del campo; éstas orientan y controlan su interpretación (por ello, la *Biblia* no puede ser una novela rosa), le señalan qué ver y qué ignorar. La autonomía semántica existe, pero es limitada por las condiciones literarias y extraliterarias de la lectura; cuando los esquemas de valoración evolucionan o cuando otro individuo —con categorías diferentes— lee la obra, se manifiesta en la transformación del sentido del texto. No cabe duda, sin embargo, que el texto se libera de sus condiciones de producción, de su autor; mediante la lectura, la concretización y la apropiación, la obra ya le pertenece al lector. Texto y lector

¹⁹⁴ “The necessity that he shall conform, that he shall cohere, is not one-sided; what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it. The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them. The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the whole existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new”. Thomas Stearns Eliot, *Essays*, p. 34.

¹⁹⁵ Ítalo Calvino, *¿Por qué leer a los clásicos?*, p. 8.

son ya contemporáneos. Cuando esto se evidencia en un texto crítico, comenzamos a presenciar la *actualización*.

Volvamos a nuestra definición de crítica literaria:

La crítica es un ejercicio que mira a través de un enfoque concreto de la literatura; implica *diálogo* con una obra y, a un tiempo, lo propicia entre ella y el potencial lector; involucra un análisis con diversos métodos y la aplicación de criterios que procuran la comprensión, una fijación de sentido, y determinan el *valor estético* mediante un juicio; en fin, es un ejercicio que tiene como objetivo hacer que la obra literaria desempeñe para el lector la función más total y más profunda en todos los niveles posibles para un momento histórico dado.

El crítico pule la obra para sí mismo y para sus lectores. Al leer y comentar el texto, al dialogar con éste, lo cubre de actualidad, se vuelven contemporáneos. Cuando el crítico tiene un habitus (disposiciones) profundamente literario que le permite interpretar una obra, y un capital simbólico (prestigio) que le da autoridad frente a sus lectores, su comentario resuena en el campo literario; su lectura logra legitimidad y conquista el consenso. No sólo eso, su interpretación puede llegar a ser un tópico que se defiende y se ataca. Su interpretación puede provocar un debate que logra que la obra arda. Consecuencia del monopolio de la consagración del crítico, la *actualización* (una unión de la dimensión hermenéutica y sociológica) es la introducción de la obra de nuevo en el debate; al ser objeto de discusión, es posible descubrir más significados, más implicaciones, más elementos literarios en ésta. La obra es revalorada. Por tanto, el crítico, al “hacer que la obra desempeñe la función más total y más profunda en todos sus niveles para aun momento histórico dado”, traza caminos en la interpretación. Así, la *actualización* alcanza su efectividad.

De tal forma es válida la siguiente pregunta: ¿hasta qué punto una obra permanece por las lecturas y las interpretaciones que se han hecho de la misma?, ¿es posible afirmar que cuando decimos que una obra *permanece* más bien queremos decir que una de sus “interpretaciones” *permanece*? Lo cierto es que, si no es la interpretación la que produce permanencia, al menos la crítica que la ha *actualizado* de modo efectivo la ha rehabilitado para una posteridad de lecturas. También es válido pensar que las *actualizaciones* se acumulan; la obra es entonces un lago en el que convergen todas las aguas. Cada

actualización es un descubrimiento (una invención) de la obra. Lo sentidos nacen para nunca morir, para vivir siempre entre las letras del texto. En *El Quijote* viven Miguel de Unamuno, José Ortega y Gasset, Marcelino Menéndez Pelayo, Fernando del Paso.

Falta una cosa por aclarar. Como Bourdieu lo ha dicho, el crítico al consagrar se consagra. Cuando *actualiza* una obra, legitima una posición y acumula capital literario. A pesar de lo tajante y discutible de esta afirmación, hay en ella algo válido. Si estudiamos a Sor Juana tenemos que acudir a Octavio Paz (aunque no es ni el mejor ni el más original sorjuanista); si ahondamos en John Donne, T.S. Eliot es el principio (aunque no haya sido el primero en hablar sobre Donne ni el mejor); si buscamos el vínculo de los grecolatinos con Inglaterra, Matthew Arnold es imprescindible; si indagamos la influencia de la cuentística estadounidense (Poe) en Francia, Charles Baudelaire es el indicado. De a poco, el habitus literario se demuestra, se consigue capital literario que, con oficio arduo, puede derivar en capital simbólico.

Alzamiento de un monumento nuevo, la *actualización* deriva en consecuencias diversas. La canonización es una; asumir la obra como imprescindible dentro de un panorama literario particular. Para ello, tanto la interpretación como su resonancia debe conseguir la atención de una institución indispensable: la escuela, la universidad. Bourdieu afirma que ésta “aspira al monopolio de la consagración de las obras del pasado” mediante la inclusión de éstas a los programas¹⁹⁶.

El descubrimiento de la obra, su profundización, su invención, su inclusión en historias literarias, su uso como ejemplar de una literatura, su canonización; su identificación con lo humano, con lo inmortal, con lo divino, con lo cotidiano, con lo inasible. En la *actualización* de la obra mediante la crítica respiran juntas palabras y realidades. Transfusión de vida, transferencia de prestigio, la obra adquiere filo para atravesar realidades, sociedades, tiempos y tradiciones. El crítico restaura el espejo, lo rehabilita para que nosotros, en cualquier día, con cualquier propósito o por casualidad, nos miremos en el panorama de sus infinitos colores.

¹⁹⁶ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*, p. 223

3. EJEMPLOS DE *ACTUALIZACIÓN*

3.1

PREÁMBULO

LA ACTUALIZACIÓN ES EL PROCESO DE LAS MIL CARAS. LA REHABILITACIÓN de una obra literaria puede darse de muchas y disímiles maneras. *Superar el tiempo* intenta caracterizar sólo una de ellas: la *actualización* de la obra mediante la crítica literaria. ¿Hay casos reales en que se observe el tipo de *actualización* del que hemos hablado?

Miramos la crítica en dos dimensiones. Por un lado, la hermenéutica intenta señalar el proceso que involucra al texto mismo; hablo, sobre todo, de la transformación del sentido de una obra en cada lectura. En esta dimensión contemplamos al lector como un elemento fundamental en la fluidez del texto; es él quien lo transforma, quien descubre o le inventa sentidos, quien enriquece la obra. Por otro lado, la dimensión sociológica da cuenta de lo que sucede alrededor del texto, en el mundo en que ha sido creado; miramos que una parte indispensable de una obra y de una lectura es el entorno en el que se hace: los principios estéticos que dominan y que dirigen la mirada. Con esta dimensión atendemos a la manera en que los hombres se organizan en grupos o jerarquías alrededor de una noción de literatura, y de esta manera dan un fuerte o débil impulso a la lectura del texto.

Hay que buscar categorías para analizar algunos ejemplos y mirar si realmente se da la *actualización* como la hemos descrito. Este ejercicio nos dará variaciones de un mismo proceso. De los ejemplos que señalaré más adelante es imprescindible saber quién pertenecía al campo literario de ambos casos —fecha y lugar precisos—, qué ideas lo estructuraban y de qué naturaleza eran las relaciones entre los miembros. Poco a poco ahondaré en el centro de las cosas: la crítica y el crítico que la ha escrito. Haré una fotografía instantánea: sus relaciones, sus ideas, su obra en general, sus intereses. Aclarada la

trayectoria del crítico (saber si es reconocido o no, si tiene un habitus que le permitió encontrar una nueva cara de la obra) culminaremos en la fuente, en la revisión del texto, en la palabra escrita de la crítica literaria.

3.2

ANÁLISIS

3.2.1 CATEGORÍAS DE ANÁLISIS

Del *campo literario* al que perteneció el comentarista de la obra interesa saber la fecha, el país y su lengua. Se debe conocer a los integrantes del mundo literario y las relaciones que sostenían. Las ideas estéticas surgen y se difunden de boca en boca, de texto en texto; se comparten las convicciones, pero también se les enfrenta. En un momento histórico específico, las ideas suelen gozar de un prestigio hondo y los que las sostienen son poseedores, en menor o mayor medida, de un relativo monopolio de la consagración. Son ellos los que llegan a señalar lo valioso. En reiteradas ocasiones las mismas ideas caen en el vado del dogma; la consecuencia es su desuso, la poca capacidad expresiva en sucesivos períodos históricos. Con una aproximación al campo, es posible tener una idea sobre cuáles fueron los valores literarios dominantes y la necesidad (la cabida) de un crítico literario en el proceso de creación.

Habrá que advertir las influencias de los miembros del campo, sus vínculos con ámbitos externos al literario (como con la plástica, la música, la filosofía o la política) que fueron cruciales para el surgimiento y la transformación de sus ideas estéticas. Será necesario rearmar el universo literario en el momento preciso de la escritura y la publicación de la supuesta crítica literaria actualizadora. Se espera tener alguna noción sobre los parámetros estéticos y sociológicos del juicio. Se hará una deducción de las reglas del campo literario.

El objetivo es caracterizar al crítico literario e intentar construir el conjunto de disposiciones que constituyen su *habitus*, aquellos elementos primordiales presentes a lo largo de su vida para llevarlo a pensar del modo que lo hizo. Sus datos biográficos, familiares y de formación literaria serán vitales;

es decir, en términos conceptuales, el papel de su capital económico y cultural en su trayectoria literaria. Valoraremos finalmente el material que contribuya a rastrear las influencias artísticas que lo llevaron a sostener ciertas ideas.

Con esta aproximación al campo y al crítico, es previsible encontrar hilos que los unen y quizá nos demos cuenta de cuál es la *posición* que éste ocupa en aquél. La posición puede definirse en relación con los demás escritores, críticos, editores, a partir de una serie de diferencias estéticas, políticas, económicas. En ocasiones, las ideas que un escritor defiende son compartidas por varios de sus pares; los ejemplos sobran: el modernismo inglés, el surrealismo, el ultraísmo... La posición del escritor puede gozar de un capital literario que en un momento dado se traduce en simbólico; o sea, en el reconocimiento de la validez de sus ideas, en la legitimidad de su obra crítica o creativa, en el prestigio que tanto sus pares como los lectores puedan otorgarle.

Hay veces en las que la posición de un autor es vinculable a un *grupo de escritores*. Si es el caso, habrá que identificar el centro de gravedad y los principios estéticos rectores del grupo: ¿por qué y a raíz de qué se formó esta agrupación?, ¿a qué se oponen, qué defienden? Y algo que es de nuestro interés total: ¿qué papel tuvo nuestro crítico en la formación y el desarrollo del grupo? El destino de un grupo puede llegar a influir en el destino de los escritores que lo conforman.

Las reflexiones sobre el propio oficio son ilustrativas. Varios comentaristas han definido su noción de crítica y subrayado la función y el objetivo que ellos le otorgan. Para entender el panorama crítico de Arnold, por ejemplo, no basta con leer su obras de creación, sino que es fundamental ahondar en sus ensayos críticos y teóricos, e incluso, y con mucho mayor vigor, en su poética de la crítica. Con el análisis del campo literario del crítico, de su habitus, de su posición y de sus propias nociones, podemos deducir sus *esquemas de valoración y análisis*; es decir, los criterios con los que examina, evalúa y juzga una obra.

Estas categorías, surgidas en la dimensión sociológica, aclararán las condiciones extraliterarias en que surge la crítica. ¿Por qué no sólo revisar el texto y adherirse a él? La razón es previsible: la configuración del mundo literario condiciona la escritura y la repercusión de la crítica literaria; en estas circunstancias, la naturaleza de la posición del autor en el campo literario es un factor indispensable para conocer la aceptación y reverberación que tuvo su texto (al reverberar puede alcanzar aceptación y mayoría: monopolio de

nominación y consagración). Por tanto, para entender este tipo de *actualización* (la reincorporación de un autor o una obra a un debate literario activo), habrá que penetrar en factores literarios que cubren el texto y los extraliterarios que envuelven al crítico.

Respecto a la dimensión hermenéutica, hay un cúmulo de conceptos que son indispensables para el entendimiento de la *actualización*; por ejemplo, el de lectura, el de fusión de horizontes, el de concretización, el de tradición, el de autonomía semántica, los de prefiguración, configuración y refiguración. A pesar de que son inteligibles y que son incluso reconocibles en la experiencia personal, encontrar evidencia concreta de éstos resulta problemático. Propongo una comparación de diversos textos escritos en diferentes momentos históricos sobre una misma obra para atestiguar el movimiento del sentido. En este ejercicio, es probable encontrar diferencias en la lectura y en el significado de la obra en cuestión; asimismo, la presunta crítica actualizadora será para los textos posteriores (si es que ha resonado y popularizado una interpretación específica) un punto de partida, una autoridad o una fuente necesaria. Esto nos señalará el debate que produjo esta crítica, las respuestas, favorables o desfavorables, que recibió y que, a su vez, promovieron, rehabilitaron y *actualizaron* la obra en cuestión.

La crítica actualizadora será el centro de gravedad del análisis. Es indispensable revisar los *antecedentes críticos*, previos a la *actualización* de la obra literaria; de ellos, se considerarán los esquemas de valoración y de análisis que utilizaron para abordar la obra y el sentido que hallaron. Los antecedentes constituyen una primera lectura, hecha texto crítico, de la obra: ¿en qué lugar la colocó y qué pensó de ella? Después nos aproximaremos a la *crítica actualizadora*, cuyo autor ya habrá sido analizado; o sea, a la crítica que presumiblemente *actualizó* de manera efectiva la obra. De la misma manera, es imprescindible explorar el esquema de análisis y valoración que en ella palpita, sus referencias implícitas y explícitas. ¿Hubo transformación del sentido?

Después, llegaremos a los *sucesores críticos*, que son aquellos que escribieron su texto después de la crítica actualizadora. La *actualización* se da cuando los críticos, ensayistas y teóricos convergen al recurrir a un crítico como punto de arranque de una argumentación en contra, a favor o sobre alguna otro tema de la misma obra. El autor de la *actualización* se convierte en autoridad, por la originalidad de su punto de vista o por la importancia que se le ha dado a su texto o por ambas cosas. Con este contraste buscamos encontrar

evidencia de la autonomía semántica de una obra, de la fusión de horizontes, y de la relación que tuvo la posición del crítico en el campo literario con su texto.

Para finalizar, ¿hubo *actualización*? Con el análisis busco encontrar variaciones de un caso a otro, encontrar posibilidades para plantear la *actualización* de otras maneras. En el mejor de los casos, tendré algunas nociones para ampliar y reformular la *actualización*.

- ANÁLISIS DE LA DIMENSIÓN SOCIOLÓGICA: EL CRÍTICO
 - El campo
 - *El campo literario*
 - Fecha y país del campo literario.
 - Integrantes del campo.
 - Relaciones entre los integrantes.
 - Influencias externas para la constitución tácita de las reglas.
 - Aproximación a las reglas del campo.
 - El crítico
 - *Habitus (disposiciones)*
 - Breve biografía.
 - Formación literaria.
 - Trayectoria literaria.
 - Influencias artísticas.
 - *Posición*
 - Naturaleza de la relación con otros escritores.
 - Pertenencia a un grupo
 - Ideas que defendía y legitimidad
 - Capital simbólico: prestigio.
 - *Esquemas de categorías de percepción y de valoración*
 - Escritura de poética general.
 - Poética de la crítica.
 - Procedimiento de la lectura y el juicio.
- ANÁLISIS DE LA DIMENSIÓN HERMENÉUTICA: LA CRÍTICA
 - La obra y la crítica.
 - *Revisión de precursores críticos*
 - Quiénes: fecha y lugar.
 - Esquemas de valoración.
 - Referencias explícitas e implícitas.
 - Apropiación de la obra: el sentido.
 - Conclusiones.

- Resonancia e implicaciones en la constitución de la obra.
- *Crítica actualizadora*
 - Fecha y lugar.
 - Esquemas de valoración.
 - Referencias explícitas e implícitas.
 - Apropiación de la obra: el sentido.
 - Conclusiones.
 - Otros trabajos sobre la obra.
 - Resonancia e implicaciones en la constitución de la obra.
- *Revisión de sucesores críticos*
 - Quiénes: fecha y lugar.
 - Referencias: ¿crítica actualizadora?
 - Sentido de la mención de la crítica.
- LA ACTUALIZACIÓN
 - Efectividad de la *actualización*
 - *Actualización*
 - ¿Hubo *actualización*?
 - Grado de la *actualización*.
 - Requisitos: ¿interpretación y capital simbólico?
 - Otros elementos implicados.

3.2.2 SELECCIÓN DEL *CORPUS*

Analizaremos a T.S. Eliot e Italo Calvino. El criterio de selección es más bien una *prenoción* que busca confirmarse o falsearse. Ambos son críticos, pero también tienen una obra poética, en el primer caso, y una ensayística y de narrativa, en el segundo. Los dos defendieron una postura que hoy muchos conocen. Sus ideas propiciaron desdén, controversias, polémicas y un formidable correr de tinta. Eliot defendió a John Donne, poeta del siglo XVI y escritor fundamental para aproximarse a la poesía metafísica de la lengua inglesa. Calvino escribió con fervor sobre *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto. Ambos críticos son reconocidos tanto en su lengua como en extranjeras.

Hay otros críticos literarios que pudieron ser parte del *corpus*. Los siglos han dado figuras con un impresionante bagaje literario, conscientes del proceso artístico y literario de su pasado y de la época de la que fueron parte. Hay varios casos: Samuel Johnson es un ejemplo brillante en el neoclasicismo inglés (su *Live of Poets* es quizá uno de los libros de crítica literaria que, después de siglos,

mantiene aún su frescor); crítico contemporáneo, provocativo y atacado, pero muy inteligente es Harold Bloom; también está el agudo y entrañable George Steiner. En nuestra lengua, también hay casos: Marcelino Menéndez Pelayo, Jorge Luis Borges, Gabriel Zaid, etcétera. Toda selección es de algún modo arbitraria, y aunque estos críticos tienen una sensibilidad afilada para el hecho literario, es necesario escoger sólo a un par.

Esto nos lleva a Eliot y a Calvino. Sin la obra de Thomas Stearns Eliot (*The Waste Land* y *Four Quartets*, además de su obra crítica en *The Sacred Wood*) no se entendería el movimiento modernista de la poesía inglesa de la primera mitad del siglo XX. Muy pronto en su carrera comenzó a escribir crítica y comentarios sobre otros autores y en esos textos, según puede leerse, deposita sus preocupaciones sociales, estéticas y literarias. Colaboró para varias revistas inglesas y estadounidenses, y fue director de una, *The Criterion*. Resulta una figura imprescindible en los ámbitos de la poesía y la crítica literaria, pues fue un eslabón sustancial en la rehabilitación de un grupo de poetas del siglo XVII, los poetas metafísicos. Con los modernistas ingleses, John Donne vería cabida, después de varios siglos después de su muerte, en el canon de la poesía inglesa.

Italo Calvino fue uno de los escritores y críticos más valiosos de la literatura italiana del siglo XX. El autor de *Ciudades invisibles* lo fue también de un par de obras clásicas en crítica literaria; hablo de *Punto y aparte: ensayos sobre literatura y sociedad* y *¿Por qué leer a los clásicos?* Es en este último libro donde expone su punto de vista sobre el estatuto de clásico para un libro y las razones para leerlo. Invita a la lectura y contribuye a su goce mediante el atractivo análisis que hace de las obra. *Orlando furioso* caló hondo en Calvino, pues son varias las ocasiones (en este volumen y en otros) en que regresa a ella, buscándose en ella y hurgando por algunas respuestas para su propia literatura.

Estos dos críticos tienen semejanzas, pero actuaron de modo muy diferente entre sí. Suscribieron a ideas estéticas, apropiaron el campo literario en su estilo particular y, por tato, sus trayectorias y sus esquemas de análisis y valoración difieren. En las próximas páginas, se encontrarán variaciones entre la *actualización* del escritor inglés y el italiano; esto le va bien a los propósitos de la tesis.

3.3

SENTIR LA INTELIGENCIA: T.S. ELIOT Y JOHN DONNE

3.3.1 ANÁLISIS DE LA DIMENSIÓN SOCIOLÓGICA

3.3.1.1 CAMPO LITERARIO

El arte estaba a punto de relumbrar en Europa. La época es la de los primeros años del siglo XX. La agitación creativa y crítica enardeció la atmósfera. La plástica, la música, la filosofía volcaron su mirada hacia otros abismos. La tensión beligerante creció hasta detonar la Gran Guerra. La lengua inglesa buscaba nuevas formas expresivas, un nuevo lenguaje, una nueva poesía. Si bien algunos poetas victorianos dieron dignidad a la lengua a pesar de las condiciones morales en las que escribían, otros encontraron en las palabras una frazada para cubrir ingenuamente lo obvio. El verso y la rima se habían vuelto máquinas de poesía: había que deshacerse de toda seguridad, había que explorar nuevos rincones.

El desbocamiento artístico no discriminó disciplinas. El surrealismo nació con sus formas y símbolos, señalando un territorio oscuro en la conciencia humana. Salvador Dalí, con un conocimiento de la teoría freudiana, acabaría pintando *La persistencia de la memoria* en 1934. Entre los ingleses, hubo artistas plásticos que viraron a lo abstracto; por ejemplo, Ben Nicholson usó geometría pura, y Henry Moore y Barbara Hepworth, ambos escultores, mantuvieron sus obras en contacto con la naturaleza y con lo abstracto¹⁹⁷. Esta

¹⁹⁷ Henry Blamires, *Twentieth-Century English Literature*, p. 89.

agitación se extendió: el mundo artístico europeo estaba listo para recibir a las vanguardias.

Al mundo literario de la segunda década del siglo en Inglaterra lo conformaban figuras célebres. Escritores de diversos géneros y generaciones convergieron en la década de 1910 a 1920. Henry James, Joseph Conrad, Arnold Bennet y George Moore aún vivían y participarían de la vida literaria con los nuevos escritores como Katherine Mansfield, Ronald Firbank, John Masefield, Virginia Woolf y Aldous Huxley. Pero a este campo literario no sólo lo conformaron figuras inglesas. Jóvenes estadounidenses buscaron en Albión las condiciones propicias para escribir y ser comprendidos; buscaron salir de Estados Unidos y dejar atrás su manifiesto provincianismo; buscaron, como lo dijo en alguna ocasión Ezra Pound, modernizarse. Después de 1913, la transformación de la poesía no cesaría por unos años. Todo estos personajes inauguraron una época que bien podía compararse a la que integraron Wordsworth, Coleridge, Byron, Shelley, Scott y Austen el siglo anterior¹⁹⁸.

Fueron creándose las obras que definirían la generación, y se aclaró el nombre de los escritores que encabezaron el campo. El irlandés William Butler Yeats nutrió su poética cuando conoció a Ezra Pound. Al conocerse, poco importó la diferencia de veinte años de edad. Por un lado, Yeats era un poeta decimonónico tardío, convencido del carácter poético de la rima y de la métrica; por otro, Pound era un muchacho estadounidense (que vivía ya en Inglaterra) con una sólida actitud crítica y nuevas ideas respecto al fenómeno poético. El verso libre parecía una escandalosa herramienta, pero Pound la defendía diciendo que éste desataba al poema de una camisa de seguridad. Este tipo de verso proponía nuevos desafíos; por ejemplo, encontrar la poesía fuera de la medida y la rima¹⁹⁹. Pound fue un personaje crucial en la conformación del campo, tanto en las relaciones personales como en la fragua de las ideas estéticas nuevas.

Buscador insaciable, la trayectoria del poeta estadounidense cubrió el imaginismo y el vorticismismo, ambos movimientos poéticos cuyos manifiestos escribió él mismo. En su empresa por encontrar un nuevo lenguaje, estrechó amistad con Ford Madox Ford, Wyndham Lewis, James Joyce y Tom Eliot. El tiempo develó que entre estos escritores nacerían algunas de las obras más

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 88.

¹⁹⁹ Esteban Pujals Gesalí, *Cuatro Cuartetos*.

logradas de lo que llamaron *modernismo*. Virginia Woolf y D.H. Lawrence fueron otros narradores esenciales de esta época. En narrativa, *Ulysses*, *Mrs. Dalloway*, *Lady Chatterley's Lover* resultaron obras experimentales y transformadoras. En poesía, *The Waste Land* y *Cantos* cuajaron el movimiento.

Pound conocía a los editores y a los mecenas que había que conocer; a muchos de estos les presentó y recomendó a uno de sus protegidos sobresalientes, también oriundo de Estado Unidos: Tom Eliot. Con el tiempo, Eliot adquirió una posición como la de Pound: guardaba relación con los Woolf, dueños de la editorial Hogarth Press; también era conocido de algunos empresarios con intereses en literatura a los que después acudió para el patrocinio de algunas revistas.

Gracias a la preeminencia de su labor poética, Eliot y Yeats encabezaron el género de la poesía en el campo literario. Con cincuenta y ocho años, Yeats ganó en 1923 el Premio Nobel de Literatura; tiempo después, en 1948, lo mismo sucedió con Eliot. Mientras tanto, en la segunda y en la tercera década del siglo, Eliot y Pound lideraron el movimiento modernista anglosajón²⁰⁰. Se promocionaron como poetas el uno al otro y defendieron las ideas de la nueva poesía.

Hubo criterios que estos escritores consideraron vitales, como la impersonalidad, el verso libre, la intelectualidad. Pero la poesía y los poetas, a diferencia de lo que sucedió en siglos anteriores, se transformaron; este movimiento anglosajón tuvo un nuevo carácter.

La poesía moderna es el período que comienza, en términos generales, a finales del siglo XIX, como reacción ante el romanticismo y el simbolismo [...] y también un período que incluiría, por ejemplo, la poesía victoriana tardía, el formalismo ruso, el modernismo hispanoamericano y, desde luego, el simbolismo francés.²⁰¹

En este período, la poesía fungió como un discurso alternativo que tenía la posibilidad de confrontar otros discursos y valores modernos. Los poetas del modernismo (y en general, modernos) fueron “poetas dentro de sus sociedades y los valores” de éstas hicieron que actuaran “cómo poetas, como seres sociales,

²⁰⁰Henry Blamires, *op. cit.*, p. 89.

²⁰¹Pedro Serrano, *La construcción del poeta moderno. T.S. Eliot y Octavio Paz*, pp. 9-10.

como individuos, como hombres”²⁰². De manera más específica, el modernismo anglosajón pregonaba la actitud crítica, la conciencia del autor al escribir su poesía. Por ello, una de las actividades que ejercieron con un cuidadoso vigor fue el de la crítica literaria.

Los escritores modernistas intentaron transformar la lengua inglesa y devolverle a la poesía la autoridad que había perdido²⁰³. Propusieron ciertas normas que dieran consistencia al grupo que conformaban dentro del campo literario. Algunas de ellas fueron formas textuales para hacerlo: la impersonalidad de la poesía, el verso libre, la intelectualidad. Estos, a su vez, fungieron como criterio de examinación y juicio en crítica literaria. Los escritores modernistas se impusieron desafíos más rigurosos.

Mediante la literatura, intentaron participar del debate filosófico, político y social. La evidencia es doble: en primer lugar, en los diversos ensayos sobre la educación o la religión de Eliot; en el apoyo al fascismo italiano de Pound; en los estudios sobre la condición de la mujer de Woolf. En segundo lugar, leyendo, examinando y revalorando las obras y los autores de los siglos anteriores, pensar éstas obras como contemporáneas y devolverles su preeminencia. Así era el campo literario inglés al inicio del siglo XX.

3.3.1.2 DISPOSICIONES

T.S. Eliot nació el 26 de septiembre de 1898 en Saint Louis, Missouri. Creció en una familia acomodada, que lo impulsaba a tener una vida brillante en la academia. Desde niño tuvo afinidades con la literatura. Escribía cuentos que se publicaban en revistas estudiantiles. Más grande, asistió a la carrera de Literatura en Harvard, donde conoció al amigo que nunca lo abandonaría: Conrad Aiken, que asimismo sostenía intereses literarios y quien formaba parte de la revista *Advocate*. Más adelante, este personaje sería esencial en la introducción de Eliot al mundo literario inglés.

En 1910, Eliot “convenció a su familia de que lo dejara aventurarse más allá del patio trasero: su padre aceptó al menos financiar el viaje. Y en octubre

²⁰² *Ibidem*, p. 11.

²⁰³ *Idem*.

tomó el barco a Europa”²⁰⁴. Entre otras ciudades, visito Londres y París, dos urbes en que la agitación artística y cultural estaba a punto de reventar. Asistió en París a los cursos de Bergson y de Maurras, y conoció a Fournier; su comportamiento se refinó: comenzó a fumar cigarrillos y a usar sombrero. Por esos años empezó a redactar “Love song of J. Alfred Prufrock”. No obstante, por presión de sus padres, Eliot regresó a Estados Unidos y continuó sus estudios por tres años más. Como si se tratara de una actitud de paraíso perdido, Eliot no escribió nada que le gustara en los años sucesivos.

Asistió a los cursos que Bertrand Russel dio en Harvard en 1914. Ese mismo año, aceptó la beca Sheldon Travelling Fellowship para regresar a Europa; asistió al Merton College, en Oxford, para terminar su tesis doctoral sobre F.H. Bradley²⁰⁵. Antes de ello, en algún viaje a Inglaterra, Conrad Aiken visitó a Ezra Pound y le dio una copia de “The Love Song of J. Alfred Prufrock”; también le dio una copia a Harold Monro, dueño de Poetry Bookshop, donde algunos escritores se reunían²⁰⁶. Cuando por fin Pound leyó a Eliot, pronto escribió una carta a Harriet Monroe, directora de *Poetry*, donde declaró: “me ha mandado el mejor poema que he leído hasta ahora de un estadounidense... Él mismo se ha entrenado y se ha modernizado *por su propia cuenta*”²⁰⁷. Por fin, poco después de haber llegado a Inglaterra, Eliot fue a la casa de Pound el 22 de diciembre de 1914.

Sin decirle a sus padres, se casó con Vivien High Wood el 25 de junio 1925 en Inglaterra²⁰⁸. Con el tiempo, ella se convirtió en lectora crítica de sus textos inéditos. La relación que Eliot sostuvo con Vivien fue tortuosa debido a algunos padecimientos mentales de ella y por las dolencias físicas de él.

Eliot empezó a escribir crítica en 1915 en el *New Statement* y en el *Interational Journal of Aesthetics* por recomendación de Bertrand Russel²⁰⁹. En 1916, escribió reseñas para diversas revistas y fue colaborador de otras. Entre ellas figuran *The Monist*, *The Egoist*, *The New Statement*. Trabajó también para

²⁰⁴ Peter Ackroyd, *T.S. Eliot*, p. 13.

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 53.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 54.

²⁰⁷ *Ibidem*, pp. 55-56.

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 63.

²⁰⁹ Pedro Serrano, *op. cit.*, p. 107.

The Nation, *The Little Review* y para *Poetry*²¹⁰. Su carrera como crítico literario se consolidaba lentamente.

En Oxford terminó su tesis doctoral *Experience and the Object of Knowledge in the Philosophy of F.H. Bradley*. A pesar de su prometedora carrera académica, el poeta estadounidense se resistió a tener una vida en este ámbito; sin embargo, para ganarse la vida se dedicó por un tiempo a impartir cursos sobre literatura inglesa, donde explicó, entre a otros, a Tennyson y a Meredith²¹¹. Bajo el sello de Hogarth Press, editorial de los Woolf, publicó *Poems* en 1919, en los que mostraba la “frialdad” que lo caracterizaba y la que defendía en cualquier poema. Comenzó a escribir para la revista *Athenaeum* y para *Times Literary Supplement*, donde reseñaba a los escritores isabelinos y jacobinos. Ahí escribió sobre Christopher Marlowe, sobre Shakespeare y sobre los poetas metafísicos.

En 1921 publicó *The Sacred Wood*, un libro de ensayos de crítica literaria. Entre ellos, estaba “Los poetas metafísicos” en el que habla de los escritores isabelinos tardíos, pero sobre todo de John Donne, al que ya había leído en Harvard. Más tarde, posterior a negociaciones, Lady Rothermere decidió financiar una revista que Eliot dirigiría. El nombre de esta revista fue *Criterion*, y el primer número vio luz en octubre de 1922.²¹²

T.S. Eliot tuvo influencias blandas y otras poderosas. En *Criticar al crítico*, publicado en los últimos años de su vida, dedicó un ensayo al autor de la *Divina Comedia*; además, en su propia obra de creación, hay resonancias directas a Dante, como sucede en *The Waste Land*. Hubo otras influencias. Varias veces llegó a decir que lo que él quería hacer en poesía no se había hecho en lengua inglesa, pero sí en la francesa. En Harvard, Eliot leyó a Baudelaire en un curso de literatura gala; con él, encontró a un poeta que combinaba la belleza y la miseria, el morbo y la maestría de la técnica. En Harvard

²¹⁰ *Ibidem*, p. 108.

²¹¹ Peter Ackroyd, *op. cit.*, p. 74.

²¹² *Ibidem*, p. 127.

tomó prestado el libro *The Symbolist Movement in Literature* de Arthur Symons [...] Este libro, confesó más tarde, determinó el curso de su vida, principalmente porque allí se encontró con la poesía de Jules Laforgue. Según Eliot, en el capítulo de Symons sobre este poeta descubrió un temperamento muy parecido al suyo —como si se viera a sí mismo dese fuera con toda claridad—, y en este acto de identificación aprendió por primera vez a hablar con claridad²¹³.

El temperamento frío, impersonal y reflexivo le llamó la atención. Laforgue figuró como una meta y un desafío. Es evidente que lo que leyó de los poetas franceses lo aplicó con vigor a su poesía. Eso es lo que buscó en los poetas que leía. Su crítica, como ya lo veremos, exigió este temperamento.

Tres influencias faltan por subrayar. Irving Babbit daba en Harvard el curso *Crítica literaria en Francia*. Del discipulado de Eliot y de su respeto hondo hacia el maestro cristaliza en un ensayo: “Irving Babbit”. El segundo es Charles Maurras. Cuando Eliot se mudó por vez primera a París, conoció a Bergson y a Maurras. Al segundo, en la revista *Nouvelle Revue Francaise* de marzo de 1913, se le nombraría heredero de tres tradiciones: de la clásica, la católica y la monárquica²¹⁴. Años más tarde, Eliot dio cursos sobre el pensamiento de Maurras, justificando su conservadurismo y su carácter de reaccionario. Por último, F.H. Bradley fue un filósofo que influyó en el pensamiento y en la obra de Eliot. La tesis doctoral que hizo es una evidencia de ello.

3.3.1.3 POSICIÓN

En la segunda y la tercera década del siglo, Eliot fue un detentor de las ideas del modernismo poético. Cuando llegó a Londres y conoció a Pound, éste ya era miembro notorio del mundo literario inglés. Había publicado ya varios libros y conocía a editores y a empresarios que se convirtieron en sus mecenas. Si duda, era el momento conveniente, pues

²¹³ Peter Ackroyd, *op. cit.*, p. 33.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 40.

es muy posible que si hubiera llegado antes, se habría perdido en la rebatiña de los otros estadounidenses que trataban de causar impresión; sin embargo, llegó con un estilo propio ya formado y, conforme fue disminuyendo la influencia de Pound, Eliot se convirtió en la “voz” predominante de la poesía inglesa de la época²¹⁵.

En los años recientes a su llegada a Inglaterra, sus amigos pertenecían a muy diversos grupos: Ezra Pound, J.C. Quire, Conrad Aiken, Mary Hutchinson, Wyndham Lewis, Clive Bell, Charles Wibley, y Victoria y Leonard Wolf²¹⁶.

En el momento más deslumbrante de su relación con Pound, escribieron ensayos para valorarse el uno al otro; de esto nace “Ezra Pound: His Metric and His Prose”. La primera vez que se publicó este ensayo fue anónimo, pues Eliot aún no tenía el peso suficiente para que sus comentarios y críticas fueran tomados en cuenta²¹⁷. Tenemos que recordar también que el primer gran poema de Eliot, *The Waste Land*, publicado en 1922, no habría podido tomar la potencia que tuvo si Pound no lo hubiera leído, corregido y anotado. Este texto lanzó a Eliot a un primer plano en la poesía inglesa e internacional. El tema de *The Waste Land* fue leído, incorporado y comentado con fervor. Muchos años después de su publicación, Octavio Paz dedicó al texto párrafos vastos en *El arco y la lira* y José Emilio Pacheco publicó un artículo biográfico de Eliot en la revista *Letras libres*. El modernismo anglosajón no sólo fue aceptado por escritores y críticos ingleses, sino comentado e incorporado por numerosos escritores de muchos países.

El primer libro de ensayos de Eliot, *The Sacred Wood*, tuvo muy buena recepción en el ámbito universitario. El responsable fue I.A. Richards, un joven profesor de la Universidad de Cambridge. Richards quiso conocer al poeta y al ensayista que había escrito *The Sacred Wood*. Richards le ofreció un puesto como profesor en Cambridge, pero Eliot lo rechazó. De este encuentro entre lector y escritor nació una amistad que duró varios años. La influencia de Eliot en las universidades empezó a crecer estrepitosamente²¹⁸. Richards fue un impulsor férreo de la Nueva Crítica (*New Criticism*), una perspectiva académica en crítica literaria que proponía leer de la manera más pura un texto;

²¹⁵ *Ibidem*, p. 56.

²¹⁶ *Ibidem*, p. 90.

²¹⁷ *Ibidem*, p. 82.

²¹⁸ *Ibidem*, p. 100.

es decir, evadía mirar al contexto histórico en el análisis de la obra literaria. Esta corriente polémica tuvo un auge importante hacia la primera mitad del siglo.

Hacia el año de 1918, Eliot frecuentó a Virginia y Leonard Woolf en Hogarth House Press. De esas reuniones y conversaciones sobre literatura se enriquecieron tanto los Woolf como Eliot; de ahí surgió la propuesta de imprimir su primer libro intitulado *Poems*. Asimismo, Eliot conoció a Ottoline Morrell, protectora de artes, y asistía a las reuniones que ella organizaba; conoció de esta manera a Aldous Huxely, a Lytton Strachey y a D.H. Lawrence. Por estas reuniones, fue asociado con el grupo “Bloomsbury”, formación de escritores y filósofos cuyo elemento en común era una actitud crítica contra la moral victoriana, la religión y el estilo de las novelas del siglo XIX. Eran parte de este grupo los Woolf, Bertrand Russel, Ludwig Wittgenstein, Morrell, entre varios más. Sin embargo, Eliot no era parte de esta agrupación; por su conversión al anglicanismo a finales de los veinte, es seguro que hubiera renunciado a esa posibilidad.

En 1922, con la amistad que sostuvo con Lady Rothermere, llegó la oportunidad de crear una revista propia, patrocinada por ella y dirigida por Eliot. La revista se llamaría *Criterion* y Eliot se esforzó por que tuviera un contenido digno. En este momento se fraguó el “grupo *Criterion*”, que lo constituían “Herbert Read, F.S. Flint, Harold Monro, Richard Church” y, según este último, muy a su pesar, “Eliot siempre pareció ser el centro de atención”²¹⁹. Con la evolución de la revista, Eliot se dedicó a buscar figuras internacionales que pudieran colaborar; conoció a Valery Larbaud, a José Ortega y Gasset y a Ernst Robert Curtius. De manera que Eliot conformó un grupo aún más grande y de relevancia internacional.

Tanto la obra poética de Eliot como su crítica fueron bien aceptadas en los ámbitos literarios y académicos en los años veinte. Aparentemente, la impersonalidad y la frialdad de lo que lo acusaban en sus primeras obras pasó de ser un criterio negativo a uno que, si bien no era positivo, podía compensarse con la originalidad del tratamiento del tema. Por sus influencias (Laforge, Bradley, Donne) defendía la inteligencia sobre el desbordamiento romántico de emociones. El modernismo de Pound y de Eliot tuvo como principio rector la oposición a la actitud romántica; preferían la claridad y

²¹⁹ *Ibidem*, p. 126.

exactitud de la imagen, para acabar con el caos, el desorden y la imprecisión del romanticismo. También se separaron en cuanto a la técnica de elaboración de un poema:

El instrumento técnico desarrollado por Pound (y por Eliot) para hacer posible este cambio de actitud con respecto al acto de composición (y lectura) es el principio de agregación, o yuxtaposición, como lo llamaban los propios poetas desde mediados de la segunda década del siglo. Las imágenes, los fragmentos lingüísticos, los diferentes tipos de hallazgo, podían *montarse* sin partir de una estructura determinada, sin obedecer a una secuencia narrativa o ajustarse a una continuidad lógica; el contraste y la ruptura discursiva podían convertirse en la base constructiva del poema.²²⁰

No sólo intentaron distinguirse en cuanto a la construcción de las imágenes, sino en una innovación métrica. Como es sabido, ambos poetas defendían el verso libre. Eliot lo entendía de manera muy particular: “Eliot estaba en contra del verso libre en tanto que ese concepto pudiera significar una laxitud en el rigor del arte, una especie de simulacro estético del caos moral”²²¹. De ahí la famosa sentencia eliotiana “there is no freedom in art”. Lo veía más bien como un “instrumento capaz de crear poesía una vez que abandona la confianza de cualquier tipo de marco heredado de la tradición”, como la rima o la métrica²²².

Según Pedro Serrano, la autoridad de la que se invistieron los poetas modernos

no es sólo resultado de sus logros exclusivamente literarios, sino también de hechos individuales, históricos y sociales más generales que hicieron posible estos logros. Los valores del poeta moderno estuvieron en muchas ocasiones en oposición directa a los valores principales de la sociedad moderna. Y fue precisamente la manera en que estas oposiciones y contradicciones fueron defendidas y asumidas lo que hizo de ellos paradigmas del siglo XX²²³.

²²⁰ Esteban Pujals Gesalí, *op. cit.*, p. 22.

²²¹ Peter Ackroyd, *op. cit.*, p. 126.

²²² Esteban Pujals Gesalí, *op. cit.*, p. 19.

²²³ Pedro Serrano, *op. cit.*, p. 10.

El género del ensayo y la crítica literaria fueron instrumentos para establecer una postura y ocupar una posición importante en el campo literario. Eliot y Pound crearon un esquema de ideas y lo expresaron en un discurso que logró contraponerse con otros dominantes; es decir, mediante su penetración al campo literario, pudieron asumir un pensamiento y defenderlo. Participaron del debate literario, social y político. Eliot constituyó una de las “voces críticas que de manera más o menos consciente construyeron la versión conservadora (y por lo tanto falsa en no poca medida) de lo moderno en poesía que se popularizó en Estados Unidos y en Gran Bretaña en los años que siguieron a la segunda guerra”²²⁴. De aquí resultó una autoridad, un prestigio, un reconocimiento que se desplazaría, poco a poco, a sus textos literarios, tanto poéticos como ensayísticos.

3.3.1.4. ESQUEMA DE CATEGORÍAS DE VALORACIÓN

Al libro *The Sacred Wood* lo conforman ensayos y críticas de distintas publicaciones, como de *The Egoist*, de *Atheneum*, de *The Times Literary Supplement* y *Arts and Letters*²²⁵ y se publicó en 1920. En ese libro, encontramos el texto “The Metaphysical Poets”.

El estilo de Eliot es muy peculiar. El poeta suele volcar sus preocupaciones personales y estéticas al hablar de obras ajenas; de algún modo, la obra que analiza le sirve de receptáculo de su propia personalidad. Aquella obra que analiza se vuelve eliotiana. Pedro Serrano afirma que Eliot “utiliza su crítica como una manera de expresar las experiencias personales, mientras que en otro nivel [...] construye una crítica muy poderosa y atinada”²²⁶. La crítica resultó ser para Eliot un modo de entenderse a sí mismo, sus pensamientos y sus emociones, y fue capaz de verter estos elementos en argumentos sólidos e interpretaciones interesantes. Al hablar de estos autores y estas obras, habla de sí mismo, y al hablar de sí mismo por mediación de una obra, necesariamente la recontextualiza, rehabilita su sentido, la *actualiza*.

²²⁴ Esteban Pujals Gesalí, *op. cit.*, p. 12.

²²⁵ Peter Ackroyd, *op. cit.*, p. 107.

²²⁶ Pedro Serrano, *op. cit.*, p. 106

Vimos que Eliot sostenía criterios precisos al examinar literatura. Además, el poeta pensaba que la literatura era una colección de textos escritos por individuos, pero que pertenecían a un sistema que sólo en relación con otros textos adquirirían significado²²⁷. Al sostener estas categorías (impersonalidad, intelectualidad) las buscaba en los demás escritores para generar un panorama de sentido. No es casual que los poetas a los que más acudiera fueran Dante, Laforgue y Donne en cierto período de su trayectoria.

Además, tenía una noción de lo que *debía* ser la crítica y su función. Eliot escribió varios papeles en los que configuró una idea de crítica literaria. Para el autor de *Four Quartets*, cuando un crítico escribe, debe tener muy fijo su objetivo, que es la “elucidación de las obras de arte y la corrección del gusto”²²⁸. Incluso en los textos de generalización en los que Eliot intentó dar una definición de tal o cual cosa, se deposita a sí mismo en la definición, pues dice que la crítica “empleada por un escritor entrenado y con habilidades sobre su propia obra es la más vital, el más alto tipo de crítica”²²⁹. Aquí, por supuesto, habló de sí mismo y da prioridad a su condición de crítico y poeta; en otros textos también afirma que la mejor crítica es la que hace un artista o un creador.

Para el poeta estadounidense, un crítico debe tener el sentido del hecho (*the sense of fact*) bien afinado y evitar interpretar; o sea, la exposición, la comparación y el análisis son herramientas que tiene el crítico para mostrar, no para interpretar. Debe dar al lector los hechos que pudo haber obviado. Respetar el texto es lo mejor que puede hacer el crítico; adherirse a la obra y no depositar en ella interpretaciones de otra índole. Eliot creó la noción para romperla, pues si bien no propone interpretaciones extravagantes, sí analiza las obras con inclinación a resolver sus propios problemas.

²²⁷ T.S. Eliot, “The function of criticism” en *Essays of Modern Criticism*, p. 137.

²²⁸ *Ibidem*, p. 138.

²²⁹ *Ibidem*, p. 142.

3.3.2 ANÁLISIS DE LA DIMENSIÓN HERMENÉUTICA: LA OBRA Y CRÍTICA

3.3.2.1 REVISIÓN DE LOS ANTECEDENTES: SAMUEL JOHNSON

Samuel Johnson es uno de los críticos más eminentes que la lengua inglesa ha dado. Johnson —como también es conocido— nació en Inglaterra en 1709 y murió en 1784. Autor de obras esenciales como *The Lives of the Most Eminent Poets* de 1779, Johnson generó un esquema de criterios y una selección canónica de escritores entre los que figuran Shakespeare, Milton, Swift, Dryden y Pope. *The Lives* es quizá una de las mayores obras de crítica literaria del período neoclásico en inglés y, me atrevo a decir, que a pesar de la distancia histórica que nos aparta de Johnson, sus puntos de vista son aún atractivos, poderosos e influyentes. El proyecto gigantesco del *Dictionary of English Language* fue también suyo; fue una de las más grandes y laboriosas tentativas por dar orden a un idioma que hasta entonces se desperdigaba en cualquier boca y cualquier libro. Escribió textos valiosos y que son todavía referencia en su dominio, como *The Plays of William Shakespeare*.

En *The Lives*, Johnson escribió explícitamente sobre Abraham Cowley, poeta del siglo XVII. Lo tomó como pretexto para escribir sobre un grupo de poetas que designó “poetas metafísicos” por los temas de sus obras, pero también por el tratamiento que les daban. Dios, el amor de las almas, la finitud del cuerpo y la inmortalidad del espíritu, a estos temas le daban un tratamiento peculiar que líneas abajo destacaremos. Destacan John Donne, Richard Crashaw, Henry Vaughan que, si bien tenían procedimientos y poéticas diferentes entre sí, compartían rasgos que Johnson reconoció.

Johnson echó mano de criterios neoclásicos que proponían al arte como continuación de la tradición grecolatina; es decir, exigía que la creación surgiera, se evaluara y se valorara con los criterios y las normas de la Antigüedad. No dudo que el crítico inglés pensara que el hombre clásico podía responder las preguntas eternas. Uno de estos criterios (y de los fundamentales) fue el que expuso Aristóteles (*the father of criticism*, en palabras de Johnson) en la *Poética*: la *mímesis* de la vida o la naturaleza.

El autor de *The Lives* afirmó que, si se siguiera con rigor esta regla fundamental, no habría equivocación al dejar de designar como poetas a estos escritores; no “imitan nada, ni copian la naturaleza ni la vida, ni las formas de la materia ni las operaciones del intelecto”²³⁰. Su tentativa fue ser analíticos y romper cada imagen en fragmentos que terminan siendo nada; no representan ni imitan. Por esta razón, Johnson puso en tela de juicio la poesía de estos hombres.

No obstante, les concede un atributo: el del ingenio (*the wit*) bajo una definición estricta. Cita la de Alexander Pope, en la que dice que es “eso que ha sido constantemente pensado, pero nunca antes estuvo tan bien expresado”. Pero Johnson dice que Pope se equivoca y minimiza el concepto a una mera felicidad del lenguaje; entonces propone su definición de ingenio: “debe ser considerado como ingenio lo que es al mismo tiempo natural y nuevo”. En este sentido, los poetas metafísicos carecen de ingenio, pues nada tienen de natural; el ingenio que hay en ellos, más bien, se nota cuando elaboran el *discorida concors*, que implica la “combinación de imágenes disímiles o el descubrimiento de ocultas semejanzas en cosas aparentemente distintas” o, en otras palabras, en la violenta yuxtaposición de imágenes que puedan terminar como un feliz descubrimiento o un ultraje de lo natural.

Johnson refiere una idea de Dryden: “Dryden confiesa de sí mismo y de sus contemporáneos que todos están debajo de Donne en cuanto a ingenio; pero sostiene que lo sobrepasan en cuanto a poesía”²³¹. Y si bien para el autor del *Dictionary* los poetas metafísicos carecen de poesía, “al menos los poderes de la reflexión y la comparación son empleados”²³². Su poderosa conclusión sobre este grupo de poetas es clara y prevaleció por siglos: “en vez de escribir poesía, escribieron sólo versos”.

El gusto y los criterios de entonces eran otros. La apropiación que hizo Johnson de los poetas metafísicos, incluyendo a Donne (sobre todo), los excluyó por un largo período del canon de la literatura inglesa. A John Donne, quien en su momento fue conocido y leído y después abandonado por mucho tiempo, lo calificó de *wit*: el ingenioso John Donne. La siguiente sentencia del crítico fue demoledora:

²³⁰ Samuel Johnson, “Metaphysical Poets”, <http://www.bartleby.com/209/775.html>

²³¹ *Idem.*

²³² *Idem.*

ellos [los poetas metafísicos] nunca inquirieron lo que, en cualquier ocasión, hubieran debido decir o hacer, sino escribieron más como espectadores que como partícipes de la naturaleza humana, como seres que miran sobre el bien y el mal, imperturbables y tranquilos; como deidades epicúreas, mirando las acciones de los hombres y las vicisitudes de la vida, sin interés y sin emoción [...] Su deseo era sólo decir lo que creían que nunca se había dicho antes.

Bajo esta lectura, el espacio de los posibles no aceptaría del todo a los poetas metafísicos. Esto confinó a muchos de ellos a las páginas de sus propios libros. No fue sino hasta el siglo XIX que el ahondamiento por Donne renacería, el interés por la especie de su poesía. El texto de Samuel Johnson muestra cómo un texto crítico puede contribuir al olvido de una obra y de un autor.

3.3.2.2 CRÍTICA ACTUALIZADORA: T.S. ELIOT

A principios de siglo XX, una nueva poesía estaba lista para estallar; esta transformación conllevaba una transformación de criterios literarios. T.S. Eliot fue acaso el poeta más relevante de su generación. Ejerció desde 1915 la crítica literaria en revistas y suplementos culturales. Para el *Times Literary Supplement* escribió sobre el teatro isabelino tardío, sobre poetas del siglo XVII; entre esas críticas están algunas que todavía hoy son bien conocidas: “Christopher Marlowe”, “Hamlet”, entre muchísimas otras. Ahí apareció, por vez primera, un ensayo que después sería recopilado en el libro *The Sacred Wood* en 1922 en Inglaterra: “Metaphysical Poets”.

El texto que escribió Eliot surgió a raíz de la antología *Metaphysical Lyrics and Poems of the Seventeenth Century: from Donne to Butler*, de Herbert Grierson. Esta obra habla de un grupo, una generación o un movimiento de escritores que, si bien tuvieron diferencias grandes uno del otro, los unió una misma sensibilidad que Eliot se encargó de dilucidar. Para dar fortaleza a su argumento a favor de los poetas metafísicos, Eliot primero tuvo que oponerse al texto de Johnson, del que ya hemos hablado.

Donne y a menudo Cowley, emplean un recurso que a veces es considerado característicamente ‘metafísico’: la elaboración (contrastada con la condensación) de una figura de lenguaje hasta el grado extremo a la que puede ser llevada por la ingeniosidad²³³.

Se refiere a crear una figura de lenguaje, digamos una metáfora, que pueda extenderse hasta crear puntos en los que pareciera que ya no se encuentran los dos elementos comparados; se trata, en suma, de asociaciones multiplicadas²³⁴.

Eliot llama “contraste” lo que para Johnson fue una combinación violenta de imágenes, y afirma que en todo poema hay algo heterogéneo, algo contrastante. Los metafísicos utilizaron esta estrategia poética, la llevaron a un extremo y no es para nada reprochable. Con sagacidad, Eliot gira el argumento de Johnson hacia él mismo Johnson. Esta estrategia que el crítico neoclásico denunció “podemos encontrarlo en las mejores líneas del mismo Jonson [sic] (*The Vanity of Human Wishes*) [...] donde el efecto se debe a un contraste de ideas, diferente en grado pero idéntico en principio, que el que Jonson reprende con blandura”²³⁵. No cabe duda que Eliot jugó sus cartas de manera sobresaliente; no sólo contradijo a Samuel Johnson, sino que demostró que él mismo cayó en el vado que criticó en los poetas metafísicos. En una palabra, giró el argumento.

Eliot no se detuvo aquí. Para acabar con las dudas, encontró una excepción a la generalización del autor del *Dictionary*: “También podemos tomar apropiadamente estos cuartetos de la Oda de Lord Herbert, estrofas que, pensamos, serían incluidas sin vacilar en la escuela metafísica [...] No hay nada en que estas líneas [...] que se adapte a las observaciones generales de Jonson sobre los poetas metafísicos, en su ensayo sobre Cowley”²³⁶.

Eliot habló del lenguaje, de las palabras sencillas que usaron este tipo de poetas y de la estructura de la oración, más o menos complicada. Sostuvo que la oscuridad de la sintaxis obedece al orden del pensamiento. Observó que la construcción de una imagen potente de estos escritores se arma mediante dos elementos diferentes. El ejemplo que transcribe es *The Valedict*, de John

²³³ T.S. Eliot, “Los poetas metafísicos”, en *Los poetas metafísicos y otros ensayos de literatura y religión*, p. 350.

²³⁴ *Ibidem*, p. 351.

²³⁵ *Ibidem*, p. 352.

²³⁶ *Ibidem*, p. 354.

Donne, en el que las imágenes de dos amantes se yuxtaponen para ser un compás sobre un mapa, y las lágrimas que sueltan los amantes constituyen un diluvio. En primera instancia, notamos que el lenguaje no es difícil (es del siglo XVII), pero lo que quiere decir sí lo es. Uno debe leer varias veces el poema para encontrarle sentido, pero Eliot no tiene ningún problema con esto. Como ya lo hemos visto, el autor de *Criticar al crítico* defiende la dificultad del poema y del razonamiento que éste provoque; dice: “Johnson ha acertado, tal vez accidentalmente, sobre una de sus peculiaridades [de los poetas metafísicos], cuando observa que ‘sus esfuerzos eran siempre analíticos’; él no reconocería que, después de la disociación juntan otra vez el materia en una nueva unidad”²³⁷. Es decir, los textos de estos poetas son redondos, en ellos hay un proceso que llega a un buen puerto.

Una vez que los argumentos de Johnson dejan de ser obstáculo, Eliot legitima a estos poetas y los compara con los “poetas modernos”, en particular con Tennyson y Browning. La diferencia entre Donne y su generación y este par de poetas es a nivel intelectual:

es la diferencia entre el poeta intelectual y el poeta reflejo. Tennyson y Browning son poetas, y piensan; pero no sienten su pensamiento tan directamente como el aroma de una rosa. Un pensamiento para Donne era una experiencia; modificaba su sensibilidad²³⁸.

Si bien Tennyson y Browning fueron poetas inteligentes y generaron formas novedosas (el monólogo dramático, por ejemplo), su inteligencia quedaba fuera cuando describían sus emociones o cuando tenían que asemejar los elementos más disímiles. Los poetas metafísicos escogían elementos más alejados y, con la dificultad que esto implica, radicalizaban sus semejanzas. ¿Por qué parece que los poetas del siglo XIX y, yendo más lejos con el argumento, los del XVIII, hablan más de sentimientos, de emociones, y dejan de lado la razón y el intelecto? Eliot formula una teoría breve al respecto y vale la pena seguirla con sus propias palabras:

²³⁷ *Ibidem*, p. 356.

²³⁸ *Ibidem*, p. 361.

Los poetas del siglo diecisiete, poseían un mecanismo de sensibilidad que podía devorar cualquier género de experiencia. Eran sencillos, artificiosos, difíciles o fantásticos, como lo fueron sus predecesores; ni más ni menos que Dante, Guido Cavalcanti, Guinicelli o Cino. En el siglo diecisiete sobrevino una disociación de la sensibilidad, de la cual nunca nos hemos repuesto; y esta disociación, como es natural, fue agravada por la influencia de los dos poetas más fuertes del siglo, Milton y Dryden [...] El sentimiento se volvía más crudo [...] La edad sentimental empezó a principios del siglo dieciocho, y hubo de continuarse. Los poetas se rebelaron contra lo razonado. [...] En uno o dos pasajes del *Triumph of Life* de Shelley, en el segundo *Hyperion*, hay rastros de una lucha hacia la unificación de la sensibilidad. [...] En el mejor de los casos, empeñados en la tarea de tratar de encontrar el equivalente verbal de estados de la mente y del sentimiento. Y esto significa a la vez que eran más maduros y más permanentes, que poetas posteriores.²³⁹

Eliot agrupó a algunos de los poetas más consagrados e indiscutibles (Dante) del lado de los metafísicos. De esta surgió un término decisivo: *disociación de sensibilidad*, en el que el intelecto y el sentimiento se separan, y por el cual lo emocional dominó sobre lo racional por siglos. En este ejercicio de reinterpretación de la historia literaria, Eliot devuelve la legitimidad a los metafísicos. Los dota de las cualidades que el modernismo (el suyo y el de Pound) persiguió: la impersonalidad, la frialdad, la inteligencia, la dificultad.

Por último, el autor de *Four Quartets* vincula estos poetas con Jules Laforgue y Tristan Corbiere. No podemos pasar por alto que Laforgue fue, desde sus años en Harvard, una influencia importante, tanto en la forma de elaborar un poema como en el encuentro de su propia voz. “Racine y Donne”, dice Eliot, “no miraban tan sólo dentro del corazón, sino mucho más allá. Uno debe mirar dentro de la corteza cerebral, del sistema nervioso y los órganos digestivos”²⁴⁰. No es de poco interés que el crítico se apropie de la obra de los metafísicos (sobre todo, de la de Donne) y le refigure una tradición en la que uno de sus eslabones es Jules Laforgue, maestro literario suyo. El crítico del *Times* hace de Donne un Donne eliotiano, precursor de los principios que el defendiera en las primeras décadas del siglo XX.

²³⁹ *Idem.*

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 362.

Después de este texto, Eliot escribió a principios de los años treinta un ensayo que apareció en el libro *A Garland for John Donne*, que se intitulaba “Donne in Our Time”. Por mucho tiempo, según le habían escuchado decir, estuvo preparando primero un libro y después una conferencia para Cambridge que se llamaría “The School of John Donne”. Conforme Eliot crecía en popularidad y relevancia no sólo en el campo literario inglés sino en la literatura internacional, John Donne también crecía.

3.3.2.3 SUCESORES CRÍTICOS

Después de los años veinte, John Donne, de ser un poeta conocido sólo por los ámbitos académicos de Estados Unidos y de Inglaterra, fue un escritor en el centro de canon literario de la lengua inglesa. A raíz de la Nueva Crítica (*New Criticism*), Donne fue estudiado con vigor y comparado incluso con Shakespeare (que ha forjado unanimidad con los siglos). Muchos de los críticos posteriores a Eliot, tomaron como principio su ensayo, para estar a su favor o en su contra.

En 1930, George Williamson, académico de la Universidad de Chicago, escribió *The Donne Tradition. A Study in English Poetry from Donne to de Death of Cowely*.

This book was really begun in a small essay on “The Talent of T.S. Eliot”, which appeared in *The Sewanee Review*. There I urged the relationship of Eliot to Donne, only to find myself beguiled on larger speculations. In short, I became absorbed in the Donne tradition through a contemporary poet.

But my debt to Mr. Eliot goes beyond enticement. His critical thinking on the “metaphysical poets” has so influenced my own that I only express my deep obligation to him, without trying to define its limits.²⁴¹

Williamson confesó que su primer vínculo con John Donne, objeto de estudio de su libro, fue T.S. Eliot. Mediante su crítica, el autor de *The Waste Land* mostró a sus lectores las propiedades poéticas del poeta isabelino. Más adelante

²⁴¹George Williamson, *The Donne Tradition. A Study in English Poetry from Donne to de Death of Cowely*, p. IX.

en este libro, el profesor de la Universidad de Chicago señala a Eliot como uno de los últimos herederos de Donne.

En 1962, Helen Louise Gardner publicó *John Donne: A Collection of Critical Essays*. Se trata de una reunión de sólo algunos de los ensayos de académicos más relevantes en el estudio de la literatura isabelina tardía. En su “Introduction”, Gardner escribió lo siguiente:

I had not realized, until I came to make this collection, that I should find Little beyond scattered sentences and odd paragraphs to support the statement that from 1921, the year of Mr. T.S. Eliot’s review of Grierson’s anthology of metaphysical poetry, to the middle Forties it was largely taken for granted among literary persons, by many university teachers, and, I should say, by the majority of undergraduates that Donne was a more interesting and significant poet than Milton, and that in him English poetry reached a kind of high-water mark.²⁴²

Más adelante afirmó: “This essay [el de Eliot] with its ‘brief exposition of a theory’ which its author characteristically described as ‘too brief, perhaps, to carry conviction’ had an immense effect”²⁴³. Gardner recuerda que para 1931 el entusiasmo de Eliot sobre Donne había disminuido. Resulta interesante señalar que el punto de vista más popular fue el del primer Eliot —el del modernismo inglés y creador de un poema tan esencial como *The Waste Land*—, el que terminó fundó “The Donne vogue”. Años más tarde, intentó desvincularse de Donne, pero el primer Eliot prevaleció.

También está *John Donne and the Twentieth Century Criticism*, escrito por Deborah Aldrich Larson en 1989. En la introducción de este estudio, la autora dijo:

It is true that the critical estimation of several poets fluctuated as a result of the New Critical methods. Milton, for example, suffered something of a decline as a result of T.S. Eliot’s original censure him. [...] T.S. Eliot, in writing about Donne and metaphysical poetry in 1921, initiated a phase in Donne’s twentieth-century critical reputation that is difficult to underestimate. Because Eliot himself was a writer who revolutionized modern poetry, his

²⁴² Helen Gardner, *John Donne: A Collection of Critical Essays*, p. 1.

²⁴³ *Ibidem*, p. 7.

championing of Donne dramatically increased interest in the earlier poet among Eliot's followers –the New Critics²⁴⁴.

La autora afirmó que, si bien Eliot no descubrió a John Donne (puesto que a lo largo del siglo XIX se le estudió en el círculo académico norteamericano y que algunos poetas, como Coleridge, fueron cuidadosos lectores suyos), sí lo trajo a circulación de nuevo:

Before 1921, the value of this rebelliousness was frequently doubted; however, in *l'entre-deux guerres*, this aspect –or supposed aspect- of Donne's character and career became the justification for an overthrowing of pre-war poetic values. Because Eliot was a poet himself as well as literary critic, he could and did use Donne's poetry as the basis and justification for the kind of poetry he was writing. The adoption of Donne by Eliot and the New Critics had such an enormous effect upon Donne scholarship because he was brought to public attention not simply through the pronouncements of an academic in university circles but through the eyes and words of living poets who insisted on their affinities with Donne²⁴⁵.

Aldrich sostiene que la labor crítica de Eliot lo benefició a él y a Donne. Por un lado, vitalizó la obra del poeta metafísico que por tantos años fue confinada al criterio único del ingenio; por otro, el modernismo inglés liderado por Eliot y Pound encontró en Donne un precursor. Es decir, el texto crítico tomó tanta relevancia que logró, a la larga, reformular la historia literaria de la literatura inglesa.

En 2006, la Universidad de Cambridge publicó finalmente el *Cambridge Companion to John Donne*, que, de algún modo, lo canoniza como una figura imprescindible no sólo en la literatura de lengua inglesa, sino en la literatura universal. Diversos autores de los ensayos que recopiló este volumen hablan sobre la relación de Eliot con John Donne; por ejemplo, Dayton Haskin, quien además ha dedicado mucho esfuerzo en dilucidar e interpretar la obra de Eliot, y A.S. Byatt, que parte del concepto de disociación de sensibilidad que Eliot aventuró en el ensayo sobre los poetas metafísicos.

²⁴⁴ Debora Larson, *John Donne ant the Twetieht Century Criticism*, pp. 91-91.

²⁴⁵ *Ibidem*, pp. 91-92.

Para este *Cambridge Companion*, Haskin escribió el artículo “Donne After Life”. En él hace un recorrido histórico sobre el estudio de la obra de Donne, desde su momento de producción hasta el siglo XX. Lo que Haskin busca es rechazar la idea de que Eliot “descubrió” a John Donne, y fundamentar su afirmación con argumentos históricos. Hacia el fin del siglo XIX:

By collecting seventeenth-century editions and manuscripts and by editing Donne’s poems, Norton made an investment that helped to turn Donne into a more significant figure in the Harvard English curriculum than he was in any other university in the world. Even before Norton completed the Grolier Club edition, Donne was the anchor of the course on seventeenth-century English literature. First taught by Le Baron Russell Briggs in 1888, the course gave considerable scope to the verse letters, to “Satyre III”, and to a handful of *Songs and Sonets*. It was a lecture by Briggs in January, 1906, that a young student from St. Louis named Tom Eliot first encountered John Donne²⁴⁶.

Así como estos teóricos y críticos han escrito a raíz de los comentarios que Eliot hizo sobre Donne, también lo harían años más tarde Northop Frye en su “Polemical Introduction” de su *Anatomy of Criticism*: “El rico inversionista Eliot tras hacer caer a Milton en el mercado, lo vuelve a comprar ahora; Donne ha aclazado probablemente su tope y comenzará a descender; puede que se produzca cierta agitación con Tennyson”²⁴⁷. Mucho después, Harold Bloom, en un libro de ensayos sobre John Donne, volvería a mencionar, aunque de modo adverso como Frye, el comentario de T.S. Eliot sobre los poetas metafísicos.

3.3.3 ¿ACTUALIZACIÓN?

El de Eliot es un caso ejemplar de *actualización*. Los derroteros de Donne en los siglos pasados no le fueron favorables. Las interpretaciones críticas de su obra y de la de los otros poetas metafísicos los alejaron de la lectura, de la revisión y de la valoración de los lectores ordinarios. Si seguimos la teoría que

²⁴⁶ Dayton Haskin, “Donne’s Afterlife”, en *Cambridge Companion to John Donne*, p. 241.

²⁴⁷ Northop Frye, *Anatomía de la crítica*, p. 35.

Eliot esbozó en su texto, la poética de los metafísicos, tan mental y racional, no tenía cabida en el espacio de los posibles de la literatura inglesa de varios siglos, pues una actitud sentimental, emocional, había tomado el escaparate poético. Bastó el demoledor punto de vista del Johnson Doctor para confinar a lo metafísicos en sus propias páginas. ¿Fue el texto de Eliot el que los sacó del silencio? La respuesta es no. Pero fue él un de los impulsos más grandes que estos poetas (sobre todo John Donne) recibieron. Eliot rehabilitó su sentido en su crítica (con ideas que no eran por entero suyas) y los puso de nuevo en circulación en un momento clave. Me explico.

Como Dayton Haskin lo afirmó en su artículo, Eliot no descubrió a Donne. “When, later in the century, the literary culture of England altered radically, Donne’s desire for his writings to be understood was frustrated; and for most of two centuries he went unread”²⁴⁸. Eliot no descubrió a Donne porque éste ya estaba descubierto: en el siglo XVII, Izaak Walton escribió una biografía del poeta metafísico; Coleridge escribió y habló de él; en Estados Unidos, Emerson lo leyó con admiración y lo compartió a sus más allegados, como a Henry David Thoreau, Margaret Fuller y James Russel Lowell. Con esto, Donne crecía cada vez más en las bibliotecas de América del Norte. A la mitad del siglo XIX, “Lowell, who was editing Dryden for a British Poets series, persuaded the publishers to include Donne as well”. Años después, Charles Eliot Norton también participó del estudio y de la difusión de Donne. Llegamos, entonces, a Herbert Grierson, quien fue “the first editor of Donne who acquired his interest in the poet in an academic setting”²⁴⁹. Mediante diversos profesores y estudiosos, Donne fue penetrando en el ámbito académico estadounidense hasta lograr tener cursos universitarios para su estudio exclusivo al inicio del siglo XX. Harvard fue la primera en el mundo. Recordemos que Grierson hizo la antología que Eliot comentó en su crítica literaria. También que el *alma mater* de Eliot fue Harvard.

Afirmar que Eliot descubrió a Donne es una equivocación. Está claro que Donne crecía poco a poco en las aulas norteamericanas. La pregunta que nos tenemos que hacer entonces es la siguiente: ¿por qué, a pesar de algunas ediciones de los poemas del metafísico y de algunos otros ensayos críticos, no había alcanzado la popularidad literaria fuera del ámbito académico? ¿Por qué

²⁴⁸ Dayton Haskin, *op. cit.*, p. 234.

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 239.

todavía no era un clásico como hoy podemos decirlo? La respuesta tiene varias bifurcaciones. En primer lugar, el campo literario (y el espacio de los posibles) no tenía las condiciones necesarias para que un poeta como Donne alcanzara el canon de la literatura en lengua inglesa. Aunque es imposible generalizar, la poesía en inglés (quizá más la británica, de vena victoriana) había tomado un camino distinto, versificador, musical, emocional. Lo cierto es que Donne ya era estudiado, pero su figura no proyectaba aún tanta trascendencia. Había que apropiárselo con un ímpetu sin precedentes. Y eso fue lo que hizo T.S. Eliot. Sólo en las condiciones del movimiento del modernismo anglosajón, que fue a la vez renovador de las letras y rehabilitador del poeta como actor social, podría lograr tal ímpetu. Eliot fraguó su capital simbólico o su reconocimiento y prestigio en su obra poética; autor de *The Waste Land*, poema esencial del movimiento, Eliot logró el reconocimiento no sólo de los escritores, sino de los lectores dentro y fuera del ámbito académico. A su vez, Eliot tenía que fundar el carácter mental e intelectual del movimiento al que pertenecía. Entonces Donne y los metafísicos al fin miraron una apertura en el espacio de los posibles. En su crítica literaria, Eliot unió lo que ya se había dicho de estos poetas y de Donne con el ideario del modernismo. Creó para esta corriente literaria una genealogía en donde subsistían armónicamente Dante, Donne, Baudelaire y Laforgue.

Con todo esto, el autor de *Four Quartets* puso en amplia circulación el nombre y la obra de Donne; generó un debate descomunal; provocó contrariedades. Tuvo seguidores fieles, como I.A. Richards y el *New Criticism*, que alzaron a Donne del polvo, erigieron un monumento que sobrepasaba todos los nombres: Shakespeare, Milton, Coleridge, Browne, Marlowe. Mientras Donne iba a la alza, Milton se abarataba, como lo afirmó Northop Frye. Donne brilló por mucho tiempo a la luz del modernismo inglés y, desde luego, de Eliot.

Hubo *actualización*, por supuesto. La apropiación modernista, y en específico, eliotiana, la que propuso el uso de criterios particulares (como el de la impersonalidad, la intelectualidad, la racionalidad), fungió como un primer y gigantesco paso. Así, Donne se hizo accesible para los lectores ordinarios. A diferencia de lo estudios y tratados académicos, la crítica literaria posibilitó la amplitud de su resonancia, en su alcance a los rincones de los lectores comunes. Influyó también el hecho de que Eliot fuera uno de los poetas más relevantes, conocidos y reconocidos del momento. ¿Qué hubiera sucedido si, en vez de

Eliot, Mansfield o Lewis hubieran escrito sobre los metafísicos? ¿Hubiera tenido tal relevancia el texto crítico? Fuera de la especulación, pienso que el habitus, la posición, el capital simbólico, los esquemas de valoración y, en general, la lectura de Eliot permitieron la *actualización* de Donne.

En suma, hoy día, Donne es considerado un gran poeta de lengua inglesa. La revisión de su obra es tan ardua como la de Milton o Coleridge. Aunque su auge y su moda han declinado, su obra sigue viva. Varios nombres, como el de Eliot, han realizado el ejercicio de la crítica sobre la obra de Donne. Han dialogado con ella, la han analizado con sus criterios y se la han apropiado; le han encontrado valor y, en fin, han hecho que esta obra de hace más de cuatro siglos desempeñe para el lector común la función más total y profunda en todos los niveles posibles para nuestro momento histórico. La crítica rehabilitó el baluarte metafísico y racional, proscrito por tantos siglos.

3.4

LA ESCRITURA DE LA ARMONÍA: ITALO CALVINO Y *ORLANDO FURIOSO*

3.4.1 ANÁLISIS DE LA DIMENSIÓN SOCIOLÓGICA

3.4.1.1 CAMPO LITERARIO

La Segunda Guerra dejó secuelas en la sociedad italiana. Italia estaba hecha añicos. El arte no podía ser indiferente. Los artistas sintieron la responsabilidad de señalar la miseria de la realidad y buscar un futuro. Los años del futurismo en la plástica habían quedado muy atrás. Era hora encontrar un lenguaje más preciso para la realidad nueva. Después de los años treinta, la literatura se volcó en buena medida al neorrealismo.

Se trata de un lenguaje en el que el tono dominante expresa la necesidad de denuncia de las desgracias, de la miseria y del sufrimiento, de abusos y de violencias intolerables que el pueblo italiano sufrió durante el fascismo y la guerra y que desafortunadamente perduraron en la posguerra²⁵⁰.

En este periodo, el compromiso con las circunstancias, el señalamiento de la miseria y la búsqueda de un camino nuevo fueron requisitos para participar del arte. La literatura podía (tenía que) generar una transformación; de lo individual, viró su interés a lo social. Dejó de interesar el pensamiento sentimental e intimista de un personaje; importaba ahora el retrato de la gente

²⁵⁰ María J. Calvo Montoro, *Italo Calvino*, pp. 18-19.

en la calle, su actitud y su comportamiento. La miseria debía “ser representada de forma ‘realista’, es decir, no ‘mítica’ o ‘simbólica’, sino reanudando la gran tradición del siglo XIX europeo e italiano (Balzac, Zola, Verga, Tolstoy)”²⁵¹. Alberto Moravia y en algún grado Cesare Pavese, así como Italo Calvino en sus primeros relatos, ahondaron en esta poética. El neorrealismo tuvo un eco más duradero en el cine, en el que dio forma a toda una serie de películas y de directores.

La poética neorrealista fue debilitándose. Comenzó a discutirse la pertinencia del compromiso con la realidad, la fidelidad de su representación. Con los años, la convicción neorrealista declinó. Los escritores principiantes crecían sin haber vivido la violencia y el horror de la guerra y sin haber conocido en carne viva el fascismo. “La crisis del neorrealismo estuvo, pues, indisolublemente ligada a la desaparición de toda una actitud vital nacida de una determinada cultura y de una particular situación política”²⁵². Los estragos de la guerra se difuminaron con rapidez ante el avance tecnológico e industrial que transformaba las urbes y, con ellas, a las comunidades y sus formas de pensarse. De nuevo, el arte no fue indiferente.

Nuevas ideas empamparon las letras. El estructuralismo y la hermenéutica fueron dos cuerpos teóricos que nutrieron la escritura y la lectura en italiano. El primero ahondó en el análisis de los elementos del texto y su asociación para convertirse en otra cosa; es decir, en las estructuras que regían a la obra. El segundo habilitaba al lector como instancia activa y creadora del objeto literario. Confluyeron, asimismo, otros pensamientos, como el de la escuela de Frankfurt y el psicoanálisis.

La noción de literatura se transformó. Surgió el intento de diluir los géneros de ficción con los periodísticos o con el ensayo. En este contexto, surgió aun escritor como Italo Calvino, que difuminó en varios textos la línea entre la narrativa y el ensayo.

Convergió tipologías diversas de literatura. La “novela institucional” fue fiel a una tradición neorrealista; Carlo Cassola, Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Giorgio Bassani y Leonardo Sciascia, fueron algunos representantes de este tipo de obras. Carlos Emilio Gadda y su visión caótica de la realidad ocupó una posición equiparable a la de Joyce en las letras inglesas, según lo

²⁵¹ Giuseppe Petronio, *Historia de la literatura italiana*, pp. 978-979

²⁵² *Ibidem*, p. 1011

explica Calvino en *Seis propuestas para el próximo milenio*. Elio Vittorini trazó la “literatura industrial” que se esforzó por plasmar la implicación y el peso de los avances industriales en la vida cotidiana; Ottiero Ottieri, Viceno Guerazzi y Nanni Balestrini fueron artistas que siguieron esta escritura. La “novela de ingeniería” fue experimental, pero devota a la urdimbre de historias y a la legibilidad. Moravia y de nuevo Sciascia siguieron esta tendencia²⁵³.

Varios de ellos coincidieron en la editorial Einaudi, en Turín. Giulio Einaudi, director de la editorial, conjugó a escritores destacados como Cesare Pavese, Elio Vittorini y con jóvenes que vendrían a más, como Italo Calvino. Estos escritores, así como los que residían en Roma, conformaban el multidimensional campo literario italiano, que se manifestaba (mediante artículos, discusiones y debates) en revistas de corte literario o político, como en *Aretusa*, *Il Politecnico* o *L'Unitá*.

Es difícil ubicar a Italo Calvino en un solo mundo literario. Después del fallecimiento de Pavese y de Vittorini, fue un escritor silencioso; su participación en revistas y suplementos políticos disminuyó. Viajó a otros países, participó de otros campos y nutrió su literatura con los criterios y principios. El francés tuvo una especial influencia en su literatura.

El estructuralismo, la hermenéutica, la teoría crítica y el psicoanálisis influyeron en la literatura europea. En la francesa, por ejemplo, un grupo de escritores se reunían para experimentar con la teoría y la práctica literaria. El nombre del grupo fue OuLiPo (*ouvorir de littérature potentielle*). Encabezado por Raymond Queneau, este grupo integraba a científicos, filósofos y escritores, como Georges Perec, Italo Calvino y Jean Queval, interesados en la combinación de la literatura con las matemáticas.

Oulipo: Los orígenes del Oulipo se remontan a 1960, año en el que se constituye un pequeño grupo de amantes de las letras que en un primer momento se llamó *Seminario de la Literatura Experimental* (Sétilex), para más adelante denominarse: El Taller de Literatura Potencial, *Ouvroir de Littérature Potentielle*, *Oulipo*. El objetivo fundamental del grupo es el de inventar estructuras, formas o nuevos retos narrativos que permitan la producción de obras originales²⁵⁴.

²⁵³ *Ibidem*, pp. 1039-1047.

²⁵⁴ Juan Diego Tamayo Ochoa, “Italo Calvino y la literatura combinatoria. El libro de todos los relatos”, p. 8.

A pesar de su silencio, Calvino no se quedó quieto. Antes y después de Francia, viajó a América. Conoció y se vinculó con escritores argentinos, mexicanos y estadounidenses. Aunque no fue pieza clave en esos mundos, la literatura que ahí bullía influyó en él a tal grado que escritores de esos países y lenguas aparecieron después en sus ensayos, como ejemplos o como objetos de análisis.

3.4.1.2 DISPOSICIONES

Italo Calvino nació el 15 de octubre de 1923 en Santiago de las Vegas, en La Habana, Cuba. Su padre fue agrónomo y dirigió una estación de agricultura en la isla caribeña. A los pocos años, regresó a Italia, a San Remo, que fue el lugar que Calvino consideró su pueblo natal. Nació en una familia de plena vocación científica que lo orilló a escoger una carrera semejante; se matriculó en la licenciatura de Agronomía en la universidad. Fue partisano de la Resistencia y, al terminar la guerra, en contra de la tradición familiar, decidió estudiar Literatura, y terminó con una tesis sobre Joseph Conrad.

Cesare Pavese fue su mentor en los primeros años como escritor. Con él, Calvino compartió los principios neorrealistas que manifestó en sus primeros textos y en su primera novela, *El sedero de los nidos de arañas*.

Hablo de Cesare Pavese. Y puedo decir que para mí, como para otros que lo conocieron y lo trataron, el magisterio de Turín coincidió en gran parte con el magisterio de Pavese. Toda mi vida turinesa lleva su marca; cada página que escribía era él el primero en leerla; él me dio un oficio introduciéndome en aquella actividad editorial por la que Turín es todavía hoy un centro cultural de importancia más que nacional²⁵⁵.

El primer relato que Calvino escribió fue publicado en la revista *Aretusa* por mediación de Pavese. Otro, en *Il Politecnico*, pero esa vez fue por Elio Vittorini. El joven de San Remo comenzó a colaborar para la revista del Partido Comunista en la que varios escritores e intelectuales escribían, *L'Unitá*. En 1946, escribió *El sendero de nido de araña* para un concurso que no ganó; el

²⁵⁵ Italo Calvino, *Ermitaño en París*, p. 16.

texto tampoco le gustó tanto a Pavese, pero lo recomendó a Einaudi para su publicación²⁵⁶.

Pavese vinculó a Calvino con la Editorial Einaudi y en 1945 éste empezó a trabajar para ella. Giulio Einaudi le propuso una traducción de *Lord Jim* de Joseph Conrad, que comenzó pero nunca terminó. En su posición, estuvo encargado de hacer un compendio de cuentos tradicionales italianos; ésta fue una de las labores que más beneficios le trajo a su literatura y del que resultó el grueso volumen de *Cuentos populares italianos*.

Al principio de su carrera, Calvino participó de la poética neorrealista y de la discusión política pública en Italia. Era miembro del Partido Comunista y se afirmó estalinista. En 1957, se dio de baja del partido y dejó atrás sus ideas comunistas. Su literatura era todavía inestable. El proceso fue el siguiente:

Lo que todavía seguía siendo inseguro para él era la vocación literaria. Después de su primera novela publicada, Ítalo Calvino intentó durante años escribir otras en la misma línea realista-social-picaresca, que eran rechazadas y arrojadas a la papelera sin misericordia por sus maestros y consejeros. Cansado de aquellos trabajosos fracasos, se abandonó a su vena más espontánea de fabulador y escribió de un tirón *El vizconde demediado*. Pensaba publicarlo en alguna revista y no en un libro para no dar demasiada importancia a un simple “pasatiempo” pero Vittorini insistió en publicarlo en un pequeño volumen de Gettoni. Entre los críticos hubo una insospechada unanimidad de consensos. También salió un bello artículo de Emilio Cecchi, lo que entonces quería decir la consagración (o cooptación) del escrito en la literatura italiana “oficial”²⁵⁷.

En los años cincuenta, Calvino se trasladó a la capital italiana y “aun permaneciendo declaradamente ‘turinés’, ya pasaba mucho tiempo en Roma disfrutando de la ciudad alegre y de un número de amigos y comensales, entre los que dominaba la tranquilizadora figura de Carlo Levi”²⁵⁸. En esos días, colaboró en *Il Contemporaneo*, en *Cittá*, en *Aperta*, en *Passato e presente* y en el semanario *Italia Domani*.

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 28.

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 186-187.

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 187.

Al terminar la década de los cincuenta, Calvino viajó al extranjero. Visitó los Estados Unidos. Se casó en Argentina en 1964. Se alejó de la vida pública y se distanció poco a poco de la vida literaria de cualquier país. Viajó a México y a Francia. Ahí participó en seminarios con Roland Barthes en el École des Hautes Études, en la Sorbona y en eventos con Algeridas Greimás.

En Francia se unió a un grupo de escritores que compartían el gusto por pensar la literatura como una combinatoria. Raymond Queneau, a quien Calvino había leído y tratado con fervor y respeto, fue cabeza del grupo OuLiPo. De estas reuniones resultaron textos experimentales, basados en el principio de que un libro es todos los libros; a los escritores de OuLiPo les deslumbraba la idea de que un alfabeto de veintitantos signos pudiera designar el mundo entero. Es probable que esta idea (que compartían y justificaban teóricamente) fuera la piedra angular de la pasión que la literatura de Jorge Luis Borges despertó en Calvino.

En esos años, escribió varios artículos y ensayos sobre *Orlando furioso* en los que explicó por qué le gustaba esta obra renacentista. En muchas ocasiones, Calvino aclaró su propia obra a la luz de la de Ariosto. Publicó una selección de pasajes del poema de Ariosto y los unió con una narración suya (el libro se llama *Orlando furioso: narrado en prosa del poema de Ludovico Ariosto*). Asimismo, narró esta selección en una emisión radiofónica²⁵⁹.

En una biografía que la Editorial Einaudi agregó a alguno de los volúmenes de Calvino, decía lo siguiente:

Los documentos para trazar una biografía de Calvino se vuelven más escasos en los últimos tiempos; sus intervenciones públicas disminuyen, su presencia se deja sentir menos; no colabora en periódicos. No inoportuna a jóvenes poniéndose de su parte ni en su contra. [...] Su alejamiento de la oficialidad literaria se confirma en 1968 con el rechazo de un premio de tres millones²⁶⁰.

En 1985, aceptó dar una serie de conferencias en la Universidad de Harvard. Las escribió, pero poco antes de su viaje a Estados Unidos sufrió un ataque cerebral. Murió enseguida. Estos textos fueron póstumos y se publicaron como *Seis propuestas para el próximo milenio*, donde ahonda en los

²⁵⁹ *Ibidem*, p. 288.

²⁶⁰ *Ibidem*, p. 188-189.

valores literarios que, a su parecer, son los más importantes y merecen permanecer en los textos del futuro.

Calvino fue un escritor prolífico. En su narrativa destacan *El vizconde demediado*, *El barón rampante*, *El caballero inexistente*, *Las ciudades invisibles*, y otros libros. Escribió, asimismo, ensayo y crítica literaria; por ejemplo, los libros titulados *Punto y aparte* y *¿Por qué leer a los clásicos?*

3.4.1.3 POSICIÓN

El comienzo de Calvino como escritor está sujeto al mundo literario italiano. En principio, tuvo una relación privilegiada con Cesare Pavese en la editorial Einaudi, para la que trabajaba y donde sus primeros textos se publicaron. Elio Vittorini fue también una pieza fundamental en su formación como escritor. Calvino tuvo una juventud agitada por las convicciones estéticas y políticas de la época; fue un escritor de izquierda, abiertamente estalinista; participó de la estética neorrealista.

Su primera novela, *Los senderos de nido de araña*, no fue tan bien recibida como sus relatos primerizos. La segunda ya contó con la crítica favorable de Emilio Cecchi, cuyo considerable peso en el campo literario italiano orientó al joven de San Remo en la escritura de sus textos siguientes. El futuro de Calvino parecía deslumbrante y su narrativa adquiría potencia. Sus cuentos y artículos fueron publicados y bien recibidos en revistas como *Nuovi argomenti* y *Botteghe Oscure*.

En 1959 nació la revista *Il menabó di letteratura* bajo la dirección de Calvino y de Vittorini. Fue un espacio para publicar sus textos, conocer a otros escritores y crear relación con ellos. En ese año visitó los Estados Unidos y Cuba. En 1966, murió Elio Vittorini:

La desaparición de Vittorini marcará un nuevo rumbo en la vida de Calvino. “... los años inmediatamente posteriores a su muerte coinciden con una toma de distancia por mi parte, con un cambio de ritmo (...). No es que disminuyera mi interés por lo que sucedía, pero dejé de sentir el impulso a estar en medio en primera persona. Sobre todo por el hecho, claro, de que dejé de ser joven. El stendhalismo, que había sido la filosofía práctica de mi juventud, termina

en un momento dado. A lo mejor no es más que un proceso de metabolismo, algo que llega con la edad, había sido joven largo tiempo, a lo mejor demasiado, de repente sentí que debía empezar la vejez, sí, la vejez, tal vez con la esperanza de prolongarla empezándola antes²⁶¹.

A pesar de no participar en el debate público, siguió interesado en el hecho literario y estético, en sus posibilidades teóricas, filosóficas, sociales y políticas. La evidencia fue su adhesión al grupo OuLiPo. Hemos dicho, además, que participó en seminarios con Barthes y con Greimas. Calvino alzó su vida académica en la discusión estructuralista con los semiólogos franceses y, en su país, con Eco y con Fabbri. Los vínculos de esta época cristalizaron en algunos ensayos, como el que apareció en su libro póstumo, *¿Por qué leer a los clásicos?*, sobre Raymond Queneau.

Con la discreción que lo caracterizó después de la muerte de Vittorini, Calvino recorrió algunos países de América Latina. En Argentina conoció a su esposa, Esther Calvino. Se entrevistó con varios escritores; Borges fue el primero en la lista. En Cuba tuvo una entrevista con Ernesto “el Che” Guevara. La revista *Vuelta*, en su número 130 de septiembre de 1987, publicó *Tres textos sobre México* que dan constancia de la visita del escritor italiano en México. Entre sus traductores, están Aurora Bernárdez y Esther Calvino, su esposa, quien lo introdujo con un minucioso cuidado al mundo de lengua española.

A pesar de su discreción, el autor de *Ciudades invisibles* fue en definitiva un hombre de su tiempo. Conoció a los contemporáneos que admiraba y que colocó en el centro de sus gustos, como a Queneau y a Borges, y escribió sobre ellos. Evitó todo escándalo. Lenta y discretamente, su obra y figura se difundió. Hubo un par de veces en que su capital simbólico tocó su punto más alto: cuando se le otorgó la Legión de Honor, en 1981, y en la invitación que la Universidad de Harvard le hizo para dictar una serie de conferencias. En ese momento, Calvino era ya un escritor conocido y reconocido, no sólo por sus pares escritores, sino por el ámbito académico, tanto estadounidense como italiano y francés. Sus ensayos, críticas y conferencias fueron considerados como una valiosa herencia académica, sobre todo literaria.

²⁶¹ Fernando Camón, *Ermitaño en París*, p. 287.

3.4.1.4 ESQUEMA DE CATEGORÍAS DE ANÁLISIS Y VALORACIÓN

El abandono del neorrealismo significó para Calvino el inicio de una interminable exploración literaria. Su “condición de escritor cerebral, que prioriza la especulación mental sobre lo emotivo”²⁶² fue un rasgo que lo llevo de la construcción de tramas fantásticas a incluir algunas categorías del estructuralismo en su bagaje analítico y crítico. En los años sesenta y setenta, sus investigaciones cristalizaron en una serie de ensayos y críticas que sintetizan su mirada teórica y literaria.

Seis propuestas para el próximo milenio es una recopilación de conferencias en las que el narrador italiano propone cinco valores (el sexto, la *consistencia*, no lo concluyó) primordiales para tiempos venideros. Son los siguientes: *levedad*, *rapidez*, *exactitud*, *visibilidad* y *multiplicidad*. Según él, estos criterios han estado presentes en todos los tiempos; por ejemplo, en *Las metamorfosis* de Ovidio o en la *Eneida* de Virgilio o en los cuentos breves de Jorge Luis Borges o en *Ulysses* de James Joyce. Según nos lo cuenta, el autor italiano de modo consciente o inconsciente buscó estos principios en cada obra que leyó.

La *levedad* es un “aligeramiento del lenguaje”, donde el sentido y la forma adquieren una consistencia liviana, sutil, casi imperceptible. La levedad se consigue con el dominio de la lengua y su proceso de abrillantamiento, pero también con la elaboración sensorial de imágenes leves, casi flotantes, y en la descripción de los detalles mínimos implicados que poco a poco toman una relevancia crucial²⁶³.

La *rapidez* es agilidad de la expresión, de “movilidad y desenvoltura”. Calvino observa que en un mundo donde los medios de comunicación compiten por la atención del lector, la literatura necesita ser ágil y desenvuelta para evitar la homogeneización del pensamiento y de la expresión y de mostrar, exaltar, las diferencias culturales, artísticas, políticas²⁶⁴.

Con *exactitud*, el autor alude a “un diseño de la obra bien definido y calculado”, a la “evocación de imágenes nítidas, incisivas y memorables” y, en fin, “el lenguaje más preciso posible como léxico y como expresión de los

²⁶² María J. Calvo Montoro, *op. cit.*, p. 141.

²⁶³ Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, pp. 28-29.

²⁶⁴ *Ibidem*, pp. 58-59.

matices del pensamiento y la imaginación”²⁶⁵. Lo ambiguo por accidente es producto de la inexperiencia. Por otra parte, la *visibilidad* es como “advertencia del peligro que nos acecha de perder una facultad humana fundamental: la capacidad de enfocar imágenes visuales con los ojos cerrados, de hacer que broten colores y formas de alineamiento de caracteres alfabéticos negros sobre una página blanca”²⁶⁶.

Por último, la *multiplicidad* es un rasgo literario que ilustra la ambición de la novela: el deseo y la necesidad de representar la complejidad, la simultaneidad, la heterogeneidad de la realidad en que vivimos²⁶⁷. Calvino afirma: “la excesiva ambición de propósitos puede ser reprobable en muchos campos de actividad, no en literatura. La literatura sólo vive si se propone objetivos desmesurados, incluso más allá de toda posibilidad de realización”²⁶⁸. Este rasgo provee a la literatura de nuevos procedimientos de escritura y lectura, de un asombro y de un chapuzón en una dimensión nueva de la experiencia.

Ésta es una síntesis del esquema de valoración de Calvino. Ante cualquier obra, estos criterios se aplicaban. ¿Los cumple o no? Por supuesto, la valoración no es así de rígida; ésta va transformándose con las lecturas.

3.4.2 ANÁLISIS DE LA DIMENSIÓN HERMENÉUTICA: LA OBRA Y CRÍTICA

3.4.2.1 REVISIÓN DE ANTECEDENTES CRÍTICOS: BENEDETTO CROCE

Benedetto Croce fue uno de los críticos y teóricos literarios más importantes de Italia de finales del siglo XIX y del siglo XX. Su pensamiento franqueó barreras lingüísticas e influyó en las poéticas de escritores de varias lenguas, como en la de Jorge Luis Borges, que volvía con frecuencia a él en sus críticas y ensayos. Croce nació en Italia en 1866 y murió en 1952. Fue autor de obras

²⁶⁵ *Ibidem*, pp. 71-72.

²⁶⁶ *Ibidem*, p. 107.

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 121.

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 121.

esenciales en teoría y crítica: *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general* (1902) y *Breviario de Estética* (1912) son un par de ejemplos. También escribió *Ariosto, Shakespeare y Corneille* (1920) y varios de sus textos periódicos fueron recopilados en innumerables volúmenes póstumos para dar un panorama de su labor crítica, como en *Benedetto Croce: Essays on Literature and Literary Criticism*.

Croce apropió algunos conceptos románticos y buscó una explicación concreta para el fenómeno de la literatura. Construyó hipótesis precursoras de la Lingüística moderna.

Para Croce, el arte era la expresión de un espíritu individual (no del Espíritu de la época, como decía Hegel), que no podía ser generalizado ni ajustarse a las tipologías y por eso no podía estudiarse científicamente. El método propuesto por Croce consistía en emplear la intuición del crítico para acceder al espíritu oculto en la forma artística. Antes de que Saussure distinguiese entre lengua (sistema) y habla (el uso individual que cada hablante hace de ese sistema), Croce ya afirmaba el uso del lenguaje es siempre individual y que toda expresión lingüística es a la vez que el estado anímico, único, irrepetible, de quien la realiza²⁶⁹.

Uno recuerda la *delicadez* que David Hume explicó. Croce evoca la inclinación romántica hacia lo único y lo individual. Observó el *yo* que se filtraba en las obras, el uso literario de lo sensorial, emocional, anímico y tonal. Croce definió la poesía como la *expresión* de un *yo* que configura la realidad. En sus textos encontramos una voz inteligente, analítica y polemista, que atendió tanto a escritores de su propia tradición lingüística (*Orlando furioso* de Ludovico Ariosto) como a escritores canonizados de otras lenguas (el ejemplo es Shakespeare).

En *Benedetto Croce: Essays on Literature and Literary Criticism* encontramos “The Realisation of Harmony”, que es una crítica que habla sobre Ludovico Ariosto, en general, y de *Orlando furioso*, en particular. Este texto es sólo una pieza de un ensayo más extenso que se titula: *Ariosto, Shakespeare y Corneille*.

En este texto, el crítico italiano señala los elementos positivos y negativos de *Orlando furioso* y busca explicarlos. La tesis central de Croce es que

²⁶⁹ David Viñas Piquer, *op. cit.*, p. 387.

Ludovico Ariosto es, ante todo, un poeta de la armonía (*poet of Harmony*), pues en ella recae el acento de la obra.

Ariosto or other artists that they have for content pure Art or pure Form, it is really to be understood that they have for content devotion to the pure rhythm of the universe, for the dialectic which is unity, for the development which is Harmony²⁷⁰.

¿Cómo llegó Croce a esta conclusión? Echó mano de los análisis previos que se habían hecho sobre *Orlando furioso*, como el de Francesco de Sanctis (crítico de principios del siglo XIX), y utilizó conceptos de la filosofía de Fichte o Hegel. En suma, a lo largo del texto, Croce se cuida de señalar lo que le parece valioso de *Orlando furioso*: el tono, la ironía, la perfección de la forma de la octava y la construcción de personajes.

Según Croce, en la obra renacentista hay un poder de encantamiento de principio a fin. La razón es el “tone of expression, that selfpossessed, lightness of tone, capable of adopting a thousand forms and remaining graceful, known to the critic as ‘the confidential air’”²⁷¹. Ariosto no abandona su tono, su estilo, a pesar de que las situaciones de las que hable sean tan diversas. De este hecho se desprenden dos consecuencias, una positiva y otra negativa. La primera es que el narrador parece el “ojo de dios” (*eye of God*) que crea y configura un mundo soberano mientras lo expresa; esto da a la obra de ritmo y movimiento, de “motion itself, eternal dialectic, rhythm and harmony”²⁷². De ahí que la ironía de Ariosto no es humorística; más bien es la del artista que toma el papel creador y le imprime fuerza y estabilidad al relato que va construyéndose, creándose y tomando vida.

La consecuencia negativa de la unidad del tono y del estilo es la construcción de personajes sin relieve ni profundidad. Es decir, al estar contados con el mismo estilo, no hay energía ni pasión individual para cada personaje; se tratan, en última instancia, como figuras que están bien pintadas, bien hechas, pero que carecen de relieve y densidad, y sólo logran ser

²⁷⁰ Benedetto Croce, *Ariosto, Shakespeare and Corneille*, p. 39.

²⁷¹ *Idem*.

²⁷² *Ibidem*, p. 75.

individuos típicos²⁷³. Croce acude a Francesco De Sanctis para reforzar el argumento de la falta de espíritu humano *Orlando furioso*.

El poeta italiano usó la octava real (ocho versos endecasílabos) para su épica renacentista. Croce celebró la octava de Arisoto. La “marvellous Ariostesque octave” hace posible expresar los más variados sentimientos; es quizá el principio rector de la armonía que recorre el poema; es “manifestation of free and harmonious life”²⁷⁴.

En suma, Croce afirmó que:

The *Furioso* should therefore be read in a third manner, namely by following a content which is ever the same, yet ever expressed in new forms, whose attractions consists in the magic of this ever identical yet inexhaustible variety of appearances, without paying attention to the material element or the narratives and description²⁷⁵.

La ironía y lo paradójico en *Orlando furioso* es la convivencia de la unidad y lo diverso, de lo único y lo diferente, que progresivamente se expresa. El despliegue de vida la octava da ritmo al universo. En pocas palabras, Croce apropió la obra bajo un concepto: armonía (*harmony*).

Benedetto Croce fue uno de los críticos que más prestigio tuvo en las letras. Escritores de las más distintas nacionalidades acudieron a sus textos en busca de explicaciones sobre poesía. Al hablar de Shakespeare y Corneille, y enseguida de Ariosto, Croce dio a *Orlando furioso* una posición fundamental en la literatura de las letras modernas.

3.4.2.2 CRÍTICA ACTUALIZADORA: ITALO CALVINO

En 1974, Italo Calvino escribió el texto “La estructura del *Orlando*”. Apareció en el volumen *¿Por qué leer a los clásicos?*, editado por Esther Cohen, esposa del escritor italiano. En este libro póstumo, se recopilaron algunos de los textos críticos que Calvino escribió “sobre ‘sus clásicos’: los libros de los escritores y

²⁷³ *Ibidem*, p. 81.

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 71.

²⁷⁵ *Ibidem*, p. 85.

poetas, los hombres de ciencia que más contaron para él, en diversos periodos de su vida”²⁷⁶. Enseguida de este comentario, en el volumen aparece “Pequeña antología de octavas” que también habla de *Orlando furioso*.

Este texto es de muchas maneras semejante al de Benedetto Croce. Ambos elogian la octava de Ariosto y su estilo. Pero hay diferencias notables. Calvino ilustra la obra con la siguiente metáfora: “porque no nos encontramos frente a una geometría rígida; podríamos recurrir a la imagen de un campo de fuerzas que genera continuamente en su interior otros campos de fuerzas. El movimiento es siempre centrífugo”²⁷⁷. Para el narrador italiano, la obra de Ariosto florece de modo geométrico, como la gotas que caen en un lago y van creándose, siempre perfectas, ondas desde el centro mismo del agua. Es un movimiento que “se niega a empezar y se niega a terminar”²⁷⁸.

Se trata de ilustrar un fenómeno literario con una noción moderna del cosmos. Sabemos que a Calvino le agradaba leer y enterarse de los avances científicos y tecnológicos; le apasionaba, como a Borges, la imagen del universo infinito. Y según Calvino, Ariosto ha dibujado uno en el que se puede entrar y perderse. Este dibujo, titulado *Orlando furioso*, es una ambiciosa obra cubierta de modestia y discreción que, para Calvino, no es otra cosa que una *understatement*; es decir

una actitud especial de ironía hacia uno mismo que lleva a minimizar las cosas grandes e importantes, pero se puede ver como señal de una concepción del tiempo y del espacio que reniega de la configuración cerrada del cosmos tolemaico y se abre ilimitada hacia el pasado y el futuro, así como hacia una incalculable pluralidad de mundos²⁷⁹.

Entre las metáforas que usa para ilustrar sus argumentos, Calvino habla de movimiento centrífugo continuo del universo y de su simetría (¿armonía?). El crítico señala la falta de centro del poema: una situación nos lleva a otra, y ésta a otra y a otra y a otra. En esta constelación de imágenes y de situaciones, vemos —cubierta de un aire con metáforas científicas— la estructura del *Orlando furioso*.

²⁷⁶ Italo Calvino, *¿Por qué leer a los clásicos?*, p. 6.

²⁷⁷ *Ibidem*, p. 58.

²⁷⁸ *Ibidem*, p. 57.

²⁷⁹ *Ibidem*, p. 60.

Calvino afirmó que en el poema de Ariosto la “proliferación de episodios a partir de episodios, creando nuevas simetrías y nuevos contrates, explica el método de construcción de Ariosto y sigue siendo para él la verdadera manera de ampliar este poema de estructura policéntrica y sincrónica”²⁸⁰. El narrador italiano reiteró la idea de la estructura policéntrica en la introducción a *Orlando furioso: narrado en prosa del poema de Ariosto*.

¿Cómo un relato (o cúmulo de relatos) estructurado de esta manera puede ser un clásico literario? ¿Cómo no perderse en la dispersión inacabable? Ante esto, Calvino atiende a la necesidad de un *montaje* “que permita abandonar un personaje o un teatro de operaciones y pasar a otro”²⁸¹. Un relato de este tipo sólo puede sobrevivir con una estructura en zigzag:

trazado por los caballos al galope y por las intermitencias del corazón humano es el que nos introduce al espíritu del poema; el placer de la rapidez de la acción se mezcla de inmediato con una sensación de amplitud en la disponibilidad del espacio y del tiempo [...] el movimiento “errante” de la poesía de Ariosto²⁸².

Esto no recuerda a los valores que Calvino explicó para sus conferencias de Harvard. La rapidez con que suceden las situaciones y con la que el narrador se desvía y, después, retorna a ella. Hay un zigzag, un vagabundeo en el relato, agilidad.

A diferencia de Croce, Calvino no juzga la falta de profundidad de los personajes. Más bien, encuentra su función en el texto: “Esos pasajes se presentan unas veces sin romper la continuidad del relato, cuando dos personajes se encuentran y la narración, que seguía al primero, se separa de él para seguir al segundo”²⁸³. El tema del texto de Calvino fue la estructura de *Orlando furioso*, y su efecto en el lector.

Esto resultó innovador en los análisis sobre Ariosto: observar la estructura y señalar cómo se crea el efecto en el lector. El autor de *Ciudades invisibles* propone el concepto del *juego* para caracterizar a *Orlando furioso*. Dice que el juego en la obra tiene una justificación: se trata de los juegos de

²⁸⁰ *Ibidem*, p. 56.

²⁸¹ *Idem*.

²⁸² *Ibidem*, p. 59.

²⁸³ *Ibidem*, p. 57.

formación y de adiestramiento de facultades que serán necesarias y útiles para la vida²⁸⁴. Calvino habilita la instancia lectora, se cuestiona sobre la identificación de los lectores con los personajes, la inmersión del lector en la historia. ¿Cómo lo hizo, y lo sigue haciendo, Ariosto? La explicación de Calvino es sencilla. Ariosto construyó “rápidos perfiles” de la gente de su tiempo, en los que sus contemporáneos pudieran reconocerse, pero el efecto trascendió, y nosotros, los lectores de hoy, nos seguimos reconociendo en ese juego²⁸⁵.

Por último, Calvino, como Croce, elogia la octava de Ariosto. Es libre y desenvuelta; sigue el ritmo del habla de la gente. Al contrario de Francesco De Sanctis, el narrador italiano afirma que en esta octava hay “abundancia de lo que De Sanctis ha definido como ‘los accesorios inesenciales del lenguaje’” y esto es lo que la hace más natural²⁸⁶. Calvino dedica unas líneas para analizar formalmente la estrofa, en general, y su uso en el poema épico italiano, en particular. Dilucida el cambio de ritmo y la creación de la atmósfera psicológica.

Para Calvino, *Orlando furioso* es una pieza fundamental de la literatura universal. Es, como las especulaciones suyas y las de Borges, su admiradísimo escritor, una obra que mira el infinito, cuyos pilares están tan bien cimentados que no se cae porque no puede. Se concentra en la estructura de la obra, una de las perspectivas teóricas dominantes de la época. Su estructura sostiene el infinito, el inacabable retrato rápido de una sociedad, contado en una octava versátil.

El escritor de San Remo usa términos del estructuralismo y de la hermenéutica. En muchas ocasiones, Calvino rindió homenaje al poema épico; explicó su gusto y lo vinculó con su propia obra. El ensayo titulado “Pequeña antología de octavas” y *Orlando furioso: narrado en prosa del poema de Ariosto* son dos ejemplos.

Esta crítica no tuvo más relevancia ni resonancia que cualquier otra que haya hecho. Sin embargo, cada vez que se estudia su narrativa o su ensayística, su carrera literaria en general, se atiende a su vínculo de gusto y de técnica con Ariosto.

²⁸⁴ *Ibidem*, p. 63.

²⁸⁵ *Ibidem*, p. 65.

²⁸⁶ *Ibidem*, p. 60.

3.4.2.3 SUCESORES CRÍTICOS

Hay varios libros académicos y de ensayos que rescatan las opiniones que Calvino hizo de Ariosto para hablar de *Orlando furioso*. Por ejemplo, en *Ariosto Today. Contemporary perspectives*, Lucia Re habla de la influencia que tuvo Ariosto en la poética de Calvino, pero también en cómo Calvino habló de esa influencia hasta cierto punto consciente

Cesare Pavese, in 1947 review of *Il sentiero de nidi di ragno* (The Path of the Nest of Spiders), was the first to point out Italo Calvino's affinity with the literature of chivalric romance and with Ariosto's writing in particular [...] The marks of Ariosto's influence on Calvino are (As Calvino himself observed) laid bare for all to see in his fiction and criticism²⁸⁷.

Calvino contribuyó a armar perspectiva contemporánea sobre el mismo Ludovico Ariosto. En su obra narrativa y ensayística, el *Orlando furioso* palpita directa o indirectamente. La herencia de Ariosto está en sus textos y para entender a Ariosto hoy hay que mirar el fruto del narrador de San Remo.

Por otro lado, Ezequiel Vila de la Universidad de Buenos Aires, en su análisis sobre el *Orlando furioso*, utiliza una noción categorial de Calvino:

Esta errancia de los personajes es lo que motiva el característico montaje de un texto que salta de un personaje o "teatro de las operaciones" (Calvino, 1991:68) para pasar a otro y sobre esta diseminación se construye una arquitectura narrativa particular que, en los canto selectos, intercala pasajes más vinculados a escenarios del romance con pasajes más vinculados al mundo de la epopeya²⁸⁸.

Si bien la resonancia del poema no fue enorme, Calvino contribuyó con sutileza a elaborar una perspectiva sobre el poema renacentista. Su texto no fue espectacular ni parte aguas de posturas literarias, pero de manera discreta (y esto le hubiera agradado a Calvino) delineó una mirada contemporáneo hacia

²⁸⁷ Beecher, Donald; Ciavolella Massimo, *Ariosto Today. Contemporary perspectives*, p. 211.

²⁸⁸ Ezequiel Vila, "Mapas de la aventura: el mundo ficcional de *Orlando Furioso*", en V Congreso Internacional de Letras.

Orlando furioso, que se evidencia en la atención y el estudio de su estructura: lo policéntrico, el zigzag en el que viaja la narración, la ejemplaridad del montaje

3.4.3 ¿ACTUALIZACIÓN?

La *actualización* que hemos delineado implica dos dimensiones: la hermenéutica y la sociológica. Al leer un texto antiguo lo traemos a nuestro tiempo; lo entendemos a manera nuestra. Esto implica una apropiación y la dimensión hermenéutica ahonda en este fenómeno. La sociológica toma forma cuando el lector es un escritor o crítico, miembro reconocido en el campo literario, que ha comentado una obra. En este proceso se filtra la dimensión hermenéutica, pero se requiere analizar el capital simbólico que potenció su resonancia concreta en otros miembros del campo. Es decir, en el caso particular de la apropiación del crítico, es necesario poner atención en el capital simbólico que está en juego.

¿Calvino cumple con la *actualización* en estas dos dimensiones?. Hay *actualización* en la medida en que el italiano hace una lectura propia de su tiempo. Como lo hemos visto, su esquema de categorías de análisis y de valoración tiene criterios tradicionales, como la construcción de la octava y el estilo; Croce ya los había observado. Pero Calvino propone mirar en *Orlando furioso* un elemento novedoso: la estructura. El autor de *¿Por qué leer a los clásicos?* renueva el enfoque con que se mira la obra renacentista; en ella deposita las nociones de su época para aproximarse al hecho literario. Aunque no es teórico, su análisis no elude términos y criterios de las corrientes críticas y teóricas del siglo XX. Al leer “La estructura de *Orlando*” se presencia una fusión de horizontes. Una obra que fue escrita hace más de quinientos años se renueva bajo la mirada de narrador del siglo XX. Su valor revive, arde de nuevo.

Es difícil, sin embargo, dar una respuesta a la pregunta por la dimensión sociológica. ¿Tuvo esta crítica una resonancia importante? ¿Influyó en otros? ¿Calvino impuso un punto de vista, marcó un camino o abrió una perspectiva nueva a la que los críticos posteriores tuvieran que regresar para entender *Orlando furioso*? ¿Calvino canonizó a *Orlando furioso*? Pienso que el texto de Calvino es esencial para entender su propia poética, y la mirada que hoy se tiene sobre el poema renacentista. Como hemos visto, hay varios autores que al

abordar el poema acuden a Calvino en busca de categorías o explicaciones. Empero, no son muchos, y los que lo han hecho tomaron sus palabras en muy corta profundidad. También es lícito preguntarse si en tiempo de Croce *Orlando furioso* no era ya pieza del canon de letras italianas.

¿Calvino actualizó la obra? Sostengo que sí. A diferencia de Eliot, Calvino abordó un autor ya clásico; el proceso, por tanto, fue mucho menos espectacular que el del autor de *The Waste Land*. El italiano habilitó para sus lectores una obra que pudo haberse quedado en el lugar eterno e intocable de lo clásico. “Los clásicos son esos libros de los cuales se suele oír decir: ‘Estoy relejendo...’ y nunca ‘Estoy leyendo...’”²⁸⁹. Para quien haya leído el texto de Calvino, tiene un libro pendiente y además una orientación para su lectura. El autor de *Seis propuestas para el próximo milenio* rehabilita un texto pudo quedarse varado en el ayer de Croce o en el de De Sanctis.

El narrador italiano no ha encontrado muchas barreras lingüísticas. A diferencia de muchos otros escritores de su generación, Calvino ha sido traducido y estudiado en lenguas diversas. En sus viajes a Francia, Argentina, México y Estados Unidos dejó filas de lectores que se han encargado de traducirlo, leerlo y mantenerlo vivo. Y no sólo su narrativa, también su ensayística. El volumen *¿Por qué leer a los clásicos?* es uno de los libros más citados cuando se intenta definir “lo clásico”. De manera discreta, Calvino se ha convertido en un escritor leído en buena parte del mundo occidental. Los textos de Calvino tienen una influencia sutil en la lectura de otros. Calvino aclaró los criterios de nuestro tiempo, los aplicó en otros textos y en los suyos. El italiano es discreto, pero con sus puntos de vistas vertidos en críticas, ensayos y traducciones, modifica nuestra mirada.

²⁸⁹ Italo Calvino, *¿Por qué leer a los clásicos?*, p. 7.

CONCLUSIÓN

CONCLUSIÓN

LAS OBSESIONES DE BORGES SON BIEN CONOCIDAS. ACASO UNA DE LAS MÁS interesantes sea la de fundir la ficción en el inmenso océano de la realidad. La forma literaria fue uno de sus vehículos: escribir un cuento que parezca un ensayo, y un ensayo que tenga cara de cuento; confundir géneros y propósitos. En *Otras inquisiciones*, apareció un relato titulado “El idioma analítico de John Wilkins”. Es un texto que a todas luces pasa por cuento; pareciera que tiene una trama cuyo núcleo es (como en muchos cuentos borgianos) una idea metafísica. La realidad es que se trata de un ensayo: con una investigación más o menos superficial, nos damos cuenta de que Wilkins existió y, como lo apunta el argentino, fue “rector de uno de los colegios de Oxford”.

Hay otras estrategias narrativas en sus cuentos que buscan el mismo propósito. En “Tlon, Uqbar, Orbis Tertius”, el narrador se llama Borges, está contado en primera y tiene un amigo llamado Bioy Casares; ambos consultan una enciclopedia, la *Encyclopedia Britannica*. Éstos son elementos que sabemos reales y que podrían constituir una crónica. Borges utilizó esta técnica para dar verosimilitud a su historia fantástica. El lector, al final de leer alguno de sus textos, se queda con una duda: ¿fue verdad o ficción? Me parece que el objetivo del uso de este arsenal narrativo es mucho más rico.

Una influencia visible en Borges fue la *Biblia*. En “Deutsches Requiem”, el epígrafe es un versículo del *Libro de Job*: “Aunque él me quitare la vida, en él confiaré”. La lectura de un libro modifica la de otro. El argentino sostenía que un relato de ficción tiene la capacidad de diluirse en la realidad, mediante la apropiación de los lectores. Éstos modifican la obra, y viceversa. Un libro contamina el punto de vista de las personas hasta empaparlas de sí mismo. Dios (o Javhé Dios) es el personaje literario del cual dependen millones de vidas humanas. ¿Cuántos de nosotros no hemos usado la expresión “kafkiano” para

caracterizar la desastrosa burocracia? ¿Acaso nunca hemos usado la palabra “odisea” para designar un viaje inacabable y tortuoso? La literatura sale de las páginas y toma el mundo.

La literatura no necesita ningún mediador. El crítico, sin embargo, ofrece un diálogo con la obra y con el lector; da puntos de vista para fundar un argumento; publica impresiones y opiniones afines o en contra de las del lector. El crítico existe para perfilar una lectura, para darle perspectiva y unirla al hondo cauce de la tradición literaria. En su ejercicio, tiene como tarea fundamental desentrañar los valores literarios más necesarios para la época. En una palabra, el crítico hace de una obra nuestra contemporánea. A esto lo hemos llamado *actualización*.

¿Cómo lo hace? La dimensión hermenéutica penetra en este proceso. Mil hilos mueven una interpretación. La historia pesa; las ideas estéticas, filosóficas, políticas y sociales pesan; actúan en nosotros sin que seamos plenamente conscientes de ello. Gadamer formuló el concepto: hay una fusión de horizontes. Ricoeur elaboró un esquema teórico para explicar este fenómeno; es su círculo de la *mímesis* que describimos en el segundo capítulo.

Para analizar la crítica y su resonancia era necesario conocer las condiciones de interpretación del crítico. El campo literario es un territorio donde el poder de consagración y el monopolio de nominación se juegan a cada rato. El reconocimiento de un escritor y un crítico recae sobre su obra y su repercusión. La descripción de Bourdieu parece olvidar lo literario del campo; esta objeción la hicimos hacia el final del segundo capítulo. La dimensión sociológica es una herramienta para conocer cómo un escritor o crítico se posiciona en el mundo literario, y cómo este desplazamiento influye en su obra y en los escritores de los que habla.

El caso de T.S. Eliot y John Donne es ejemplar. El autor de *The Waste Land* no descubrió a Donne, pero impulsó su estudio hasta que la Nueva Crítica lo equiparó a Shakespeare. Con la publicación del *Cambridge Companion to John Donne*, el poeta metafísico lanzó raíces al canon de la poesía en lengua inglesa.

Calvino ofrece otras variables. ¿Qué sucede cuando la obra que es objeto de estudio ya es un clásico? El narrador italiano nutre *Orlando furioso* con sus puntos de vista en los que usa criterios contemporáneos; la revisa, la valora y la trae del Renacimiento hasta nuestros días. Calvino no sólo habla de la obra de Ludovico Ariosto en el texto que analizamos; en su interés por narrar historias

de caballerías, fantásticas y con contextos antiguos se cifra con discreción su admiración por *Orlando furioso*. Italo Calvino *actualiza* la obra antigua mediante la crítica, pero también ofrece un tributo con su propia obra. Amén de una narración en prosa del poema épico.

La *actualización* de las obras, mediante la crítica, ha sido nuestra respuesta a la pregunta sobre la permanencia. Ésta es una de muchas posibles. Borges tenía razón sobre la dilución de la ficción en la realidad. Los relatos cotidianos se combinan y enriquecen: historia, literatura, religión, política. El lugar común de que hay personajes más vivos que personas de carne y hueso tiene cabida aquí. Anna Karenina, Jean Valjean y Alonso Quijano han adquirido personalidad y han hecho suya nuestra realidad. ¿Quién no conoce al caballero de la triste figura sin haber abierto un libro de *El Quijote*? La disolución borgiana es tal vez un elemento esencial del proceso de rehabilitación de una obra.

Se me ocurren al menos dos maneras de *actualización* diferentes. La primera es mediante la traducción. Una traducción nueva *actualiza* una obra; la trae de varios siglos atrás y la deposita en una lengua ajena y contemporánea. De alguien es la idea de que cada generación necesita traducir sus clásicos. Traducirlos implica explorarlos, no sólo en su historia y trama, sino desde el análisis y valoración de las palabras. Traducir un libro es restaurar su *decir*; es hacer que brille de nuevo, que alcance a lectores diversos.

La otra manera es con la adaptación cinematográfica. Si bien nos enfrentamos con dos lenguajes diferentes, hay un diálogo continuo entre cine y literatura. Varios personajes han salido de las páginas y se han instalado en el imaginario colectivo con la cara de algún actor. Las tramas, si bien nunca podrían ser las mismas, se han traducido al lenguaje cinematográfico y las hemos mirado en códigos diversos. Ahora parecen tan familiares. Este proceso es revivir al menos uno o varios elementos de una obra literaria.

La investigación queda abierta. Los caminos que parten de estas páginas son numerosos y están en espera. ¿Cuál es el proceso mediante el cual las obras trascienden el tiempo? La pregunta es gigantesca; el trabajo que falta, inacabable. Intuyo que estudiar los clásicos implica mirar en el fondo de un espejo.

La literatura modifica la realidad. Acaso uno de los descubrimientos vitales personales de esta tesis fue saber que la literatura tiene la potencia de ser parte concreta del mundo que compartimos todos. Después de leer *Crimen y*

castigo, el lector se queda deambulando entre las ideas megalómanas de Raskolnikov; se mira a sí mismo en el espejo dostoyeskiano. ¿Cuántos no han buscado, al caminar por la calle Donceles, la casa a la que entrara Felipe Montero, protagonista de *Aura*, novela de Carlos Fuentes? Mario Vargas Llosa, en *La verdad de las mentiras*, relata su experiencia en Dublín:

Quando conocí Dublín, a mediados de los sesenta, me sentí traicionado: esa ciudad alegre y simpática, de gentes exuberantes que me atajaban en medio de la calle para preguntarme de dónde venía y me invitaban a tomar cerveza, no se parecía mucho a la de los libros de Joyce [...] [Joyce] no describió la ciudad de sus ficciones: la inventó. Y lo hizo con tanto arte y fuerza persuasiva que esa ciudad de fantasía, nostalgia, rencor y (sobre todo) de palabras que es la suya acaba por tener, en memoria de sus lectores, una vigencia que supera en dramatismo y color a la antiquísima urbe de carne y hueso –de piedra y arcilla, más bien— que le sirvió de modelo²⁹⁰.

Hay una transformación cualitativa e imperceptible que enriquece la experiencia cotidiana del lector. Pero ésta se da en doble sentido. Las lecturas son diferentes y, por ello, modifican la obra, la inyectan de actualidad, de circunstancia. La obra es la misma; su interpretación, no. Lector y obra cambian después de la alquimia de la lectura.

En un relato que mencioné arriba, Borges inventó una comunidad secreta de gente notable que creó un mundo ficticio llamado Tlön, que invade poco a poco los objetos reales. ¿Cuánta gente habrá consultado en la *Encyclopedia Britannica* este lugar, producto del ingenio borgiano? Conforme avanza el cuento, Tlön va teniendo incluso más realidad que la misma Tierra.

Quizá la respuesta a la permanencia estribe en la modificación que la literatura produce en nuestras vidas y nuestro mundo. Es posible que la *actualización* mediante la crítica haya sido polvo en el pedregal. La exploración es el único camino. Queda un pozo que pocos han mirado. Una promesa para investigaciones sucesivas. Borges tenía razón: nuestra realidad será de la ficción. El mundo será Tlön.

²⁹⁰ Vargas Llosa, M. *La verdad de las mentiras*, p. 15

REFERENCIAS

BIBLIOGRAFÍA

- Achsah, Guibbor, *Cambridge Companion to John Donne*, Cambridge University Press, Cambridge, 2006.
- Ackroyd, Peter, *T.S. Eliot*, Tedi López Mills, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1992.
- Alatorre, Antonio, *Ensayos de crítica literaria*, CONACULTA, México D.F., 1993.
- Anderson Imbert, Enrique, *La crítica literaria: sus métodos y problemas*, Alianza Editorial, Madrid, 1984.
- *Animal político*: Octubre, 8, 2014
- Aristóteles, *Poética*, Antonio López Eire, Ediciones Akal, Madrid, 2002.
- Aullón de Haro, Pedro, *Teoría de la crítica literaria*, Trotta, Madrid, 1994, La dicha de enmudecer.
- Barthes, Roland, *Crítica y verdad*, José Bianco, Siglo XXI, México D.F., 1971.
- Bayer, Raymond, *Historia de la estética*, Jasmin Reuter, Fondo de Cultura Económica, México, 1965.
- Beecher, Donald; Ciavolella Massimo; Fedi, Roberto, *Ariosto Today: Contemporary Perspectives*, University of Toronto Press Incorporated, Toronto, 2003.
- Beguín, Albert, *Creación y destino*, Mónica Monsour, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1997.

- Berger, Luckman, *Construcción social de la realidad*, Amorrortú, Buenos Aires.
- Blamires, Harry, *Twentieth-Century English Literature*, Schocken Books, New York, 1982.
- Borges, J.L, *El Aleph*, Alianza Editorial, Madrid, 2007.
- Borges, J.L., *Textos Cautivos*, Alianza Editorial, Madrid, 2008.
- Bourdieu, Pierre, “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”, *Criterios*, Número 25-28, La Habana, 1989-1990.
- Bourdieu, Pierre, “Espacio social y la génesis de las clases”, Eduardo Andión y Jorge González, 1984 http://www.culturascontemporaneas.com/contenidos/espacio_social_y_genesis.pdf
- Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Thomas Kauf, 3ra edición, Anagrama, Barcelona, 1995.
- Bourdieu, Pierre, *El oficio del sociólogo*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- Bourdieu, Pierre, *Sociología y cultura*, Martha Pou, Grijalbo-CONACULTA, México D.F., 1984.
- Calvino, Italo, *¿Por qué leer a los clásicos?*, Aurora Bernárdez, Siruela, Madrid, 1989.
- Calvino, Italo, *Ermitaño en París*, Ángel Sánchez-Guijón, Siruela, Madrid, 1994.
- Calvino, Italo, *Orlando furioso: narrado en prosa del poema de Ludovico Ariosto*, Aurora Bernárdez, Siruela, Madrid, 1970.
- Calvino, Italo, *Seis propuestas para el siguiente milenio*, Aurora Bernárdez, Siruela, Madrid, 1997.
- Calvo Montoro, M.J., *Italo Calvino*, Editorial Síntesis S.A. Madrid, 2003.
- Caparrós, J.M. *Hermenéutica*, Arcos Libros, Madrid, 1997.

- Chihu Amparán, Aquiles “La teoría de los campos en Pierre Bourdieu”, *Polis. Investigación y Análisis Sociopolítico y Psicosocial*, Número 1998, UNAM, <https://revistas-colaboracion.juridicas.unam.mx/index.php/polis/article/view/16714/14952>
- Croce, Benedetto, *Ariosto, Shakespeare and Corneille*, Douglas Ainslie, Huskin House, London.
- Croce, Benedetto, *Benedetto Croce: Essays on Literature and Literary Criticism*, M.E. Moss, State University of New York Press, New York, 1990.
- De Torre, Guillermo, *Nuevas direcciones de la crítica literaria*, Alianza Editorial, Madrid, 1970.
- Eagleton, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, 2da edición, José Esteban Calderón, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2014.
- Eliot, T.S. *Selected Essays*, Faber & Faber Limited, London, 1934. .
- Eliot, T.S., *Criticar al crítico*, Manuel Rivas Corral, Alianza Editorial, Madrid, 1967.
- Eliot, T.S., *Cuatro cuartetos*, 7ma edición, Esteban Pujals Gesalí, Cátedra, 2009.
- Eliot, T.S., *La función de la poesía y la función de la crítica*, Six Barral. Barcelona, 1968
- Eliot, T.S., *Los poetas metafísicos y otros ensayos de literatura y religión*, Sara Rubinstein, Emecé, Buenos Aires, 1944.
- Frye, Northop, *Anatomía de la crítica*, Edison Simons, Monte Ávila, 1977.
- Gadamer, H.G., *Verdad y método I*, Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Ediciones Sígueme, Salamanca, 1977.
- Gardner, Helen, *John Donne: A Collection of Critical Essays*, Prentice Hall, New Jersey, 1962.

- Gombrich, Erich, *Historia del arte*, Rafael Santos Toroella, 16ta edición, Phaidon, Nueva York, 1995.
- Hall, Vernon, *Breve historia de la crítica literaria*, Federico Patán, Fondo de Cultura Económica, México, 1982, Breviarios.
- Iser, Wolfgang, *El acto de leer*, Manuel Barbeito, Taurus, Madrid, 1987.
- Jaspers, Karl, *La filosofía*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1953.
- Jauss, Hans Robert, “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, *Estética de la recepción*, José Antonio Mayora, 1987. Universidad Rioja.
- Lahire, Bernard, *El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu*, Ariel, Dilon, Siglo XXI, Buenos Aires, 2005.
- Larson, Deborah, *John Donne and the Twentieth Century Criticism*, Associated University Presses, Massachusetts, 1954.
- Nabokov, Vladimir, *Curso de literatura europea*, Ediciones B, Madrid.
- Petronio, Giuseppe, *Historia de la Literatura Italiana*, Manuel Carrera, Cátedra, Madrid.
- Platón, *Diálogos*, Emilio Lledó, Editorial Gredos, Madrid, 1985.
- Rall, Dietrich, *En busca del texto. Teoría de la recepción*, Sandra Franco y otros, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F., 1987.
- Reyes, Alfonso, *La crítica en la edad ateniense*, Fondo de Cultura Económica, México D.F, 1997, Letras Mexicanas.
- Reyes, Alfonso, *La experiencia literaria*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1962.
- Ricœur, Paul, *Del texto a la acción*, 2da edición Pablo Corona, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2010.

- Ricœur, Paul, *Teoría de la interpretación*, Graciela Monges Nicolau, Siglo XXI, México D.F, 2012
- Ricœur, Paul, *Tiempo y narración I*, 5ta edición, Agustín Neira, Siglo XXI, México D. F.. 2004.
- Ricœur, Paul, *Tiempo y narración II*, Siglo XXI, Agustín Neira, Siglo XXI, México D. F.. 2004.
- Ricœur, Paul, *Tiempo y narración III*, Siglo XXI, Agustín Neira, Siglo XXI, México D. F.. 2004.
- Samuel Johnson, “Metaphysical Poets”, <http://www.bartleby.com/209/775.html>
- Serrano, Pedro, *La construcción del poeta moderno. T.S. Eliot y Octavio Paz*, Centauro, CONACULTA, UNAM, México D.F., 2011.
- Shreiber, Selby Mary, *Introducción a la crítica literaria*, García de la Mora, J.M, Editorial Labor, Barcelona, 1971.
- Steiner, George, *Lecciones de los maestros*, 4ta edición, María Cándor, Siruela, Madrid, 2011, Biblioteca de Ensayo.
- Tamayo Ochoa, Juan Diego, “Italo Calvino y la literatura combinatoria. El libro de todos los libros”, Institución Universitaria, Memoria. file:///C:/Users/NP500P4C/Downloads/546-1146-1-PB%20(2).pdf
- Trejo, Ignacio, *Faros y sirenas*, Plaza y Valdés, México D.F., 1988.
- Valverde, J.M., *Breve historia y antología de Estética*, Editorial Planeta, Barcelona, 2011.
- Vargas Llosa, M. *La verdad de las mentiras*, Alfaguara, México, 2008.
- Vila, Ezequiel, “Mapas de la aventura: el mundo ficcional de *Orlando Furioso*”, V Congreso Internacional de Letras, 2012, <http://2012.cil.filo.uba.ar/sites/2012.cil.filo.uba.ar/files/0379%20VILA,%20EZEQUIEL.pdf>
- Viñas Piquer, David, *Historia de la crítica literaria*, Ariel, Barcelona, 2012, Literatura y Crítica.

- Wellek, René, *Conceptos de crítica literaria*, Edgar Rodríguez, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1968.
- Wellek, René, *Historia de la crítica moderna*, Gredos, Madrid, 1969, Biblioteca Románica.
- Wellek, René, Warren, Austin, *Teoría de la literatura*, José M. Gimeno, 4ta edición, Gredos, Madrid, 1966, Biblioteca Románica.
- West, Ray, *Essays in Modern Criticism*, Rinehart & Winston, New York, 1962.
- Williamson, George, *The Donne Tradition. A Study in English Poetry from Donne to de Death of Cowely*, The Noonday Press Inc., New York, 1958.
- Zaid, Gabriel, *Leer poesía*, Random House Mondadori, México D.F., 2009.