



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

**Dos pensadores *antimodernos*: Giacomo Debenedetti
y Félix de Azúa.
*La crítica literaria como ensayo crítico.***

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN LETRAS (LITERATURA COMPARADA)

Presenta:

Rodrigo Jardón Herrera

Tutor:

Dr. Fabrizio Cossalter
Facultad de Filosofía y Letras

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD.MX.,2016



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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.

Para mi mamá, quien día a día me ha inculcado
el amor por la universidad.

Para mi papá, quien me ha mostrado
el valor de la enseñanza.

En materia literaria, distingo una especie de género para mí mayor (que incluiría las obras en las que el cuerno está presente, bajo una u otra forma: un riesgo directo asumido por el autor a propósito, ya sea por una confesión o por un contenido subversivo; por la forma en que se mira de frente o “agarrando por los cuernos” a la condición humana; por cierta concepción de la vida que compromete la propia opinión frente a los demás hombres; por la actitud ante las cosas como el humor o la locura; por la decisión de hacerse eco de los grandes temas de lo trágico humano), puedo indicar en todo caso –aunque es sin duda como derribar una puerta abierta–, que, en la justa medida en que no se puede descubrir en ella otra regla de composición fuera de la que se ha servido a su autor como hilo de Ariadna durante la abrupta explicación que éste efectuaba –mediante enfoques sucesivos o a quemarropa– consigo mismo, es que una obra de esta índole puede ser considerada literariamente “auténtica”. Y esto por definición, desde el momento en que se admite que la actividad literaria, en lo que tiene de específico en tanto que disciplina del espíritu, no puede tener otra justificación más que la de sacar a la luz algunas cosas para uno mismo mientras se hacen comunicables para los otros y que uno de los más altos objetivos que pueden asignarse a su pura forma –quiero decir: la poesía– es el de restituir por medio de las palabras ciertos estados intensos, concretamente experimentados y vueltos significantes, por haber sido puestos en palabras.

Michel Leiris, “De la literatura considerada como una tauromaquia”

Índice

Introducción	5
Capítulo I: Dos pensadores <i>antimodernos</i>	8
Capítulo II: El crítico y la memoria	29
Capítulo III: El crítico y el fuego	50
Capítulo IV: La crítica literaria como <i>ensayo crítico</i>	73
Conclusiones	92
Bibliografía	95

Introducción

Fue debido al diálogo que mantuve en seminarios y tutorías con el Dr. Fabrizio Cossalter que mis inquietudes sobre la crítica literaria se encaminaron al planteamiento de esta comparación entre algunas obras de Giacomo Debenedetti y de Félix de Azúa. Poder establecer puentes entre las tradiciones de las que estos pensadores provenían me parecía ideal para explorar mi propia inquietud sobre la pertinencia y las implicaciones de interpretar. En mi trascurso en la Facultad de Filosofía y Letras me convenzo cada vez más de la cercanía que hay entre la literatura italiana y la hispánica; sobre todo, la convergencia de aspectos culturales me parece muy sugerente para descubrir un diálogo entre estas dos tradiciones. Durante todos mis seminarios de la maestría era palpable que la literatura, entre muchas otras cosas, lleva a la reflexión sobre el presente. En particular, para la realización de esta tesis, los seminarios de la Dra. Liliana Weinberg y de la Dra. Angelina Muñoz-Huberman fueron muy importantes, porque eran espacios donde constantemente las obras eran medios que nos conducían a la realidad, a nuestro apremiante contexto. Aprendí que la teoría del ensayo fue escrita desde la trinchera del pensamiento crítico y que este género hace de la reflexión un instrumento para crear consensos. En la lectura de la obra de Franz Kafka, pude experimentar el acercamiento a un autor como mirador de una forma de ver el mundo. En cada sesión de ese seminario la lectura de las novelas, los cuentos y los aforismos estaba acompañada de su crítica literaria; gracias a este ejercicio pude hacer más palpable la riqueza de ese vínculo para su comprensión.

Cuando entré a la maestría sucedieron los terribles asesinatos de los normalistas en Ayotzinapa. El ambiente dentro de la universidad exigía analizar el terror desde perspectivas coherentes. Era una tarea de primer orden abrir puentes entre nuestros estudios con nuestro contexto sombrío. Por esa razón, era esperable que en las marchas y en las asambleas el descontento se tradujera en iniciativas concretas; que las demandas alcanzaran un eco fuera de nuestro espacio académico. Sin embargo, sentí que el apremio de lo emergente volvía muy difícil una continuidad en mi propia reflexión. Tenía la sensación de no poder contribuir a través de las prácticas políticas que caracteriza a mi Facultad. Abordar términos como “desafuero” o “reformas constitucionales” eran muy lejano a mi

formación: asumirme a favor o en contra me llevaba a preguntarme sobre la eficacia que mi participación pudiera tener en estas manifestaciones. De allí que durante los primeros meses de clases decidiera cambiar mi proyecto de investigación.

El contacto con la escuela crítica italiana actual, la que deriva fundamentalmente de Giacomo Debenedetti, me mostraba una faceta de este oficio que encaraba su realidad a partir de la lectura y el análisis literarios. Me parecía interesante que continuamente en esos libros, sus autores se preguntaran por el sentido de la militancia como elemento indisoluble de la crítica. También mi acercamiento a la generación de escritores españoles de la Posguerra me mostró vías de análisis y de creación que se fundaban en el desencanto; cuestión que era muy evidente en la introspección que los hermanos Panero realizaron, en una serie de documentales cinematográficos, sobre la transformaciones de España a partir de la muerte de Francisco Franco. Insatisfechos, heréticos e idiosincráticos, estos literatos conformaban una constelación de pensamiento que, dado mi presente, consideraba una lectura por demás enriquecedora. Estas obras también se convirtieron en un espejo de las problemáticas que acontecían en mi entorno. En ninguno de estos casos se expresaba una preferencia partidista o la defensa de un modelo económico en particular. Todos ellos habían experimentado la decepción del capitalismo y del socialismo real, característica de la segunda mitad del siglo pasado. Su tiempo fracturado mostraba las fisuras en las ideologías, los llevaba a construir un posicionamiento político que no buscaba las complacencias inmediatas o las soluciones con respuestas apresuradas.

En específico Debenedetti y de Azúa, a pesar de todas sus diferencias, asumían la interpretación como un descubrimiento de síntomas en sus culturas y en sus sociedades. Me parecía que sus obras de crítica literaria tenían un punto de fuga en común. Era una suerte de pacto con el lector que, a mi juicio, queda claramente expresado en uno de los aforismos de Walter Benjamin: “Quien no pueda tomar partido, que guarde silencio.” Sin embargo, a diferencia de otros pensadores, como los pertenecientes a la escuela de Frankfurt, ninguno de los dos abrazaba por completo alguna teoría o discursividad. Examinaban el psicoanálisis o el marxismo, por nombrar sólo a dos, sin querer ser politólogos o sociólogos. El análisis de la literatura y de las artes se sostenía como el factor preponderante para observar desde distintas perspectivas sus hipótesis. Asumían el riesgo del juicio de valor y no lo encubrían; hacían de éste la base o los cimientos de su voluntad

por comprender. Con ellos la literatura me parecía que se transformaba en un instrumento de dilucidación para sus propias existencias. La estructura de este trabajo en cuatro capítulos es mi propuesta para conectar sus ideas con un recorrido que parte del planteamiento de un contexto en común, la antimodernidad, al análisis de sus obras de crítica literaria en el marco de la teoría del ensayo. Con estos tres capítulos exploro sus biografías intelectuales para unificar, al final de esta tesis, sus obras bajo la categoría de ensayo crítico.

En particular fue un texto de Alfonso Berardinelli, “Lettera a un giovane che spera e teme di diventare un critico”, el que detonó mi interés para formular esta comparación. Se trata de una carta en la que este alumno de Debenedetti expresa sus motivaciones para ejercer su oficio. Inspirado en el modelo rilkeano, entabla una conversación con un estudiante de literatura y lo invita a que busque comprenderse a través de sus lecturas, a nunca clausurar las razones autobiográficas que lo conectan con los libros que lo han marcado. Plantea que gracias a ese origen personal, problemático y cambiante se genera un fructífero campo interpretativo; específicamente advierte que “la crítica es una actividad riesgosa, es una experiencia sin garantía de éxito. El riesgo a equivocarse y a fracasar no lo pueden neutralizar ni la adopción de un método ‘correcto’ de análisis, ni la elección de una poética ‘más avanzada’ que otras. Por otro lado, el riesgo real asegura a la crítica una autenticidad cognoscitiva y en las valoraciones.”¹ Sin duda puedo decir que para la realización de este trabajo tuve muy presente el pensamiento de Berardinelli, porque reiteradamente apela a los afectos del receptor: “Es necesario ser capaces de admirar. El crítico necesita autores preferidos, que admira, que lo inspiran”.² Mi tesis de licenciatura terminaba con una cita de Giorgio Manganelli que quiero recuperar como final de esta introducción, porque con el paso del tiempo se vuelve más significativa en mis estudios de literatura: “lo importante es contemplar la profundidad del alba con ojos que conocen las tinieblas, y son capaces de cancelarlas”.

¹ Alfonso Berardinelli, *Leggere è un rischio*, Roma, Nottetempo, 2012, p. 37. (Todas las citas en español de este trabajo, de los libros que aparecen en italiano en la bibliografía y en el aparato crítico, fueron traducciones realizadas por mí).

² *Ibid.*, p. 40.

Capítulo I

Dos pensadores *antimodernos*

*Era un hijo de su tiempo, en él luchaban lo
nuevo con lo antiguo, la teología reflexiva
con el ansia vital.
Aby Warburg*

En uno de los ensayos de *El hilo y las huellas*, “Tolerancia y comercio”, Carlo Ginzburg realizó una investigación sobre *Mímesis* de Erich Auerbach, que considero importante retomar para iniciar este trabajo. El historiador italiano toma como indicio para su interpretación la lectura que Auerbach hizo de Voltaire. Para poder dar comienzo a su análisis, sitúa al filólogo alemán en el contexto que lo llevó a redactar su obra más importante. Si bien el exilio en Estambul no es el núcleo temático del libro, eso no excluye que fue una experiencia determinante durante el proceso creativo. Auerbach, como muchos otros intelectuales judíos de su tiempo, se vio forzado a abandonar Europa debido a la persecución nazi. Su llegada a Turquía era la única solución que lo podía salvar tanto a él como a su familia. En medio de esa situación apremiante la universidad de Estambul le comisionó la tarea de dirigir la totalidad de los departamentos de literaturas europeas. Sin contar con los suficientes libros ni tampoco con los archivos, se trataba de un reto descomunal. Ginzburg menciona en su ensayo unos fragmentos de la correspondencia que entabló el filólogo alemán en 1937 con uno de sus mejores amigos, Walter Benjamin. Auerbach percibía que el gobierno turco estaba empeñado en un proyecto político no muy diferente al alemán y al italiano que imperaban en esos años previos a la Segunda Guerra Mundial:

Aquí han lanzado toda la tradición por la borda, dado que quieren edificar un tipo de Estado europeo –nacionalista turco extremo– racionalizado hasta en el más mínimo detalle. Se avanza de manera increíble e inquietantemente rápida. Ya casi nadie conoce el árabe o el persa, e incluso los textos turcos del último siglo se vuelven rápidamente incomprensibles, ya que la lengua está siendo modernizada, pues al mismo tiempo que se la orienta hacia el turco antiguo, se la escribe con caracteres latinos. La “romanología” es prácticamente un lujo y soy, entre los europeos recién contratados, el único verdadero especialista en ciencias humanas. De manera que en la universidad debo organizar la enseñanza de todas las lenguas

occidentales, y muchas otras cosas más. El trabajo es bastante complicado porque se tiene que luchar con las dificultades más extrañas, malentendidos, resistencias; sin embargo, no carece de interés, ni objetivo ni personalmente.³

Como explica Ginzburg, el proyecto de *Mímesis* (es decir, dar cuenta de “la representación de la realidad en la literatura occidental”) implicaba una gran complejidad y estuvo motivado por un contexto por demás complicado. El fragmento de la carta expresa los sentimientos de Auerbach con respecto a lo que le habían encomendado. Es particularmente interesante que, a pesar de los escollos, el filólogo alemán también se muestre entusiasmado a nivel personal por realizar esta peculiar tarea. De hecho, Ginzburg, para explicitar esto último, cita las palabras con las que el autor definió su libro: “es, de modo, completamente consciente, un libro escrito por determinado hombre, en determinada situación, a comienzos de los años cuarenta en Estambul.”⁴ La lectura que Auerbach hizo de Voltaire es para Ginzburg muy ilustrativa de cuál es uno de los mensajes fundamentales de *Mímesis*. El historiador italiano identifica que Auerbach centró su atención en los procedimientos de extrañamiento de Voltaire, porque reflejaban una fisura con respecto a los ideales de la Ilustración. En el discurso del filósofo francés pervivían prejuicios raciales y una tendencia antisemita indiscutibles. A pesar de que, como lo muestra el propio Ginzburg, Voltaire también habría de retractarse de muchos de esos prejuicios en su madurez, mostrar las incongruencias formaba parte del proyecto del filólogo alemán y respondía a una ética.

La crítica literaria para Auerbach era sobre todo un ejercicio ético y, como evidencia Ginzburg, *Mímesis* no se puede desligar de su contexto; en efecto, gracias a esta recuperación, es posible comprender que se trata de una obra paralela a la *Dialéctica de la Ilustración* de Adorno y Horkheimer. Hablar de la representación de la realidad en Occidente conllevaba develar, a través de la crítica literaria, las fallas presentes en el proyecto de la modernidad occidental. La homologación del pensamiento y la consecuente pérdida de identidades ya eran consecuencias latentes en el proceso de la Ilustración. Hablar de este proceso en un país que el propio Auerbach sentía al borde de la crisis,

³ Erich Auerbach y Walter Benjamin, *Correspondencia (1935-1937)*, trad. Raúl Rodríguez Freire, Buenos Aires, Godot, 2015, p. 48.

⁴ Cfr., Carlo Ginzburg, *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*, trad. Luciano Padilla López, Buenos Aires, FCE, 2010, pp. 161-162.

debido a la emulación de esos ideales, era ante todo un acto de responsabilidad por la palabra:⁵

La racionalidad y la globalidad del mercado financiero fueron contrapuestas al fanatismo sectario de los fundamentalismos religiosos: gesto en el que Voltaire se habría reconocido con entusiasmo [...] La reacción de Auerbach habría sido obviamente distinta. Él estaba habituado a mirar lejos y desde lejos. En las sangrientas alternativas que se suceden ante nuestra mirada habría visto una etapa del tortuoso itinerario destinado a imponer en el mundo entero, entre convulsiones de todo tipo, una sociedad homogénea en términos culturales. Desde su perspectiva, la intolerancia (como aquella de la que personalmente era víctima) y la tolerancia contribuían por vías contrarias a un mismo resultado.⁶

Considero que en la crítica literaria de Giacomo Debenedetti y de Félix de Azúa sucede algo similar. A pesar de las diferencias contextuales y de contenido, son escrituras que surgen como responsabilidad por la palabra; y esta convicción es la guía del presente trabajo. Propongo que en el caso de estos dos escritores también existe una crítica y un análisis de la ideología occidental, pero, a diferencia de Auerbach, ésta no se centra en la Ilustración. En ambos casos el objeto de estudio es la literatura a partir de 1789; específicamente, me refiero a la autoconciencia de la literatura europea que surge en paralelo a la modernidad. Antoine Compagnon, en su libro *Les antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, propone que la modernidad se caracteriza por generar desde el inicio su contrapartida: el pensamiento antimoderno (“les véritables antimodernes sont aussi, en même temps, des modernes, encore et toujours des modernes, ou des modernes malgré eux. Baudelaire en est le prototype [...] Les antimodernes –non les traditionalistes donc, mais les antimodernes authentiques– ne seraient autres que les modernes, les vrais modernes”).⁷ Bajo esta categoría Compagnon define el carácter autorreflexivo de la literatura que va de la Revolución francesa a nuestros días. Si bien no se puede afirmar que la totalidad de la producción literaria de los últimos dos siglos sea antimoderna, sí resulta bastante sugerente que esta categoría pueda englobar a una parte de los exponentes literarios que pertenecen a este periodo. Por lo tanto, este trabajo parte de una de las

⁵ Esta idea, que utilizaré recurrentemente a lo largo del presente trabajo, proviene de la teoría del ensayo propuesta por Liliana Weinberg. En este caso hago alusión al siguiente pasaje: Liliana Weinberg, *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*, México, UNAM-FCE, 2001, p. 40.

⁶ Carlo Ginzburg, *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*, trad. Luciano Padilla López, Buenos Aires, FCE, 2010, pp. 196.

⁷ Antoine Compagnon, *Les antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005, pp. 7-8.

paradojas sobre la que desde hace más de dos siglos se ha construido el discurso literario: la voluntad crítica del escritor con respecto a su época. En otras palabras, como lo aclara el crítico francés:

De Chateaubriand à Proust au mois, entre *Le Génie du christianisme* et *À la recherche du temps perdu*, en passant par Baudelaire et tant d'autres, le génie antimoderne s'est réfugié dans la littérature, et dans la littérature dont la postérité a fait son canon, littérature non traditionnelle mais proprement moderne car antimoderne.⁸

Hay que tener en cuenta que son justamente Charles Baudelaire y Marcel Proust los escritores que ocupan un lugar eminente en los análisis de Debenedetti y de Azúa. La categoría que propone Compagnon me parece precisa, porque se refiere a una reacción común de los escritores frente a los cambios sociales y económicos que se desarrollaron a partir de la Revolución francesa. Al hablar de antimodernidad no se excluyen movimientos artísticos ni tampoco se busca incluirlos a todos. No se trata de la definición o creación de una estética, sino de la posibilidad de establecer un lazo fructífero, en el campo de la crítica literaria, entre los sujetos y la historia. El enfoque de este crítico francés radica en la búsqueda de unos rasgos que permitan identificar un trasfondo común de varios de los escritores más importantes de ese momento a la fecha. Por esta razón, su estudio también hace mención y analiza los casos, por ejemplo, de Roland Barthes y de Milan Kundera. Antoine Compagnon propone un enfoque que no excluya la relación de la literatura con su contexto, pero que tampoco se limite al estudio de las obras como reflejo de un momento histórico. Aclara desde la introducción a su libro que el panorama que dibuja tiene que ver con las ideas que de alguna u otra forma se volvieron recurrentes en la literatura moderna: “À rebours du grand récit de la modernité battante et conquérant, l’aventure intellectuelle et littéraire des XIX et XX siècles a toujours bronché devant le dogme du progrès, résisté au rationalisme, au cartésianisme, aux Lumières, à l’optimisme historique”.⁹

Por otro lado, cabe destacar que Compagnon dirige su estudio especialmente a la literatura francesa. Este trabajo de literatura comparada busca, por lo tanto, proponer la posibilidad de extender el horizonte dibujado por Compagnon al análisis de la crítica literaria de Giacomo Debenedetti y de Félix de Azúa. Tanto Ginzburg como Compagnon

⁸ *Ibid.*, p. 10.

⁹ *Ibid.*, p. 11.

parten de un presupuesto: el discurso de la crítica literaria también participa, como la literatura misma, de esos fenómenos (Auerbach y Barthes). Por esta razón, en los siguientes capítulos se analiza su escritura en el marco de la teoría del ensayo. Con antimodernidad se busca entrelazar dos contextos en apariencia muy diferentes, pero que vistos a la luz de los autores a los que hago referencia pueden ser un buen ejemplo de la crítica literaria como ejercicio literario. Esto último, con la finalidad de descubrir lo que Carlo Ginzburg denomina “las huellas de Teseo” en las obras que analizo de Debenedetti y de Azúa:

Si se indaga en el interior de los textos, a contrapelo de las intenciones de quien los produjo, pueden sacarse a la luz voces no controladas [...] Leer los testimonios históricos a contrapelo –como sugería Walter Benjamin– en contra de las intenciones de quien los produjo –aunque desde luego, esas intenciones deben tenerse en cuenta– significa suponer que cada texto incluye elementos no controlados. Eso vale también para los textos literarios que quieren construirse como realidades autónomas. También en ellos se insinúa algo opaco, comparable a las percepciones que la mirada registra sin comprender, como el ojo impasible de la cámara fotográfica [...] Estas zonas opacas son algunas de las huellas que un texto (todo texto) deja detrás de sí.¹⁰

En la primera parte de su libro, Compagnon explica que son fundamentalmente seis los rasgos más característicos del pensamiento antimoderno: Contrarrevolución, Anti-Ilustración, Pesimismo, El pecado original, Lo sublime y La vituperación. Cada uno de éstos hace referencia a un tipo de experiencia intelectual en particular. No se trata de una taxonomía que pretenda relativizar a los escritores, sino, por el contrario, de rasgos que se presentan de forma distinta en cada objeto de estudio. Tal y como el propio crítico francés lo aclara, su reflexión surge de una pregunta: “Une question résumera notre intérêt pour les antimodernes: intempestifs et inactuels, comme disait Nietzsche, n’ont-ils pas été les véritables fondateurs de la modernité et ses représentants les plus éminents?”¹¹ Podríamos decir, usando una metáfora, que todos estos rasgos en conjunto funcionan como un tablero de posibilidades que permiten la identificación del pensamiento antimoderno en obras concretas; por ello, es pertinente dar una breve descripción de cada uno antes de relacionarlos con las ideas que he recabado en los ensayos de Debenedetti y de Azúa. Por otro lado, me parece pertinente aclarar que he buscado traducir las categorías de

¹⁰ Ginzburg, *op. cit.*, pp. 14-15.

¹¹ Compagnon, *Les antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, *op. cit.*, p. 19.

Compagnon en posibles experiencias del artista; esto con la finalidad de no reducir su propuesta a una tipología cerrada y conclusiva de este fenómeno.

Contrarrevolución: se refiere a la experiencia política del artista. Tiene que ver con una decepción frente a las ideologías que imperan en su momento histórico. Según Compagnon, Chateaubriand es un ejemplo claro, porque en su biografía se pueden rastrear los cambios que hubo en su discurso: su paso de una ferviente defensa de la Revolución francesa al repudio de la misma tras la toma de poder de Robespierre define el trayecto de su obra. De cierta manera, “la Révolution et la contre-révolution appartiennent à la même histoire et sont donc inséparables [...] la contre-révolution ne sera pas la négation de la Révolution, car l’histoire est irréversible, mais son dépassement au sa relève.”¹² Esta transformación se relaciona con el Liberalismo, es decir, con la tendencia a contraponerse al absolutismo de la monarquía a favor de una aristocracia. Es una ambivalencia que llevará más adelante, como lo muestra el caso de Baudelaire, a la añoranza de una sociedad dirigida por los artistas: “L’appel au premier venu désigne au mieux l’ambivalence de l’antidémocrate qui méprise l’autorité, donc le dandy [...] L’antimodernisme politique s’identifie dès lors à un élitisme et au procès de la démocratie, sans pourtant sauter le pas et se rebeller contre elle.”¹³ Por esta razón, el crítico francés sugiere que un poema de *Las flores del mal*, “El viaje”, es su mejor definición. Sin embargo, es destacable que el resultado de esta crisis se traduce en la configuración de un discurso cuya principal forma de militancia es el ejercicio del escepticismo ante cualquier sistema de poder. Dado que es imposible concretar ese ideal, se produce una postura de extrema vigilancia y desconfianza del artista ante las ideologías.

Anti-Ilustración: se refiere a la experiencia del artista con respecto a las ideas que defienden el progreso. Tras considerar, por ejemplo, que la creencia ciega en la revolución provoca desastres, el artista construye su discurso como un observatorio crítico. En otras palabras, se parte de la certeza de que “Le culte moderne du progrès affaiblit l’homme au même titre que le christianisme; il éveille pareillement une maladie de la volonté.”¹⁴ Este rasgo tiene que ver específicamente con la desconfianza ante las construcciones discursivas que dan fe de un dominio y control del ser humano en relación a su entorno: “La croyance au progrès doit être démystifiée car, de même que suivant Baudelaire, elle conduit à une

¹² *Ibid.*, pp. 28-29.

¹³ *Ibid.*, pp. 35-37.

¹⁴ *Ibid.*, p. 59.

décadence morale.”¹⁵ Fundamentalmente se apela a la constante vigilancia del artista para no sucumbir ante el optimismo. Podríamos decir, por lo tanto, que se trata del principio ético antimoderno: la duda frente a cualquier confianza respecto de poder someter el mundo al dominio de la razón.

Pesimismo: se refiere a la experiencia de la política que tiene el artista. Surge del rechazo a los ideales que defienden el progreso: “le pessimisme de l’antimoderne ne conduit pas à l’apathie –c’est l’optimisme, la croyance au progrès qui rendent en effet paresseux–, mais à l’activisme: le pessimisme donne l’énergie du désespoir”.¹⁶ Un ejemplo, como lo indica Compagnon, sería el “vitalismo desesperado” que Roland Barthes atribuyó a la militancia de Pier Paolo Pasolini. Tiene que ver con la conformación de un pensamiento que duda de los conceptos universales como la libertad o la igualdad; por esa razón, es ante todo una práctica política. La paradoja de este rasgo es que en varios casos conlleva, como en el caso de Pasolini, una ansiedad del individuo frente a la “decadencia histórica” que se expresa en una defensa de la teocracia. Por otro lado, enfatiza el papel del sujeto como parte de un contexto específico: “‘Il faut être l’homme de son temps’: aucune déclaration ne résumerait mieux le dilemme de l’antimoderne, regardant vers le passé et agrégeant le présent, divisé contre lui-même. Le changement est la loi du monde [...] La Révolution créa une nouvelle sensibilité historique antimoderne, faite de plaisirs et de peines, pour laquelle l’histoire nationale s’identifiait à une aventure personnelle.”¹⁷ De aquí se desprende, el interés de algunos de sus exponentes a apelar o enfatizar una situacionalidad concreta; a plasmar cuál es el origen contextual que acompaña su producción.

El pecado original: se refiere a la experiencia que incita la autoconciencia del artista. La permanente duda que anima el pensamiento antimoderno conlleva una tendencia a abandonar cualquier tipo de superioridad moral. Al situarse como sujetos pertenecientes a un presente concreto, que participan como cualquier otro individuo de su tiempo, nunca son inocentes. Tal como lo explica Compagnon, se trata de un rasgo que se relaciona directamente con el pensamiento de Schopenhauer: “Pour Schopenhauer, la douleur est la loi de la vie, et le plaisir n’est jamais que négation de la douleur [...] ‘le péché originel est le

¹⁵ *Ibid.*, p. 60.

¹⁶ *Ibid.*, p. 64.

¹⁷ *Ibid.*, p. 81.

péché actuel'. On ne saurait rêver plus belle qualification de l'antimoderne [...] Pour l'antimoderne, péché actuel et péché originel ne font qu'un."¹⁸ De esta culpa y de este dolor surge la tendencia a crear obras que por un lado se plantean como universos autónomos, pero que, al mismo tiempo, van dirigidos a un diálogo permanente con su contexto. Un ejemplo de esta actitud es la última estrofa del primer poema de *Las flores del mal*:

¡Es el Tedio! Anegado de un llanto involuntario,
imagina cadalsos, mientras fuma su yerba.
Lector, tú bien conoces al delicado monstruo,
-¡hipócrita lector –mi prójimo– mi hermano!¹⁹

Lo sublime: se refiere a la experiencia que lleva al artista a separarse de la burguesía. Si bien la Contrarrevolución implicaba una suerte de defensa de la aristocracia, como explica Compagnon, esto no excluye que el artista se contraponga al pensamiento burgués. Todo lo contrario, la figura del dandi es un ejemplo de cómo el pensamiento antimoderno se funda en un rechazo por este estrato social. Como consecuencia, muchas de las veces, esto se expresa a través de un individualismo refractario y rebelde. Por otro lado, cabe destacar que la búsqueda de lo sublime trae consigo la construcción de un pensamiento nihilista. A falta de un presente ideal, el artista busca la construcción de obras autónomas que escapen del realismo y del materialismo (lo que no deja de ser una paradoja, si tomamos en cuenta los dos puntos anteriores). El resultado es un pensamiento que muchas veces luchará por superar la contradicción a partir de obras fragmentarias y aforísticas. Compagnon precisa que "le dandy vit sous la menace du spleen e de la douleur [...] Le spleen et le sublime fraternisent [...] l'antimodernité est généralement négative, nostalgique, voire nihiliste. Seule la croyance au sublime lui restitue de l'énergie et de la violence."²⁰

La vituperación: se refiere a la experiencia del artista frente a la sociedad. Ante la imposibilidad de despertar una conciencia social a través de sus obras, se produce un desgarramiento del sujeto que puede desembocar en esta actitud. Compagnon refiere que son principalmente dos las figuras retóricas a través de las que la vituperación se presenta: oxímoron y retruécano. Por otro lado, también da cuenta de los siguiente: "L'énergie du désespoir, la vitalité désespérée donnent une éloquence qui peut toucher au sublime. Prophète de malheur, l'antimoderne a toujours raison en annonçant des catastrophes [...]"

¹⁸ *Ibid.*, p. 105.

¹⁹ Charles Baudelaire, *Las flores del mal*, trad. Antonio Martínez Sarrión, Madrid, Alianza, 2011, p. 23.

²⁰ Compagnon, *Les antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes, op. cit.*, pp. 135-137.

L'antimoderne s'adresse volontiers au monde sur le ton du prophète ou, mieux, du 'prophète du passé'"²¹ Es decir, debido al desencanto la práctica de la literatura asume la posibilidad de aventurar epifanías para desenmascarar. La referencia a las figuras retóricas acentúa su carácter técnico, pues implica que para la concreción de un pensamiento crítico es fundamental una propuesta formal por parte del artista.

Los seis rasgos que he expuesto forman parte del proyecto con el que este crítico francés busca dar unidad a la literatura de los dos siglos pasados en su país. Como se verá en este trabajo, ni Giacomo Debenedetti ni Félix de Azúa pueden ser reducidos o analizados solamente mediante esta propuesta; pero sí considero que en su crítica literaria están presentes algunas características importantes del pensamiento antimoderno. Sobre todo, aventuro que gracias a estos rasgos es posible conectar la experiencia que ambos escritores plasmaron en sus ensayos respecto de sus correspondientes contextos. Se trata, pues, de la búsqueda de un diálogo entre la realidad y el sujeto que pueda ser fructífero para el presente análisis. Hay que tener en cuenta que sus obras surgen en el marco de grandes cambios y por ende de crisis, de crisis de la modernidad. Considero que en ambos la crítica literaria está impulsada por su rechazo a cualquier ideología que dé fe del progreso y que su pensamiento está orientado a ofrecer el reflejo de esas problemáticas plasmadas en la literatura. Ambos son hijos del siglo XX, el siglo del desencanto; un tiempo en que, así lo señala Angelina Muñoz-Huberman, "la parte ética se manifiesta en la desesperada búsqueda de una armonía dentro del desorden y la violencia."²² Como explica Antoine Compagnon en *El demonio de la teoría*, en ese contacto siempre huidizo que se establece en las obras, entre el hombre y su tiempo, nunca hay respuestas finales; pero tampoco pueden desvincularse del todo:

La negación de la realidad proclamada por la teoría literaria tal vez no ha sido más que una negación, o eso que Freud llamaba la denegación, es decir, una negación que coexiste, en una especie de doble conciencia, con la creencia irreprimible de que el libro habla "a pesar de todo" del mundo, o de que constituye un mundo, o un "cuasi-mundo" [...] la literatura es el lugar mismo del intervalo, de aquello que atraviesa los muros.²³

²¹ *Ibid.*, p. 137.

²² Angelina Muñoz-Huberman, *El siglo del desencanto*, México, FCE, 2002, p. 26.

²³ *Ibid.*, pp. 163-164.

Antes de adentrarnos, en los siguientes capítulos de estas tesis, en la obra ensayística de cada uno de estos escritores, es importante señalar qué los vincula al horizonte de pensamiento planteado por Compagnon. Sobre todo, me interesa explicitar el énfasis que ambos autores han puesto sobre el carácter crítico de su obra, ya que esta postura es la que sustenta la hipótesis del presente trabajo: al insertarse dentro de esta corriente de ideario moderno, las obras que se analizan son una expresión literaria que, como cualquier otra, es susceptible de ser analizada.

Debenedetti (1901-1967) desarrolla su pensamiento durante el periodo fascista. Este sistema impedirá que su crítica literaria pueda publicarse, a causa de sus raíces judías. En esa época de juventud solamente se pudo dar a conocer el primero de los volúmenes de *Saggi critici*; será hasta la posguerra cuando podrán publicarse los dos últimos. Sin embargo, esta situación no fue un impedimento para que este intelectual pudiera participar del rico ambiente cultural italiano de la primera mitad de siglo pasado. Como lo atestigua la biografía que su hijo Antonio escribió sobre él (*Giacomino*) durante la Segunda Guerra Mundial, por ejemplo, este crítico italiano contó con el apoyo de poetas muy importantes como Eugenio Montale, entre otros. A pesar de las prohibiciones, desde el inicio de su carrera Debenedetti estuvo involucrado en el análisis de las obras italianas que marcarían el siglo: podemos resaltar los casos de Italo Svevo, Luigi Pirandello, Federigo Tozzi, Umberto Saba, Tommaso Landolfi, por dar algunos ejemplos. Durante los difíciles años de la guerra contará como casi único medio de subsistencia con la posibilidad de publicar reseñas de cine bajo el seudónimo de Swann.²⁴ Considero que a partir de la instauración de las leyes raciales, que cooptan su libertad aún más, la obra de Debenedetti da ese giro hacia el pensamiento antimoderno. Angela Borghese, que realizó a finales del siglo pasado un importante estudio sobre la obra de este crítico, explica que las dificultades de esa época lo llevaron a proyectar un compromiso con la escritura:

De esta forma se nos presenta la figura de un hombre solo que no entiende y se niega a entender desde el interior el presente italiano, enfocado en la búsqueda de un discurso sin fronteras [...] Es el intento de una fuga vana cuyo único desenlace es la desesperación, la búsqueda de compromiso ingenuo y nuevo, y, posteriormente, al camino de una difícil pero muy definida política, humana y literaria.²⁵

²⁴ Cfr. Angela Borghese, *La lotta con l'angelo. Giacomo Debenedetti critico letterario*, Venezia, Marsilio, 1989, p. 63.

²⁵ Angela Borghese, *La lotta con l'angelo. Giacomo Debenedetti critico letterario*, op. cit., p. 59.

Las prohibiciones alejan de forma temprana al crítico de las ideologías que imperaban en su tiempo; podríamos decir, que lo impulsan a definir una crítica literaria que pueda ser expresión tanto de una Contrarrevolución, como de una Anti-Ilustración. Cabe destacar que en Italia, junto a Bobi Bazlen (asesor editorial de Einaudi por varios años y posteriormente fundador de la editorial Adelphi), Debenedetti fue uno de los primeros en leer y analizar la literatura que surge a la par de las vanguardias históricas. A pesar de haber sido uno de los primeros críticos en Europa dedicados a la obra de Marcel Proust, sus hallazgos tendrán que esperar décadas antes de poder darse a conocer. Este interés por la obra de Proust, como se verá en el capítulo dedicado por entero a Debenedetti, influye de forma determinante en su quehacer como crítico literario. Se conecta específicamente con el recurso que Debenedetti hace de la biografía para analizar las obras de sus autores preferidos. Su método implica una compenetración con el texto que escapa de la estéril objetividad. Alberto Granese explica al respecto que “el crítico ‘persigue’ la obra de arte, establece una relación vital con el poeta, y en un *crescendo* de tensión dramática, lo interroga, lo obliga a confesarse, y él mismo termina por confesarse.”²⁶ Walter Pedullà, uno de sus primeros alumnos y seguidores universitarios, reconoce en su maestro el tema de la amistad como una constatación del pensamiento debenedettiano; un factor en el que se entrecruzan inevitablemente la obra y el individuo:

Recuerdo la clase final sobre el ensayo en que Montaigne habla de su amigo La Boétie. Debenedetti hablaba del escritor francés, pero, al mismo tiempo, hablaba de la forma en que él mismo experimentaba la amistad y que la disfrutaba. Del amigo a la Amistad, de la Amistad al amigo: ya se trataría de Saba, que se caracterizaba por sus celos (Debenedetti sólo habría tenido que amar su poesía); o de Novanta, con el que estaba ligado desde la primera juventud (“Siempre estábamos juntos, y al mismo tiempo, qué locos [estábamos], rentábamos un aeroplano para ir a buscar a Saba”), o Bobi Bazlen, el amigo trotamundos que antes o después regresaba, o Savinio, que nunca más habría regresado, porque murió en 1952. Todos los amigos se llegaron a confundir con La Boétie.²⁷

Sólo será en el periodo de la posguerra que Debenedetti podrá, no solamente publicar, sino también ser profesor universitario. Esta segunda etapa fue muy fructífera, y es quizás aquella de la que más libros se han recuperado. De la clase que menciona Pedullà, como de

²⁶ Alberto Granese, “Gli ermetici e Pirandello: ‘Campionario’ anni trenta di Giacomo Debenedetti” en *Integrazione e rivolta*, Napoli, Edisud Salerno, 1985, p. 35.

²⁷ Walter Pedullà, *Il Novecento segreto di Giacomo Debenedetti*, Milano, Rizzoli, 2004, p. 32.

muchos otros cursos que impartió hasta su muerte, se recopilaron sus apuntes, publicados póstumamente. Entre estos documentos destacan, sin lugar a dudas, los últimos cursos que se conocen bajo el nombre de *Il romanzo del Novecento*. Esta obra constituye, como se verá en otro capítulo, no sólo su mayor aportación al estudio de la novela, sino también el registro tangible de su estilo ensayístico, en el que el enfoque comparatista incluye referencias a la ciencia, las artes visuales y la música. El tema del destino fue una constante a lo largo de toda su ensayística y a partir de las recurrentes autoconfesiones podemos resaltar una que aparece en el texto que menciona Pedullá. Considero que este fragmento, proveniente de una de las lecciones que impartió sobre el padre del ensayo, puede ser un buen indicio para adentrarse en su obra:

Montaigne tenía vocación de escritor, y vocaciones verdaderas como la suya se imponen como un destino, comandan la vida. Si somos fatalistas, se podría incluso suponer que, desde el fondo oscuro donde los destinos se graban en la vida como una llaga inexorable, hubiera sido esa vocación, casi como por una astucia de la providencia, la que volviera desagradables las primeras pruebas de la carrera de Montaigne, para robar esa carrera y dejar en libertad al hombre llamado a escribir los *Essais*. No se huye del propio destino.²⁸

Angela Borghese destaca que este crítico actuó con “La persuasión de que sólo la literatura puede superar una fundamental incertidumbre del sujeto y abrir una auténtica relación con los demás, que sólo ‘escribir el libro’ permite alcanzar la iluminación de uno mismo y del propio destino.”²⁹ Su natural “pesimismo judío”, como lo definirá su propio hijo, entraba constantemente en conflicto con la experiencia que ofrece la literatura. Por esta razón, como parte de lo que podemos denominar su ideario antimoderno, aparece continuamente una búsqueda de lo sublime. La escritura tenía que ir a la par de un compromiso ético, para poder alcanzar una epifanía. Un ejemplo claro de su pensamiento antimoderno es su libro dedicado a Vittorio Alfieri. Entre muchas otras cosas este escritor, muy cercano a la experiencia de Chateaubriand, es importante en la historia literaria italiana por señalar que era necesario unificar política e ideológicamente a la nación. Debenedetti decidió estudiar su obra durante los pocos momentos de calma que tuvo durante la Segunda Guerra Mundial. Su hijo apunta que “esperaba la libertad estudiando y escribiendo sobre

²⁸ Giacomo Debenedetti, *Quaderni di Montaigne*, Milano, Garzanti, 1986, p. 82.

²⁹ Borghese, *op. cit.*, p. 38.

Vittorio Alfieri.”³⁰ Debenedetti se propuso expresar el legítimo deseo de confrontar la voz del poeta con la acústica moderna, que es, en cierta forma, una metáfora de la voluntad de traerlo a su presente. Actualizar el discurso de este poeta y dramaturgo significaba iniciar con un proyecto político y humano en la crítica literaria. Su llamado a recuperar esta obra me parece un indicio claro de la cercanía de Debenedetti con la experiencia antimoderna. Podríamos incluso aventurar que este fragmento es la instauración de un programa de trabajo:

Alfieri escribía y, quizás también, vaticinaba en la vigilia de la democracia burguesa; preparaba, intuía la rebelión en contra de ésta; pero, al mismo tiempo, la prevenía en contra de las ilusiones igualitarias. Hoy el coro de sus héroes regresa, para incitar, para fortalecer los ánimos, para otras rebeliones. Y hoy estamos, quizás, en la vigilia de una democracia proletaria. Estamos llegando a la tiranía, una de las más coherentes e implacables, una de las mejores organizadas, quizás, de entre las que la historia recuerde. Si el mensaje de Alfieri vale para organizar idealmente, desde el fondo de las soledades a que estamos obligados, nuestra oposición, quisiéramos que este [escritor] también regresara mañana: que nos ayudara, más allá de la crisis, a recordar lo que son las tiranías. Porque la única cosa que nos pedimos a nosotros mismos, y también a nuestros hijos, por nuestro bien y el suyo, es recordar.³¹

Félix de Azúa (1944) pertenece a la generación que crece durante el franquismo: ese periodo que se conoce como la posguerra. José Carlos Mainer, en su libro *De posguerra*, aborda la problemática afrontando que el fratricidio acaecido durante la Guerra Civil terminó por instaurar que “decimos ‘posguerra’ como si nos costara convalecer de ella, como el enfermo que se resiste, todavía débil, a dejar las cobijas protectoras y el vaso con agua de limón en la mesilla que cubre un paño blanco.”³² Esa época de la apatía se caracterizó por una sociedad imposibilitada de abrir sus fronteras culturales. Estos primeros años formativos impulsarán a Azúa, como a muchos otros intelectuales españoles, a anticipar literariamente lo que más tarde se llamará el periodo de transición. Era necesaria una búsqueda y una asimilación de los desastres que se ocultaron durante los largos años de la dictadura. Mainer explica que para los intelectuales españoles de esa generación se trataba de una suerte de toma de conciencia: “[adquirir] la costumbre del asombro por saberse humildemente vivo, la esperanza en el día de mañana, la fe en otros, la exploración

³⁰ Antonio Debenedetti, *Giacomino*, Venezia, Marsilio, 2002, p. 102.

³¹ Giacomo Debenedetti, *Vocazione di Vittorio Alfieri*, Roma, Editori Riuniti, 1977, p. 175.

³² José Carlos Mainer, *De posguerra (1951-1990)*, Barcelona, Crítica, 1994, p. 10.

de la imaginación o el rescate de la intimidad. Y la aventura de la libertad. Cosas todas propias del equipaje de las posguerras civiles.”³³ En resumidas cuentas, este intelectual español resume algunas de las características de un optimismo que tarde o temprano sería desmentido, como en el caso de Félix de Azúa, por el desencanto.

Si bien Franco muere en 1975, este proceso se inicia, como lo explica Teresa Vilarós, desde 1973. Gran parte de la vida de Azúa transcurre en medio de los cambios que España pasa de la dictadura a la democracia formalizada. Como se verá, no se trata de una feliz modificación de la sociedad española; todo lo contrario. Vilarós plantea: “En el caso de España, y más específicamente en el caso de la escritura de la historia del fin del franquismo, lo impensable reprimido toma la forma de un Mono colgado a la espalda. Un mono –o monos– que vive, respira y se hace presente en esta intersección fisural, en este espacio negro, lapso, punto o pasaje que va del tardo al posfranquismo.”³⁴ La filosofía y el periodismo, las dos carreras universitarias que siguió Azúa, han sido medios para dilucidar el vacío, el silencio y el olvido que caracterizaron a la España de las últimas décadas. El deseo de un cambio, que animó a muchos jóvenes de su generación, se transformó en el generalizado desencanto que caracteriza a gran parte de la literatura española actual. Cuestión que es palpable en obras de autores cercanos al pensamiento del escritor catalán, como Javier Marías, Enrique Vila-Matas o Leopoldo María Panero. Esta situación paradójica y dolorosa, Vilarós la explica con claridad:

Durante los casi cuarenta años de gobierno dictatorial de Francisco Franco el pensamiento de una parte importante de la intelectualidad española de izquierdas se estructuró alrededor de un proyecto utópico de recuperación. Parecería que la muerte del dictador en 1975 debería de haber dejado en principio vía libre a una práctica de realización de signo más o menos marxista pero, como bien sabemos, no ocurrió así. El colapso de los grandes proyectos utópicos de izquierda forma parte del gran pacto del olvido, siendo el momento de la muerte de Franco el que inicia de forma radical un presente nuevo: después del 75, españolas y españoles nos dedicamos con pasión desesperada a borrar; a no mencionar. Por consiguiente, en el periodo de transición política de la dictadura a la democracia la sociedad española, aun votando masivamente al partido socialista, rechazó los presupuestos ideológicos dolorosa y pacientemente incubados en la era franquista por los sectores izquierdistas [...] El rechazo al pasado reciente del franquismo fue un fenómeno colectivo porque colectiva es también la memoria histórica.³⁵

³³ *Ibid.*, p. 10.

³⁴ Teresa Vilarós, *El mono del desencanto: una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Madrid, Siglo XXI, 1998, p. 8.

³⁵ *Ibid.*, p. 8.

Azúa forma parte de la generación que vive como estudiante los movimientos de 1968. En esa época se dedicaba a la poesía y Castellet decidió incluirlo en el movimiento que él mismo denominaría “Los novísimos”. El fervor y la euforia se extendían en varias partes del mundo, junto con la posibilidad de cambio. Sin embargo, es en esos años cuando se perfila el horizonte de la posterior decepción. En su *Autobiografía de papel*, Azúa recomienda la lectura de un libro de Ramón González Férriz, *La revolución divertida*. En este texto se afronta esta época como el inicio de la muerte de los movimientos sociales. Este intelectual afirma que “el fenómeno más perdurable de los sesenta [...] fue su descubrimiento de una nueva forma de libertad [...] lo que cambió todo fue que esa explosión de libertad coincidió con la explosión de los medios de comunicación de masas y fue, en buena medida, fruto de ella.”³⁶ El punto central del libro es plantear que los mitos de los sesenta (la libertad sexual, el pop, los intelectuales mediáticos, las nuevas formas de convivencia familiar, la exaltación de la juventud, entre muchos otros) fueron el principal impedimento para el cumplimiento de cualquier utopía, “porque, como fueron descubriendo todos los actores de este fenómeno, rebelarse vende. Es la esencia del capitalismo. Ser diferente, pensar diferente, vestir diferente, hablar diferente pueden parecer actitudes radicales, pero en realidad son la base en que se apoya nuestro sistema económico, en mayor grado que en el supuesto conformismo de las masas.”³⁷

El antimodernismo de Azúa surge de una crítica que se caracteriza por el abandono de cualquier actitud de superioridad moral; aventuro que, en este sentido, es muy cercano al rasgo que Compagnon define como “El pecado original”. Cabe destacar que su crítica literaria también es un análisis de su participación en la industria cultural. Desde esta perspectiva y, considero que muy a la par de lo que Benjamin planteara en la VII *Tesis sobre la historia*, “todos los bienes culturales que abarca su mirada, sin excepción, tienen para él una procedencia en la que no puede pensar sin horror. Todos deben su existencia no sólo a la fatiga de los grandes genios que los crearon, sino también a la servidumbre anónima de sus contemporáneos. No hay documento de cultura que no sea a la vez un

³⁶ Ramón González Férriz, *La revolución divertida*, Barcelona, Debate, 2012, p. 12.

³⁷ *Ibid.*, p. 47.

documento de barbarie.”³⁸ Por esta razón, en su crítica literaria se acentúa el papel que cumple el uso de la primera persona. De hecho, parte de sus últimos proyectos ensayísticos se titulan *Autobiografía sin vida* y *Autobiografía de papel*. Continuamente su discurso perteneciente a la crítica literaria se enfoca en el diálogo con su contexto. En su caso se abandona adopción de una pretendida posición de objetividad para el análisis de una obra y se enfatiza una subjetividad que pueda dar cuenta de la experiencia de un individuo que busca descifrar la crisis en los intersticios de la literatura. Considero que la cercanía de su reflexión con el pensamiento antimoderno responde a una ética ligada al papel que puede asumir la crítica literaria. Un indicio de esto último se encuentra en la referencia que da acerca del testimonio: “Una de las razones por las que las personas viven más de la cuenta es porque están programadas para dejar testimonio de una experiencia en común a su generación. He aquí, muy bien resumido, mi caso. Debo explicar en qué ha consistido un cambio que todavía hoy no ha sido del todo digerido por los medios de comunicación”.³⁹ Podríamos decir que su proyecto parte de una voluntad de hacer una rendición de cuentas de su propia experiencia literaria, que inicia con su participación en los novísimos:

Éramos tan inconscientemente posmodernos [...] Sólo mucho más tarde pudimos comprender que el cine, la cultura pop, los iconos comerciales o las referencias metapoéticas que tanto abundaban en nuestros escritos (e irritaban a la derecha y a la izquierda) eran síntomas de un cambio profundo: el que acabaría por denominarse “sociedad de consumo” y que, con mayor exactitud, habría que denominar “cultura de la democracia total” o “cultura de masas”, un fenómeno que, si bien comenzado mucho antes, sólo ahora tomaba un pavoroso impulso [...] se había terminado la época en que la poesía era “un arma cargada de futuro”. La posmodernidad coincidió en el tiempo y paulatinamente con la democracia total y el mercado global del que nada quedaba a salvo, ni siquiera aquellos posmodernos que querían “escapar a la caja” y producir un arte que no pudiera comprarse. También ellos acabarían en el mercado. El fondo técnico del proceso, la colosal ampliación del área controlada por la red y el orden cibernético, había de dominarlo todo.⁴⁰

Considero que en ambos casos es precisamente la constante alusión al yo lo que distingue sus análisis. Rendir cuentas sobre su experiencia lectora es la base sobre la que se edifica el discurso de nuestros dos críticos. En cierta forma, propongo que es el testimonio

³⁸ Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, trad. Bolívar Echeverría, México, Itaca, 2008, p. 42.

³⁹ Félix de Azúa, *Autobiografía de papel*, Barcelona, Mondadori, 2013, p. 12.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 56-59.

de una época lo que motiva y sugiere una vía de interpretación para estos ensayos. Para el análisis de estas escrituras podríamos tomar como contrapunto lo que Beatriz Sarlo propone en su libro *Tiempo pasado*. En éste, la escritora argentina hace un análisis de la forma de entender el siglo XX a través de sus relatos históricos, críticos y teóricos. Emprende una pesquisa sobre el fenómeno del *giro subjetivo*, que se refiere al énfasis que durante ese periodo se puso sobre el estudio de la otredad. Es particularmente interesante que Sarlo reconozca un nexo entre varias corrientes del pensamiento, a partir de la exploración de lo que en el posestructuralismo se denominó la *diferencia*: la mirada “se desplazó hacia la brujería, la locura, la fiesta, la literatura popular, el campesinado, las estrategias de lo cotidiano, buscando el detalle excepcional, el rastro de aquello que se opone a la normalización, y las subjetividades que se distinguen por una anomalía [...] porque presentan una refutación a las imposiciones del poder material o simbólico.”⁴¹ La riqueza de esta constelación intelectual consiste en poder hacer un recorrido que vaya de Bajtín a Lévi-Strauss, de Foucault a Carlo Ginzburg, entre muchos otros pensadores. El acercamiento a la otredad, según Sarlo, implica una revaloración del sujeto y de la experiencia. La problemática surge de una paradoja: “si la memoria de la historia posibilitaría una restauración de la experiencia pasada, subsiste el problema de construir experiencia en una época, la modernidad, que ha erosionado su posibilidad y que, al hacerlo, también ha vuelto frágiles las fuerzas del relato.”⁴²

La recuperación de esas voces implicaba una seria reconsideración respecto de cuál es la función de la narración y, al mismo tiempo, la esperanza de escapar al positivismo. Abordar esta problemática, desde cualquier área del conocimiento con la que se le focalice, va acompañada de una revaloración del carácter subjetivo de quien escribe. Una cuestión que considero dialoga con el horizonte de pensamiento que esboza Compagnon y que, por lo tanto, ayuda a abordar la temática del presente trabajo. Esta característica, como vimos en páginas anteriores, está presente en los programas de escritura de Azúa y Debenedetti. Liberar la voz del crítico de un esquema objetivo significaría la asunción de una suerte de autoconciencia de la responsabilidad de la palabra:

⁴¹ Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, México, Siglo XXI, 2011, pp. 17-18.

⁴² *Ibid.*, p. 35.

Un movimiento de devolución de la palabra, de conquista de la palabra y de derecho a la palabra se expande reduplicado por una ideología de la “sanación” identitaria a través de la memoria social o personal [...] El sujeto no sólo tiene experiencias sino que puede comunicarlas, construir su sentido y, al hacerlo, afirmarse como sujeto. La memoria y los relatos de memoria serían una “cura” de la alienación y la cosificación. Si ya no es posible sostener una Verdad, florecen en cambio unas verdades subjetivas que aseguran saber aquello que, hasta hace tres décadas, se consideraba oculto por la ideología o sumergido en procesos poco accesibles a la introspección simple. No hay Verdad, pero los sujetos, paradójicamente, se han vuelto cognoscibles.⁴³

No obstante, esta fuerza liberadora del discurso conlleva una serie de contrasentidos bastante interesantes. La escritora argentina busca dilucidar cuáles son el papel y la función del testigo que sobrevive a la catástrofe, frente a las teorías historiográficas y de crítica literaria que se dedicaron a complejizar el problema de la veracidad de todo discurso. Beatriz Sarlo parte de un principio muy proustiano: “El regreso del pasado no es siempre un momento liberador del recuerdo, sino un advenimiento, una captura del presente [...] proponerse no recordar es como proponerse no percibir un olor, porque el recuerdo, como el olor, asalta, incluso cuando no es convocado [...] el pasado, para decirlo de algún modo, *se hace presente*.”⁴⁴ Las desapariciones y asesinatos masivos por razones políticas y raciales dentro de las dictaduras son un trauma que atraviesa toda la historia del siglo XX; son sombras que aún nos acechan. Sin embargo, como explica Sarlo, esos innegables y verdaderos traumas no deben justificar discursos ingenuos y faltos de una actitud crítica. Si bien es cierto que “El ‘deber de memoria’ que impone el Holocausto a la historia europea fue acompañado por la atención prestada a las memorias de los sobrevivientes y las huellas dejadas por las víctimas”,⁴⁵ tampoco se tiene que otorgar a toda narración testimonial el estatuto de verdad incontestable: “Sobre la memoria no hay que fundar una epistemología ingenua cuyas pretensiones serían rechazadas en cualquier otro caso. No hay equivalencia entre el derecho a recordar y la afirmación de una verdad del recuerdo; tampoco el deber de memoria obliga a aceptar esa equivalencia.”⁴⁶ Es pues una de las tareas principales de este trabajo ver en qué medida el recurso de la crítica literaria como ensayo, en el caso de Azúa y Debenedetti, se convierte en el observatorio ideal para dar cuenta de la crisis de su

⁴³ *Ibid.*, pp. 50-51.

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 9-10.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 56.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 57.

tiempo; porque considero que la carga de testimonio presente en sus ensayos en nada demerita sus hallazgos. Solamente los coloca bajo una luz distinta a la de una crítica que pretende ser objetiva. En este sentido, para poder iniciar con el análisis de ambos pensadores, creo necesario recuperar lo que Edward Said plantea en *El mundo, el texto y el crítico*:

Los orígenes intelectuales de la teoría literaria en Europa tenían, yo creo que es exacto decirlo, carácter de insurrección. La universalidad tradicional, la hegemonía del determinismo y el positivismo, la materialización del “humanismo” ideológico burgués, las rígidas barreras entre las especialidades académicas fueron todas un conjunto de respuestas a todo aquello que unió a los influyentes progenitores de los teóricos literarios de hoy como Saussure, Lukács, Bataille, Lévi-Strauss, Freud, Nietzsche y Marx. La teoría se proponía como una síntesis que sobrepasaba los insignificantes feudos dentro del mundo de la producción intelectual, y como consecuencia de ello había de esperarse de forma manifiesta que todos los dominios de la actividad humana pudieran contemperarse, y vivirse, como una unidad.⁴⁷

Así como una parte importante de la teoría del siglo pasado se orientó a esta tarea, también en muchos casos la crítica literaria fue abordada de forma análoga; cuestión que el mismo Said clarifica más adelante en su libro: “Ejercer la crítica tampoco quiere decir validar el *statu quo*, ni el unirse a una casta sacerdotal de acólitos y metafísicos dogmáticos.”⁴⁸ Visto desde esta perspectiva, plantearse qué significa que algo sea literario, preguntarse por su literaridad, implica ante todo cuestionar a las instituciones de poder que avalan y defienden un cierto canon; también, por otro lado, descubrir aquello que anima la poética de pensar del individuo que busca comprenderse a través de esta expresión artística. Por esta razón, el análisis de la crítica literaria en sí puede resultar una herramienta para comprender estas luchas. En el caso de Giacomo Debenedetti y de Félix de Azúa considero que su pertenencia a la constelación del pensamiento antimoderno es fundamental para la comprensión de su obra, porque la enmarca en un campo problemático capaz de recuperar una parte de las tensiones fundamentales de esta literatura en crisis.

A lo largo de este trabajo es recurrente la apelación a la experiencia. Este concepto lo retomo fundamentalmente de la constelación benjaminiana. Para su comprensión me apoyo en la lectura que Giorgio Agamben realizó en *Infancia e storia*. Este libro también es una

⁴⁷ Edward W. Said, *El mundo, el texto y el crítico*, trad. Fátima Andreu, México, CCYDEL, UNAM, 2007, pp. 15-16.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 17.

revisión y crítica de la modernidad. El filósofo italiano propone que a partir de la consolidación del pensamiento científico se da un rompimiento total con el pensamiento del mundo clásico. La experiencia se funda, nos dice Agamben, en la transmisión oral de proverbios, es el espacio de lo cotidiano. También se relaciona con un conocimiento que no requiere de una mediación abstracta; las consecuencias filosóficas son decisivas y se remontan al momento en que el ser humano distingue entre el proceso semiótico y el semántico, el pasaje de la lengua al discurso. La ciencia surge como postulación de un saber que tiene que ser comprobable y susceptible a ser cuantificable. Esta cognición niega la cercanía que puede vincular la imaginación a la razón: se vuelven procesos antitéticos. Los últimos rastros de ese acercamiento hacia el mundo, que no escinde al individuo, Agamben los identifica con las fábulas que todavía pervivieron en la Edad Media. Sin embargo, al inicio de su ensayo, antes de hilvanar la genealogía del pensamiento filosófico de la modernidad, propone que Montaigne es el único pensador europeo que logra resignificar ese lazo con una nueva forma de encarar los límites de la experiencia: la muerte. Aunque en su análisis no propone explícitamente que haya una continuación del ideario del ensayista francés en el presente, creo que las frases donde aborda esta interpretación también se pueden extender a una suerte de definición del género:

[...] como muestra la última obra de la cultura europea que todavía está enteramente fundada en la experiencia: los *Essais* de Montaigne –la experiencia es incompatible con la certeza y una experiencia que se vuelve calculable y cierta pierde inmediatamente su autoridad. No se puede formular una máxima ni relatar una historia donde impera una ley científica. La experiencia, de la que se ocupa Montaigne, estaba tan alejada de la ciencia que, de hecho, él mismo define la materia como un “*objet informe, qui ne peut rentrer en production ouvragère*” y en la que no se puede establecer ningún juicio constante (“*il n’y a aucune constante existence, ny de notre estre, ny de celui des objects... Ainsi il ne se peut establir rien de certain de l’un à l’autre...*”) [...]

A esta separación de la experiencia y de la ciencia, del saber humano y del saber divino, la experiencia tradicional (aquella, para entendernos, de la que se ocupa Montaigne) se mantiene fiel. Ésta es experiencia del límite que separa a las dos esferas. Este límite es la muerte. Por eso Montaigne puede formular el fin último de la experiencia como un acercamiento a la muerte; es decir, el hombre alcanza la madurez a través de una anticipación de la muerte, entendida como límite extremo de la experiencia. Pero este límite permanece, para Montaigne, algo inexpresable, a lo que sólo es posible acercarse (“*si nous ne pouvons le joindre, nous le pouvons approcher*”); y, en el momento mismo en el que recomienda “*habituarse*” y “*despojar de extrañeza*” a la muerte (“*ostons luy l’estrangeté, pratiquons le, n’ayon rien si souvent en teste que la mort*”), ironiza, sin embargo, sobre esos filósofos “*si*

excellens mesnagers du temps, qu'ils ont essayé en la mort mesme de la gouster et savourer, et ont bandé leur esprit pour voir que c'estoit ce passage; mais ils ne sont pas revenus nous en dire les nouvelles."⁴⁹

En el último capítulo retomaré la lectura de Agamben; por el momento quiero rescatar fundamentalmente la idea del ensayo como ruptura con la linealidad característica en la idea de progreso. Con este preámbulo, que unifica el pensamiento de Debenedetti y de Azúa en esa lucha contra los cimientos de la modernidad, los siguientes capítulos se proponen vincular sus obras al ámbito ensayístico. Como propone Liliana Weinberg, esta suerte de observatorio de la prosa puede englobar inquietudes y características que considero resuenan constantemente en los textos que propongo estudiar. Quizás no todos estos elementos se presentan de la misma forma ni con la misma intensidad, pero la enumeración que nos ofrece Weinberg me parece por demás precisa:

El trabajo productivo con el lenguaje y la expresión de las ideas; la poética del pensar y el arte de vivir; la reflexión moral y política a partir del reconocimiento de las propias circunstancias y el valor de la difusión de los saberes; la relación entre la prosa, la política y la historia; la crítica de la literatura y las artes; la interpretación de la cultura; la exploración de aspectos inéditos de la realidad y de distintas formas de sociabilidad letrada; la puesta en nuevo diálogo del ensayo con otros géneros y orbes del conocimiento; la reflexión sobre el ensayo mismo y la posibilidad de ensayar el ensayo; las distintas exploraciones del yo y su mundo; la rearticulación de la prosa en su relación con los pactos de ficción y representación; los discursos especializados y la crítica de la crítica, son algunas de las principales modalidades latentes ya en el gesto inaugural de Montaigne.⁵⁰

⁴⁹ Giorgio Agamben, *Infanzia e storia*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 11-13.

⁵⁰ Liliana Weinberg, *El ensayo en busca de sentido*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2014, p.18.

Capítulo II

El crítico y la memoria

Acaso la nada sea la única verdad y no exista nuestro ensueño; pero entonces esas frases musicales, esas nociones que en relación a la nada existen, tampoco tendrán realidad. Pereceremos; pero nos llevamos en rehenes esas divinas cautivas, que correrán nuestra fortuna. Y la muerte con ellas parece menos amarga, menos sin gloria, quizás menos probable.

Marcel Proust

Giacomo Debenedetti es una figura central de la cultura italiana del siglo XX. Consagró su obra a leer la tradición siempre a contrapelo de lo que se publicaba en paralelo a su vida. Su ensayo surgió como el instrumento para horadar las barreras entre lo pasado y lo emergente con la sola finalidad de volver comunicables los secretos encriptados en el arte. Valoró y practicó la comunicación que existe entre el conocimiento y la intuición; por esto en sus ensayos abunda el uso de metáforas, que continuamente acompañan sus análisis de obras concretas: “el arduo juego de arrebatar la miel de las fauces del león [es] en lo que consiste quizás el más verdadero y resolutivo empeño del crítico.”⁵¹ Como ya se señaló en el capítulo anterior, Debenedetti sólo pudo publicar la primera parte de sus ensayos. Después de esa primera serie de 1929, que aparece gracias a la notable revista *Solaria*, sólo podrá dedicarse al periodismo cultural en breves ocasiones. Esta etapa de silencio forzado le permitió llevar a cabo una reflexión profunda sobre el papel y la función que el crítico desempeña en su sociedad; determinar de qué manera la literatura es una expresión particular del hombre y no un constructo alejado por completo de un contexto.

Al término de la guerra se da a conocer, en tres entregas diferentes, la totalidad de sus ensayos. Estos libros fueron durante mucho tiempo casi lo único que se conocería de la obra de Debenedetti. Durante los años que fue profesor universitario deja de publicar casi por completo. Será hasta su muerte que su hija Renata puede publicar poco a poco los numerosos apuntes que Debenedetti preparaba para sus seminarios: un *corpus* tan extenso que apareció dividido en distintos libros a lo largo de más de dos décadas y que nos permite

⁵¹ Giacomo Debenedetti, *Saggi*, Milano, Modadori, 1999, p. 521.

descubrir el diálogo de una constelación de pensamiento que va de Giovanni Verga a Marcel Proust, de Vittorio Alfieri a Michel de Montaigne, de James Joyce a Italo Svevo, entre muchos otros. Sin embargo, cabe destacar que en cada uno de los libros que conforman los *Saggi critici* incluyó una serie de textos introductorios en los que exponía los motivos de su crítica, la justificación de su oficio. Para empezar su análisis recupero uno de los postulados que aparece en el volumen segundo: “Para vivir, para escribir, el crítico necesita que desde el interior del telar de la razón, también el corazón y el sentimiento –impúdicos nombres de función necesaria– encuentren un lugar para sus aventuras. Necesita que la disciplina y el rigor adquieran, en cada momento, un aspecto de espontaneidad.”⁵²

Antes de cumplir los veinte años había leído *Por el camino de Swann*. Ese encuentro lo marcaría de por vida. Después de leer a Marcel Proust decidió que todo su potencial novelesco sería fallido; en vez de imitar al maestro, quiso dilucidar su método de análisis. Si podemos hablar de una metodología en su obra, ésta parte ante todo de la memoria involuntaria. Fue muy conocida su dedicación en el estudio de la obra del escritor francés. De esta actividad destacan, por ejemplo, la traducción del segundo apartado de la primera novela de *En busca del tiempo perdido*; además de las cápsulas radiofónicas, como la “Radiorecita su *Jean Santeuil*”, que preparó para introducir al público en general la obra de este autor. Mario Lavagetto, quien fue su alumno cuando impartió cátedra en Roma, reunió en un solo libro la totalidad de los textos, publicados en vida e inéditos, que Debenedetti dejó escritos sobre Proust. Como lo explicita, esta relación de lectura es fundamental para comprender el ensayismo debenedettiano; ya que se trata de la obra que a sus ojos, junto con el *Ulises* de Joyce, refleja con mayor precisión la crisis del siglo XX.

A lo largo de su vida, Debenedetti escribió de manera recurrente sobre esta temática; estos trazos le permiten a Lavagetto descubrir un indicio para entender esta metodología íntimamente ligada al recurso de las intermitencias del corazón proustianas: “las obras son llamadas a revivir dentro de él, para asumir en cada encuentro color y forma en una íntima penumbra que la inteligencia crítica poco a poco llegará a iluminar.”⁵³ Se trata, pues, de una vocación en la que es posible constatar la complejidad de los vasos comunicantes

⁵² Giacomo Debenedetti, *Saggi critici. Seconda serie*, Venezia, Marsilio, 1999, p. 4.

⁵³ Mario Lavagetto, “Dai boschi di Champoluc” en Giacomo Debenedetti, *Proust*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005, p. XXXV.

entablados entre el sujeto y el libro; es decir, la lectura. Lavagetto concluye: “No logro imaginar que para Debenedetti haya existido un final y que la *Recherche* –hasta que conservó sus ojos para leer– haya dejado de acompañarlo y a posarse bajo su mirada interrogativa para seducirlo con su misterio, su delicia y su encanto.”⁵⁴ Esa búsqueda y esa recuperación de la experiencia literaria fueron su meta; su escritura, el medio para despertar los ecos lejanos que conectaban todos los tiempos que rondaban entre los escombros de Europa:

Cuando nada subsiste ya de un pasado antiguo, cuando han muerto los seres y se han derrumbado las cosas, solos, más frágiles, más vivos, más inmateriales, más persistentes y más fieles que nunca, el olor y el sabor perduran mucho más, y recuerdan, y aguardan, y esperan, sobre las ruinas de todo, y soportan sin doblegarse en su impalpable gotita el edificio enorme del recuerdo.⁵⁵

Si bien Proust hacía énfasis en otros sentidos (el olfato, el gusto y el oído) la lectura predomina, es la llave de todo. Debenedetti conoció a grandes escritores de su tiempo, pero sólo una amistad se consolidó en un pacto de lectura comparable al que sentía por el escritor francés: el poeta triestino Umberto Saba representó la otra figura literaria que destaca en su ensayismo. Otro de sus estudiantes de Roma, Alfonso Berardinelli, realizó el tomo dedicado a la recopilación de la obra debenedettiana para la prestigiosa colección *I Meridiani*, y explica al respecto: “Todo, en el fondo, lo observa y lo corrige a la luz de su Proust y su Saba.”⁵⁶ Ambos escritores son fundamentales para Debenedetti porque son un ejemplo de cómo, ante la crisis de la cultura occidental del siglo pasado, “es el motivo autobiográfico lo que produce la ficción (por parte del escritor) y lo que permite interpretar o desenmascarar (por parte del crítico).”⁵⁷

Debenedetti nació en 1901 y murió en 1967. Para sus sesenta y seis años había experimentado de forma consciente las dos grandes guerras. Su origen judío también lo expuso a tener que esconderse y vivir en el anonimato absoluto junto con su familia para escapar de la persecución nazi. Esta particular situación es una clave fundamental para entender su obra. Para este intelectual italiano la escritura nunca se trató de una labor estéril y desenfadada; por el contrario, el rasgo más importante de su legado, tal como lo explica

⁵⁴ *Ibid.*, p. XXXVIII.

⁵⁵ Marcel Proust, *Por el camino de Swann*, trad. Pedro Salinas, Madrid, Alianza, 2011, p. 70.

⁵⁶ Alfonso Berardinelli, “Giacomo Debenedetti, il libertino devoto” en Giacomo Debenedetti, *Saggi*, Milano, Mondadori, 1999, p. XIV.

⁵⁷ *Ibid.*, p. XXXI.

Berardinelli, fue encontrar los lazos perdidos entre la vida y el arte para poder entender el mundo: “Toda verdad para no ser destructiva debe de ser reencauzada hacia el hombre, todo misterio debe de ser traducido en una lengua común.”⁵⁸

El recuerdo y la memoria son las directrices en la obra de Giacomo Debenedetti. A pesar de que escribió algunas narraciones de carácter implícitamente testimonial, estos escritos son los menos.⁵⁹ La suya fue una estrategia de escritura que aspiraba a captar la experiencia de lectura que permitiera un diálogo ininterrumpido con la vida. Su ensayismo es una suerte de equilibrio entre la iluminación y su explicación; un fenómeno que es muy cercano a la epifanía. Al respecto, es pertinente hacer mención de lo que Debenedetti planteó en su obra póstuma más importante: *Il romanzo del Novecento*. Se trata del primer libro publicado que reunía sus apuntes para las clases que impartía. Es un extenso documento que va de 1960 a 1966 y representa desde su aparición un paradigma de la crítica literaria en Italia. El seminario que dictó entre 1962 y 1963 estuvo abocado al estudio de Joyce, Proust y a la novela de Luigi Pirandello, *El difunto Mattia Pascal*. En las primeras páginas, antes de hablar de la epifanía y las intermitencias del corazón, explicita que su análisis surge principalmente de su papel como testigo de su época. Para ligar la crisis de su tiempo con estas obras literarias, nos dice que el siglo XX “es hasta el momento un siglo preponderadamente de barbaries, lágrimas y sangre [...] Se trata de una historia que podemos comenzar a narrar, justamente porque creemos que podemos empezar a interpretar, a conocer los movimientos profundos, que nos permiten distinguir lo fútil de lo decisivo.”⁶⁰ Hace referencia al carácter de testimonio presente en su crítica literaria, porque en ese mismo texto nos advierte que las crisis de los personajes son un reflejo de la crisis del sujeto; al menos esa es la hipótesis con la que da inicio a su análisis. Explica específicamente que Joyce y Proust suprimen la trama para alcanzar la revelación del nuevo estado en el que se encuentra el hombre contemporáneo:

Proust y Joyce parecen suponer que hay una intencionalidad de los objetos, que deben “explotar hacia” nosotros, hablarnos y casi reconocerse en el mismo momento en que nosotros los conocemos. Es una toma de conciencia sobre

⁵⁸ *Ibid.*, p. XXII.

⁵⁹ Los ejemplos más importantes son dos: *16 ottobre 1943* que describe el fatídico día en que los nazis y los fascistas entraron al gueto judío de Roma para llevarse a esa comunidad a los campos de exterminio. La segunda es *Otto ebrei* que trata sobre los juicios a los fascistas por sus crímenes relacionados con la persecución judía.

⁶⁰ Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 2003, p. 283.

nosotros cuando los observamos, cuando quisiéramos explorarlos. Y todo esto presupone un mundo desconocido que existe detrás de los signos del mundo visible. La tarea es descifrar esos signos. El mundo que nos interesa es el que está tras bambalinas de lo visible: esa visibilidad que sobre todo la narrativa anterior se preocupó de inventariar, mostrando así las combinaciones en relación con las líneas visibles y macroscópicas de la suerte del hombre. Ahora ya también existe un misterio en el personaje, similar al de los objetos que le muestran a Proust su corteza o que dan la epifanía a Joyce. Y ese misterio que para Proust y Joyce es una esencia, un alma, algo metafísico, puede también convertirse en un misterio histórico. Es decir, una fase, un modo de ser de la condición humana que ya no es homogénea con la idea del hombre con la que contábamos, que se vuelve a convertir en enigmática porque ya no conoce las razones de un mundo que cambia constantemente tanto estructural como ideológicamente. También el personaje para poder mostrarse tendría que abrir su corteza, tendría que “explotar hacia” su narrador.⁶¹

Este vaivén entre el análisis y la referencia a un contexto externo a la obra es comprensible a la luz de la teoría del ensayo. Max Bense, por ejemplo, planteó que la confluencia entre el factor ético y el estético es un rasgo fundamental del ensayo. Gracias a ese doble carácter “sirve a la crisis y a su superación, en cuanto lleva al espíritu a la experimentación, a la inteligencia y a nuevas configuraciones de las cosas, pero no es sólo una simple expresión de la crisis. Contiene enteramente la posibilidad de una completud total en sí mismo, pues es una individualidad literaria.”⁶² Considero que para Debenedetti el ensayo se presentaba como el más adecuado de los géneros para complejizar su testimonio sobre uno de los grandes cismas de Occidente: la crisis de la modernidad producida por la fe ciega en el progreso y cuyas contradicciones culminarán con la devastación de Europa durante la Segunda Guerra Mundial. Podemos aventurar que la aportación fundamental de Debenedetti consistió en hacer de la crítica literaria un instrumento para decodificar la crisis del hombre moderno. Sus ensayos plantean y se basan en la responsabilidad por el texto. Es una poética del escribir que implica un compromiso por parte del crítico hacia su sociedad. Debenedetti consideraba que el intelectual tenía que mediar entre el público y los productos artísticos, para volver a afianzar los lazos de la obra con el tiempo; un oficio que se basa en la construcción de un lector históricamente determinado capaz de ofrecer un

⁶¹ *Ibid.*, p. 305.

⁶² Max Bense, *Sobre el ensayo y su prosa*, trad. Marta Piña Zentella, México, CCYDEL, UNAM, 2011, p. 31.

sentido constructivo sobre la obra. Según Alfonso Berardinelli el legado de su maestro consistió en defender con su labor que:

El crítico primero debe de responder al llamado total del arte, y luego expresar una turbación, una iniciación, una iluminación cognoscitiva llevando consigo verdades poco accesibles a un lugar de encuentro [...] cuando la insensatez encuentra el significado, cuando el caos encuentra su orden, cuando el infinito tiempo perdido finalmente encuentra el camino para reencontrarse así mismo e ir en pos del encuentro en la felicidad de un conocimiento estático.⁶³

Para que todo confluya en esa comunión de comprensión, el crítico se transforma en un médium. Si nos remitimos a Beatriz Sarlo, podemos decir que esto se debe a que “La literatura, por supuesto, no disuelve todos los problemas planteados, ni puede explicarlos, pero en ella un narrador siempre piensa *desde afuera* de la experiencia, como si los humanos pudieran apoderarse de la pesadilla y no sólo padecerla.”⁶⁴ Parto de la afirmación de que este ensayismo expresa una militancia. De hecho, el mismo Debenedetti la denomina así, cuando al final del “Prefacio 1945” de la segunda serie de los *Saggi critici* justifica por qué es necesaria una mirada comparatista para dilucidar su literatura, la literatura italiana de su tiempo:

Pero no querríamos conformarnos en terminar la vida con un suspiro. Nos quedan los antiguos, nos quedan los extranjeros. En ellos buscaremos las afinidades, a ellos les pediremos la inspiración que nos permitan ser, como a nosotros nos gusta, constructores. Y nuestras pocas fuerzas las ocuparemos para mediar entre la poesía de los grandes ausentes y la derruida, la deformada indigencia de los escritores que nos rodean [...] Nuestra nueva tentativa de críticos militantes, la comenzaremos con el más obstinado optimismo. A pesar de haber comprendido, incluso por la historia reciente, cuál es la utilidad y la eficacia de la contribución de los exiliados, el último camino que quisiéramos elegir es justo el del exilio. Sonaría para nosotros demasiado desesperado consuelo la suprema, la inolvidable, la siempre musical palabra de Antígona cuando se abandona a su doloroso “no-conformismo”: “me convendrá más gustar a los muertos, que a los vivos.”⁶⁵

Se trata de una postura que nunca cayó ni se remitió a una defensa ideológico-partidista. Es la adopción de un punto de vista similar, a mi parecer, a lo que Compagnon engloba en la Contrarrevolución y la Anti-Ilustración. Es una restitución del arte y la literatura a la comunidad: un esfuerzo por recobrar un “Arte que llegue al pueblo, pero [que sea] arte”⁶⁶

⁶³ Berardinelli, “Giacomo Debenedetti, il libertino devoto”, *op. cit.*, p. XVII.

⁶⁴ Sarlo, *op. cit.*, p. 166.

⁶⁵ Debenedetti, *Saggi critici. Seconda serie, op. cit.*, pp. 9-10.

⁶⁶ Debenedetti, *Saggi, op. cit.*, p. 519.

finalmente. Liliana Weinberg considera que éste es un rasgo característico del ensayo. El dialogismo intrínseco es precisamente la clave para entender que ese vaivén entre oralidad y escritura es el resquicio que hace posible dilucidar la voluntad de recuperación de un patrimonio común: “El ensayo, en su carácter dialógico, nos remite a un constante trasvase de formas provenientes del mundo de la oralidad al de la escritura, puesto que es continua apertura a ‘las palabras de la tribu’, al sentido comunitario.”⁶⁷ Berardinelli afirma que el estilo de su maestro no se adecuó a un modelo meramente académico; por el contrario, “el crítico se encarga de volver *sorteable*, aceptable, presentable a la sociedad, lo ambiguo, oscuro y extremo, es decir, la literatura contemporánea. De allí la cautela y las fórmulas de cortesía, las tranquilizantes perífrasis que sostienen de forma tan característica los ensayos de Debenedetti.”⁶⁸

El interés del crítico italiano por hacer comunicable la literatura de su tiempo, guiándose constantemente a partir del diálogo de literaturas de contextos muy distintos, se conecta con esa suerte de sesgo testimonial que integra su obra. En el caso de Debenedetti, como explica Berardinelli, se percibe claramente una búsqueda por restablecer a través de la literatura el sentido que se encontraba lacerado: “el siglo del absurdo, de lo irracional, de la violencia, de las revoluciones y las dictaduras, de la burocracia y la anomia, parece exigir a los ensayistas el ejercicio de sus cualidades literarias específicas al máximo grado. Ensayística como música de la racionalidad y del criterio”.⁶⁹ Cabe señalar que la teoría y la crítica literarias son dos disciplinas que durante el siglo pasado se caracterizaron por su relación intrínseca con las convulsiones sociales y políticas de su entorno. El amplio estudio que sobre este tema realizó Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie*, ofrece una fuente riquísima para comprender el desenvolvimiento de todas las escuelas posteriores al formalismo ruso.⁷⁰

Debenedetti se formó en el momento crucial de redefiniciones del contexto italiano que marcarían el resto del siglo XX. Durante su juventud vivió el gran auge del periodismo en su país. Formó parte de la generación que creció leyendo publicaciones tan importantes

⁶⁷ Liliana Weinberg, *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*, México, UNAM-FCE, 2001, pp. 92-93.

⁶⁸ Alfonso Berardinelli, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio Editori, 2002, p. 134.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 132.

⁷⁰ Cfr. Antoine Compagnon, *El demonio de la teoría*, trad. Manuel Arranz, Barcelona, Acantilado, 2015.

como la revista *La Voce*. Se trata de un momento en el que los intelectuales italianos colaboraban y debatían intensamente para comunicarse con sus conciudadanos. Fue en ese periodo que escritores como Renato Serra y Emilio Cecchi configuraron una escritura marcadamente autobiográfica que les permitía llevar a cabo un ensayo que pudiera afrontar las más diversas temáticas. La duración de este periodo concluyó al iniciar el fascismo. Aunque casi todos los principales personajes de ese tiempo hubieran continuado escribiendo, la censura se incrementó con el paso de los años. Sin embargo, sería erróneo omitir ese fructífero y breve momento de la historia de Italia. En el caso de la escritura de Debenedetti es primordial. El periodo al que nos referimos cambia por completo la relación de los intelectuales con el público. En Italia, a diferencia del resto de Europa, quienes se ocupaban de la cultura habían permanecido en una esfera muy reducida. Es sólo hasta la unificación de la península en una sola nación (1861) que se hizo apremiante definir el sentido de la italianidad. Por esta razón surgen de forma tan tardía obras que definen y unifican la identidad de un pueblo dividido por tanto tiempo en identidades regionales. El recetario de cocina de Pellegrino Artusi (1894) y la historia literaria de Francesco De Sanctis (1870) son dos ejemplos claros de obras que fueron concebidas para concretar una unificación ideológica en Italia. El periodismo pensado para esa nueva colectividad nacional es un fenómeno que se da hasta el siglo XX. Es en el periodo de formación de Debenedetti que la sociedad italiana vivió por vez primera una apropiación de los medios masivos de comunicación por parte de los intelectuales. A pesar de que su inspiración más profunda proviniera de Proust y de Saba, sin lugar a dudas la voluntad por expresarlo de forma ensayística se debe principalmente a esa generación de literatos, pensadores y periodistas italianos que lo precedió.

Debenedetti analizó con especial detenimiento el caso de Renato Serra. El seminario que impartió entre 1965 y 1966 se enfocó en la revisión de la obra de este escritor que murió muy joven, durante la Primera Guerra Mundial. La figura de este crítico compareció en diferentes momentos de su carrera. En el ya mencionado “Prefazio 1945”, Debenedetti para hablar de cómo su generación se empezó a acercar a la literatura menciona que “pensábamos con nostalgia en la época, todavía bastante cercana, en la que Renato Serra había podido “volver a cantar” a sus poetas y restituirnos la delicia de esos arrebatos.”⁷¹

⁷¹ Debenedetti, *Saggi critici. Seconda serie, op. cit.*, p. 5.

Consideraba que con este ensayista la crítica italiana empezaba a afrontar las problemáticas concernientes a la pugna entre objetividad y subjetividad del discurso. Los pocos textos que Serra publicó confirmaban un indicio que para nuestro crítico fue muy importante: si bien alcanzar la verdad sobre una obra literaria parece un esfuerzo vano, la posibilidad de dar cuenta de la experiencia del sujeto representa un acontecimiento. El crítico crea con su escritura un personaje:

[Serra] contó con el arte y el don de transcribir, con rara fidelidad y encantadora pureza, la propia duración interna como lector: las variaciones de humor, de aprobación y de desacuerdo que la obra le habían provocado en su emotividad vibrátil, fantásica, predispuesta a las asociaciones de una rica gama de asonancias literarias; en fin, a todo lo que le había sucedido en el momento de la lectura, recuperado en su precisa identidad.⁷²

Para Debenedetti la crítica literaria se sustenta gracias a la confirmación constante de un estilo. Con esto se refiere a que inevitablemente la obra se transforma durante el proceso de recepción; sin embargo, para evitar el relativismo absoluto, la semiosis infinita, el crítico tiene que consolidar una manera específica de abordar los textos. Por esta razón rescata que “para él [Serra] el instrumento del crítico es el estilo del crítico [...] su instrumento de revelación personal puede y tiene que hacerse instrumento de conocimiento objetivo.”⁷³ Recupera la palabra objetividad para reafirmar su convicción de que una lectura puede convertirse en un instrumento de dilucidación de lo real. El estilo para Debenedetti significa un sistema de coordenadas que posibilita la comunicación y el diálogo entre la obra y el sujeto. Gracias a la interpretación el texto literario se reactiva; es decir, se vuelve significativo, expresa la identidad de un lector. Por esta razón en su encomio a Serra nos dice:

el crítico nunca debe rendirse frente a lo inefable, debe tener en cuenta que su trabajo es justamente darle un significado *per verba* a esos secretos, a lo inefable; pero no puede olvidar que el suyo no es un trabajo de síntesis, de una carrera al infinito, que al límite siempre permanece en una “nada de inagotable misterio”, para decirlo con las palabras de Ungaretti; y que su honor como crítico se habrá alcanzado si, al intentar todos los distintos caminos, él habrá señalado al menos, circunscrito lo más posible, ese punto de obstinado misterio.⁷⁴

⁷² Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, op. cit., p. 640.

⁷³ *Ibid.*, p. 670.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 700.

En un ensayo dedicado a analizar a Francesco de Sanctis, “Crítica ed autobiografía”, Debenedetti dice que “a lo más se podría concluir superficialmente que, en el acto de hacer, también la crítica es una delicada cuestión de inspiración.”⁷⁵ Para Debenedetti el pacto que el crítico entabla con un autor y con su obra conlleva la aceptación de que es inevitable la subjetividad: “La crítica, si quiere ser válida, siempre tiene que ser individual, al menos en su formulación.”⁷⁶ La comunión de entendimiento que se busca al analizar el fenómeno literario está marcada por el encuentro de un sujeto y un texto. No se puede defender una verdad en el discurso, porque la presencia de un yo que enuncia la interpretación es única. El crítico es un intelectual. Desde su perspectiva, se trata de una actividad que sólo puede ser realizada por un especialista. Siguiendo el ejemplo de Renato Serra y Emilio Cecchi, entre tantos otros, Debenedetti se preparó arduamente para lograr ese carácter de experto que define al intelectual. Este crítico quería continuar el proyecto de sus predecesores: hacer de la escritura el vehículo para aportar nuevos sentidos y vías de entendimiento del entorno nacional para la sociedad. Se trata de una plena confianza en la construcción de su oficio que le permitiera ser de utilidad. Frente a los grandes cambios y la crisis occidental esta actitud con respecto a la crítica no sólo era deseable, sino apremiante. Con respecto a este tema es muy interesante retomar la siguiente cita:

por intelectuales entendemos el público culto: la sociedad de los espíritus, que ofrece a la obra de arte una adecuada acogida y un juicio responsable. No se limita a aplaudir o censurar el producto del artista; por el contrario, propicia su nacimiento nutriendo en sí los indicios del gusto, las disposiciones morales, las preferencias espirituales y estéticas; en fin, la civilización en la que la inspiración encuentra un ambiente propicio y un incentivo y también, cuando sea necesario, un sano límite. En un extremo de la sociedad, donde la pereza o la mezquindad o la melancolía han inducido la costumbre o la aridez, se encuentra la caricatura del defecto: es decir, el pedante; mientras que en el otro extremo, donde el exceso de vivacidad y bienestar y satisfacción de sí y animación se vierten en la superficie, se encuentra la caricatura del exceso: es decir, el adorador de la última moda, el risible apóstol y la infatuada víctima del *dernier cri*. Intelectual verdadero es quien posee criterios morales tan serios y razonados, que saben distinguir la corriente profunda y legítima del gusto de los proverbios caducos de una tradición muerta; que sabe discernir las tendencias en las que el propio tiempo puede reconocerse adecuadamente de la jerga postiza de los pasatiempos momentáneos con los que los despreocupados se deshacen de su fastidio o lo enfatizan.⁷⁷

⁷⁵ Debenedetti, *Saggi, op. cit.*, p. 358.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 1484.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 1479.

El ensayo depende de un estilo, de la actividad de un escritor. Debenedetti era muy consciente de cada momento de su escritura; para él su actividad era un oficio y, como tal, requería del máximo conocimiento de sus herramientas de trabajo: el lenguaje y la literatura. Hay que recordar que en el ensayo el autor se enfrenta a la escritura de una forma específica. Liliana Weinberg explica que, a diferencia del resto de los géneros literarios, “el ensayo puede leerse como una dialéctica entre el yo y el nombre.”⁷⁸ Weinberg propone que la vinculación de quien escribe ensayísticamente con su texto, “es responsabilidad por un nombre.”⁷⁹ Este tipo de textualidad se fundamenta desde Montaigne en un pacto de buena fe. Weinberg retoma la famosa cita de Montaigne, “Nosotros, mi libro y yo, vamos de acuerdo y con la misma marcha. En otros casos puede elogiarse la obra y criticar al obrero, por separado; en éste no: si se ataca al uno, se ataca al otro.”, para devolverle su carácter ético. La discursividad a la que Debenedetti consagró la mayoría de su obra requería de un compromiso; por esta razón, considero que las ideas de Weinberg con respecto a esta temática son muy precisas. A partir de su contribución al estudio del ensayo queda claro que el pacto de buena fe da sentido al género, lo determina y guía el rumbo. Autor y mensaje son inseparables, porque de su unidad depende el género. En fin, como Weinberg explica: “el texto no puede abstraerse totalmente del contexto sino que, desde su propia especificidad, establece nuevas formas de articulación con él, y es éste otro ingrediente fundamental para comprender la representación de toda toma de posición artística e intelectual”.⁸⁰ Podríamos decir que sin responsabilidad no se cumple el pacto con el lector, no hay ensayo:

El ensayo lleva una firma: el ensayo es ejercicio de responsabilidad por la interpretación de la cosa pública. El ensayo es una puesta en valor: no es nunca ejercicio literario gratuito y neutral, sino antes bien examen de los más diversos temas desde el mirador del compromiso. El ensayo es interpretación: es ejercicio permanente de confrontación entre nuestros saberes y los nuevos datos que nos aporta la experiencia. El ensayo es ejercicio de memoria y de imaginación, y es siempre forma de recuperación de la comunidad perdida y restitución del sentido fracturado.⁸¹

⁷⁸ Weinberg, *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*, op. cit., p. 40.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 41.

⁸⁰ Liliana Weinberg, *Pensar el ensayo*, México, Siglo XXI, 2007, p. 15.

⁸¹ Weinberg, *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*, op. cit., p. 103.

Analizada desde esta perspectiva, la obra de Debenedetti puede ser comprendida como un compromiso y una militancia. La memoria y el recuerdo son comunicables gracias a que previamente tuvo lugar la experiencia. La responsabilidad consiste en transmitir para la comunidad la miel que se recupera de las fauces del león. En la novelas de Kafka, Joyce, Svevo, Proust, Pirandello y Tozzi, Debenedetti no percibía ficciones. Este crítico las analizó como termómetros de la crisis del hombre europeo; para poder expresar esta intuición, como diría Weinberg, “el ensayo se vuelve escritura de una lectura y lectura de una escritura.”⁸² Esta temática la explicó a detalle en su ensayo “Personaggi e destino”. Según este crítico antes de esas novelas de principios del siglo XX se había cumplido un pacto entre los personajes y las narraciones de Occidente: culminaban con la realización de un destino. Ahora las cosas eran completamente diferentes: “Un divorcio se ha consumado entre el protagonista y lo que le sucede. Se rompió la relación de pertinencia, de legalidad entre el personaje y el acontecimiento. Cómo decirlo: entre el hombre y su destino.”⁸³ Analizar a profundidad las narraciones de todos esos autores significaba ir al centro mismo del abismo que aquejaba su presente. El crítico italiano proponía un tipo de lectura cuya finalidad primordial consiste en encontrar en el interior de la obra el instante de peligro en que fue enunciada:

Las palabras en un contexto expresan una intención autónoma y, por ende, personal: desaprisionan significados y alusiones inherentes en toda la extensión de su significado y de su expresividad; en fin, también comunican algo por cuenta propia y no sólo por cómo las utiliza un escritor. La palabra más precisa siempre contiene un margen de *lapsus*, le arrancan a quien escribe una confesión. Por lo tanto, si nos topamos con una espontánea correspondencia, un eco interno de ese “tiempo por edificar”, no dependerá solamente de nuestra manera supersticiosa y demandante el leer esta palabra *constructiva*.⁸⁴

Debenedetti consideró que los personajes se habían puesto “en huelga”, y que a falta de un futuro claro se había inaugurado la “épica de la existencia”: “en la épica de la existencia el personaje está abandonado por todo, en medio de un mundo que también está abandonado por todo, y entre los dos no hay posible acuerdo, visto que ambos se presentan como absurdos.”⁸⁵ La orfandad absoluta, pregonada por Nietzsche y Freud, ya no era sólo

⁸² Weinberg, *Pensar el ensayo*, op. cit., p. 25.

⁸³ Debenedetti, *Saggi*, op. cit., p. 900.

⁸⁴ Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, op. cit., p. 81.

⁸⁵ Debenedetti, *Saggi*, op. cit., p. 901.

una idea: se había instalado en la vida. La pulsión de muerte, que se expresó hasta sus últimas consecuencias con la Segunda Guerra Mundial, era un fenómeno que ya se había anunciado en la literatura; comprender ese advenimiento es la única vía para poder superar la catástrofe:

En otras palabras, es el hijo quien perdió al padre, y de su propia orfandad, y de sus aflicciones y desalientos [provocados] por esta soledad hace su nueva condición humana, con un despiadado, último y desolado acto de valor, que no busca compromisos en la nostalgia [...] También nuestros novelistas y dramaturgos de la existencia admiten su estado de orfandad, pero llevan consigo un luto inconfesado y polémico casi por una necesidad, acallada y oculta para sí mismos, de encontrar comprensión en ese lugar vacío donde estaba el padre [...] Desaparecido el padre, que poseía las explicaciones, el mundo, hasta [que llegue] un nuevo orden, ya no tiene sentido: se volvió absurdo.⁸⁶

La constatación de Debenedetti no es menos dura y precisa que los aportes de Adorno, Horkheimer y Walter Benjamin. Al igual que todos esos pensadores, el crítico vivió en carne propia el desmoronamiento de Europa. En sus palabras es tangible que para él la literatura no era un mero entretenimiento y, por lo tanto, dedicarse a su estudio tenía que implicar una búsqueda de sentido para la vida; de allí la originalidad de su estilo conversacional y de sus ideas. A través de sus análisis se constata que el arte nunca se separa de su contexto; todo lo contrario, expresa una forma muy particular de captarlo. No obstante, para que el arte pueda ser devuelto a su *presente* es necesario que un sujeto lo descifre. Una de las enseñanzas que Debenedetti legó a sus estudiantes consistió en demostrar la importancia de la crítica. Se trata de un oficio fundamental que siempre debe acompañar a todas las expresiones estéticas. Esa comunicación es la que permite traducir la experiencia en un testimonio: en la memoria y en el recuerdo. Aunque Debenedetti hiciera hincapié en el desencanto que atravesaba su sociedad, no perdió la esperanza de que su labor pudiera contribuir a la sanación de sus semejantes. Liliana Weinberg explica que esa es una de las finalidades de este tipo de escritura: “El ensayista es un especialista en esa actividad humana por excelencia que es el acto de entender el mundo, dotarlo de sentido, ponerlo en valor.”⁸⁷ La crisis de los personajes de Marcel Proust, Luigi Pirandello y James Joyce hablaba de una revuelta al interior de la novela; en otras palabras, se estaba

⁸⁶ *Ibid.*, pp. 912-915.

⁸⁷ Weinberg, *Pensar el ensayo*, op. cit., p. 16.

perfilando una declaración de los derechos del personaje.⁸⁸ Con esto Debenedetti buscaba demostrar que las revoluciones y las convulsiones ideológicas no sólo estaban teniendo lugar en las calles: también sucedían en la literatura. La clave consistía en ser capaz de observarlas, para que la vida no fuera un cúmulo de ruinas sin sentido. Quizás no era posible para nadie brindar una solución, pero volver a vincular arte y vida podía significar el inicio del cambio:

Asumir toda la elaboración estilística que se lleva a cabo en sutiles experiencias “literarias” (fragmento, lírica, ensayo), todo lo que es afinación y astucia y también belleza de “oficio”, y en esta capacidad de manifestación, en este consumado arte de la escritura, introducir ese instinto de vida, la claridad de acento, la “ingenuidad” cálida, con las que hoy las masas redescubren y, quizás, inauguran por propia cuenta el mundo.⁸⁹

El crítico italiano planteó que el cambio fundamental en la literatura y en la sociedad era perceptible en la configuración del “personaje-hombre”. Este nuevo sujeto ficcional “ha desaprendido a vivir, en cuanto a que se encuentra en un estado crónico de perplejidad sobre su propio ser; duda o, incluso, es incrédulo sobre poder comunicarse con los demás y con el mundo, [se trata de] un escepticismo doloroso y muchas de las veces acrítico en cuanto a la existencia, a la consistencia, a la accesibilidad a las cosas.”⁹⁰ La literatura es analizada por Debenedetti como un factor social muy concreto y, por lo tanto, paralelo en su transformación a todos los demás cambios sociales que acontecieron en esos mismos años. Sobre todo le importó explicar cuál era el nexo específico con el psicoanálisis: “No es una casualidad que, contemporáneamente al nacimiento de este nuevo personaje ‘hombre’, se proclame una doctrina psicológica, más aun toda una *Weltanschauung*, que le arrebatara su sacralidad al padre.”⁹¹ El crítico italiano se caracterizó por enfocar su análisis en el desenvolvimiento de los protagonistas de las obras, porque en esas figuras se filtraban las “confesiones” que situaban a la obra en la tensión histórica de la que formaron parte en su origen: “ningún personaje le pertenece al novelista que lo produjo: deja de pertenecerle desde el momento en que lo hace nacer: no pertenece más que a la lógica, a la indiscutible irracionalidad de su propio destino.”⁹² Destino es la palabra clave para Debenedetti porque

⁸⁸ Debenedetti, *Saggi, op. cit.*, p. 906.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 518.

⁹⁰ Debenedetti, *Il romanzo del Novecento, op. cit.*, p. 417.

⁹¹ *Ibid.*, p. 418.

⁹² *Ibid.*, p. 44.

difiere sustancialmente de la trama. Con esta palabra recuperaba el campo semántico del pensamiento nihilista que permeaba la literatura del siglo XX. Despojados de ese rumbo vital, los protagonistas de novelas como las de Kafka, deambulan por espacios donde sus voces resuenan en busca de sentido; por otra parte, es interesante que según su perspectiva también los autores participaban de esa incertidumbre.

Mario Lavagetto propone que la orfandad también es un fenómeno que incluye al ensayista. Al abordar la lectura que Debenedetti realiza de Serra, ya habíamos constatado que al productor de ensayos también lo define como un personaje. Partiendo de este indicio, Lavagetto propone que la poética debenedettiana se clarifica a través de uno de los textos fundacionales de la teoría de este género: el texto con el que Georg Lukács da inicio a su libro *El alma y las formas*. En éste Lukács afirma que el ensayo no puede pertenecer al ámbito científico: “En la ciencia obran sobre nosotros contenidos, en el arte las formas; la ciencia nos ofrece hechos y sus conexiones, el arte alma y destinos.”⁹³ Es pertinente, por otro lado, resaltar que también para el pensador húngaro la crítica y el ensayo son inseparables. El campo semántico es similar al de Debenedetti y Lavagetto propone que la obra de su maestro se fundamenta en que “la forma del ‘hombre sin destino’ es precisamente la ‘forma-ensayo’.”⁹⁴ Debido a que es incapaz de encauzar su discurso con una expresión artística “autónoma”, se ve forzado a definir su propio destino a través de otras formas. De hecho, la función del estilo ensayístico en la poética de Debenedetti se conecta con esta hipótesis. En específico es de bastante utilidad la cita que Lavagetto retoma de Lukács:

El crítico es aquel que ve el elemento del destino en las formas, aquel cuya vivencia más intensa es el contenido anímico que las formas contienen indirecta e inconscientemente [...] El momento crucial del crítico, el momento de su destino, es, pues, aquel en el cual las cosas devienen formas; el momento en que todos los sentimientos y todas las vivencias que estaban más acá y más allá de la forma reciben una forma, se funden, se adensan en forma.⁹⁵

En este método de análisis descifrar el significado de una obra va acompañado de una lectura del momento histórico en el que la obra surge. Para el ensayista encontrar un destino

⁹³ Georg Lukács, “Sobre la esencia y forma del ensayo: cara a Leo Popper” en *El alma y las formas*, trad. Manuel de Sacristán, Valencia, PUV, 2013, p. 41.

⁹⁴ Mario Lavagetto, “Introduzione” en Giacomo Debenedetti, *Saggi critici. Terza serie*, Venezia, Marsilio, 1994, p. XVI.

⁹⁵ Lukács, *op. cit.*, p. 48.

implica la posibilidad de encontrar las iluminaciones que explican la realidad, gracias, por supuesto, a la mediación del arte. Según Debenedetti, a la par del cubismo, de la teoría de la relatividad y del psicoanálisis, la novela europea de principios del siglo XX ponía en jaque la idea de representación. La realidad ya no era un factor que se diera por sentado. Con varios años de antelación con respecto a Roland Barthes, Debenedetti había identificado que en la narración no se reproduce lo real, sino que, más bien, se configuran efectos de realidad. Nuestro crítico se refiere específicamente a una muerte del naturalismo. Explica que los primeros narradores del siglo pasado, quienes habían crecido con la lectura del realismo y del naturalismo, no supieron cómo continuar con esa tradición; les era tan extraña al grado de ser casi indescifrable. Al igual que en el caso de la física “la novela de hoy se basa en la idea de la onda de probabilidad, es una novela de la probabilidad.”⁹⁶ Todo es relativo en cuanto que depende del punto específico de la enunciación. Los narradores rechazan un papel omnisciente, porque el destino también les fue arrebatado y, como sus personajes, solamente pueden naufragar en la trama; para explicitarlo Debenedetti nos ofrece una metáfora: “Para traducir esta situación en términos de la historia de la novela, tendremos que reiterar que la novela naturalista es la que cuenta la historia de los carceleros, la nueva novela plasma las confesiones, los mensajes de los prisioneros.”⁹⁷

Ciertamente su análisis de la literatura de su tiempo tendió al desencanto. No obstante, también había una parte de esas expresiones que consideraba como una vía para recuperar algo de las ruinas. Sus dos grandes pasiones de lectura, Marcel Proust y Umberto Saba, le ofrecían una musicalidad vital que superaba la desesperanza. Berardinelli explica que para Debenedetti era necesario que la crítica lograra “crear personajes empeñados en el acontecimiento que los llevará a la revelación de un destino, personajes que se preguntan por qué viven, qué sentido tienen sus acciones, qué relación puede existir entre el mundo mental y el mundo social.”⁹⁸ Sus dos autores preferidos fueron los personajes que delineó con mayor ahínco. En las obras de ambos distinguía el esfuerzo por reconquistar a través de las pequeñas iluminaciones de la vida cotidiana el sentido existencial perdido. Es interesante la elección de Debenedetti porque se trata de un novelista y de un poeta. Aunque formalmente son dos textualidades completamente diferentes, para el crítico sus

⁹⁶ Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, op. cit., p. 425.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 430.

⁹⁸ Berardinelli, “Giacomo Debenedetti, il libertino devoto” op. cit., pp. XL-XLI.

obras reflejaban una misma búsqueda. El carácter epifánico alcanzado a partir de la memoria y el recuerdo estaba presente tanto en los versos de uno, como en las narraciones del otro. Una cita de la única novela de Umberto Saba, que por su fecha de publicación (1975) Debenedetti no logró conocer, plantea ese proceso de creación tan cercano a la memoria involuntaria de Proust: “llegar al corazón de las cosas, al centro ardiente de la vida, superando resistencias e inhibiciones, sin perifrasis y giros inútiles de palabras”.⁹⁹ Es decir, recobrar la experiencia, confiar a pesar de todo en la comunicabilidad.

En sus ensayos abocados al estudio de estos dos escritores Debenedetti consideró que sus obras resumían “la narración de simples situaciones de la vida, que nunca se detienen a iluminar una segura moralidad.”;¹⁰⁰ es decir, mantener siempre encendida la llama que permita observar lo que se oculta en el abismo de la inopia. La última cita corresponde a un ensayo dedicado a Saba, pero puede ser atribuida también a su forma de leer a Proust. Como se ha dicho anteriormente, un rasgo interesante de la obra de este crítico es que para dar su testimonio ante la catástrofe civilizatoria, unificó la obra de Saba y de Proust. Pensaba que en esas obra sucedía un fenómeno muy particular: dotar de una “voz, sobre todo como música, también al murmullo de la sabiduría.”¹⁰¹ Según la perspectiva de Debenedetti sólo a través del arte era posible reapropiarse de la experiencia, de esa capacidad para volver a transformar la realidad cotidiana en esa fuente de conocimiento, que con la crisis de la modernidad parecía haberse diluido completamente. *En busca del tiempo perdido* y *El cancionero* eran la consumación de un esfuerzo descomunal. Para Debenedetti significaban volver a confiar en la memoria y en el recuerdo para captar que “la vida es una paciente dulzura que, sonriendo, se abandona a todo cuanto se deje, o pueda, robársela.”¹⁰² Ante el nihilismo y la desazón el crítico tenía que buscar obras en las que todavía prevaleciera el interés humano por comprender la ruina. Un buen ejemplo de la construcción del autor como personaje es esta pequeña y sustanciosa imagen de Umberto Saba:

Saba es un librero anticuario de Trieste. Las necesidades de vida laboriosa con las que su carácter, todo menos que profesional, que su poesía no logra expresar, las absuelve con ocupaciones que, sirviendo a un goce espiritual y refinado, como es

⁹⁹ Umberto Saba, *Ernesto*, Torino, Einaudi, 2010, p. 14.

¹⁰⁰ Debenedetti, *Saggi, op. cit.*, p. 197.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 200.

¹⁰² *Ibid.*, p. 211.

el amor de los libros viejos, le dan a su trabajo el aspecto de un disfrute: de esta forma logra salvar, para la poesía, el valor de misión esencial de su vida, aunque la incluya [en su escritura] -en esa aura de refugio del actuar que le es, en esencia, necesaria.¹⁰³

Debenedetti se deleita en la descripción de una vida de recogimiento, que ayuda al poeta a ver más claro desde su humilde buhardilla. Los poemas de Saba nunca fueron de larga extensión; en su mayoría se trata de sonetos. Se caracterizan por sintetizar en imágenes precisas trazos fundamentales de la vida del poeta: “Se trata, en fin, de una escritura donde encuentras más pureza que esplendor. Pureza que surge de la forma en que nacen las expresiones y las palabras; y que aspira a traducir, con el máximo de transparencia, los datos de la vida: la casta luz de las cosas se transpone en las palabras a partir de una ley que quisiera ser de identidad.”¹⁰⁴ El ensayo se convierte en el vehículo que permite universalizar el mensaje de la literatura. Esta forma de ejercer la crítica hacía más asequible la semilla escondida en el interior de las palabras del poeta. Debenedetti escribe un ininterrumpido diálogo con sus autores. Aunque todo su discurso es una explicación de la creación de un tercero, las palabras en sus ensayos comunican su propia y muy personal expectativa de cómo recuperar la experiencia; podemos aventurar que en sus análisis se vislumbra su respuesta a la barbarie: “un regreso del espíritu, o mejor aún, del alma a su sagrada simplicidad; sostenido por motivos de moderna inteligencia que, asimilados sin esfuerzo y casi respirados en el aire, en vez de descubiertos con el pensamiento, logran, de esa simplicidad, extraer artificiosamente la nativa belleza.”¹⁰⁵ Ciertamente la literatura se compone de artificio, pero esa construcción debe traducirse en música. El ritmo de la obra era fundamental para Debenedetti y a su parecer sólo en las novelas de Proust no decaía. Su narración poética compartía la esencia de la poesía de Saba:

Cerca de cada realidad en que caiga –aunque se trate de la cosa más material o recia o inerte– la sinfonía proustiana recaba algo de los espejos repletos de ecos donde surge el alma profunda y secreta de esa realidad: como, en la fábulas antiguas, se asomaba fuera de las grutas sonoras, para quien sabía despertarla, la Ninfa que habitaba en ésta. No un alma genérica, sino propiamente humana: hecha como la nuestra, con resentimientos que se parecen a los nuestros.¹⁰⁶

¹⁰³ *Ibid.*, pp. 216-217.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 225.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 230.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 271.

Sin embargo, sólo *En busca del tiempo perdido* representaba algo similar a *Las mil y una noches*.¹⁰⁷ Para Debenedetti ese conjunto de novelas eran una orquestación de vivencias. Su novedad indiscutible se basaba en que Proust “no pasa del registro abstracto al concreto; sino, de un mundo concreto, por naturaleza sensual, todo él reacio estupor, a un mundo inteligible.”¹⁰⁸ La que denominó sinfonía proustiana era esa versatilidad de la memoria involuntaria que podía captar la esencia de las cosas sin buscarlas. La modernidad anunció la completa separación del hombre con respecto a la naturaleza; sin embargo, Debenedetti consideraba que el gran descubrimiento del escritor francés fue saber reactivar la verdadera naturaleza del recuerdo: esconderse inadvertidamente en el mundo y regresar al hombre, transformado en *experiencia*, para dotar nuevamente de sentido el transcurso de lo cotidiano. Mario Lavagetto retoma la anécdota biográfica de Proust que marcó especialmente a Debenedetti: cuando durante un paseo con un amigo, el joven escritor se detiene a contemplar unas rosas a la espera de que éstas le puedan comunicar su esencia. Es decir, el momento en que desea que una intermitencia del corazón le haga comunicable lo que se esconde en las apariencias. La narración de esta anécdota de la vida del escritor francés tenía una finalidad muy concreta:

Lo que anhela alcanzar, más allá del texto, es a Proust absorto frente a las rosas de Bengala, que no busca la esencia de las rosas, sino dejarse cautivar y ser seducido: de esta forma es iluminada la relación variable entre el autor y el personaje que, en la obra, narra y dice yo. Un personaje que vive continuamente en ese estado de pasividad y de espera que Proust tuvo que conquistar “con una extenuante y casi dolorosa ceremoniosidad.”¹⁰⁹

En el primer capítulo ya habíamos hecho mención de este recurso a la memoria y de la lectura que algunos críticos italianos han dado al respecto. Ésta es una de las características principales de su crítica literaria. Lavagetto explica al respecto: “No se debe deslegitimar la biografía, a condición de que gracias a ésta se puedan atravesar la apariencias y se narre no la vida del *moi de surface*, sino aquella del *moi de profondeur*”.¹¹⁰ Si logra fungir como una herramienta para la comprensión de las pulsiones que animan una obra, entonces contribuirá a que la intuición del crítico se reafirme como una iluminación. Se trata de la confianza en un factor inusitado: la suspensión momentánea del juicio, ese instante que

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 276.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 288.

¹⁰⁹ Mario Lavagetto, “Dai boschi di Champoluc”, *op. cit.*, pp. XII-XIII.

¹¹⁰ *Ibid.*, pp. XVIII-XIX.

acompaña a la rememoración, posibilita crear las conexiones necesarias para la comprensión de un fenómeno. Como señalé, al inicio de este apartado, las intermitencias del corazón sirven como base de la metodología debenedettiana. En 1951 con motivo de la lección inaugural en la Universidad de Messina, nuestro crítico apuntó que “Antes que un autor en crisis, Proust también es un autor de la crisis.”¹¹¹ Esta idea surge a partir de la famosa afirmación de Alphonse Daudet sobre su contemporáneo: era *le diable*. Relaciona la anécdota con el significado que esta figura adquiere a lo largo de otras novelas cercanas cronológicamente a *En busca del tiempo perdido*. En un ejercicio de comparatística teje las afinidades que esta obra tiene específicamente con *Doktor Faustus* de Thomas Mann. Rastrea que el diablo aparece como un mediador entre el sujeto y el mundo; es decir, como aquél que conoce el misterio del vínculo entre las palabras y las cosas. Los personajes principales de estas novelas enfrentan de maneras distintas a este personaje, pero, según Debenedetti, llegan a conclusiones muy diferentes. Mientras que en el caso de Adrián Leverkühn la música es un atisbo, una mera apariencia, que vincula al individuo con la realidad, para el narrador proustiano su particular acercamiento se traduce en el descubrimiento de la comunión con lo real.

La enfermedad acompaña a ambos protagonistas, pero en el caso de la narración de Proust “permite ver el mundo, a pesar de la noche: es decir, no las cosas como se nos presentan, sino como realmente son. Este es el resultado del *Temps retrouvé*: la revelación de las cosas, de los seres vivos, del mundo, que se escapa a la visión superficial, árida y esquemática del ‘tiempo perdido’.”¹¹² El método implica abandonar la posibilidad de generar un sistema que pueda enumerar cada uno de los pasos a seguir para el análisis; sólo se puede confiar en que la interiorización del objeto se traduzca, de forma imprevista, en discernimiento. La aportación primordial del admirado *narrador-poeta*, como lo denomina Debenedetti, es que “novelescamente [...] relata haber recibido la revelación de que en el arte está la sanación, cuando con el arte se ha salvado [...] es una gran confrontación de un hombre con su destino. Toda existencia es o se le presenta al protagonista como tiempo perdido, una fábula desordenada y desarticulada, hasta que ese hombre no haya adquirido,

¹¹¹ Giacomo Debenedetti, *Proust*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005, p. 225.

¹¹² *Ibid.*, p. 233.

entendido, el sentido de su propio destino.”¹¹³ Quizás a este pensador italiano le parecía vano que se pudiera restablecer del todo la unidad entre las palabras y las cosas, pero esto, por otro lado, no tenía por qué implicar la ausencia de la comprensión. Aventuro que para Giacomo Debenedetti la militancia de la crítica literaria es ese sutil acto en el que la escritura descubre la linfa vital de una obra, cuando el método analítico se deja seducir por una intermitencia del corazón, cuando se transforma en memoria recobrada del sujeto lector:

Así ocurre con nuestro pasado. Es trabajo perdido el querer evocarlo, e inútiles todos los afanes de nuestra inteligencia. Ocúltase fuera de sus dominios y de su alcance, en un objeto material (en la sensación que ese objeto material nos daría) que no sospechamos. Y del azar depende que nos encontremos con ese objeto antes de que nos llegue la muerte, o que no lo encontremos nunca.¹¹⁴

¹¹³ *Ibid.*, p. 241.

¹¹⁴ Proust, *op. cit.*, p. 67.

Capítulo III

El crítico y el fuego

*Te dedico estos versos para que, si mi nombre
alcanza felizmente a más lejanas épocas
y aviva en el crepúsculo los humanos cerebros,
bajel favorecido por un fuerte aquilón,
tu memoria, pareja a fábulas borrosas,
envuelva a los lectores igual que un atabal
y, a través de un fraterno y mítico eslabón,
permanezca prendida de mis rimas altivas.*

Charles Baudelaire

Félix de Azúa nace en Barcelona en 1944. En su juventud forma parte del riquísimo mundo intelectual catalán; especialmente de ese núcleo de escritores, artistas, cineastas y periodistas que se denominó la *gauche divine*. Como lo evidencia Alberto Villamandos, con su estudio abocado a esta temática, se trata de un movimiento tan influyente y decisivo en la cultura española del siglo pasado como la movida madrileña. Es la generación fundadora de editoriales tan importantes en el ámbito hispano como Seix Barral, Tusquets y Anagrama; y que desde un país sometido por la dictadura franquista puso en contacto a la sociedad española con expresiones artísticas europeas de muy diverso tipo. En el primer capítulo de este trabajo se señalaba que el tránsito a la democracia fue particularmente atropellado en el contexto de este país. Específicamente se hacía referencia a la lectura de Teresa Vilarós sobre este fenómeno. Hablamos de una época contrasignada por paradojas en las que el compromiso político y la mediatización tendrán un papel muy importante. Aquella resistencia que sobrevive casi soterrada durante el régimen de Franco, se transformará desde antes de la muerte del dictador en una absoluta euforia liberadora. Vilarós elige la figura del mono del desencanto, porque remite a la abstinencia de la heroína (droga característica de ese tiempo); es una metáfora: la convalecencia de una sociedad que quiso superar el trauma con el olvido. Como lo explican esta estudiosa y Villamandos, el cómic y el cine de esas décadas son los documentos donde son evidentes algunos rasgos: “Desordenados, desmadrados y escandalosamente ruidosos, homosexuales, drogadictos,

prostitutas, desposeídos, locos y marginales, forman la ‘pluma’ de la transición.”¹¹⁵ La problemática principal surge de ese violento encuentro de España con el modelo económico más típico de la segunda mitad del siglo XX:

El modo en que la transición española se escribe es inseparable del momento posmoderno, de este presente nuestro que, según Fredric Jameson, corresponde al “estado de transformación del tardocapitalismo”. La transición es, como hemos visto, el momento en que España definitivamente se incorpora al circuito del mercado tardocapitalista. Pero paradójicamente, sin embargo, el mismo estado o espacio posmoderno que efectúa y afirma la inserción de España en el mercado posindustrial, y con ella su re-definición como país plenamente europeo, retoma de forma solapada la inestabilidad de la categoría “occidentalidad” presente en el curso de la historia cultural española.¹¹⁶

La pregunta consistía en definir lo siguiente: ¿Qué significa insertarse de lleno en la posmodernidad en un contexto cuyo proceso de modernización nunca se concretó del todo? Las primeras películas de directores como Almodóvar y Bigas Luna parecen la respuesta más inmediata. Sin embargo, es la invención de la ciudad como ámbito de la transgresión lo más característicos de esta época. En el caso de Barcelona, *Tuset Street* y el salón de fiestas *Bocaccio* son muestras de la voluntad por el cosmopolitismo. Turismo y consumo son dos factores que acompañarán la totalidad de este proceso cultural y económico. Diversos acontecimientos surgen en paralelo y fenómenos como el boom de la literatura latinoamericana parecen inseparables de este contexto marcado por la euforia. Como explica Villamandos, los miembros de este grupo comparten casi todos un origen común: “Provenientes en su mayoría de la alta burguesía, los miembros de la *gauche divine* [...] se encontraban a su vez dentro de la clase hegemónica, una clase con una ambigua situación nacional, entre el sometimiento de su identidad catalana y la colaboración activa con el franquismo.”¹¹⁷ Dadas estas circunstancias, fue una experiencia colectiva que posibilitó la apertura, pero que con la definitiva caída de los ideales de izquierda, tangibles en el desenlace de los movimientos estudiantiles de 1968, también mostró la instauración absoluta de la industria cultural. La intensidad de este periodo, como explica Villamandos, se constata en el gran número de autobiografías o de referencias en obras, de todos géneros literarios, que los miembros de este grupo han escrito en las últimas décadas. La obra de

¹¹⁵ Vilarós, *op. cit.*, p.183.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 229.

¹¹⁷ Alberto Villamandos, *El discreto encanto de la subversión. Una crítica cultural de la Gauche Divine*, Pamplona, Laetoli, 2011, p. 35.

Azúa sólo es uno de los varios ejemplos del recurrente análisis de esta experiencia. Juan Marsé dejó un retrato irónico pero lúcido sobre este periodo, y, por esta razón, vale la pena recuperarlo:

Los años de mayor esplendor de la *gauche divine*, según los cronistas de la época, fueron los de la segunda mitad de los sesenta y los primeros setenta [...] no era más que una irrefrenable y noctámbula inclinación al reencuentro, una fantasmal manera de beber juntos y de prolongar la noche, un guiño de la inteligencia en horas de relajo. Dejando de lado a sus miembros más prestigiosos y cualificados, existía el amplio espectro de adictos y seguidores que en *Bocaccio* y otros puntos de reunión se formaba siempre a su alrededor a modo de esos pececillos-piloto que acompañan al tiburón en sus correrías depredadoras: jóvenes meritorias vagamente conocidas y predisuestas, tenaces mirones afilados o simpatizantes que no solían conocerse entre sí pero que imaginaban, emocionados, poder reconocerse pronto: la posibilidad del encuentro inesperado, cualquier noche, en cualquier lugar de los habitualmente frecuentados, era para ellos y ellas, en esa época, enormemente excitante.¹¹⁸

Este vitalismo exacerbado tendrá un desenlace abrupto y su consecuencia es el desencanto: rasgo fundamental, como se planteaba en el primer capítulo, de la obra de Félix de Azúa. En su artículo “Las raíces del desencanto. Notas sobre la memoria literaria de la transición”, Fabrizio Cossalter apunta que es necesaria la revisión concreta de cada documento enfocado a dar cuenta de ese momento de la historia española: “Los abusos de la memoria y las banalizaciones del pasado constituyen, por lo demás, el revés del estímulo contemporáneo a organizar recuerdos y testimonios en la trama inteligible de relatos aptos para restituir profundidad histórica a aquellos acontecimientos.”¹¹⁹ Al igual que Beatriz Sarlo, enfatiza la importancia de un análisis que evite las complacencias y las reivindicaciones que carezcan de un enfoque crítico. La Transición plantea la adopción de la democracia en un momento de desenmascaramiento de las utopías de izquierda. Tanto Cossalter como Jordi Gracia¹²⁰ remarcan que el aumento de textos biográficos en España se vincula con las problemáticas que acompañaron la historia de este país de las postrimerías del franquismo a la fecha. El desengaño comunista deviene en el particular desasosiego que la famosa consigna de Manuel Vázquez Montalbán resume con precisión: “¡Contra Franco

¹¹⁸ Juan Marsé, *Noches de Bocaccio*, Barcelona, Alfabia, 2012, pp. 14-16.

¹¹⁹ Fabrizio Cossalter, “Las raíces del desencanto. Notas sobre la memoria literaria de la transición” en Enric Bou y Elide Pittarello (eds.), (*En claves de la transición*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 2009, p. 40.

¹²⁰ Cfr. Jordi Gracia, *Hijos de la razón. Contraluces de la libertad en las letras españolas de la democracia*, Barcelona, Edhasa, 2001.

vivíamos mejor!” El proceso de modernización que vive esta generación configura una “educación sentimental”¹²¹ que rompe definitivamente con el pasado. Cossalter propone, por otra parte, que la obra de Azúa ofrece un mirador interesante y sugerente para acercarse a las contradicciones derivadas de esta crisis:

Probablemente nadie haya medido mejor que Azúa la envergadura del avance hacia una *politique politicienne* que supuso el agotamiento de un modelo de militancia política y organización de la cultura [...] describe una específica cesura de la memoria social, producida por la metamorfosis de la sociedad española y destinada a repercutir profundamente en la naturaleza de la voluntad revolucionaria surgida del nuevo contexto.¹²²

El caso de este escritor español se distingue por la trayectoria de su escritura. Este intelectual polígrafo ha experimentado con casi todos los géneros y en su adopción y abandono de las formas literarias se dibuja el recorrido de una vida. Laura Silvestri realizó un análisis de estas metamorfosis de la palabra en Azúa. Debuta con la generación de los escritores españoles que se dieron a conocer a partir de la publicación de *Nueve novísimos poetas españoles*, antología compilada por el crítico José María Castellet en 1970. Un movimiento que se presentaba al público con el rasgo más característico de las neovanguardias: la publicidad aunada al experimentalismo de las formas, el contenido y el lenguaje. Leopoldo María Panero resulta el miembro más representativo del mismo; más adelante abordaremos la lectura que nuestro ensayista hace de su coetáneo, como parte de su crítica a la modernidad. Sin embargo, Azúa abandona de forma muy temprana la poesía, porque, según Silvestri, forma parte de su concepción literaria que: “en nuestros tiempos de crisis la poesía sobrevive sólo como ‘una voz’ que se manifiesta de manera azarosa e intermitente para contrarrestar el ruido y la charlatanería de los lenguajes técnicos descriptivos.”¹²³ La imposibilidad de un discurso poético o la existencia de un discurso poético póstumo son parte fundamental de los temas de reflexión que continuamente aparecen en el pensamiento de Azúa. Es debido a esa decepción que da un salto a la parte de su obra que se comenta con mayor ahínco por la crítica literaria reciente: la novela.

En un inicio retoma el estilo barroco de una de sus más grandes influencias, Juan Benet; sin embargo, como propone Silvestri, a partir de *Historia de un idiota contada por él*

¹²¹ Fabrizio Cossalter, *op. cit.*, p. 47.

¹²² *Ibid.*, pp. 51-52.

¹²³ Laura Silvestri, “Félix de Azúa o el estupor de la revelación” en Enric Bou y Elide Pittarello (eds.), (*En claves de la transición*, *op. cit.*, pp. 129-130.

mismo hay un viraje absoluto: “Entrar en la historia (en el tiempo colectivo) no sólo conlleva por su parte la conciencia de pertenecer al mundo compartido, sino también la voluntad de hablar el mismo lenguaje de los que lo rodean.”¹²⁴ El cambio estilístico va acompañado de una revisión de su propia subjetividad. La novela implica el inicio de la interpretación de su contexto. De hecho, es bastante interesante que en la reedición de 2010, *Idiotas y humillados*, incluyera una introducción que funge como examen de conciencia. En ese texto nuestro autor realiza un análisis de su generación y hace énfasis en el generalizado desencanto que vivieron: “al fin y al cabo éramos un producto de la educación franquista y lo veíamos todo según un prisma visceral, sectario y cainita [...] El tránsito de un español de mi edad hacia la decepción, ese proceso que nos había conducido de la dictadura franquista al socialismo democrático, a pesar de habernos pasado décadas y más décadas exigiendo una dictadura estalinista.”¹²⁵

Azúa enmarca su obra en el contexto de la muerte de las ideologías que circulaban en España durante su juventud,; se refiere a una situación en que “aletargados por cuarenta años de estupidez política moría Franco en 1975 y con redoble de tambores (sin guillotina) se hundía el Régimen, surgía de la nada la democracia, se producía un golpe de Estado tabernario y para acabarlo de arreglar los socialistas se hacían con el poder.”¹²⁶ Ni la derecha ni la izquierda: para nuestro escritor la política practicada por las instituciones es la gran muralla que debe de ser demolida. Es de gran importancia este cambio en su obra, porque marca claramente el rumbo que definirá su posterior producción ensayística: la feroz crítica de la modernidad. En este sentido, vale la pena citar unos fragmentos del discurso que dictó al ingresar a la Real Academia Española. En éste realiza una rememoración de su existencia y comenta qué significó para él su generación:

Con enorme candidez me puse a recordar, hacia 1982, cuando mayo del 68 ya era una momia, nuestros propios “hechos de armas”, nuestras insensatas cruzadas y nuestros fracasos. También los muertos, los desaparecidos, los prisioneros, los que habían arruinado su vida no solo por la revolución social, sino sobre todo por la ideología del momento, las drogas, las comunas, la irresponsabilidad, el viaje a Oriente, toda la insensatez que fue cobrándose vidas de jóvenes a lo largo de los años setenta del siglo XX. En mi círculo de amigos hubo más bajas que en el de mi padre durante la Guerra Civil.¹²⁷

¹²⁴ *Ibid.*, p. 134.

¹²⁵ Félix de Azúa, *Idiotas y humillados*, Barcelona, Anagrama, 2010, pp. 8-9.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 7.

¹²⁷ Félix de Azúa y Mario Vargas Llosa, “Un neologismo y la Hache”, consultado en:

De hecho, en ese mismo discurso el autor enfatiza que *Historia de un idiota contada por él mismo* fue “escrita desde el desengaño. Un desengaño que, como el de tantos jóvenes en la actualidad, no destruye el sentido del humor.”¹²⁸ Una de las características principales de su obra, a partir de ese momento, es la ironía utilizada como parte del método de análisis. Su propia educación sentimental es definida por él como “el aprendizaje de la decepción”. Esta particular condición, alejada de toda nostalgia, conduce sus interpretaciones a alcanzar la correspondencia con la que se desmitifica el yugo de lo real. Esa exploración que se inicia con la escritura de novelas, se va a encauzar por medio del ensayo en su producción discursiva más característica de los últimos años: el periodismo y la crítica literaria y de las artes. De esta manera, surge una nueva modulación de su yo escritural. No se trata ya de personajes, sino de la configuración de una primera persona capaz de develar lo que considera el trasfondo tétrico de las producciones culturales en general. Silvestri apunta que desde la primera antología de sus artículos se perfila la convicción de que “hay que encarnar las propias opiniones en un cuerpo (que cambia a lo largo del tiempo, manteniéndose siempre fiel a sí mismo), porque solamente así se puede cambiar sin traicionarse a sí mismo.”¹²⁹ Desde la publicación de su primera antología de artículos periodísticos se explicita como un sujeto marcado indeleblemente por la historia, que se da a la tarea de aproximarse a su entorno:

En primer lugar hay que ser conscientes de que jamás recuperaremos nada de lo perdido, ya que lo perdido, por definición, es lo que nos hace poseedores de lo que actualmente poseemos. En segundo lugar debemos comprender que estamos obligados a vivir en el nuevo tiempo, porque fuera del tiempo no hay vida [...] la labor del artista no consiste en expresar el sentido común, sino expresar la necesidad, la inevitabilidad del sentido común. No es tarea reproducir a un ama de casa, pongamos por caso, sino expresar aquello que hace inevitable o posible la existencia de amas de casa. No se trata de representar a las cosas (ellas se representan solas), sino el destino de las cosas.¹³⁰

La cita anterior bosqueja algunos temas que son recurrentes en Azúa y que podríamos unificar de la siguiente manera: el artista es un sujeto históricamente determinado que, a través del mirador de su propia experiencia en presente, tiene la tarea de leer las

http://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_ingreso_Felix_de_Azua.pdf (23/03/2016)

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ Silvestri, *op. cit.*, pp. 138-139.

¹³⁰ Félix de Azúa, *El aprendizaje de la decepción*, Barcelona, Anagrama, 1996, p. 39.

representaciones a las que está expuesto. Por otro lado, cabe resaltar que este pensador catalán también considera importante la idea de destino. Esta suerte de poética nos habla de una voluntad por dotar a las artes de un intrínseco carácter crítico. Su obra, sobre todo su ensayismo, surge como el instrumento para esclarecer la crisis; por esta razón sus autores más admirados pertenecen al tiempo que, según él, inaugura Baudelaire: Flaubert, Benet, Kafka, Onetti, Faulkner, Unamuno, por citar sólo a algunos de los creadores de las obras a las que consagra sus lecturas compulsivas.¹³¹ En la contestación al discurso de Azúa en la REA, Mario Vargas Llosa plantea que a pesar de la gran variedad de su obra, son los ensayos los trabajos donde el escritor español realiza un análisis y una lectura de su tiempo de forma más profunda. Especialmente rescata dos obras que, para la realización de este trabajo, son muy importantes: *Baudelaire y el artista de la vida moderna* y *Diccionario de las artes*. Considero que ambas obras representan el núcleo central del pensamiento ensayístico de Azúa y en éstas define claramente cuál es la propuesta conceptual de su antimodernismo. Me parece importante retomar las ideas de Vargas Llosa para poder iniciar la elucidación del pensamiento de este novísimo:

a mi juicio, es sobre todo en el ensayo donde ha alcanzado mayor creatividad y agudeza. Tanto que, después de la muerte de Octavio Paz, no creo que haya en nuestra lengua un ensayista más personal, cosmopolita e ilustrado que Félix de Azúa. Me refiero, al hablar de sus ensayos, no solo a los extensos estudios que ha dedicado a autores como Baudelaire, Kafka, Unamuno, Diderot o Rimbaud, sino también a las breves reseñas de libros, a los blogs y columnas en que comenta la actualidad [...] En estos ensayos, filosofía y literatura se cruzan y descruzan, y a veces confunden, así como sus opiniones literarias muchas veces se apoyan en convicciones relacionadas con la pintura, la música y la arquitectura, y semejantes alianzas, esa visión integrada de las artes y las letras que es la suya, constituye otro de los rasgos más seductores y originales de la obra de Félix de Azúa [...] nos recuerda que la cultura es una sola, aunque se manifieste en muchos campos y géneros, y que la literatura, si no es comunicación, no existe, si ella no dialoga con los demás, es apenas una triste masturbación. Como en el caso de Octavio Paz, Azúa nunca ha cedido al pretencioso solipsismo de los escritores incomprensibles, los que confunden oscuridad con profundidad y escriben libros ilegibles para disimular que no tienen nada que decir.¹³²

¹³¹ Cfr., Félix de Azúa, *Lecturas compulsivas. Una invitación*, Barcelona, Anagrama, 1998.

¹³² Félix de Azúa y Mario Vargas Llosa, *op. cit.*

“Mientras otros inventaban la fotografía, Baudelaire inventaba la modernidad.”¹³³ Contundente e idiosincrático, Félix de Azúa comienza de esta manera uno de los apartados de su ensayo *Baudelaire y el artista de la vida moderna*. En la cita y en el título están claramente expresados los ejes de su discurso. Considero que se trata de una modalidad de lectura que busca comprender lo que el sujeto recaba de una vivencia, porque éstas también tienen lugar al enfrentarse con las artes; aunque esto conlleve situarse fuera de cualquier bando. La responsabilidad por la palabra demarca la postura del crítico; gracias a esa ética es posible enfrentarse a la tradición y traerla a presente. De hecho, el análisis del significado de la modernidad es una constante de su obra ensayística. En una conferencia (“El dandy”), dictada en 2009 en la Fundación Juan March, el pensador catalán reconstruye los orígenes del artista, tal y como desde la Revolución Francesa hasta la actualidad, se ha ido fraguando. Es bastante interesante que Azúa haga énfasis en la corporalidad de ese nuevo sujeto, porque a través de la importancia del cuerpo, específicamente de la vestimenta, resalta el fenómeno que caracteriza el desenvolvimiento de las artes del siglo XIX a la fecha: el progresivo aumento de la mercantilización.¹³⁴ A Baudelaire lo sitúa desde el inicio en ese contexto y considero que para entender el carácter de su desencanto es ilustrativo el poema “La mala suerte”:

Para alzar un peso tan grande
¡tu coraje haría falta, Sísifo!,
aun empeñándose en la obra
el Arte es largo y breve el Tiempo.

Lejos de célebres túmulos
en un camposanto aislado
mi corazón, tambor velado,
va redoblando marchas fúnebres.

—mucha gema duerme oculta
en las tinieblas y el olvido,
ajena a picos y a sondas.

—mucha flor con pesar exhala
como un secreto su grato aroma
en las profundas soledades.¹³⁵

¹³³ Félix de Azúa, *Baudelaire y el artista de la vida moderna*, Barcelona, Anagrama, 1999, p. 37.

¹³⁴ Félix de Azúa, “El dandy”, consultado en:

<http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=22573> (3/09/2016)

¹³⁵ Baudelaire, *Las flores del mal*, *op. cit.*, p. 40.

Me parece importante que Azúa realice su lectura de Baudelaire remarcando que se trata de un sujeto enteramente compenetrado con su sociedad. Desde esta perspectiva, el desprecio que el poeta pueda llegar a sentir por su entorno no excluye el hecho de que él mismo participe enteramente de los avatares de su época. Parte fundamental de su desencanto se debe a que su labor poética, que se postula como antiutilitaria, tampoco escapa de la lógica del capitalismo. Esta condición es explicitada en el último verso del proemio a *Las flores del mal*. En “Al lector” se apela al “¡hipócrita lector –mi prójimo– mi hermano!”¹³⁶ Pienso que el luto expresado en “La mala suerte” está enunciado desde el luto mismo, no es un panorama del que esté exento el poeta. Su búsqueda de la gema y la flor, inmersas en tanto olvido, son una referencia a la insatisfacción de no poder desprenderse de ese destino. Este tipo de artista, el artista del capitalismo, se corresponde completamente con la modernidad y, según Azúa, es el poeta francés quien abre la vía para analizarlo: “Al decir que Baudelaire *funda*, quiere señalarse el territorio lírico abierto por él, invisible hasta él, y transitado masivamente en la actualidad.”¹³⁷

Para el pensador catalán el concepto de lo moderno está intrínsecamente ligado al artista, porque a pesar de que desde el inicio presiente la derrota, es consciente de ser el último punto de resistencia ante el orden utilitario. Esta postura es retratada y Azúa incluso considera que es teorizada en *El pintor de la vida moderna*. En este texto el poeta francés plantea: “¿Qué es el arte puro según la concepción moderna? Es crear una magia sugestiva que contenga a la vez el objeto y el sujeto, el mundo exterior al artista y el artista mismo.”¹³⁸ Esta época exige una toma de posición personal: el juicio de valor gracias al cual toda afirmación es ante todo responsabilidad de un sujeto. Ahora bien, me parece muy interesante que Azúa dedique todo un libro al análisis del poeta francés. Especialmente quiero remarcar que estas contribuciones al estudio de Baudelaire están plasmadas como ensayo; por esta razón creo que es imperioso el análisis de estos textos a partir de la teoría específica de este género. Este rasgo típico del pensamiento antimoderno, precisamente El pecado original, se corresponde con una de las propuestas de Liliana Weinberg:

¹³⁶ *Ibid.*, p. 23.

¹³⁷ Azúa, *Baudelaire y el artista de la vida moderna*, *op. cit.*, p. 34.

¹³⁸ Charles Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte*, trad. Carmen Santos, Madrid, La balsa de Medusa, 2005, p. 399.

¿Cuándo sucede el ensayo? El tiempo presente es dominante en él y es el que prevalece en el movimiento general del discurso. Montaigne se representa en el momento mismo de pintarse, y hace del presente la apoyatura de toda representación. El presente es el tiempo verbal propio de la explicación, de la argumentación, la interpretación, la conversación, como el pasado es el tiempo que corresponde a la narración (así lo sintetizó hace muchos años ya el lingüista Karl Bühler). De este modo, y aun cuando el presente del ensayo permita a su vez la inclusión de otras formas temporales, tales como el tiempo pasado característico de la narrativa que permite la inserción e ilación de ejemplos, casos, evocaciones personales, citas librescas, acontecimientos históricos, es el que domina en el movimiento general del discurso y campea sobre los demás.

El presente es el tiempo propio del diálogo y el encuentro intelectual, así como de la representación de toda experiencia que se quiera conservar viva. El presente del ensayo es además el presente abierto de la creación y el debate, la enunciación y la representación, registradas cinéticamente en el momento mismo de producirse.

Se trata también de traer a presente los casos y cosas del pasado, abrir los libros y reavivar la palabra escrita, reactualizar la presencia de esas lecturas y hacerlas concurrir en un espacio simbólico de convivencia [...] se trata de convocar espacio y tiempo para que acompañen al sujeto en la experiencia del aquí y ahora.¹³⁹

Por otro lado, y retomando lo dicho en el capítulo anterior, además de la temporalidad propia del género, cabe destacar que en 1910 Georg Lukács apuntó que el ensayo no pertenece al ámbito de la ciencia. La forma de este género está predispuesta para mostrar almas y destinos: “solo cuando algo ha disuelto todos sus contenidos en forma y se ha hecho así arte puro deja de poder hacerse superfluo; pero en ese momento su cientificidad de otra época está completamente olvidada y carece de valor.”¹⁴⁰ El escritor húngaro se refiere a superfluo en cuanto transitorio, en cuanto al destino de una época: ese tiempo en que el artista enuncia. Se trata de una actitud crítica que Baudelaire preconiza, por ejemplo, de la siguiente forma: “hay en la vida trivial, en la metamorfosis cotidiana de las cosas exteriores, un movimiento rápido que impone al artista la misma velocidad de su ejecución.”¹⁴¹ Azúa también hace hincapié en este aspecto y, de forma muy similar a Lukács, concibe que la crítica y el ensayo van de la mano. En la entrada “Crítica” de su *Diccionario de las artes* retoma este tema. Indica que esta actividad pertenece a la modernidad y se relaciona con el poeta francés: “Baudelaire se percató de que la crítica era la verdadera constructora del puro presente y que, por lo tanto, el crítico habitaba en la más completa instantaneidad o vacío [...] El crítico es una criatura del nihilismo, con mando en

¹³⁹ Liliana Weinberg, *El ensayo en busca del sentido*, op. cit., p. 90.

¹⁴⁰ Lukács, op. cit., p. 42.

¹⁴¹ Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte*, op. cit., p. 353.

el mantenimiento de la nada. Es uno de los mayores fabricantes de nada, en una sociedad con un insaciable apetito de naderías.”¹⁴² Considero que Azúa se refiere a naderías porque el espacio del artista moderno no es otro sino el de la ciudad, y hay que recordar que las grandes urbes inauguran el enfrentamiento con el concepto de la multitud.

Azúa nos habla de “una experiencia que nace del roce con miles de seres anónimos, marcados por el estigma de su igualdad, de su indiferenciación.”¹⁴³ El ciudadano es ese nuevo sujeto a quien se enfrenta el poeta. Es ese espectador que entabla contacto con lo anónimo; Azúa ejemplifica esto con el poema “A una paseante”, donde la mujer es metáfora de esa aparente proximidad inaccesible de la cual no se sabe nada y cuyo resabio es: “una *mirada* incitadora y vacía, abstracción misma del deseo. Estamos obligados a llenar esa mirada con nuestra imaginación, porque entre ambos, entre el paseante y la desconocida, no hay ninguna diferencia, el uno es espejo de la otra y es perfectamente posible trasponerlos: ella escribió el poema.”¹⁴⁴ La modernidad trae consigo un nuevo tipo de sujeto que anhela superar el abismo de la vacuidad al que está expuesto. De esta dicotomía surge la preocupación suscitada por las masas: el proceso del poeta siempre es un paso de la particularidad a lo general. Se trata de una condición que queda patente en el interés del artífice por saciar esa sed de su yo, que surge de su enfrentamiento con todo lo que le es externo. Este es el proceso que retrata Baudelaire. Nos referimos a esa nueva realidad que Edgar Allan Poe había identificado algunos años antes y que el poeta francés retoma para dilucidar la magnitud de ese cambio:

¿Recuerdan un cuadro (¡en verdad es un cuadro!) escrito por la pluma más poderosa de esta época, que tiene por título *El hombre de la multitud*? Tras el cristal de un café, un convaleciente, contemplando la multitud con regocijo, se une, con el pensamiento, a todos los pensamientos que se agitan a su alrededor. Recientemente regresado de las sombras de la muerte, aspira con delicia todos los gérmenes y todos los efluvios de la vida; como ha estado a punto de olvidar todo, recuerda y, con ardor, quiere acordarse de todo. Finalmente, se precipita a través de esta multitud en busca de un desconocido cuya fisonomía, entrevé en un abrir y cerrar de ojos, le ha fascinado. ¡La curiosidad se ha convertido en una pasión fatal, irresistible!¹⁴⁵

¹⁴² Félix de Azúa, *Diccionario de las artes*, Barcelona, Debate, 2011, p. 106.

¹⁴³ Azúa, *Baudelaire y el artista de la vida moderna*, op. cit., p. 38.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 40.

¹⁴⁵ Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte*, op. cit., p. 357.

Esta cita proviene de los textos que el poeta francés dedicó a la pintura de su tiempo; son los escritos en los que Azúa fundamenta su ensayo sobre la modernidad y en los cuales se representa ese violento choque entre el espectador *flâneur* y el universo exterior captado como multitud. Se trata de los textos en los que Baudelaire justifica que el artista moderno se da a la tarea de captar en qué consiste una sociedad masificada a través de las artes. El pensador catalán analiza sobre todo cómo es que este proceso, que va siempre del individuo a la multitud, acontece en el plano literario: “Baudelaire dictamina que el lenguaje es libre y el autor es sólo un transmisor, una especie de pararrayos que recoge la arbitraria energía de los cielos y la conduce a acumuladores y bobinas que hacen luego con ella lo que les viene en gana.”¹⁴⁶ El presente del artista moderno es la crisis y, como tal, lo que pueda asimilar de la nada en que está inmerso estará marcado por ese conflicto. Si retomamos la metáfora del poema “La mala suerte”, podemos conjeturar que la escritura de este tipo de artista surge del eco de las ruinas, es el portavoz de las profundas soledades. La postura de Azúa me parece interesante, porque no hay crítica sin experiencia, y en el caso del crítico ésta surge gracias al contacto con la obra. La importancia de la vivencia del artista moderno me parece similar al proceso que Lavagetto identificó en Lukács como el rasgo fundamental del ensayo: la búsqueda de un destino a través de la creación de la obra. Específicamente considero que en la siguiente cita es posible identificar esa posible similitud:

[...] la poesía toma sus motivos de la vida (y del arte); para el ensayo, el arte (y la vida) sirve como modelo [...] hay una lucha por la verdad, por la corporeización de la vida que alguien ha visto en un hombre, en una época, en una forma; pero depende solo de la intensidad del trabajo y de la visión el que lo escrito nos dé una sugestión de esa vida. Pues esta es la gran diferencia: la poesía nos da la ilusión de vida de aquello que representa; nunca es imaginable una persona o cosa con las cuales medir lo configurado por la poesía. El personaje del ensayo ha vivido en algún momento; hay que dar forma a su vida; pero esta vida está dentro de la obra como todo en la poesía. El ensayo crea por sí mismo todos esos presupuestos de la fuerza de convicción y de la validez de lo que ha visto.¹⁴⁷

En otras palabras, si la poesía alcanza esa iluminación que revela la vida misma, es tarea del ensayo apropiarse subjetivamente de ésta para transmitir su vivencia y comunicarla. El ensayista se constituye como tal, porque: “mediante la fuerza juzgadora de la idea

¹⁴⁶ Azúa, *Baudelaire y el artista de la vida moderna*, op. cit., p. 42.

¹⁴⁷ Lukács, op. cit., pp. 52-53.

contemplada se salva de lo relativo e inesencial.”¹⁴⁸ El crítico se fragua en, por y a partir de la formación del juicio de valor. La subjetividad es, en la configuración del ensayo, un vehículo de entendimiento. Liliana Weinberg explica, en su libro *Situación del ensayo*, que este género se escribe en presente y se enuncia en primera persona porque: “entender es siempre poner en relación una situación nueva con el propio acervo de conocimientos con que ya se cuenta: es una confrontación del plano de lo sabido y dado como cerrado y dicho en tiempo pasado con el de la experiencia abierta pronunciada en el presente.”¹⁴⁹ La identificación de estos dos elementos no sólo nos lleva a acentuar el carácter ético intrínseco del ensayo, sino a comprender por qué está ligado a la crítica; en nuestro caso, específicamente a la crítica literaria: “el presente contribuye a transitar ese ‘doble piso’ que nos conduce a la crítica. En efecto, el ensayo alberga a su vez una doble articulación discursiva: dice y comenta sobre lo que otros dicen; afirma, cita, dialoga, critica.”¹⁵⁰ Al identificar la riqueza del tipo de enunciación ensayística, Weinberg sitúa en el acto de la lectura el particular tipo de experiencia al que estos pensadores apelan. Se trata de una noción connatural al hombre moderno; no es casual que en el “Salón de 1846” Baudelaire afirme:

Creo sinceramente que la mejor crítica es la que es amena y poética; no esa otra, fría y algebraica, que, bajo pretexto de explicarlo todo, no siente ni odio ni amor, y se despoja voluntariamente de toda clase de temperamento [...] para ser justa, es decir, para tener su razón de ser, la crítica ha de ser parcial, apasionada, política, es decir, hecha desde un punto de vista exclusivo, pero desde el punto de vista que abra el máximo de horizontes.¹⁵¹

Azúa retoma esta concepción de la crítica para construir un discurso donde la literatura siempre es transformada por la tensión histórica en la que el sujeto se construye. En una de sus antologías de crítica literaria, *Lecturas compulsivas*, el escritor español indica que “las novelas las escriben los lectores, y los lectores cambian. Cada diez años, el contenido de *Robinson Crusoe*, o el contenido de *¡Absalón, Absalón!*, es otro.”¹⁵² Con relación a este tema es pertinente hablar de la ética de la lectura. En su texto “¿Es posible definir el ensayo?” Jean Starobinski retoma la obra de Montaigne no sólo para esclarecer

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 59.

¹⁴⁹ Liliana Weinberg, *Situación del ensayo*, México, UNAM, 2006, pp. 101-102.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 72.

¹⁵¹ Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte*, op. cit., pp. 101-102.

¹⁵² Azúa, *Lecturas compulsivas. Una invitación*, op. cit., p. 22.

etimológicamente el término ensayo, sino para decir que en este género el sujeto es depositario de una responsabilidad. Nos describe al padre del ensayo como un sujeto que siempre permaneció en contacto con su tiempo. Al retomar la vida de Montaigne plantea que los libros se inscriben en una temporalidad dictada por la lectura. El ensayo evidencia que en este ejercicio, marcado por una temporalidad tan específica, cada interpretación puede llegar a ser única. De hecho, la historia de las obras es a al mismo tiempo una historia de las lecturas llevadas a cabo través de los años.

En otras palabras, tal como indica Weinberg, podemos decir que: “el ensayista es un lector que decide hacer pública su lectura y, al hacerlo, cierra el círculo y la constituye en una nueva escritura [...] el ensayo es el despliegue de una lectura, es la performance del acto del leer y el entender propios del trabajo intelectual.”¹⁵³ En el caso específico de Starobinski su énfasis en cuanto a la responsabilidad del emisor se relaciona directamente con las problemáticas del siglo XX. La ética del ensayo se funda en la interpretación de un pasado que exige convertirse al tiempo actual. Por esta razón el crítico francés apunta que: “Muchos intelectuales de hoy, para quienes el compromiso consiste en firmar manifiestos y bajar a la calle sin mayor riesgo, no han sabido conservar una equidad comparable. Montaigne hace el ensayo del mundo, con sus manos y sus sentidos.”¹⁵⁴ El presente en que se realiza este acto se hace patente en la escritura. Podemos aventurar que el artista moderno propuesto por Azúa es del todo similar al sujeto que, según la teoría del ensayo, produce su punto de vista. El tiempo verbal que los define insta una ética; en referencia a esto Starobinski apunta: “lo que está en cuestión aquí no es autorretrato, sino la obligación cívica y el deber de humanidad. Sólo en unas propuestas tan generales y que tocan tan vivamente al lector que aún hoy nos comprometen a una decisión moral.”¹⁵⁵ La preeminencia del yo no se consume en el egotismo; todo lo contrario, busca hacer cuentas con el contexto en el que su lectura tiene lugar. Sobre el acontecer de este acto Azúa, en el *Diccionario de las artes*, también retoma la importancia del presente del lector:

Quando pasamos los ojos sobre las letras de un escrito reconstruimos la voz ausente. En los textos que han llegado hasta nosotros desde la Antigüedad suena la voz de los muertos, su herencia y su destrucción [...] Naturalmente, la voz que

¹⁵³ Weinberg, *Situación del ensayo op. cit.*, p. 132.

¹⁵⁴ Jean Starobinski, “¿Es posible definir el ensayo?” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, trad. Blas Matamoro, num. 575, Madrid, 1998, p. 35.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 37.

suenan desde lo escrito no pertenece a ningún “autor” del pasado, sino que permanece en la perpetua transformación del presente, es una voz que revive cada vez que alguien la hace hablar. Y siempre habla aquí y ahora, aunque siempre hable desde el pasado que nos construimos en cada presente [...] Como si en cada nueva lectura se mudara la voz del muerto e impostara vidas y experiencias distintas.¹⁵⁶

Tanto el Baudelaire reconstruido por Azúa, como el Montaigne reconstruido por Starobinski, son entes actuantes en el tiempo de sus críticos. Participan de un presente distinto al suyo gracias a la voz con la que regresan a la vida. Cabe destacar que el presente activo al que hacemos referencia reconoce la importancia del concepto *autor*; mas no de forma ingenua. Su valor consiste en dar cuerpo al texto por medio del compromiso con que se asumen las palabras. Es el pacto de buena fe que, tal y como explica Liliana Weinberg, surge junto a este género desde que Montaigne instaura una nueva discursividad. Esta particularidad textual debe ser intrínseca: “se apoya en un *yo* que, alojado en el lenguaje, permite dar anclaje a nuestros actos de habla: el *yo* se nos muestra así tanto en su dimensión privada como social y universal [...] el *yo* se puede referir a un individuo exclusivamente pero también puede dar lugar a un *nosotros* que abre a su vez múltiples posibilidades de asociación.”¹⁵⁷ Sin esa temporalidad que asume el ensayista, no hay ejercicio crítico. Esta cuestión, por otro lado, es muy similar a lo que apunta Azúa cuando explica a quién dirige las reflexiones de sus lecturas compulsivas: “los rostros borrosos y ávidos que imaginamos cernidos sobre la página en blanco como futuros lectores de lo que vamos a escribir, éstos son los que forman el mejor público, el que empuja a seguir escribiendo, con o sin éxito. Y es el mejor público porque lo crea nuestra propia compulsión de escribir.”¹⁵⁸ El instante del que se responsabiliza ensayísticamente busca alcanzar un contacto peculiar con los receptores. Es la voluntad por consolidar una *poética del pensar*¹⁵⁹ que garantiza situarse fuera de los dogmas. Podríamos aventurar una metáfora para este tipo de acercamiento laico a los textos: podríamos incluso decir que las soledades profundas del presente forjan un futuro. En el final de “¿Es posible definir el ensayo?” Starobinski propone:

A partir de una libertad que escoge sus objetos, que inventa su lenguaje y sus métodos, el ensayo, en el límite ideal donde sólo *ensayo* concebirlo, debería saber

¹⁵⁶ Azúa, *Diccionario de las artes*, op. cit., pp. 184-185.

¹⁵⁷ Weinberg, *Situación del ensayo*, op. cit., p. 79.

¹⁵⁸ Azúa, *Lecturas compulsivas. Una invitación*, op. cit., p. 15.

¹⁵⁹ Cfr., Weinberg, *Situación del ensayo*, op. cit., p. 55.

aliar ciencia y poesía. Debería ser, a un mismo tiempo, comprensión del lenguaje del otro e invención de un lenguaje propio; escucha de un sentido comunicado y creación de relaciones inesperadas en el corazón del presente. El ensayo, que lee el mundo y se da a leer, reclama la puesta en obra simultánea de una hermenéutica y de una audacia aventurera. Cuanto mejor perciba la fuerza actuante de la palabra, mejor actuará en su momento [...] No debe romper nunca su servidumbre a la claridad y belleza del lenguaje. Por fin, cuando llegue el momento, el ensayo soltará sus amarras e intentará a su vez ser él mismo una obra, con su propia y temblorosa autoridad.¹⁶⁰

Llegados a este punto es necesario retomar una de las citas de este apartado: “Mientras otros inventaban la fotografía, Baudelaire inventaba la modernidad.” Según su perspectiva, el poeta francés desconfiaba de esa nueva técnica de representación porque producía un engañoso carácter *verdadero*. El escritor español explica que el rechazo por parte de Baudelaire hacia la fotografía se corresponde directamente con su concepción artística. En su ensayo retoma la imagen proustiana de la magdalena para desarrollar su tesis: “Imaginemos por un momento que fuera posible fotografiar aquel mordisco, darle una realidad *ida*. La contemplación de la fotografía. Al cabo de los años, impediría para siempre el recuerdo. Nos devolvería la imaginación exacta, real, la que fue y nunca más será. Pero si no hay fotografía, si no hay rastro, nos vemos obligados a reconstruir el proceso en busca del mordisco. Nos vemos obligados a inventar.”¹⁶¹ Azúa afirma contundentemente lo anterior porque creer ciegamente en la verdad de lo que se retrata eliminaría toda posibilidad de construir el pasado con la imaginación; es decir, de construir ese contacto servil y, al mismo tiempo, activo con el tema: la lectura. Si el ser moderno implica una compenetración entre el sujeto y el objeto, una tecnificación que estaba totalmente mediada por una máquina podía llegar a representar un peligro. Faltaban muchos años para que pensadores como Walter Benjamin teorizaran respecto de la intrínseca subjetividad del acto fotográfico; Azúa retoma el estupor del poeta francés para intentar reconstruir el sentido de su rechazo.

La memoria por sí sola no es suficiente, es necesario que se reactive a través de un sujeto para que adquiriera una significación. Azúa retoma la crítica de Baudelaire sobre la fotografía para abordar el problema de la *experiencia*. Al igual que el libro, el pasado necesita ser revisitado interpretativamente para que sus ecos, las voces muertas, puedan

¹⁶⁰ Starobinski, *op. cit.*, p. 40.

¹⁶¹ Azúa, *Baudelaire y el artista de la vida moderna, op. cit.*, p.35.

incidir en el tiempo del receptor. El artista moderno es tal porque actúa en contra de la conservación, de la esterilización: un acto muy ensayístico. Gracias a su oficio: “esos mundos imaginados o transformados por la imaginación, no son utopías, no tienen lugar en la Idea. Se trata de mundos habitados porque son contemporáneos de los mundos efectivos. Sólo les falta hablar. El poeta les hace hablar, les otorga un alma [...] La obra de un poeta, si la frase no asusta de ampulosa, es esa voz del mundo dándose a entender.”¹⁶² El Baudelaire que conocemos a partir de los textos de Azúa expresa el *yo* del ensayista. Se trata de la imperiosa necesidad de volver contemporáneo aquello que se percibe, de exhumar un querer decir oculto en los pliegues del texto.

La escritura es, en este caso, la formación de la voluntad del crítico literario por hacer comunicable su vivencia intelectual. Esta necesidad, como explica Weinberg, nace del pacto de buena fe y es una ética de la expresión: “el ensayo es una continua dramatización, una continua performación del diálogo entre formaciones culturales, una constante representación simbólica de un espacio público compartido. Y esto a su vez nos conduce a las exigencias de sinceridad, responsabilidad, respondibilidad, que conlleva la firma del ensayo.”¹⁶³ El lector futuro a quien, según Azúa, se dirige el texto, es el escenario de la reactivación de la obra: su inagotable capacidad de mostrar nuevos sentidos. Toda inmovilidad tiene que ser anulada: “cada línea pretende crear un lector compulsivo nacido de la nada, gracias a las frases que se van urdiendo bajo nuestra mano y que muchas veces parecen urdirse solas. Si la línea ensarta un lector, la bella página cubierta de líneas ha hilado un público.”¹⁶⁴ La desconfianza hacia una *verdad dogmática* es la que mueve al crítico que rechaza todo tipo de lugar común. Azúa en su ensayo sobre Baudelaire, al igual que en todas y cada una de sus lecturas compulsivas, expresa una *poética* de la lectura. Podemos aventurar que sus ensayos son una invitación a asumir el *juicio* como diálogo y responsabilidad. El crítico, desde esta perspectiva, nunca busca anular la obra con su interpretación; muy por el contrario, con sus textos nos ofrece un testimonio:

¿Puede tener algún interés semejante alud de confesiones literarias? Por sí mismas, ciertamente no; pero si la pasión que movió la mano del autor y que quiso, de propósito, inventar un estilo contagioso y popular, un modo de escribir levemente desabrochado que me ha valido severas descalificaciones; si esa militancia del

¹⁶² *Ibid.*, p. 36.

¹⁶³ Weinberg, *Situación del ensayo*, *op. cit.*, p. 125.

¹⁶⁴ Azúa, *Lecturas compulsivas. Una invitación*, *op. cit.*, p. 15.

contagio, digo, aún conserva un átomo de virulencia, unas gotas de sangre contaminada, entonces puede que induzca un efecto simpático y empuje a la lectura o relectura de alguno de los innumerables títulos que aquí se mencionan. Tal es la razón que me ha llevado a reunir mis lecturas más compulsivas. También (debo decirlo porque ya va siendo mi hora), dejar testimonio de una época.¹⁶⁵

La “militancia del contagio” traduce la ética del crítico literario como ensayista. Para ahondar en esta afirmación, considero pertinente volver a su conferencia “El dandy”. En esa charla el pensador catalán remarca constantemente que el capitalismo genera una serie de problemáticas que inciden directamente en la configuración del artista. Azúa explica que la aceleración vertiginosa en la vida (con cambios que va desde los medios de transporte hasta la convivencia entre la aristocracia y el resto de las clases sociales) durante la modernidad hace imperiosa la asimilación del nuevo contexto. En los creadores se vuelve tangible y dolorosa la mercantilización de la que sus obras tienen que ser partícipes para poder tener un eco en las sociedades industriales. Frente a esa nueva situación surge el dandi. Este tipo de individuo fue teorizado por Baudelaire como antagonista del modelo utilitario: “todos [los dandis] participan del mismo carácter de oposición y de rebeldía; todos son representantes de lo que hay de mejor en el orgullo humano, de esa necesidad, demasiado rara entre los de hoy, de combatir y destruir la trivialidad. De ahí nace, en los dandis, esa actitud altanera de casta provocadora, incluso de frialdad.”¹⁶⁶ Su actitud en el vestir y su comportamiento traducen, según Azúa, una moralidad. Con esto se refiere a una suerte de ética que hace del ocio un acto rebelde. La crítica al arte y la literatura contemporáneos de Azúa parte del desencanto de percibir cómo durante la modernidad el proceso de revuelta que animó a estas expresiones se ha convertido en mercancía. Considero que la “militancia del contagio” es la forma que este pensador catalán utiliza en sus ensayos para recuperar el carácter subversivo del arte moderno.

También cabe resaltar, que el proceso de conformación del individuo en el capitalismo surge en el marco de una profunda crisis del pensamiento occidental. Azúa reconstruye una genealogía de la modernidad para rastrear en ese pasado una correspondencia con el presente. Como dijimos anteriormente, este tipo de recepción funciona igual que un pararrayos que intenta captar las tensiones que se dan al interior de las obras. Su diccionario

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 11.

¹⁶⁶ Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte*, *op. cit.*, p. 379.

reúne los términos que, a su parecer, delinearán cuál es el panorama del arte actual. Su lectura se basa en el develamiento de cuáles son las consecuencias del paulatino agotamiento de las artes desde el Romanticismo hasta la actualidad. El sujeto que buscó definir con la obra de Baudelaire, el artista moderno, es expresión de una crisis y, como tal, posibilita el desciframiento de ciertas fisuras que se producen entre la obra y su contexto. Hasta este momento se señaló de qué forma su pensamiento es comprensible a la luz del ensayo; sin embargo, el núcleo fundamental de sus ideas tiene que ver con la preocupación por las consecuencias del artista como verdugo del arte:

El cadáver del Arte es una de las potencias más respetadas y poderosas del planeta y también, no me cabe la menor duda, el mejor banco de trabajo para estudiar nuestra evolución hacia una post-humanidad.

Baudelaire fue el primero en percatarse de que las mercancías estaban ocupando el lugar de las obras de arte [...] Al cabo de medio siglo, la mercancía sigue su triunfal victoria como única producción simbólica *eficaz*, en tanto que la obra de arte ha desnudado su verdad, aquella que la mantuvo disfrazada de objeto trascendente, metafísico y cargado de responsabilidad moral durante todo el período de dominio burgués, para mostrar, por fin, su esencia mercantil y fetichista. Desprendida de su máscara religiosa, la obra de arte tiene ahora, en la época de la democracia tecnificada, una enorme fuerza para explotar su mercado utilizando armas más adecuadas para competir *en tanto que mercancía*. De momento no lo hace tan mal.¹⁶⁷

Este pensador español propone que las neovanguardias, de las que también él mismo formó parte, instauraron un modo de producción específico en el ámbito artístico. En su diccionario propone que la modernidad se caracterizó por una profesionalización de las naderías. La instauración romántica de una esencia, el Arte, trajo consigo un abandono de las técnicas y el demérito de las artesanías. Si bien a partir de Baudelaire se funda la crítica, este proceso también implicó un cambio: “Siendo los artistas unos intelectuales que expresan sus ideas, no hay quién los juzgue, excepto los filósofos. Por eso las artes se fueron juntando en un solo Arte y los críticos más notorios, de Taine a Adorno, eran filósofos profesionales.”¹⁶⁸ Azúa plantea esta situación se tradujo en la cada vez más imperiosa formulación teórica previa de la obra de arte. Es decir, en que lo verdaderamente importante es la justificación textual del objeto, no el objeto en sí. Con su diccionario realiza una lectura de la modernidad para polemizar con los creadores y las instituciones de

¹⁶⁷ Azúa, *Diccionario de las artes, op. cit.*, p. 20.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 50.

su contexto. Específicamente, busca mostrar que el proceso de híper teorización implica un detrimento de los aspectos formales. Con cada uno de los breves ensayos de los que se compone esta obra, dibuja el panorama actual y denuncia lo que le parece un empobrecimiento de las obras. Propone que la proliferación de discursos que avalan una obra es el reflejo de unas prácticas que sólo dan cuenta de productos que él denomina póstumos. Esta postura me parece muy cercana al pensamiento antimoderno; este escritor español propone:

El arte contemporáneo ha logrado algo inesperado: tras invadir la totalidad de nuestra experiencia (y no sólo los momentos excepcionales, aquellos bellos instantes que merecían quedar cristalizados para la eternidad en obras preciosas y duraderas), en lugar de disolverse en la nube gaseosa de las manías y las miserias privadas, ha conseguido construir el espejo de nuestra vida total y abarca desde las más espantosas enfermedades y desastres hasta los momentos de exaltada euforia en los que creemos haber superado la condena de nacimiento.

Hablar de arte contemporáneo es hablar de nuestra actual condición, sea ésta aborrecible o espléndida, o más aborrecible y espléndida que las anteriores (de las cuales sólo conocemos un sueño), y eso significa hablar de nuestra insoportable condición de mentirosos, de bien nutridos lamentadores, de impotentes denunciadores de la energía ajena, de esclavos felices, de cínicos que han olvidado su encanallamiento, de idiotas joviales [...] El arte ha entrado a formar parte de la vida misma de todo el mundo, y viceversa.¹⁶⁹

Desde la trinchera del ensayo, realiza un ejercicio de autoanálisis. Esta introspección demuestra que la estetización de la vida cotidiana forma parte de un mecanismo en el que todo y todos están involucrados. Para Azúa es fundamental esta denuncia, porque su dilucidación conlleva entender que el dominio del mercado es evidente en la forma en que se han normalizado las estrategias típicas de las vanguardias históricas. En el Arte, tal como se ha practicado desde el Romanticismo, no ve sino el reflejo tétrico de nuestros modos de representación. Al interior de este mecanismo lo único que puede pretender sobrevivir es la plusvalía que cada objeto puede adquirir. La aparición y espectacularidad de los eventos artísticos es reflejo de un sistema económico. En la aceleración propia del capitalismo: “Nuestro arte corre una desesperada carrera contra la vejez, a diferencia del arte antiguo, el cual cobra mayor valor a medida que se acerca a la eternidad. El arte actual sólo sube de precio si es actual. Luego, ya no. Es angustioso.”¹⁷⁰ Con su crítica resalta el proceso de

¹⁶⁹ *Ibid.*, pp. 100-101.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 285.

mercantilización del que depende el artista contemporáneo. Una parte fundamental de estos ensayos es remarcar constantemente que esta dependencia económica deja fuera del panorama el carácter de “revuelta” en estas expresiones. Considero que este escritor español retoma la totalidad del ideario antimoderno y lo reactualiza gracias a sus ensayos. Su defensa de un arte premoderno tiene que ver con una tesis que me parece bastante interesante: “Es precisamente la banalidad del mal lo que permite que el mal, bajo su forma artística, se convierta en algo divertido [...] La mayor parte del arte de la queja se propone convertir el mal en un espectáculo para todos los públicos en sesión dominical [...] una invitación al arte inactual para acabar con el arte de la actualísima denuncia quejumbrosa, por divertido que sea.”¹⁷¹

Un ejemplo claro de este argumento lo encontramos en la lectura que realiza de la poesía de Arthur Rimbaud. Analiza su obra en relación con su trayecto vital. Propone que al igual que con el caso de Hölderlin, es provechoso recurrir a la biografía del artista para la comprensión del significado global de su creación. Interpreta ese cambio radical, que va de la voluntad absoluta de ser poeta al abandono total de la literatura, como una poética del silencio. La primera etapa: “es el momento afirmativo de la habitación poética del mundo, siempre que entendamos por ‘labor poética’ una investigación de la maldad.”¹⁷² Se trata de una escritura como exploración de la condición humana. Este poeta se vuelve en un modelo que implica el desgarramiento del sujeto. Con Rimbaud la poesía se transforma en una actividad que debe estar acompañada de experiencias límite. El poeta, en su proceso de formación, se ve impelido transgredir todo aquello que se considera como un tabú. De allí que esta forma de habitar el mundo sólo pueda durar tres frenéticos años, a los que seguirá una vida en el exilio. Las cartas de esa segunda época son el documento de un completo alejamiento de cualquier forma literaria. La vida del poeta marca el inicio de la vanguardia: entendiendo por ésta un proceso del arte que sólo puede devenir en la destrucción absoluta (tanto del sujeto creador como de la obra) y que, por lo tanto, plantea la negación de cualquier continuidad. Azúa no duda en aventurar: “los efectos poéticos de aniquilación conducen a las masacres de las dos guerras mundiales, al holocausto, a la aparición de la deidad llamada ‘bomba atómica’ y a las técnicas de destrucción del espacio y del tiempo

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 254.

¹⁷² Azúa, *Lecturas compulsivas. Una invitación, op. cit.*, p. 172.

llamadas ‘televisión’, ‘aeroplano’, ‘teléfono’ y tantas otras amontonadas como demonios feroces en el estrecho límite de nuestro siglo XX.”¹⁷³ Interpreta la abolición de las formas literarias del poeta francés como una anticipada pulsión de muerte tangible en el siglo que habría de venir. La huida de Rimbaud es una huida de Occidente, del ominoso destino que se dibujaba en sus *Iluminaciones*; por esta razón: “Una vez destruido el poema desde dentro, quedaba aún escapar a él por fuera. Los esfuerzos técnicos afirmativos de la primera época son ahora esfuerzos técnicos negativos [...] La segunda vida de la oscuridad es el silencio.”¹⁷⁴

La figura de Rimbaud se convirtió, para Azúa, en la ferviente exaltación vivencial que desemboca con la segunda mitad del siglo XX, por ejemplo, en el rockstar como un producto, como una mercancía. Para el pensador catalán la banalidad del mal consiste en transformar la vida cotidiana en espectáculo; es decir, convertir la existencia del individuo en algo susceptible de ser vendido, con la finalidad de satisfacer a los medios masivos de comunicación. Como hemos visto en algunas de sus declaraciones, para este escritor su generación inaugura la apertura de España a la plena posmodernidad. Su crítica literaria se asume como una búsqueda de un pasado en el que pueda rastrear el origen de la crisis de su presente. Este proceso lo lleva a reconocer en los novísimos uno de los indicios para demostrar su interpretación. Admite que de los nueve quizás sólo tres de sus participantes ejercieron la poesía más allá de la aparición del grupo, que él mismo califica de mediática y publicitaria. En el caso de Leopoldo María Panero es donde más se detiene: “Aunque resulte doloroso, es preciso añadir que Panero se ha convertido, además, en una figura simbólica más próxima a Jim Morrison que a Rimbaud, y que ello perjudica el recto juicio de su poesía.”¹⁷⁵

El ejercicio de lectura e interpretación de Azúa consiste en poner en diálogo a la obra con los acontecimientos sociales y económicos que la rodean, porque desde su perspectiva la finalidad de la crítica tiene que ser una denuncia. Recurre a la polémica porque, como él mismo declara al final de su *Diccionario de las artes*, su pacto con el lector tendría que generar una toma de conciencia: “Ahora, por favor, note calles. No te duermas. Sigue hablando tú y que pueda yo oírte y disputar contigo; y si no puedes hablar, dibújame algo

¹⁷³ *Ibid.*, pp. 174-175.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 187.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 202.

que yo sea capaz de entender. O canta, o haz algo, ahora que me ha llegado la hora de callar. Que haya justicia en este mundo, ya que en el otro, otras son las medidas, otros son los jueces.”¹⁷⁶ Con estos ensayos Azúa ofrece una explicación de lo que considera el peligroso trasfondo que, según él, anida en la vida contemporánea. A narrar y analizar la vida de su amigo Leopoldo María Panero ofrece su testimonio sobre cuál considera el riesgo de la poesía como espectáculo: “La destructiva idolatría del loco que en Francia ha afectado tanto al conocimiento de Artaud, de quien se ha publicado absolutamente todo sin el menor criterio literario, puede afectar también a la espléndida poesía de Panero.”¹⁷⁷

Considero que esta parte de la obra de Félix de Azúa es una muestra concreta de cómo la tradición puede transformarse en un vehículo de desmitificación. Su respuesta ante la crisis, parecen decirnos sus ensayos, es la toma de conciencia del juicio de valor. El pensador catalán emprende una relectura de fondo al traer a presente y recurrir a la subjetividad. Estos elementos son estrategias recurrentes en sus ensayos. Considero que la presencia evidente de estos rasgos es parte de una poética literaria. La preeminencia del yo se vincula a la responsabilidad que implica el acercamiento a la literatura: es el pacto que un individuo establece con la significación. Considero que su crítica literaria enfatiza su situacionalidad; es una herramienta para la expresión de su punto de vista. Gracias a su obra es posible vincular a la crítica literaria como parte de la literatura; ya que, da cuenta de la complejidad inherente a la relación entre la historia y el arte. Baudelaire y la modernidad son dos de sus magdalenas: la huella de su lectura experimentada en la candente tensión histórica, lo que Walter Benjamin denomina *instante de peligro*. Por esta razón considero pertinente traer a colación el aforismo de la quinta de las *Tesis sobre la historia*: “El pasado sólo es atrapable como la imagen que refulge, para nunca más volver, en el instante en que se vuelve reconocible [...] la imagen verdadera del pasado es una imagen que amenaza con desaparecer con todo presente que no se reconozca aludido en ella.”¹⁷⁸

¹⁷⁶ Azúa, *Diccionario de las artes*, op. cit., p. 318.

¹⁷⁷ Azúa, *Lecturas compulsivas. Una invitación*, op. cit., p. 203.

¹⁷⁸ Benjamin, op. cit., p. 39.

Capítulo IV

La crítica literaria como *ensayo crítico*

*La crítica es la forma moderna de la autobiografía.
Uno escribe su vida cuando cree escribir sus lecturas.
¿No es a la inversa del Quijote? El crítico es aquel que
encuentra su vida en el interior de los textos que lee.*

Ricardo Piglia

De los muchos inicios que puede tener la historia del concepto que he elegido para este capítulo, creo que hay uno especialmente relevante que nos puede ayudar a adentrarnos en el tema. En 1915, a causa del disparo de un francotirador habsbúrgico, muere en el Monte Podgora Renato Serra. Pocos meses antes de que esto sucediera, Serra había publicado en la revista *La Voce* un ensayo que iba a cambiar por completo el panorama intelectual de su país. Con el “Examen de conciencia de un literato” se inaugura una brecha en la discursividad de su tiempo. Este texto es de gran importancia porque la totalidad gira en torno a una pregunta: ¿cuál podría ser el papel de la literatura en un panorama de catástrofe? Frente a los estragos en las trincheras de la Primera Guerra Mundial, Serra dirige una carta a su amigo y mentor Giuseppe De Robertis. Este joven escritor constata que los eventos bélicos pueden modificar rotundamente el curso de la cotidianeidad; sin embargo: “La literatura no cambia. Podrá tener alguna interrupción, alguna pausa, en el orden temporal [pero] es inútil esperar que se transforme o se renueve con la guerra, que es otra cosa: como es inútil esperar que los literatos regresen cambiados, mejorados, inspirados por la guerra.”¹⁷⁹ Es una declaración de principios, apoyada en la afirmación del peligro de la propaganda y la exaltación de la masacre masiva. Su polémica va encaminada a romper con el mito del escritor-soldado. A pesar de la importancia que se confería a este suceso, Serra lo reconocía como uno más de la serie de manifestaciones de la barbarie de la historia. En este texto entreteje un argumento que está presente en todo el texto: los esencialismos plantean callejones sin salida, y por esta razón la labor del crítico es romper

¹⁷⁹ Renato Serra, *Examen de conciencia de un literato*, trad. Fabrizio Cossalter y Rodrigo Jardón Herrera, México, Ai Trani, 2015, p. 27.

con la inercia. Es en la lectura donde inicia el diálogo, donde se genera la empatía hacia la condición humana:

El mundo está lleno de situaciones sin reparación. Tal es su ley. Pienso que yo también lloré de niño por las antiguas coronas, por los pueblos desaparecidos sin culpa del teatro del mundo, por todo lo que se perdió y se dejó de recordar: leí con una lágrima en los ojos fijos, con los dientes apretados en silencio, la historia de las conquistas y de las destrucciones, las victorias de los romanos y de los bárbaros, las guerras de los españoles y los levantamientos de los campesinos, la guerra de los treinta años y las guerras de religión. Era sólo un muchacho y no sabía cómo seguir viviendo. Pero pude seguir. Renuncié a vengar a las víctimas, me olvidé de consolar a los que habían muerto sin consuelo: logré vivir. (He vivido junto a mis seres queridos, que ya murieron. Los enterré y me fui por los caminos del mundo). También ahora puedo hacer lo mismo. *Esta historia, que llamamos presente, no es distinta de aquellas, que creemos haber leído en los libros: participamos en esta y en las otras de la misma manera. ¡Tan cercanos, pero también tan lejanos!*¹⁸⁰

Serra postula la lectura como un espacio de encuentro. Decide alistarse como soldado y participar del destino de su generación. Se dirige al campo de batalla por la convicción de ser partícipe de una colectividad: “no somos eternos, sino hombres, y destinados a morir. Este momento que nos tocó jamás regresará para nosotros, si lo dejamos pasar [...] No somos ascetas ni estamos fuera del mundo [...] No esperamos nada. Sabemos que nuestro sacrificio no es indispensable.”¹⁸¹ Su decisión no se funda en la defensa del nacionalismo; es, por el contrario, la voluntad de no eximirse, por su labor intelectual, del camino que sus coetáneos también estaban viviendo. Antes de emprender su última misión militar, asume el derecho a dedicarse a la literatura, pero sólo si se trata de una actividad en la que el presente no cese de comunicarse con la tradición para encontrar vías de entendimiento; también habla de la voluntad por comprender a través de los textos, para no justificar una manipulación de lo real. Con esa publicación Serra estaba dirigiendo un serio cuestionamiento al papel que desempeña el intelectual. Dadas las condiciones del naciente siglo, en las que los medios de distribución y producción literarios apuntaban hacia la masificación, era una tarea de primer orden redefinir por qué la crítica no es un asunto baladí. Uno de los mensajes que calaron hondo en sus lectores fue que gracias a este oficio el pasado se reactualiza continuamente. Cada generación cuenta con la mirada de sujetos

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 41. (Las cursivas son mías)

¹⁸¹ *Ibid.*, pp. 47-48.

que asumen el juicio de valor como instrumento de dilucidación. El ensayo de Serra es fundamental en la tradición italiana porque señala que postular significados nunca es inocente. Ese ejercicio es un retrato de cómo y qué implican el enfrentamiento con el mundo: “Todas las palabras sirven cuando el significado de todas es el mismo: estamos juntos, hoy esperamos, mañana estaremos juntos, marchando.”¹⁸²

Considero que este tipo de práctica es la que caracteriza al ensayo crítico. En su libro *La forma del saggio*, Alfonso Berardinelli propone que este género es parte consustancial de la modernidad. Es el atento estudio donde el intelectual es “expresión de la autoconciencia laica, de la subjetividad individual (problemática y escindida), y al mismo tiempo [es] típica encarnación de tendencias antidogmáticas, escépticas, irónicas y heréticas.”¹⁸³ El proceso que se lleva a cabo implica la apertura del texto, de su significado, al presente de quien lo lee. Berardinelli apunta que dadas sus condiciones de enunciación se transforma en el vehículo privilegiado para el análisis de los conceptos desde el mirador del juicio de valor. Este pensador italiano nos recuerda que su presencia es fundamental en el desenvolvimiento de la narrativa y de la poesía. Esto es evidente si se toma en consideración el gran número de escritores que ejercieron este oficio a la par del resto de sus proyectos: dentro de las sociedades modernas funge el papel de la mediación entre los diferentes estratos de la opinión pública. Su existencia es muestra de un fecundo ambiente para el debate; sobre todo, representa el nexo que permanentemente se entabla entre la literatura y el mundo:

Incluso cuando se dedica a la literatura, el crítico no sólo trata de ésta, también es crítico de las costumbres y de las ideas. “Desenmascarar” y “dejar al desnudo” (que son los rasgos relevantes, según Auerbach, del estilo de Montaigne) se convierten en parte esencial del mismo discurso sobre la literatura. Códigos poéticos y códigos morales se funden (por ejemplo, en el neoclasicismo inglés, de Pope a Johnson) y la cercanía que hay entre la crítica literaria y la libre conversación [...] se convierte en una característica de la moderna crítica ensayística.¹⁸⁴

Berardinelli propone que se puede denominar a la crítica literaria escrita de forma ensayística como ensayo crítico. Por otro lado, también apunta que este género literario es quizás el que tuvo mayor auge y relieve en el siglo XX. Como nunca antes sus horizontes

¹⁸² *Ibid.*, p. 51.

¹⁸³ Berardinelli, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, op. cit., p. 22.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 27.

textuales se amplían para nutrir el desarrollo de los demás géneros. Los narradores empiezan a organizar las tramas a partir de los círculos concéntricos de la argumentación, en vez de seguir una secuencia cronológica. Menciona los casos de Marcel Proust, Thomas Mann y Robert Musil como precursores de este giro en la narrativa. También es durante el “siglo de la mediación crítica” que los poetas líricos tienen la necesidad de glosar sus propias creaciones para postularlas como parte de una situación histórica concreta y para poder establecer las coordenadas de sus respectivas poéticas: un movimiento que es evidente en las obras de T. S. Eliot, Octavio Paz o Eugenio Montale, por nombrar sólo a tres. De esta manera, el ensayo sobre literatura hace que los objetos a tratar se vuelvan un campo de tensiones en el que lo único que predomina es la particular experiencia lectora del sujeto:

Ese tipo de crítica literaria no está propia o exclusivamente ligada al ámbito académico y al ejercicio universitario del estudio literario. Tampoco es una crítica rigurosa y prioritariamente historiográfica o científica [...] Crítica con marcha ensayística en las formas más variadas y con los más diversos objetivos: desde el didascálico-militante al autobiográfico. Pero de cualquier forma siempre ensayístico: no deja a la sombra o sin decir la propia colocación y situación, la problematicidad del propio punto de vista, la relación de cercanía o de choque con la filosofía o las teorías estéticas, y, en fin, la idea de que el estudio literario siempre se presenta como un entramado que no se puede limitar a la racionalidad o a la formalización de las motivaciones, del conocimiento, de las argumentaciones y de los intereses: en cuyo horizonte móvil el objeto literario (texto, obra, tendencia o tradición) adquiere su perfil y su consistencia histórica.¹⁸⁵

Considero que es gracias a la presencia de esta práctica discursiva que se pudo llevar a cabo durante el siglo XX una sistemática revisión de las problemáticas que surgen entre la literatura y las condiciones sociales, políticas y económicas en contextos específicos. En otro de sus libros, *L'eroe che pensa*, Berardinelli dice que esta transformación de la literatura se conecta con el imperativo de dudar sobre el progreso y el control absoluto del entorno. Esta actitud, que Compagnon define como *Antimodernidad*, es la misma que el escritor italiano dibuja y que yo retomo para comprender el desenvolvimiento de la constelación de pensamiento que en este trabajo se ha querido abordar. Desde esta perspectiva, el ensayo crítico es inseparable de una literatura que buscó poner en tela de juicio la posibilidad de reducir todo acontecimiento a un proceso racional, unitario y

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 29.

verificable que garantizara la liberación de la humanidad. Es debido a esta convicción que se analizó la pertenencia de la crítica literaria de Debenedetti y de Azúa como expresiones ensayísticas; pues, entre muchas otras cosas son el reflejo de un desencanto:

Se podría decir que de la Ilustración en adelante, desde que las ideas fundamentales de la cultura crítica (desde que se quiso poner en práctica ideas como la libertad o la igualdad o la sociedad justa y racional) entraron en conflicto con las ideas dominantes. Desde ese entonces y por mucho tiempo, quizás hasta la década de 1960, la mejor literatura moderna fue una forma de crítica de la sociedad y de crítica de la cultura. Descripción y análisis, incluso narración novelesca y monólogo lírico, eran develamiento, revelación de la verdadera moral y de los vínculos reales de la sociedad moderna: respetabilidad, búsqueda de la ganancia, de la seguridad, represión y degradación del eros, obsequio formal y retórico de valores traicionados de facto. Quien sea que haya leído incluso una sola página de Baudelaire, de Tolstoi, de Marx o de Kierkegaard sabe lo radicales y violentamente críticas, en primer lugar consigo mismas, que fueron la literatura y la filosofía del siglo XIX, las que mayor influencia tuvieron en el siglo XX. Y en éste, ya fueran las tendencias vanguardistas, ya fueran las experiencias extremistas y anárquicas, ya fueran las neotradicionales o neoclásicas (Joyce y Breton, Gadda y Benn, Valéry y Eliot, por dar nombres de museo) engloban un potente principio crítico en el proceso de la composición y de la invención literaria. Arte que critica la idea de arte, literatura que se niega y desarticula a sí misma, o que se redefine frente a un público desconcertado. En el siglo XX se ha querido sacudir, no seducir; denunciar (y autodenunciarse), no entretener.¹⁸⁶

Por otra parte, cabe señalar que las obras de Giacomo Debenedetti y de Félix de Azúa surgen en el marco de una pugna que caracterizó a las instituciones que avalan a la literatura. Se trata de la rivalidad que dentro de las universidades se dio entre la teoría y la crítica (considero, en este sentido, que no es un dato poco relevante el que ambos autores desarrollen en el interior de esas instituciones aspectos importantes de su ensayismo). Así como el siglo pasado se estructura literariamente a partir del ensayo, también es cierto que durante esa misma época se genera el auge de la teoría literaria. Es específicamente en la época de las vanguardias históricas, como lo muestra el formalismo ruso, cuando dio inicio esta pugna relacionada con la interpretación de las obras de arte. Sin embargo, la convivencia entre ambas formas de afrontar el texto no fue para nada sencilla o pacífica. Esto es evidente en el caso de Debenedetti, quien nunca pudo obtener una plaza universitaria debido a su escepticismo, durante los primeros años de la posguerra, hacia la escuela estructuralista italiana. Sus análisis no dejaron de ser reconocidos por su

¹⁸⁶ Alfonso Berardinelli, *L'eroe che pensa. Disavventure dell'impegno*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 20-21.

originalidad, pero esto no evitó que también fueran considerados excéntricos en un ambiente dominado por el magisterio de intelectuales como Cesare Segre y Maria Corti. En el caso de Azúa, Fabrizio Cossalter apunta que la época de este intelectual español coincide con un viraje al interior del sistema educativo español de nivel medio superior. El ingreso unos cuantos años más tarde, de este intelectual como profesor universitario se relaciona con la voluntad de apertura y relectura del pasado reciente que se exigía a esos miembros de la sociedad española.¹⁸⁷ Sin embargo, también es importante remarcar que su particular enfoque de la estética se encuentra en las antípodas de los intereses de las facultades de filosofía españolas; razón por la que su cátedra le fue asignada en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Cataluña. La existencia de lo que enmarco como ensayo crítico responde al conflicto de definir *qué función tiene la literatura*. Con respecto a esta temática Antoine Compagnon, en las primeras páginas de *El demonio de la teoría*, considera que sustancialmente la diferencia entre ambas posturas se podría resumir de la siguiente manera:

La teoría se opone al sentido común [...] La teoría contrasta con la práctica de los estudios literarios, es decir, la crítica y la historia literarias, y analiza esa práctica, o más bien esas prácticas, las describe, hace explícitos sus presupuestos, en definitiva los critica (criticar significa “separar”, “discriminar”). La teoría sería por tanto en un principio la *crítica de la crítica*, o la *metacrítica* [...] Se trata de una conciencia crítica (una crítica de la ideología literaria), una reflexividad literaria (un pliegue crítico, una *self-consciousness* o una autorreferencialidad): características que se relacionan con la modernidad desde Baudelaire y sobre todo desde Mallarmé.

Por crítica literaria entiendo un discurso sobre las obras literarias que pone el acento en la experiencia de la lectura, que describe, interpreta, evalúa el sentido y el efecto que las obras tienen sobre los (buenos) lectores, que no son necesariamente ni cultos ni profesionales. La crítica aprecia, juzga; procede por simpatía (o antipatía), por identificación y proyección: su lugar ideal es el salón, del que la prensa no es más que un avatar, no la universidad; su forma por

¹⁸⁷ “Sin duda había unos enlaces generacionales fortalecidos por un caldo de cultivo compartido, en el que se mezclaban los más varios tópicos de la época, desde el estructuralismo francés y la vanguardia artística neoyorquina hasta los símbolos menos tangibles, como la naturalidad de la nueva forma de las relaciones interpersonales introducida por la comunidad juvenil. En efecto, el verdadero lugar de la memoria fue la universidad, centro de cada actividad política e insuperable espacio de la sociabilidad colectiva: más que en las asambleas, puestas en escena protagonizadas por el individualismo y el enfrentamiento entre facciones, los hijos de los vencedores y de los vencidos de la Guerra Civil encontraron en la necesidad de defenderse recíprocamente contra los ataques de los ‘fachas’ y la llegada de los ‘grises’ la oportunidad de transformar el yo de cada uno en un nosotros comunitario.” Cfr., Fabrizio Cossalter, “Las raíces del desencanto. Notas sobre la memoria literaria de la transición” en Enric Bou y Elide Pittarello (eds.), *(En) claves de la transición*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 200, pp. 53-54.

autonomía es la conversación [...] la crítica se vincula al texto, la historia del texto [...] uno se explica por el contexto un objeto que le interesa precisamente porque escapa a ese contexto y le sobrevive.

La teoría protesta siempre contra lo implícito [...] plantea preguntas, esas preguntas que historiadores y críticos se plantean continuamente a propósito de textos concretos, pero de las que saben las respuestas por adelantado. La teoría recuerda que esas preguntas son problemáticas, que pueden responderse de diversas maneras: la teoría es relativista.¹⁸⁸

Considero que se trata de una sutil cuestión de enfoque. Al final del primer capítulo de este trabajo, recuperaba una cita de Edward W. Said que se refería al surgimiento de ambas posturas como lucha en contra del *status quo*. Su aparición responde a la necesidad de cuestionar qué se entiende por literatura y de qué manera un cierto canon siempre implica la ponderación de un sistema de poder. En ambas formas discursivas está presente el juicio de valor; es más, en torno a éste las motivaciones de la escritura definen sus coordenadas y, también, sus objetivos. De allí que el contacto entre la teoría y la crítica no pueda ser desenfadado o indiferente, pues cada una defiende una específica mirada del mundo. Son aproximaciones y tomas de conciencia sobre el significado. Cabe destacar, por otra parte, que Compagnon dedica su libro al trazo de un panorama coherente del desenvolvimiento de la mayor parte de las corrientes teóricas que tuvieron una resonancia preponderante en los estudios literarios del siglo pasado. En este manual se rastrean las correspondencias que existen entre el pensamiento filosófico y los fenómenos literarios con el auge de cada una de las escuelas de análisis textual. Creo que abre un espacio de debate con respecto a la crítica que vale la pena recuperar.

En el último capítulo, “El valor”, este académico francés hace muy explícita su preferencia hacia la teoría. Argumenta que el surgimiento de estas escuelas para la interpretación mucho tiene que ver con la necesidad de examinar por qué existen y qué implica tener clásicos en la literatura. Por esta razón, aclara: “Todo estudio literario depende de un sistema de preferencias, conscientes o no.”¹⁸⁹ A lo largo de este recorrido, constantemente apela a la relación de cada teoría con su contexto para evidenciar en torno a qué pugnas se construye el sentido. Explica que parte de esta forma de concebir el texto, nace de convertir el juicio de valor a través de herramientas que si bien no alcanzan la

¹⁸⁸ Antoine Compagnon, *El demonio de la teoría*, trad. Manuel Arranz, Barcelona, Acantilado, 2015, pp. 21-23.

¹⁸⁹ *Ibid.*, pp. 269-270.

objetividad, sí pretendían ofrecer explicaciones más duraderas. Polemiza especialmente con la obra de Sainte-Beuve. Específicamente rebate sobre el carácter atemporal del clásico; esta categoría es útil para la conformación del canon, pero en el fondo también implica sostener que al final todo depende de esencialismos: “los clásicos son obras universales e intemporales que constituyen el bien común de la humanidad, pero también un patrimonio nacional.”¹⁹⁰ La teoría, desde la lectura de Compagnon, forma parte del pensamiento que quiso oportunamente analizar los lugares comunes para escapar de la barbarie que los sistemas de poder ejercían; es una revisión para discrepar con la creencia a ultranza en las identidades y las superioridades nacionales. Romper con el sentido común, intentar una epistemología que afrontara el porqué de la literaturidad y cuestionara su necesidad, era dudar del progreso y sus implicaciones. No obstante, hay una paradoja recurrente en toda esta historia: definir un canon es inevitable. Como todo razonamiento cada una de las estrategias teóricas es un juicio de valor:

La inestabilidad del gusto es una evidencia perturbadora para todos aquellos que querrían instalarse en estándares de excelencia inmutables. El canon literario depende de una decisión colectiva sobre aquello que cuenta en la literatura, *hic et nunc*, y esta decisión es una *self-fulfilling prophecy* (profecía autocumplida), como se dice en inglés: un enunciado cuya enunciación aumenta las probabilidades de verdad del enunciado, o una decisión cuya aplicación sólo confirma lo bien fundado de la misma, puesto que es para sí misma su propio criterio. El canon tiene el tiempo a su favor, a menos que se produzcan rechazos violentos, antiautoritarios, como también hemos visto, que desprecien mejor los valores establecidos. Es imposible ir más allá de la comprobación: me gusta porque me lo han dicho.

[...] El canon no es fijo, pero tampoco es aleatorio, y sobre todo, no está en continuo movimiento. Es una clasificación relativamente estable, y, si los clásicos cambian, es en los márgenes, debido a una fluctuación observable entre el centro y la periferia. Hay entradas y salidas, pero no son tan numerosas como se piensa ni completamente imprevisibles [...] Lo extraño es que las obras maestras duren, que continúen siendo pertinentes para nosotros, fuera del contexto de origen. Y la teoría, mientras denuncia la ilusión del valor, no ha cambiado el canon. Muy al contrario, lo ha consolidado haciendo que se releen los mismos textos pero por otras razones, por razones nuevas, supuestamente mejores.

[...] Y la imposibilidad de justificar racionalmente nuestras preferencias, como de analizar aquello que nos permite reconocer instantáneamente un rostro o un estilo –*Individuum est ineffabile*– no excluye constatar empíricamente los consensos producto de la cultura, de la moda o de cualquier otra cosa [...] El valor literario

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 289.

no puede tener un fundamento teórico: éste es un límite de la teoría, no de la literatura.¹⁹¹

Visto desde esta perspectiva, creo que el ensayo crítico experimenta una problemática muy similar: es finalmente una puesta en valor. Propongo que esta obra de Compagnon es, entre muchas otras cosas, una continuación del diálogo que entabló con uno de sus maestros, Roland Barthes. En especial con el viraje que este último realizó al inicio de la década de 1960. A partir de la publicación de *Ensayos críticos* (1964), Barthes empieza a dudar sobre la objetividad y las certezas que el análisis estructuralista proporcionaba sobre las obras artísticas. Se trata de un momento decisivo en la historia del análisis literario. Remo Ceserani, en su libro *Raccontare la letteratura*, rastrea que es precisamente entre 1965 y 1970 cuando se genera un consenso académico en Europa a favor del estructuralismo. Es durante esos años que son releídos y, en ocasiones, descubiertos los trabajos de la mayoría de los formalistas rusos y de los miembros de la escuela de Praga. Definir una obra únicamente a través de los rasgos estructurales significó, para muchos estudiosos, el sueño de poder eliminar casi del todo una impronta ideológica, o, al menos, mitigarla para alcanzar una mayor objetividad. En este libro, Ceserani estudia la presencia y problemáticas de la historia literaria como método exegético; sin embargo, también argumenta que durante este periodo es complicado separar esquemáticamente la función de la crítica y de la teoría. Son posturas que conviven en movimientos que van del mutuo rechazo a la aceptación de algunos de sus hallazgos. Retomando concretamente el caso francés, es notorio que “también en la fase culminante del estructuralismo, la situación era más complicada de lo que aparentaba y que, en algunos autores y en algunas de sus fases más recientes, también el movimiento francés se tuvo que enfrentar, de varios modos, con el problema de la dimensión histórica de los textos literarios.”¹⁹² Esta cuestión evidentemente atañe a la crítica, porque la imposibilidad de reducir formalmente el valor de una obra implica tener que renegociar el papel o la función del intérprete. En el caso de este trabajo, la polémica de Roland Barthes es ilustrativa para comprender de qué podría derivar la preferencia de Giacomo Debenedetti y de Félix de Azúa por la crítica.

¹⁹¹ *Ibid.*, pp. 303-304.

¹⁹² Remo Ceserani, *Raccontare la letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, p. 37.

En su famosa polémica con Raymond Picard de 1966, *Crítica y verdad*, Barthes cuestionó que la crítica pudiera alcanzar una verdad sobre el contenido de las obras: “Lo verosímil no corresponde a lo que ha sido (esto proviene de la historia) ni a lo que debe ser (esto proviene de la ciencia), sino a lo que el público cree posible y que puede ser en todo diferente de lo real histórico o de lo posible científico [...] Hay en suma, un verosímil crítico.”¹⁹³ Es decir, lo que ofrece una crítica convencional es una verdad que se sostiene simplemente por no romper con lo ya establecido, con la norma del significado de un texto. Más allá de la literalidad (la trama de una novela, por ejemplo) los signos de la obra se encuentran en un estado de perpetua indeterminación que posibilita leer entre líneas. Dentro de este pensamiento, la obra es un contenedor de semiosis infinita, porque todo comentario sobre el texto implica la creación de un discurso paralelo. La lectura es un medio de producción que es evidente en la crítica: “una obra es ‘eterna’, no porque imponga un sentido único a hombres diferentes, sino porque sugiere sentidos diferentes a un hombre único.”¹⁹⁴ “El sentido vacío”, que estructura a la obra, transforma al crítico en una suerte de médium que se aventura a crear, porque “desdobra los sentidos, hace flotar un segundo lenguaje por encima del primer lenguaje de la obra, es decir, una coherencia de los signos.”¹⁹⁵ Barthes propone que el abandono de cualquier pretensión objetiva conlleva la “sanación”: la escritura. Esta cuestión ya la había planteado explícitamente en su introducción a *Ensayos críticos*: “el crítico, como el escritor, nunca tiene la última palabra. Más aún, ese mutismo final que forma su condición común es el que desvela la verdadera identidad del crítico: el crítico es un escritor.”¹⁹⁶ Lo interesante de esta postura es que la valoración vuelve el acto interpretativo en un análisis del lector específicamente. Es a través de este contacto que el texto puede mostrar un punto de fuga para la dilucidación de un discurso propio:

Nadie puede por lo tanto escribir sin tomar partido apasionante (sea cual sea el despegue aparente de su mensaje) *por todo lo que va bien o mal en el mundo*; las desgracias y las dichas humanas, lo que suscitan en nosotros, indignaciones, juicios, aceptaciones, sueños, deseos, angustias, todo eso es la materia única de los signos, pero esta facultad que en un principio nos parece inexpresable, hasta tal punto es primaria, no tarda en convertirse en algo *nombrado*. Volvemos una vez

¹⁹³ Roland Barthes, *Crítica y verdad*, trad. José Bianco, México, Siglo XXI, 2010, pp. 14-15.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 53.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 66.

¹⁹⁶ Roland Barthes, *Ensayos críticos*, trad. Carlos Pujol, Barcelona, Seix Barral, 2003, p. 10.

más a la dura ley de la comunicación humana: lo original sólo es la más vulgar de las lenguas, sólo por exceso de pobreza, y no de riqueza, hemos hablado de inefable. [El escritor] tiene que arrancar una palabra segunda del enlramamiento de las palabras primeras que le proporcionan el mundo, la Historia, su existencia, en otros términos, un inteligible preexistente a él, ya que él viene a un mundo lleno de lenguaje, y no queda nada real que no esté clasificado por los hombres: nacer no es más que encontrar ese código ya enteramente hecho y tener que adaptarse a él [...] arrebatarse a la lengua del mundo, que es la pobre y poderosa lengua de las pasiones, una palabra *distinta*, una palabra *exacta*.¹⁹⁷

El problema de la propuesta barthesiana es que, llevada al límite, derivará en la muerte del autor. En ese ensayo plantea que la literatura se forja en la escritura y ésta es “la destrucción de toda voz, de todo origen.”¹⁹⁸ No se la puede encasillar en un interpretación única, porque hacerlo implicaría volverla un objeto del “positivismo”, un “resultado de la ideología capitalista.” Se trata, por lo tanto, de una justificación capaz de hacer frente a un problema político. El espacio ilimitado, inagotable e inasible de la escritura tiene como fin último darle al receptor esa cualidad que por mucho tiempo sólo se le atribuía al artista: “sabemos que para devolverle su porvenir a la escritura hay que darle la vuelta al mito: el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor.”¹⁹⁹ Este cambio de funciones es un acontecimiento que tenía una motivación concreta: la lucha por liberar al texto literario de las prácticas de poder y de las ideologías imperantes al otorgarle el papel principal al intérprete. Con el autor fuera del panorama, la literatura se plantea como el espacio de la libertad absoluta. Tal como lo diría Barthes en su conferencia “Reflexiones sobre un manual”, “desarrollar una lectura polisémica del texto, reconocer por fin los derechos de la polisemia, edificar prácticamente una especie de crítica polisémica, [es] abrir el texto al simbolismo.”²⁰⁰ La supremacía del lector también permite que la crítica participe de la creación literaria. En *El demonio de la teoría* Compagnon rebate a su maestro y propone que la muerte del autor implica que “no solamente el sentido del texto no se agota en la intención ni equivale a ella [...] sino que debe además incluir la historia de su crítica por todos los lectores de todas las edades, su recepción pasada, presente y futura.”²⁰¹ La intención ya no es una marca del autor, la intención es un elemento fluctuante que cambia

¹⁹⁷ *Ibid.*, pp. 16-17.

¹⁹⁸ Roland Barthes, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, trad. C. Fernández Medrano, Barcelona, Paidós, 2012, p. 75.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 83.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 67.

²⁰¹ Compagnon, *El demonio de la teoría*, *op. cit.*, p. 74.

de sujeto a sujeto, no sólo de época a época. La propuesta es sugerente, sin embargo, también erige un escollo del que no se puede salir: la total desaparición de un consenso en el significado. Una crítica llevada a tal extremo es lo que Compagnon busca evitar. En el capítulo “El lector”, el académico francés concluye que las justificaciones teóricas abocadas a la sola defensa del intérprete (al crítico en especial) tampoco lograron solucionar qué significa una obra; no obstante, también recupera una cita de Montaigne que considero valiosa para este trabajo:

El destino que ha tenido el lector en la teoría literaria es ejemplar. Durante mucho tiempo ignorado por la filología, luego por el New Criticism, el formalismo y el estructuralismo, mantenido a distancia como estorbo con el nombre de la “ilusión afectiva”, el lector, mediante su retorno a la escena literaria junto al autor y al texto (o entre, contra el autor y el texto), ha roto su cara a cara, ha quebrado su alternativa, que había llegado a ser esterilizante. La promoción del lector ha planteado una cuestión insoluble en el marco de la lógica binaria favorita de los literatos: la cuestión de la libertad vigilada, de su autoridad relativa frente a sus rivales [...] la primacía del lector plantea tantos problemas como, anteriormente, la del autor o la del texto, y lo arrastra a su perdición. Parece que le sea imposible a la teoría preservar el equilibrio entre los elementos de la literatura. Como si la prueba de la práctica no tuviera ya fuerza, la radicalización teórica presenta a menudo el aspecto de una huida hacia delante para evitar las dificultades, las cuales –Fish lo recordaba– no deben su existencia más que a la “comunidad interpretativa” que las hace surgir.

[...] vivimos (y leemos) en el intervalo. La experiencia de lectura, como toda experiencia humana, es inevitablemente una experiencia doble, ambigua, desgarrada: entre comprender y amar, entre la filología y la alegoría, entre la libertad y la coacción, entre la preocupación por el otro y la preocupación por uno mismo. Esta situación intermedia repugna a los verdaderos teóricos de la literatura. Pero, como decía Montaigne en la “Apología de Ramón Sibiuda”: “Es una gran temeridad perderse uno mismo para perder a otro.”²⁰²

La necesidad de enfrentarse a la obra literaria para comprender un significado es el origen de estas pugnas. Las citas anteriores ponen en primer plano la posibilidad de concebir la interpretación como un reflejo de la visión de mundo del lector que realiza ese ejercicio. Se trata de un contacto con la obra que permita revivir un diálogo con el pasado. Aventuro que es debido a esta defensa por la subjetividad que nuestros dos críticos-ensayistas asumieran una cierta distancia con respecto a las instituciones universitarias de sus contextos. Los aportes de Barthes son indudables contribuciones en la historia de la lectura del texto, pero el extremismo de algunas de sus ideas no puede ser aplicado a la totalidad de

²⁰² *Ibid.*, pp. 194-196.

la crítica literaria de las décadas pasadas. Como se vio en los capítulos anteriores, considero que la relación con el ensayo en las escrituras de Debenedetti y de Azúa permite que haya una apertura del yo interpretativo a un contacto permanente con su tiempo; por otro lado, el abandono de una objetividad absoluta tampoco excluía la presencia del autor como origen de la obra. La forma en que ambos críticos retoman los aspectos biográficos está motivado por una convicción: mantener viva la relación que pervive entre la literatura y la realidad.

El acercamiento a sus lecturas muestra que aunque *En busca del tiempo perdido* y *Las flores del mal* no se agoten en las figuras de Proust y Baudelaire, sí hay un fructífero entrelazamiento entre la obra y su contexto de origen. Por esta razón, sus ensayos también cuentan con una metodología. Para Alfonso Berardinelli los resultados del ensayo crítico son: una “mezcla o contaminación de conocimiento, imaginación, relevancias textuales, retrato del autor, hipótesis sobre las fuentes estilísticas y sobre el público potencial de la obra.”²⁰³ Estos aspectos van de datos factuales a iluminaciones creativas: “En fin, un buen crítico también inventa a los autores de los que habla, pero no demasiado y no del todo. Reconstruye la estructura de la obra, pero continúa mostrándonosla y no sólo señalando su esqueleto.”²⁰⁴ Ese proceso, entre el que percibe y el objeto percibido, ha sido metaforizado por nuestros dos ensayistas con la figura de Orfeo. Aventura que las dos metodologías parten de una misma confianza en la comunicabilidad de la literatura y en la ética de la lectura. No pretenden la objetividad, porque buscan la apertura del texto con su momento de enunciación. Hablan de una especie de aventura intelectual que se funda en el descubrimiento y la pérdida. Es muy ilustrativo recuperar las dos citas sobre Orfeo para relacionar sus perspectivas de análisis.

En “Prefazione 1949” a la reedición del primer tomo de *Saggi Critici*, Debenedetti se pregunta sobre la función de su oficio y concluye su examen de conciencia con las siguientes palabras:

De hecho el arte siempre es revelación de destino, válido, en sus cifras luminosas y oraculares, para todas las generaciones, hasta que el hombre ame la poesía; es decir –déjeme creer que es así– hasta que el hombre sea hombre. Al crítico le toca descifrar, a la luz de las imágenes de destino dominantes en su época, el oráculo perpetuamente grabado en el arte. Le toca madurar y aceptar las sucesivas identificaciones que, con el paso del tiempo, poco a poco acontecen en las

²⁰³ Berardinelli, *L'eroe che pensa. Disavventure dell'impegno*, op. cit., p. 10.

²⁰⁴ *Ibid.*

imágenes perennes de la poesía. Con esta tarea, de declaración de las figuras de destino, lleva a cabo precisamente, en el mundo psicológico y moral, la indagación de las estructuras. Orfeo no devuelve al mundo a Eurídice viva, devuelve viva, por el contrario, la narración de cómo la perdió, y la belleza de su llanto. El crítico imita el camino de Orfeo, guiado por esa narración y por ese llanto, y revive a Eurídice, para ayudarse a sí mismo y a los hombres a entender por qué siempre se renuevan esa pérdida, esa narración, ese llanto; por qué son válidos para todos, y para que cada quien reencuentre su propio mito que vuelve a empezar. Historia individual eterna, la de Orfeo: y el crítico explica por qué es una historia eterna colectiva y por qué el poeta es uno de los más eminentes ciudadanos de la república de los hombres, a pesar de la condena de Platón. Justo porque queremos que Platón siga siendo nuestro amigo, y lo honramos; pero en virtud de las enseñanzas de Platón, nuestra mayor amiga es la verdad.²⁰⁵

Félix de Azúa plantea algo similar. En la entrada “Muerte” de su *Diccionario de las artes*, plantea que la finitud de la vida es una angustia connatural al hombre: origen de desastres y grandezas. En particular, a pesar de su escepticismo y su lectura sobre el agotamiento del Arte, rescata el pacto de las artes:

Las técnicas que practican las artes son técnicas de negociación con la muerte. El modelo es Orfeo, dios del canto y la música y, por lo tanto de la poesía, pero la poesía, no lo olvidemos, es fundamento mismo de todas las artes. La práctica de un arte sin poesía es o bien tecnología (arte como filosofía), o bien periodismo (arte como actualidades). El pacto de Orfeo, su descenso a los Infiernos, su victoria sobre Cerbero (el perro guardián de los muertos) y su regreso a la luz del sol, es una alegoría de las artes: son las artes explicadas artísticamente. La obra de arte aparece a la luz del sol, una vez abandonada su ocultación subterránea, su paseo por los Infiernos.²⁰⁶

En ambos pensamientos considero que pervive esa voluntad de comunicación con eso que Montaigne denominó condición humana. Erich Auerbach dedica a esta cuestión su capítulo de *Mímesis* sobre Montaigne. Con ese escritor francés observa que el ensayo se diferencia de los géneros anteriores porque procede “de la experiencia y especialmente de la experiencia interna, y que es la siguiente: que él es un ser oscilante, sujeto a las variaciones del ambiente, del destino y de sus propios movimientos interiores.”²⁰⁷ Como Orfeo, se da a la tarea de transformar ese núcleo primigenio, esa narración de origen que es él mismo, en un mensaje capaz de involucrar a la colectividad de los lectores. Tal como el

²⁰⁵ Giacomo Debenedetti, *Saggi critici. Prima serie*, Venezia, Marsilio, 1989, pp. 21-22.

²⁰⁶ Azúa, *Diccionario de las artes*, op. cit., p. 207.

²⁰⁷ Erich Auerbach, *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, trad. Ignacio Villanueva y Eugenio Ímaz, México, FCE, 2011, p. 270.

filólogo alemán explicó, se trata de un realismo que no puede ser solamente definido ni como autobiografía ni como diario, a pesar de fungir como termómetro del individuo que “sigue su propio ritmo interno, renovadamente alimentado y movido por las cosas, es cierto, pero no unido indisolublemente a éstas, sino saltando libremente de una a otra.”²⁰⁸ Las metáforas del viaje a los infiernos y de la apropiación del llanto son expresión de la posibilidad de consolidar una ética, arraigada en las vivencias histórico-morales. La responsabilidad por la palabra, como ya lo ha señalado Liliana Weinberg, es punto de partida del ensayo, porque gracias a ese movimiento quien enuncia asume los riesgos de la interpretación. Si reducir una obra a un significado único e invariable es imposible, enfrentarse a ésta tampoco desacredita alcanzar una cierta verdad. Me parece que Debenedetti y Azúa plantean que la interpretación es similar a un viaje. De ese trayecto se regresa con un mensaje: el bagaje de experiencias que pueden ser asimiladas por la condición humana. Cabe destacar, que Auerbach explica que la empatía que lleva a la comprensión del otro es una característica sustancial de la obra de Montaigne: “ha visto con más nitidez que ninguno de sus contemporáneos el problema de la autoorientación del hombre; la tarea de crearse, sin puntos de apoyos sólidos, habitabilidad en la existencia. En él, por primera vez, se hace problemática, en sentido moderno, la vida del hombre, la vida propia ‘cualquiera’ en su integridad.”²⁰⁹

En específico aventuro que sus propuestas son bastante similares en la lectura que Debenedetti ofrece sobre los celos en Proust y la lectura de Azúa sobre el concepto de ocultamiento en Heidegger. Desde el primer capítulo he querido rescatar que el fin último del pensamiento antimoderno es la negación de un dominio absoluto de la realidad a través del *logos*. En una cita que recuperé de Agamben, Montaigne aparece como el único escritor europeo capaz de crear una nueva discursividad afianzada en la experiencia: “la experiencia es incompatible con la certeza y una experiencia que se vuelve calculable y cierta pierde inmediatamente su autoridad. No se puede formular una máxima ni relatar una historia donde impera una ley científica.”²¹⁰ Visto a la luz de lo que se ha planteado a lo largo de los últimos tres capítulos, el ensayo en general evita las respuestas totales: es, por el contrario, una aventura intelectual en la que se espera alcanzar alguna iluminación cognoscitiva. La

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 274.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 291.

²¹⁰ Agamben, *op. cit.*, p. 11.

distancia de Debenedetti y de Azúa con respecto a la teoría la entiendo como un escepticismo respecto a la supuesta objetividad en la interpretación de la obra. Por otra parte, su revisión de las fuentes y los datos biográficos de los autores estudiados la entiendo como un puente que posibilite el diálogo; una estrategia de análisis para que el yo que enuncia no se someta a la vertiginosa semiosis infinita. Considero que en ambos casos la crítica depende o, al menos, se reconoce en la historia, pero no clausura las lecturas pasadas; se suma a ellas en el caudal de las obras. Montaigne inauguró un punto intermedio: “Por lo tanto, hay experiencias que no nos pertenecen, que no podemos decir que son nuestras, pero que, justo por eso; es decir, justo por que son experiencias de lo inexpresable, constituyen el último límite al que pueda aspirar nuestra experiencia en su tensión hacia la muerte.”²¹¹ Para Agamben la modernidad creó las condiciones para que este fenómeno sólo se pudiera presentar bajo la forma del *shock*. De allí que esta expropiación deviniera en la propuesta baudelairiana de la poesía, una línea de pensamiento que continuaría Proust:

Por esto, en Baudelaire (y esto nos da la medida de su lucidez), esta búsqueda toma la forma paradójica de una aspiración a la creación de un “lugar común” (“créer un poncif c’est la génie”; también hay que considerar el ritmo de la poesía baudelairiana, con su inesperado arribo a la banalidad, que tanto conmovía a Proust); es decir, lo que sólo podía ser creado por una secular acumulación de experiencias y no por una sola. Pero, en una condición en la que al hombre le ha sido expropiada la experiencia, la creación de semejante “lugar común” sólo es posible a través de una destrucción de la experiencia que, en el momento mismo en que falsifica la autoridad, devela de golpe que esta destrucción es, en realidad, la nueva morada del hombre. El extrañamiento, que despoja a los objetos más comunes de su realización, por eso se convierte en el procedimiento ejemplar de un proyecto poético que busca hacer de lo Inexpresable el nuevo “lugar común”, la nueva experiencia de la humanidad. En este sentido *Las flores del mal* son proverbios de lo innombrable.

La objeción más perentoria contra el concepto moderno de experiencia fue, sin embargo, practicada en la obra de Proust. Puesto que el objeto de la *Recherche* no es una experiencia vivida, sino justo lo contrario, algo que no fue ni vivido ni realizado; y ni si quiera su repentino afloramiento en las *intermitances du coeur* constituye una experiencia, desde el momento en que la condición de este afloramiento es justo una vacilación de las condiciones kantianas de la experiencia: tiempo y espacio.²¹²

²¹¹ *Ibid.*, p. 35.

²¹² *Ibid.*, pp. 38-39.

Se trata, pues, de una superación de los datos factuales a partir de la sugerencia de un retorno inesperado. Orfeo regresa del inframundo con un mensaje: una verdad de Historia individual eterna; surge a la luz abandonando su ocultación subterránea. En ambos pensadores está presente la idea de un umbral que no puede ser del todo traspasado. En la ya citada “Prolusione a Messina”, Debenedetti apuntaba (y también extendiendo esta afirmación al caso de Azúa): “las metáforas que nosotros usamos nunca son irresponsables, en el fondo siempre algo nos apremia para llevarnos a una determinada metáfora, esa y no otra, en la punta de la lengua.”²¹³ La crítica afronta el choque entre la relación de las palabras y las cosas con el ser humano. Ambos parten de un pacto ético, porque “Nada de cada una de nuestras letras es indiferente y cada una de ellas tiene su poder, su campo de bondades y su tierra maldita. Si ellas son las unidades mínimas con las que el espíritu se petrifica, algo han de ser.”²¹⁴ Considero que el interés por enfrentarse a sus autores es comprensible gracias a la crisis que Agamben señala. Coinciden en que la elusividad de la literatura empieza con las correspondencias baudelairianas. No hay un ensayo de Debenedetti dedicado por completo al poeta francés, pero, al igual que Agamben y Azúa, lo considera una figura de primer orden en el cambio de la experiencia.²¹⁵ Ir en contra del racionalismo lleva a preguntarse sobre cuál es el vínculo entre los significados y los significantes. Ir a la raíz del conflicto, inspirarse y revivir la crisis es no clausurar el pasado. Azúa, en este sentido, advierte que la mera emulación de las vanguardias históricas provoca:

Lo que en aquellos primeros artistas fue pasión y sacrificio contra la realidad se transformó milagrosamente en el símbolo de un arte tecnológico y racional. Por una de esas perversiones a los que nos tiene habituados la Historia, lo que había sido un refugio de iconoclastia para enfermos de alma arrasada por una locura religiosa ha acabado convirtiéndose en la representación misma de la Razón.²¹⁶

En los textos sobre Proust y en el *Diccionario de las artes* ambos autores hablan de las artes en conjunto; no las separan, así la música, las artes visuales en general, el cine y la literatura van de la mano, se entrecruzan para iluminar, sobre todo, el siglo breve. El “lugar común” que Agamben explica es para el crítico español “Un signo indescifrable, como el

²¹³ Debenedetti, *Proust, op. cit.*, p. 228.

²¹⁴ Azúa, *Diccionario de las artes, op. cit.*, p. 21.

²¹⁵ Cfr., Debenedetti, *Proust, op. cit.*, p. 236.

²¹⁶ Azúa, *Diccionario de las artes, op. cit.*, p. 30.

rayo que desciende del cielo e ilumina la noche un instante, [pone] en relación dos universos que se desconocían mutuamente.”²¹⁷ Me parece que ambos autores plantean que mantenerse en el umbral, no poder nombrar del todo, es un medio necesario para la recepción de los objetos de su crítica. Azúa recupera el pensamiento de Heidegger para este propósito. En la entrada “Desocultación” de su diccionario dice que ésta “devuelve del olvido lo ocultado.”²¹⁸ Esta estética se funda en la defensa del carácter no utilitario de la producción artística. Crear es significar y son *obras*, porque “no sirven para explotar la tierra en busca de servicios o ‘riqueza’, sino que la presentan como unidad de todos los entes y como lugar de residencia de ese ente, de esa ‘cosa’ especial, llamado lo humano o *lo mortal*, el ente que conoce la muerte y que Heidegger llama, famosamente, *Dasein*, que viene a ser el ‘existente’.”²¹⁹ Si la experiencia representa el conocimiento de los límites, de la muerte, en la época de máxima tecnificación la obra tiene que romper con esa lógica. Por eso aventuro que el ensayo, como dice Agamben, es una forma que permite entrelazar la cognición de algo con ese silencio. De forma similar, Debenedetti lee la novela de Proust como ejemplo de la imposibilidad de reducir con el raciocinio el contacto con el mundo. La crisis de Proust como escritor en crisis es dudar sobre el dominio del entorno, que es la ambición primordial del mundo moderno. Los celos representan la imposibilidad de aferrar por completo lo percibido, que siempre haya algo que se escapa y, por ello, la labor del artista consiste en captar esos intervalos. Sobre este tema el ensayo “L’interrogatorio della gelosia e le intermitenze del cuore” es por demás claro:

[...] la contraparte de la vida –ser en fuga– es la misma que el amor: certezas momentáneas, que ilusionan sobre la pasividad absurda de la posesión. La única forma de amar, en un cierto punto, es perseguir lo inalcanzable, los secretos del ser amado, siempre traidor. Toda historia de amor verdadero será, para Proust, una historia de celos. También el arte da minutos de certeza y de felicidad: son las intermitencias del corazón, en las que la vida deja aprehender ciertos momentos. Y, entonces, el arte busca que la persigamos en todos sus momentos, aferrar el secreto por el que nos traiciona huyendo, y vuelve el tiempo perdido. El arte se convierte en el tremendo, implacable interrogatorio de alguien que ha sido traicionado por la vida.²²⁰

²¹⁷ *Ibid.*, p. 54.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 129.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 131.

²²⁰ Debenedetti, *Proust, op. cit.*, p. 261.

Desde esta perspectiva, el crítico interroga con la misma aprensión a su objeto, como el enamorado a su ser querido. Es una relación que se construye con la distancia. La obra está en perpetuo estado de indeterminación debido a que su misma estructura impide que se pueda desentrañar su esencia. Los significados y los consensos que a lo largo de la historia se obtienen sirven para poner en tela de juicio las verdades en las que el sujeto se desarrolla. Sin embargo, ni para Debenedetti ni para Azúa es factible una semiosis infinita, porque esa condición extrema bloquearía la comunicabilidad de estas expresiones humanas. El crítico español propone que “La desocultación es, propiamente, la apertura del mundo. Lo oculto permanece como ‘tierra’, que es donde se ocultan los muertos. Este ‘origen’ de la obra de arte que aquí he resumido brutalmente produce la hilaridad de los positivistas y amostaza con facilidad a los filósofos de carrera. Es cierto que se puede caricaturizar con facilidad (de hecho, eso es todo lo que alcanzan a hacer los filósofos de carrera, caricaturas), pero ninguna otra poética me parece a mí menos cursi, y por eso la traigo a este diccionario.”²²¹

Con franqueza el crítico expone sus preferencias, pondera el juicio de valor y en un pacto de buena fe ofrece su visión del mundo a través de la literatura y de las demás artes. Debenedetti, por esta razón, constantemente plantea que el acto interpretativo es una aventura de la inteligencia. El tiempo recobrado se obtiene cuando esa obra ha pasado por el tamiz del presente del crítico y uno de sus muchos rasgos se ilumina, se vuelve *significativo*: “El interés que hace palpitante el libro es justamente sentir cómo huye la verdad que busca y entrevé, creer en la promesa de obtenerla, acercarse a éste como una tangente del infinito [...] Por eso el instante del tiempo recobrado, la iniciación final que revela el secreto de los recovecos, simple como todos los grandes oráculos y secretos de iniciación, en realidad cierra el proceso, que fue vivido mientras era interrogatorio de los celos, mientras no había seguridad de lo que revelaba.”²²² La crítica literaria como ensayo crítico es connatural a la antimodernidad, porque es un examen atento de la crisis. Sin abrazar ninguna metodología fija, hace del ensayo un mirador capaz de dejar al desnudo las fisuras de nuestro tiempo.

²²¹ Azúa, *Diccionario de las artes*, op. cit., p. 134.

²²² Debenedetti, *Proust*, op. cit., p. 266.

Conclusiones

A Giacomo Debenedetti y a Félix de Azúa los separan unas décadas en las que el panorama intelectual ha cambiado rotundamente. En estas conclusiones quisiera abordar brevemente esta situación.

La muerte del primero en 1967 no le permitirá ver la tecnificación que con el paso de las décadas se instaurará en las universidades europeas. Podríamos aventurar que con su desaparición se clausura la generación inspirada en la revista *La Voce*. Es significativo que en 1967 surja en Italia la importante revista *Strumenti critici*, fundada por Cesare Segre, Maria Corti y Dante Isella (tres de los más importantes filólogos italianos del siglo XX), y que pocos años más tarde se consolide en Bolonia el DAMS (Discipline delle Arti della Musica e dello Spettacolo), dirigido por Umberto Eco. Estos dos eventos son muestra tangible de una primacía del estructuralismo y de la semiótica, en detrimento de la crítica. Si durante su vida una presencia como la suya en las universidades italianas pareciera inusitada, tiempo después será casi imposible que pudiera continuar existiendo en ese espacio. La trayectoria de intelectuales como Cesare Garboli o Gianni Celati son muestra de un progresivo alejamiento de la figura del crítico-escritor de las aulas. Aun así, Italia vive uno de sus más intensos momentos de crítica la literaria durante la década de 1970. En esos años el arte se pensaba y analizaba principalmente a través del artículo periodístico. La *terza pagina* fue el último reducto de esa militancia intelectual a la que apelaba Giacomo Debenedetti y que desaparecerá por completo antes de que termine el siglo, cuando es relegada a los suplementos culturales. Ya no se trataba de esa intensa comunicación entre literatura y sociedad que se atestigua en los *elzeviri* de Italo Calvino, Giorgio Manganelli, Pier Paolo Pasolini, por nombrar sólo a tres;²²³ sino, por decirlo de alguna manera, de un entretenimiento dominical. Considero que hoy en día el legado debenedettiano más tangible está en la labor que dos de sus alumnos han realizado en los últimos años: Alfonso Berardinelli y Mario Lavagetto. Este último escribió un pequeño y lúcido libro, *Eutanasia della critica*, que me parece que plantea cuál es la tarea de este oficio desde el mirador de Debenedetti:

²²³ Cfr., Marco Belpoliti, *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001.

[...] estoy convencido de que todo intento por encontrar una solución tiene que pasar por la liquidación de algunos lugares comunes y, antes que nada, por la abolición definitiva de cualquier pretensión de “cientificidad” de la crítica literaria. Esto no significa, naturalmente, revocar el fantasma de un discurso irracional y sin reglas o protocolos y, aun menos, quitarle al trabajo del crítico, y a los resultados que eventualmente consigue, un específico valor de conocimiento, y de conocimiento racional; sólo significa acantonar una nomenclatura impropia y desviante. Saber hacer una nota de manera correcta, predisponer bibliografías articuladas (y conocerlas), escribir sólo después de haber recolectado una documentación adecuada, identificar y eventualmente clasificar una serie de constantes y de variables, comprobar con seguridad los códigos lingüísticos, etc., son operaciones que forman parte del equipaje indispensable y conciernen al correcto ejercicio de una profesión que sin duda tiene una especificidad imprescindible, pero que no tiene nada que ver con la ciencia.²²⁴

La lectura de un texto y su interpretación son un ejercicio que no puede consistir en la invención o en el hallazgo de algo externo, sino en la escucha paciente, en la búsqueda y en la provisoria epifanización de algo que está al centro de la obra y que constituye un núcleo vital, que tiene las características de un dispositivo más o menos sofisticado y oculto, quizás imposible de encontrar, pero hacia el que debe encaminar cada paso, y cada “paso en falso”, el crítico. Que, entonces, se presenta como la réplica, como el doble que el escritor origina en el momento mismo en que comienza a escribir y que de ninguna manera puede suprimirse.²²⁵

Me parece que las obras de sus alumnos son muestra de que hay una reactualización y continuación de sus ideas. En el caso de Azúa se trata de un autor que aún esta vivo y del que, por lo tanto, no es posible ver una herencia tan concreta. Por otro lado, me pareció interesante que la redacción de este trabajo coincidiera con su ingreso a la RAE. Este hecho no modifica el contenido de su obra, pero sí nos habla de la impronta que tiene su pensamiento en España. Es innegable la riqueza cultural de este país durante el final del siglo pasado y lo que va del nuevo milenio. Las editoriales fundadas en ese lapso son un termómetro del dinamismo en la lectura de ideas. Estos espacios de diálogo son evidentes en sus colecciones y en sus catálogos, donde podemos encontrar la convergencia de muchos puntos de vista. Un abanico en el que especialmente el ámbito latinoamericano ha tenido una presencia importante. La contestación de Mario Vargas Llosa al discurso de nuestro autor en la RAE es sólo uno de los tantos ejemplos de esta situación.

De este semillero de ideas la preocupación por la memoria y sus implicaciones es uno de los rasgos que me parecen más sobresalientes de la intelectualidad española actual. Salir de

²²⁴ Mario Lavagetto, *Eutanasia della critica*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 28-29.

²²⁵ *Ibid.*, p. 69.

la dictadura e iniciar una sociedad democrática es un proceso que, como Azúa lo ha interpretado, no es nada sencillo y en el que el vaivén de los claroscuros es inevitable. Aunque es apresurado hablar de un legado de nuestro autor, creo que la revisión de otros pensadores españoles nacidos décadas después puede ser clarificador. En el caso de esta tesis considero que el libro *El intelectual melancólico. Un panfleto* de Jordi Gracia plantea una lectura interesante de su contexto. Es una crítica a la inercia que puede alcanzar el pensamiento crítico. Estar atento a los cambios y poder captar los síntomas tiene que evitar la complacencia de la nostalgia, porque su culto: “acabará siendo una de las secuelas envenenadas de la proliferación de memorialistas en España y en Europa, y entre ellos los más abundantes son precisamente quienes relatan en sentido descendente la biografía colectiva del mundo, aunque en paralelo el trayecto de la suya es ascendente, por supuesto.”²²⁶ Realiza un balance de los logros y las pérdidas que las últimas décadas de la historia han traído consigo. Gracia busca denunciar lo que llama el “síndrome de la víctima”, que consiste en usufructuar el pasado para el conseguimiento de una mejor remuneración por parte de las instituciones. Ahora que el estudio de estos cambios ha tenido tal auge en las universidades, se vuelve prioritario no olvidar su instante de peligro. Considero que eso que Compagnon llama Vituperación es muy importante en el antimodernismo, porque es la autoconciencia del intelectual. En el caso de Azúa es, desde mi lectura, la clave para aproximarse a su obra. Gracia, al final de su libro, menciona que la ironía puede convertirse en un instrumento para evitar ese tipo de máscara melancólica. Me impulsó al estudio de la crítica literaria de Debenedetti y de Azúa descubrir en sus palabras que la literatura puede convertirse en revelación. Evidentemente su estudio no puede dar soluciones fáciles, pero es un medio para permanecer alerta. El gran aporte de su pensamiento radica, al menos para mí, en convertir la interpretación en una militancia.

²²⁶ Jordi Gracia, *El intelectual melancólico. Un panfleto*, Barcelona, Anagrama, 2011, p. 30.

BIBLIOGRAFÍA:

(Todas las citas en español de este trabajo, de los libros que aparecen en italiano en la bibliografía y en el aparato crítico, fueron traducciones realizadas por mí)

AGAMBEN, Giorgio, *Infanzia e storia*, Torino, Einaudi, 2001.

AUERBACH, Erich y Walter Benjamin, *Correspondencia (1935-1937)*, trad. Raúl Rodríguez Freire, Buenos Aires, Godot, 2015.

AUERBACH, Erich, *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, trad. Ignacio Villanueva y Eugenio Ímaz, México, FCE, 2011.

AZÚA, Félix de y Mario Vargas Llosa, “Un neologismo y la Hache”, consultado en:

http://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_ingreso_Felix_de_Azua.pdf (23/03/2016)

AZÚA, Félix de, *Autobiografía de papel*, Barcelona, Mondadori, 2013.

_____, *Autobiografía sin vida*, Barcelona, Mondadori, 2010.

_____, *Baudelaire y el artista de la vida moderna*, Barcelona, Anagrama, 1999.

_____, “El dandy”, consultado en:

<http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=22573> (3/09/2016).

_____, *Diccionario de las artes*, Barcelona, Debate, 2011.

_____, *El aprendizaje de la decepción*, Barcelona, Anagrama, 1996.

_____, *Idiotas y humillados*, Barcelona, Anagrama, 2010.

_____, *Lecturas compulsivas. Una invitación*, Barcelona, Anagrama, 1998.

BARTHES, Roland, *Crítica y verdad*, trad. José Bianco, México, Siglo XXI, 2010.

_____, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, trad. C. Fernández Medrano, Barcelona, Paidós, 2012.

_____, *Ensayos críticos*, trad. Carlos Pujol, Barcelona, Seix Barral, 2003.

BAUDELAIRE, Charles, *Las flores del mal*, trad. Antonio Martínez Sarrión, Madrid, Alianza, 2011.

_____, *Salones y otros escritos sobre arte*, trad. Carmen Santos, Madrid, La balsa de Medusa, 2005.

BELPOLITI, Marco, *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001.

BENJAMIN, Walter, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, trad. Bolívar Echeverría, México, Itaca, 2008.

BENSE, Max, *Sobre el ensayo y su prosa*, trad. Marta Piña Zentella, México, CCYDEL, UNAM, 2011.

BERARDINELLI, Alfonso, *Che intellettuale sei?*, Roma, Nottetempo, 2011.

_____, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio Editori, 2002.

_____, *Leggere è un rischio*, Roma, Nottetempo, 2012.

_____, *L'eroe che pensa. Disavventure dell'impegno*, Torino, Einaudi, 1997.

_____, *Tra il libro e la vita. Situazioni della letteratura contemporanea*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990.

BORGHESE, Angela, *La lotta con l'angelo. Giacomo Debenedetti critico letterario*, Venezia, Marsilio, 1989.

BOU Enric y Elide Pittarello (eds.), *(En) claves de la transición*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 2009.

- CESERANI, Remo, *Raccontare la letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992.
- COMPAGNON, Antoine, *El demonio de la teoría*, trad. Manuel Arranz, Barcelona, Acantilado, 2015.
- _____, *Les antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005.
- DEBENEDETTI, Antonio, *Giacomino*, Venezia, Marsilio, 2002.
- DEBENEDETTI, Giacomo, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 2003.
- _____, *Poesia italiana del novecento*, Milano, Garzanti, 2008.
- _____, *Proust*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005.
- _____, *Saggi*, Milano, Mondadori, 1999.
- _____, *Saggi critici. Prima serie*, Venezia, Marsilio, 1989.
- _____, *Saggi critici. Seconda serie*, Venezia, Marsilio, 1999.
- _____, *Saggi critici. Terza serie*, Venezia, Marsilio, 1994.
- _____, *Quaderni di Montaigne*, Milano, Garzanti, 1986.
- _____, *Vocazione di Vittorio Alfieri*, Roma, Editori Riuniti, 1977.
- GINZBURG, Carlo, *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*, trad. Luciano Padilla López, Buenos Aires, FCE, 2010.
- GONZÁLEZ FÉRRIZ, Ramón, *La revolución divertida*, Barcelona, Debate, 2012.
- GRACIA, Jordi, *Los hijos de la razón. Contraluces de la libertad en las letras españolas de la democracia*, Barcelona, Edhasa, 2001.
- _____, *El intelectual melancólico. Un panfleto*, Barcelona, Anagrama, 2011.
- GRANESE, Alberto, “Gli ermetici e Pirandello: ‘Campionario’ anni trenta di Giacomo Debenedetti” en *Integrazione e rivolta*, Napoli, Edisud Salerno, 1985.
- LAVAGETTO, Mario, *Eutanasia della critica*, Torino, Einaudi, 2005.

LUKÁCS, Georg, “Sobre la esencia y forma del ensayo: cara a Leo Popper” en *El alma y las formas*, trad. Manuel de Sacristán, Valencia, PUV, 2013, pp. 39-62.

MAINER, José Carlos, *De posguerra (1951-1990)*, Barcelona, Crítica, 1994.

_____, *Tramas, libros, nombres. Para entender la literatura española, 1944-2000*, Barcelona, Anagrama, 2005.

MARSÉ, Juan, *Noches de Bocaccio*, Barcelona, Alfabia, 2012.

MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina, *El siglo del desencanto*, México, FCE, 2002.

PEDULLÀ, Walter, *Il Novecento segreto di Giacomo Debenedetti*, Milano, Rizzoli, 2004.

PROUST, Marcel, *Por el camino de Swann*, trad. Pedro Salinas, Madrid, Alianza, 2011.

SABA, Umberto, *Canzoniere*, Torino, Einaudi, 2004.

_____, *Ernesto*, Torino, Einaudi, 2007.

SAID, Edward W, *El mundo, el texto y el crítico*, trad. Fátima Andreu, México, CCYDEL, UNAM, 2007.

SARLO, Beatriz, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, México, Siglo XXI, 2011.

SERRA, Renato, *Examen de conciencia de un literato*, trad. Fabrizio Cossalter y Rodrigo Jardón Herrera, México, Ai Trani, 2015.

STAROBINSKI, Jean, “¿Es posible definir el ensayo?” en Cuadernos Hispanoamericanos, trad. Blas Matamoro, num. 575, Madrid, 1998.

VILARÓS, Teresa, *El mono del desencanto: una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Madrid, Siglo XXI, 1998.

VILLAMANDOS, Alberto, *El discreto encanto de la subversión. Una crítica cultural de la Gauche Divine*, Pamplona, Laetoli, 2011.

WEINBERG, Liliana, *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*, México, UNAM-FCE, 2001.

_____, *El ensayo en busca del sentido*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2014.

_____, *Pensar el ensayo*, México, Siglo XXI, 2007.

_____, *Situación del ensayo*, México, UNAM, 2006.