



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Bigynne:
Prolegómenos a una etiología
(arnoldiana)
del Chaucer contemporáneo

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
Licenciado en Lengua y Literaturas Modernas
Letras Inglesas

PRESENTA:
Daniel Emiliano Barrera Rivera

Asesor de tesis:
Dr. Mario Murgia Elizalde

Revisor:
Dr. Raúl Ariza Barile

Miembros del comité tutor:
Dr. Antonio Saborit García Peña,
Dr. Gabriel Enrique Linares González,
Mtro. César Martínez Celis Díaz



Ciudad Universitaria, CDMX, México
Agosto 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis 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.

Índice

Nota al texto

- I. Chaucer hodiernus
 1. Quidditas
 2. Escolástica
 3. Geometría
 4. Silogismo lógico
 5. Hermenéutica
 6. Hypokeimenon: *la raíz indestructible de Chaucer*
- II. El giro del autor
 1. Σύμβολον: identidad e interpretación
 2. De Revolutionibus
 3. Producción
 4. Interpretación
 5. La función del autor Chaucer
- III. Paradigma crítico: Matthew Arnold
 1. i-xvii
- IV. Apéndice
 1. The Chaucer Society
 - i. F. J. Furnivall
 - ii. W.W. Skeat
 2. Preliminares arnoldianas
 3. Imágenes
 4. MSS y ediciones relevantes
- V. Bibliografía

Nota al texto

a.

En este ensayo “Chaucer” es un significante doble. El nombre propio Chaucer es una metonimia que comprende la parte por el todo: el hombre histórico, el autor literario, la psique y la obra.

Asimismo, refiere al sintagma nominal “función de autor del Chaucer moderno”, que denota los diferentes imagos de Chaucer en la modernidad: *the Romantic, the Victorian, the Modern and the Postmodern Chaucer*.

Significante (<i>signifiant</i>)	Significado (<i>signifié</i>)		
Chaucer	Nombre propio: Geoffrey Chaucer	El hombre histórico El autor literario La psique La obra	Metonimia de autor
	Sintagma nominal: <i>Fonction Auteur</i> del Chaucer moderno (era post-Kant)	<ul style="list-style-type: none"> • <i>The Romantic Chaucer</i> • <i>The Victorian Chaucer</i> • <i>The Modern Chaucer</i> • <i>The Postmodern Chaucer</i> 	Imagos críticos

b.

Esta investigación la hice en un periodo en que las bibliotecas estaban cerradas. Por lo tanto, no tuve acceso a todas las fuentes impresas que habría deseado. Resarcí este inconveniente, como la mayoría de los estudiantes contemporáneos, consultando los textos en formato digital. Preferí el Portable Document Format (PDF) en su variante de facsímil virtual, pues en estos casos la paginación casi siempre se corresponde con la versión del libro impreso. Esto se indica en la bibliografía con la partícula PDF en corchetes al final de cada referencia a los textos que consulté en este formato.

Chaucer hodiernus

“Felix, qui potuit rerum cognoscere causas”

–Virgilio, *Georgicon, Liber II*, 490.

Quidditas

Chaucer es un autor moderno. Con esto me refiero a que el Chaucer de la contemporaneidad es un autor que la modernidad tardía heredó al siglo XX y que aún perdura en las primeras décadas del XXI. El salto del Chaucer medieval al contemporáneo no es una contingencia accidental de la lectura anacrónica. Esta permutación de Chaucer es el efecto diacrónico de las labores sincrónicas de comunidades interpretativas decimonónicas. El trabajo de estas comunidades fue atomizado en una multiplicidad de textos derivados de su labor crítica. De este esfuerzo emergió una teleología que se corresponde con la función de autor con quien se identifica hoy a Chaucer. El proceso de creación de esta función de autor consistió en el desplazamiento y simultáneo remplazo del hecho-texto por las interpretaciones de éste. El remplazo implica una abundancia de procesos paralelos dentro de un horizonte de expectativas –la suma interpretativa de la Inglaterra victoriana–, el cual se ha revisado y actualizado en concordancia con la episteme que ha dominado el largo-siglo-XX.

Escolástica

En el presente trabajo me centraré en la gesta del Chaucer moderno, no en su permanencia dentro de la época contemporánea. Como complemento a la descripción del proceso teórico en la sección previa, enseguida elaboraré un breve esbozo del proceso histórico que generó al Chaucer moderno. En pro de la sencillez y sin problematizar los conceptos, en esta sección me apoyaré en la redondez didáctica.

La concepción del Chaucer moderno sucedió en Inglaterra a finales del siglo diecinueve. Involucró una labor exhaustiva y compleja de filología y edición, de crítica e historiografía literaria. Quienes llevaron a cabo esta labor pertenecían a una comunidad crítica dividida en grupúsculos académicos, intelectuales y empresariales, constituidos en su gran mayoría por varones egresados de Oxford. Compartían un horizonte de expectativas generado por una dialéctica crítica entre el emergente escepticismo crítico continental (Marx, Nietzsche, Freud) y las nuevas formas liberales de la ilustración en sus avatares británicos (positivismo, utilitarismo, pragmatismo, etcétera). Esta comunidad, independientemente de los métodos críticos individuales, coincidía además en sus estrategias interpretativas, aunque no siempre en sus fundamentos teóricos. Fue la época en que el proceso de penalización al autor literario obtuvo el auge que tiene actualmente. Es entonces que surge la necesidad de otro tipo de censores, más aptos para esta práctica que el estado y la iglesia. Esta “necesidad” la cubrirá una nueva profesión ejercida por agentes que vigilarán el discurso desde la literatura misma: la academia. Es claro, pues, que el florecimiento de estos custodios del discurso coincide con el ascenso de la crítica literaria.

El ejercicio de esta vigilancia manifestó lo imperativo de fijar los textos. En el siglo XIX hubo cuatro aproximaciones a un texto fijo de Chaucer. La más exitosa en este empeño fue la versión de Chaucer que creó The Chaucer Society –entidad entre casa editorial y club de medievalistas–. Esta empresa dedicada al “amor”¹ a Chaucer empleó sus recursos de capital económico, cultural y humano, y se dio a la tarea de integrar los textos de los manuscritos en un canon. Un canon que se mantiene actual. Éste significó un paso primordial para que la *oeuvre* de

¹ Este dato lo tomé de la página de The New Chaucer Society hace un par de años. Lamentablemente, la página en su nueva versión no cuenta con el apartado sobre la historia de The Chaucer Society. En el *Oxford Companion to the Book*, se dice que el propósito de esta sociedad fue ‘to do honour to Chaucer’. Recuperado de <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110810104602422>

Chaucer trascendiera el estatus de documento histórico y se situara como obra literaria. A su vez, esta transición generó una función de autor homóloga al Chaucer moderno.

Este imago que llamo “función de autor del Chaucer moderno” proveyó de homogeneidad a su discurso, a su circulación y vigilancia, y otorgó una congruencia a los escritos de Chaucer acorde al signo epistémico de la era moderna. Esta magna empresa dotó a Chaucer de una naturaleza dual. Por un lado, lo consolidó como la raíz de una tradición inglesa lineal –una tradición que culminaba en los poetas románticos–; por el otro, como el fruto maduro de una veta de la literatura clásica europea, cuya raíz se encontraba en la Grecia y Roma antiguas.

Al equiparar la figura de Chaucer a la de un autor moderno, la crítica victoriana instauró una función de autor con la cual resolver las contradicciones textuales e históricas, así como la intertextualidad e hipertextualidad de su obra; visibilizó una psique a la cual adjudicarle el producto creativo del poeta; esbozó un Chaucer-el-hombre coherente dentro de la perspectiva histórica, como persona pública y privada, y como figura del folclore literario; añadió al imaginario un panorama cultural e intelectual con el cual explicar las influencias, ansiedades y su evolución artística y de carácter; confirió certeza a la obra y confianza a la interpretación.

Fue una labor inestimable: generó un nuevo modo de leer a Chaucer. No es algo menos que la transfiguración de Chaucer en el canon. Dejó de ser concebido como ancestro de la literatura inglesa, y sembró la concepción de Chaucer como un poeta moderno que pertenece a una tradición viva. Esta fertilidad crítica que evidenciaron las comunidades victorianas favoreció a la permanencia del Chaucer moderno a lo largo del siglo XX y hasta las primeras décadas del siglo XXI; concibió, pues, al Chaucer contemporáneo.

Entonces, se hace pertinente la pregunta, ¿qué/quién es el Chaucer moderno? Parece natural proceder con la fórmula *accessus ad auctor*, entender al definir mediante una taxonomía:

persona, materia, causa, modus, tempus, loco, facultas. De este modo el tema cabría dentro de categorías que equiparamos a *savoir*, y ese conocimiento se eleva a verdad de manera casi inmediata. En este ensayo de titulación la metodología escolástica está presente, mas ésta no será exclusiva. Emplearé en colectivo las estrategias interpretativas con las que se me preparó para mi labor en la investigación literaria. Estas estrategias tendrán como común denominador una etiología de la función de autor del Chaucer moderno.

Geometría

Una de las estrategias que emplearé es el modelo euclidiano en su vertiente atravesada por el humanismo ilustrado. En una paráfrasis a Spinoza, me permito demostrar mi hipótesis según el orden geométrico:

Definitiones

I. Por episteme me refiero a la superestructura, visible o no, que autoriza las condiciones de posibilidad de las figuras epistemológicas rectoras del discurso en determinada época.

II. Las comunidades interpretativas son los agentes de control del saber dentro de determinada episteme; *scholium primus*: las comunidades interpretativas consisten en unidades microsociales que coinciden en horizontes de expectativas y estrategias críticas; *scholium secundus*: las comunidades interpretativas crean metafiguras que posibilitan su agencia: *auctoris officium intrat*.

III. Entre la *écriture* y la *oeuvre* existe una figura contingente que posibilita la interpretación a las comunidades interpretativas: la función de autor (*fonction auteur*); *scholium primus*: la *écriture* es a la *oeuvre* en relación de metalepsis, de la cual la función de autor es la coherencia

de sentido que vincula la consecuencia con el antecedente; *scholium secundus*: la función de autor es la congruencia crítica entre estilo, conciencia, biografía y contexto que generó una obra.

Corollarium: se infiere que una mediación de la obra por las comunidades interpretativas es indispensable y que son éstas quienes construyen el canon.

Axiomata

I. La episteme rige a las comunidades interpretativas.

II. Las comunidades interpretativas definen la función de autor.

III. La función de autor emerge de la interpretación; la interpretación es contingente a la función de autor.

IV. Las comunidades interpretativas fijan la obra: estabilizan el texto a su interior; delimitan, depuran, “cierran” la obra, y consolidan el canon.

V. El proceso activo de la episteme se refiere a su aval y promoción de la hegemonía de una función de autor, a la vez que invalida y suprime las divergentes a ésta. *Corollarium*: una episteme nace de otra, cada una es una reacción-reflexión crítica de la anterior; el proceso se continúa, acortando las unidades y su frecuencia: la crítica nace de la crítica de la crítica; el discurso genera discurso.

Propositio

Chaucer como función de autor moderno fue concebido por las comunidades interpretativas de la episteme victoriana en las últimas décadas del siglo XIX.

Demonstratio

La episteme de la era contemporánea corresponde a una suerte de epílogo de la era moderna, por lo que se entiende que el Chaucer moderno continúe vigente en la contemporaneidad. Las

estrategias interpretativas de las comunidades críticas que crearon al Chaucer moderno influyen en la crítica contemporánea, ya que ésta se sustenta e interpreta a partir de una función de autor creada por *English scholars* decimonónicos; del mismo modo, todo trabajo de crítica e interpretación de los últimos ciento cincuenta años ha abonado a la génesis y desarrollo de este Chaucer moderno al actualizarlo de acuerdo con sus horizontes de expectativas, es decir, mantienen viva esta iteración de la función de autor. Por lo tanto, la crítica de Chaucer sería imposible sin la mediación de su obra, y esta mediación delata un sistema de conocimiento-verdad que floreció en Inglaterra durante la segunda mitad del diecinueve. *Ergo*, el Chaucer contemporáneo es un Chaucer creado por la crítica victoriana. *Quod erat demonstrandum*.

Silogismo lógico

La permanente promesa imperante durante la ilustración y décadas posteriores al auge del positivismo es la coherencia perfecta y consistente de un sistema cerrado. Es el sueño euclidiano. Lo apolíneo despojado del pensamiento mitológico. Esa hipotética ley que explica al universo (cualquiera que sea el universo que interese: lenguaje, cosmos, genética, etcétera) ha tentado, como fruto a Tántalo, bajo la ilusión del rigor epistemológico máximo, que a punto de alcanzarlo se eleva, alejándose. George Steiner lo evalúa más extendido aún: “[p]uede que en toda filosofía... se oculte un deseo opaco pero insistente –el conatus de Spinoza– de escapar a esa servidumbre que otorga poder, bien modulando el lenguaje natural para transformarlo en las inexactitudes tautológicas, transparencias y verificabilidades de las matemáticas” (*La poesía del*

Pensamiento, 6). Esta promesa de lo preciso comienza a mostrar sus grietas, aunque su poder de seducción sigue vigente.²

Con el anterior bosquejo a la manera de un sistema axiomático, creo hebe alcanzado una coherencia consistente que valida mi teorema –el largo siglo veinte ha hecho uso de una iteración de Chaucer creada por la crítica victoriana– si y sólo si las siguientes condiciones son verdaderas: a) existen varias iteraciones de Chaucer y éstas se corresponden con su episteme; b) existen elementos subyacentes (*hypokeimenon*) de Chaucer que las epistemes no han modificado; c) las comunidades interpretativas victorianas fueron quienes remplazaron la función de autor del Chaucer de la ilustración; d) a inicios del siglo XXI, la función de autor del Chaucer moderno continúa hegemónica.

La lógica conectiva indica que debo proseguir con la prueba *bicondicional*: Chaucer moderno fue creado por la crítica victoriana *si y sólo si* a, b, c, y d son verdaderos:

a) Es verdadera: por lo menos hay dos permutaciones de Chaucer, una antes y otra posterior al siglo diecinueve. Estas distinciones son evidentes al interior del texto, al nivel del lenguaje y en la obra, basta remitirse a la asimetría de la *ouvre* pre y post The Chaucer Society. Del mismo modo hay que entender que el autor que nace del texto es un autor función del texto y no confundirlo con el autor que nació de su madre.³ Es natural, entonces, que cuando el texto se modifica significativamente la función de autor cambia acorde, pues es emergente del texto. Por ende, mediante el acto de fijar la obra de Chaucer en un canon se sugiere activamente *un* Chaucer correspondiente al texto y, por añadidura, a su episteme. Yo propongo tres iteraciones

² La caída de los grandes sistemas (Hegel el último) y el paso a la interpretación total (Nietzsche-Marx-Freud) son los primeros jinetes de esta crisis. Michel Foucault, en *La Arqueología del Saber*, lo ve de esta manera: “el problema no es ya de la tradición y el rastro, sino del recorte y del límite; no es ya el fundamento que se perpetúan sino de las transformaciones que valen como fundación y renovación de las fundaciones” (p. 14).

³ “Pues quienes ignoran las verdaderas causas de las cosas lo confunden todo”, dice Spinoza para proponer que los cambios no cambian la substancia si la substancia es verdadera y ésta se crea cuando se crea la cosa, por lo tanto siempre habrá una sola (*Ética*, “*De Deo*”, *Prop. viii, Sch. ii*, p. 63).

paralelas a tres epistemes: primera: medieval-renacentista; segunda: ilustrada; tercera moderna-contemporánea.

b) Es verdadero que algo de Chaucer persiste a pesar de las permutaciones. La naturaleza de toda interpretación es a su vez valorativa, cada interpretación con su estima añade o quita aspectos con los que coincide o difiere. Ante este proceso de adición y substracción *algo* se ha mantenido intacto. Este *algo* es autónomo a la historiografía, así como a la biografía del autor. Este algo es la unidad subyacente e indestructible de Chaucer. Como escribe Spinoza, las mentes se confunden y juzgan mal cuando no saben distinguir “entre las modificaciones de las substancias y las substancias por sí mismas, y tampoco saben de qué modo las cosas se producen” (*Ética*, “De Deo”, *Prop.* viii, *Sch.* ii, p. 62). Una prueba de esta substancia está en la consistencia a lo largo de los siglos entre el referente Chaucer y el significante Chaucer, cuya naturaleza es distinta también de la función gramatical de un nombre propio, se entiende, pues, como un Chaucer concepto, símbolo y discurso.⁴

Desde otra perspectiva, elucidar o sugerir qué de Chaucer ha demostrado ser indestructible debe ser resuelto históricamente y su validez sólo puede ser histórica. La primera acción para definir este punto es encontrar la continuidad de Chaucer a lo largo de los siglos. Para cumplir con esta tarea se requiere de un trazo histórico que registre, cronológicamente, de la crítica contemporánea a Chaucer hasta la crítica de la era contemporánea. Una vez realizado el esbozo histórico, la nueva perspectiva permitirá encontrar denominadores comunes. El resultado por necesidad será temporal –provisional–, pues depende tanto del segmento histórico que se toma en cuenta como de la perspectiva histórica, del momento desde donde se mira. Esto último es inescapable, por ejemplo, no hay modo de leer en el siglo XXI como lo haría un lector victoriano

⁴ Ver en Capítulo II “La función de autor Chaucer”.

inglés. Para entender este razonamiento basta recordar la ficción de Jorge Luis Borges, “Pierre Menard, autor del Quijote”, la cual da cuenta del absurdo del ideal objetivista de la ilustración y del positivismo.⁵ Asimismo, nada garantiza que cincuenta años después una investigación con un propósito que coincida con el del presente ensayo genere un resultado similar. Y sin embargo confío que no sería tan distinto porque, si ésta es una estrategia histórica, también lo es la crítica. El trazo histórico atiende la estima que las comunidades interpretativas han tenido de Chaucer y, aunque éstas cambien conforme su episteme, así como sus estrategias se nutren de su tiempo, las nuevas comunidades heredan estrategias y estimas que a su vez adaptan a su horizonte de expectativas. Quizás plantear un modelo genealógico sirva de estructura metafórica para describir el proceso de transmisión.

c) Es verdadero, ya que fue la crítica victoriana el agente que ensambló y homologó el canon vigente y que suprimió y suplantó al Chaucer de la Ilustración. Esto lo logró al fijar el texto a su interior en una versión hegemónica (de la panoplia de manuscritos al texto fijo),⁶ al purgar la obra de apócrifos, y adaptar la función de autor de Chaucer para hacerla susceptible a las funciones de la crítica moderna, es decir, actualizó el modo de leerlo: de una lectura y estima fundamentalmente histórica a una lectura crítica, metodológica, y hacia una estima primordialmente estética.

d) Es verdad que la función de autor del Chaucer moderno está vigente. Dos evidencias: primera, por lo estipulado en la proposición c); segunda, porque este canon es la base del texto

⁵ Cuento en que el protagonista, motivado por su abominación al “plebeyo placer del anacronismo... dedicó su vida a escribir un Quijote contemporáneo”, y no cualquier Quijote “sino *el Quijote*”, para lo cual no sólo debía conocer el español de la época, también “recuperar la fe católica, olvidar la historia de Europa entre los años de 1602 y de 1918, *ser Miguel de Cervantes*”. (*Cuentos Completos*, 111-112)

⁶ Valdría la pena elucidar el porqué de que el texto impreso tenga un estatus de producto final mayor al de un manuscrito cuando hablamos de textos pre-imprensa.

estándar que actualmente se usa en las universidades y para la mayoría de las publicaciones de la obra de Chaucer.

Recapitulando, a, b, c, y d son verdaderas proposiciones, por lo que el teorema es lógicamente convincente, *sound*. Cuando menos, me parece haber descrito un sistema coherente, consistente y válido que explica el proceso y las causas de la concepción del Chaucer moderno. Este sistema teórico se centra en la recepción, y lo considero un sistema cerrado. Para crearlo intersecté conceptos de Michel Foucault (episteme, y función de autor), de Stanley Fish (comunidades interpretativas, y estrategias comunes) y de Georg Gadamer y Hans Robert Jauss (horizonte de expectativas, y estética de la recepción). Estoy consciente de que la primera falacia de mi razonamiento puede ser considerar a éste un sistema cerrado, comenzando por, como yo mismo indiqué, la crítica hereda crítica, es decir, toda interpretación introduce elementos externos durante todo el proceso. Ya que ésta es la naturaleza de la transmisión del conocimiento y pensamiento, es la naturaleza inherente a todo sistema intelectual crítico. Es inescapable y es bienvenida.

Hermenéutica

Hasta este momento he hecho tres operaciones.⁷ La primera es la simple aprehensión de los términos de mi hipótesis, tesis y justificación, mediante una insinuación conceptual del proceso (*quidditas*) y un recorrido didáctico (*accessus ad auctor*). La segunda fue la composición de la idea bajo un orden geométrico, dividido en proposiciones y axiomas. La tercera tiene que ver con

⁷ Mauricio Beucho distingue el proceder lógico en tres operaciones: la simple aprehensión, cuyo signo es el concepto-término, y su intención es la predicabilidad; la composición, el juicio-proposición es su signo y la predicación su intención; y el raciocinio, cuyo signo es la argumentación-silogismo, e intención la inferencia (*Introducción a la Lógica*, p. 15).

el raciocinio, en el que argumenté mediante silogismos lógicos e inferí de este desglose formal la idea –síntesis– por medio del conectivo bicondicional. Es momento de pasar a una cuarta, la operación crítica.

Esta operación crítica es, de algún modo, reflexiva y reaccionaria. Procesa críticamente paradigmas previos. Estos paradigmas son los que conciben al método como una máquina que produce verdad. Para paliar esta potencial falacia en que el *método* finge ser un mecanismo para generar pruebas objetivas recorro a la hermenéutica. Hans-Georg Gadamer en *Metodo y Verdad* denuncia este optimismo de la Ilustración.⁸ El núcleo de esta operación reside en el círculo hermenéutico, en el cual sucede un proceso de fusión de horizontes, *Horizontverschmelzung*, que involucra ambos contextos, los del texto y los del lector del texto, y es considerado un evento histórico. Por lo que se entiende que la verdad emerge del método, es sensible al método, y depende de éste. Del mismo modo, el método surge del lector. Es por esto mismo que no existe la objetividad, no se cree en ésta, no se le necesita. Se cree en la verdad. Como fusión, tanto el interprete como el texto influyen en la interpretación. Por ejemplo, esto puede explicar el tropo recurrente de considerar que cada época encuentra algo nuevo en el texto, reinterpreta al autor e incluso lo adapta a su contexto. Permite considerar la lectura como un proceso creativo: el texto, con su prolijidad de signos, se abre generoso al lector; el lector, rebosante de expectativas y consciente de la perspectiva histórica, se entrega a la lectura.⁹ De lo anterior resulta una fusión de horizontes que tiene como fruto una interpretación. El proceso evidencia que toda hermenéutica es en sí un rito: es un proceder heurístico en que para obtener un conocimiento hay que acceder a los misterios sin prejuicios:

⁸ Gadamer está en contra del optimismo y de todo objetivismo que falla “to take seriously the importance of the knower’s perspective” (Barthold, *Hans-Georg Gadamer*, J 1.a)

⁹ Éstas son algunas de las características que debe practicar el intérprete crítico o hermeneuta según Gadamer: consciencia de su tiempo, consciencia del acto de la lectura, consciencia del texto que lee.

“In the [hermeneutic] circle is hidden a possibility of the most primordial kind of knowing... our first, last, and constant task in interpreting is never to allow our fore-having, fore-sight, and fore-conception to be presented to us by fancies and popular conceptions, but rather to make the scientific theme secure by working out these fore-structures in terms of the things themselves” (*Truth and Method*, 279).

La meta es alcanzar un “entender interpretativo”. La hermenéutica trata de generar una verdad. Por lo que se deben de señalar dos particularidades de este “nuevo” método de verdad. El texto no se escribió en soledad, por lo que no es un producto aislado; al igual que la lectura no sucede en soledad. Es un delirio del lector estar en comunión íntima y exclusiva con las palabras del autor. Todo texto pasa muchos procesos de mediación previos; así como el lector, para interpretar la multiplicidad de significaciones posibles de un texto y decantarse por una estable, debe efectuar el evento hermenéutico dentro y mediante de un sistema de conocimiento por y para el que fue capacitado, al que está suscrito, con el que comparte expectativas y sin el cual los elementos fundamentales de la interpretación –*Verstand und Erklärung*– son posibles.¹⁰ Dado lo anterior, es evidente que cuando se lee, se lee en comunidad; al leer a la función de autor Chaucer leemos a la comunidad interpretativa que lo creó; *q. e. d.*

En este sentido, el horizonte que interesa entender y elucidar es el victoriano de la Chaucer Society (1868-1912), pues fue durante este periodo que se conformó el canon –literalmente titulado *Canon* por el filólogo y editor a cargo, William Walter Skeat–, y se inauguró un nuevo modo de leer a Chaucer –comenzando quizás por la desatinada estima de Matthew Arnold– que aceptará e incentivará al empleo en el texto de estrategias de interpretación comunes a autores y

¹⁰ *Princeton Handbook of Poetical Terms*: “Interpretation.”

críticos modernos. Debido a que esto sucedió en la Inglaterra victoriana, la fusión de horizontes posterior será, en mi caso, entre el horizonte histórico victoriano y el horizonte histórico y cultural de México contemporáneo. Como en mi época han hecho imperio las hermenéuticas de la desconfianza,¹¹ mi interpretación no concede el propósito “amoroso” de los victorianos y su anhelo de producir un Chaucer más cercano al Chaucer medieval.¹² De cierta forma fue lo contrario, fue negar, o al menos atenuar, el horizonte medieval de Chaucer. Por lo que crearon un Chaucer moderno, un Chaucer relativo a esta comunidad interpretativa, con todas las características para ser considerado un objeto de estudio.

Una última consideración respecto a la interpretación crítica. Gadamer no se inclina por un sistema relativista en que no existe verdad. Cree que la hermenéutica puede alcanzar un punto medio al proveer una verdad contingente de la interpretación. Esto se ve manifiesto en mi ejemplo de la fusión de horizontes victoriano y contemporáneo, cuya verdad contingente es mi tesis: las comunidades victorianas crearon la función de autor de Chaucer moderno vigente hasta nuestros días; *q.e.d.*

¹¹ La “escuela de la sospecha” le llama Paul Ricoeur: “la dominan tres maestros que patentemente se excluyen entre sí: Marx, Nietzsche, Freud. Es más fácil hacer aparecer su común oposición a una fenomenología de lo sagrado... que su articulación dentro de un método único de desmitificación” (*Freud: una interpretación de la cultura*, 32). En esta triada, nota Paul H. Fry en *Theory of Literature*, es en la que se articula la mayoría de teoría crítica del siglo XX.

¹² Sobre la labor y logros de la Chaucer Society ver el Apéndice 1.

***Hypokeimenon*: la raíz de Chaucer indestructible**

The ship on which Theseus sailed with the youths and returned in safety, the thirty-oared galley, was preserved by the Athenians down to the time of Demetrius Phalereus. They took away the old timbers from time to time, and put new and sound ones in their places, so that the vessel became a standing illustration for the philosophers in the mooted question of growth, some declaring that it remained the same, others that it was not the same vessel.

–Plutarco, *Theseus*, XXIII, 2.

Let us go then, you and I

–Chaucer, “The Love Song of Thomas Eliot”, 1.

El acento de la poesía vernácula inglesa parte de Chaucer. Del Renacimiento a Eliot, la poesía inglesa dimana del latido de Chaucer. Con acento me refiero a diversos aspectos: es el modo en que la voz poética expresa su agencia, es el pulso en que la melodía cabalga, es el brío monosilábico de su cadencia, y el vigor de la presencia y plenitud de un carácter. Es en este tenor que la poesía inglesa encontró cómo prescindir de la grandilocuencia, cómo no machucar su canto con las consonantes ni hinchar sus vocales en lerdos huelgos *à la manière la langue d'oïl*, cómo no suspirar inseguro al imitar *lo bello stilo*. Hablo de otra cosa además de la *materia*, que ya ha referido Spencer; hablo de otra cosa además del realismo, el retrato, y el lenguaje, que Dryden lo dijo hace más de tres siglos; no del *wit* y la ironía, Chesterton ya lo ha recalcado. Hablo de algo más propio a la poesía, hablo de “[Chaucer’s] cognitive music.”¹³

El título de este capítulo es un guiño al filólogo húngaro Karl Kerényi y su libro *Dionisios: raíz de la vida indestructible*. Éste comienza con un breve ensayo en que diferencia los

¹³ Harold Bloom, *The Best English Poems*.

significados de dos palabras griegas que refieren a la vida, pero en sentidos distintos: *zoé* y *bios*. Sendos semas de éstas son no-muerte y vida. Por ejemplo, los dioses son *rheia zôontes*, “los que viven con facilidad.” Pero el modo de vivir de Zeus es *béomai*, derivado de *bios*. A diferencia de *zoé*, *bios* está atado al tiempo. El mitógrafo lo ilustra con una metáfora: “la *zoé* es el hilo en que cada *bios* individual se ensarta como una perla y que, contrariamente al *bios*, sólo puede pensarse como algo *infinito*” (15).

Me tomé la licencia de extender esta idea a Chaucer. Para la crítica del Renacimiento existió un *bios*-Chaucer-Renacimiento.¹⁴ Para la ilustración, un *bios*-Chaucer-Ilustración.¹⁵ Para los contemporáneos, un *bios*-Chaucer-moderno. En cambio, *zoé* es la raíz de Chaucer indestructible.

Tomo en préstamo un término de Aristóteles (de *Categorías* y de *Física*) para referirme a este substrato estable que *sobrevive* a los cambios: *hypokeimenon*. Es la substancia o la esencia de la identidad de Chaucer. El heleno propone un ejemplo para entender la dirección de los cambios: el substrato es el origen, “ya que no decimos: ‘el músico ha llegado a ser hombre’, sino: ‘el hombre ha llegado a ser músico’” (*Física*, 189b 32). Extiende esta idea: Chaucer ha llegado a ser un autor contemporáneo, y no al revés, un autor contemporáneo llegó a ser Chaucer, premisa de “Pierre Menard, escritor del Quijote”.

Entonces, ¿qué es este Chaucer indestructible? ¿Dónde se ve o se escucha? ¿Cómo se explica y se comprende? En la tradición central de la poesía inglesa: William Shakespeare, John Milton, John Keats, T. S. Eliot.¹⁶ Para probarlo me basta medio verso: “Now lat us ryde” (*CT*, I, 855). Cuatro líneas antes de que termine el *Prologue*. La prueba está en la melodía y su cadencia, la

¹⁴ Descripción de Chaucer the *Well* y el tiempo histórico cíclico.

¹⁵ Descripción de Chaucer the *Father* y el tiempo histórico lineal

¹⁶ Me tomo la libertad de considerar a Eliot un poeta inglés, no sólo porque se nacionalizó y convirtió a la iglesia anglicana sino, como bien observa Coetzee, por su auto-mitografía y anhelo de ser un Eneas y trasladar su tradición e imperio individual a una nueva Roma: Inglaterra.

levedad y el comando de la lengua, de la voz y de la acción. Posiciono en primer plano la idea de un acento vernáculo al leer “Caesar shall forth” y lo contrapongo a “lat us ryde”. Shakespeare tiene control total sobre su lenguaje, no hay duda; aquí hablan *romanos* en inglés. Chaucer dio el tono, y Eliot lo escuchó: “Let us go, you and I”; y, “Let us go in together” (*Hamlet*, I, 5, 194). Eliot lo tomó de Shakespeare o Chaucer, no importa. *Let it be, let it bleed*, ahí está la raíz indestructible, la nave de Chaucer: en el sonido secular de la poesía inglesa, en su entusiasta acento mundano y en el poder asertivo de su voz que dialoga consigo misma.

Este poder de diálogo y soliloquio simultáneo, de la voz que se escucha a sí, lo leo claro y desafiante en el Satan de Milton, “let us rather choose / Arm'd with Hell flames and fury all at once” (*PL*, II, 60-61), “Let us not then pursue / By force impossible” (*PL*, II, 249-50), y “let us bend all our thoughts” (*PL*, II, 354). O en Eve, “let us make short, / Let us seek Death” (*PL*, X, 1000-1001). Y lo leo *tempered* en Adam, “let us no more contend” (*PL*, X, 958), y “Then let us seek / Some safer resolution” (*PL*, X, 1028-9). El patrón en Milton es consistente, casi un *motif* en la voz dramática.

En Keats se repite en los poemas narrativos, *romances*, o de temas medievales como *Lamia*, *The Eve of St. Agnes*, y “Robin Hood”. En 1818 escribe en una carta: “Let us have the old Poets”.¹⁷ El año siguiente escribe un poema sobre la poesía inglesa, en el cual recurre al acento de Chaucer: “If By Dull Rhymes Our English Must Be Chain'd”:

If by dull rhymes our English must be chain'd,

And, like Andromeda, the Sonnet sweet

Fetter'd, in spite of pained loveliness;

Let us find out, if we must be constrain'd,

¹⁷ Carta a J. H. Reynolds, 3 de febrero de 1818, *Keats's Poetry and Prose*, p. 122.

Sandals more interwoven and complete
 To fit the naked foot of poesy;
 Let us inspect the lyre, and weigh the stress
 Of every chord, and see what may be gain'd
 By ear industrious, and attention meet

 So, if we may not let the Muse be free,
 She will be bound with garlands of her own.

Así como en la crítica, también en la poesía. El trazo de la tradición es claro. Chaucer es reconocible incluso en sus transformaciones, quizás más en éstas. El Chaucer imitado inconscientemente es el que más ha penetrado.¹⁸ Diferente y reconocible en cada transformación. En esta frase de *earnest & game* la poesía inglesa encontró su *arma virumque cano*. Como último argumento sirvo un manjar en miniatura, porque no soy capaz de decirlo mejor:

I well consider all that ye haue sayd,
 And find that all things stedfastnes doe hate
 And changed be: yet being rightly wayd
 They are not changed from their first estate;
 But by their change their being doe dilate:
 And turning to themselues at length againe,
 Doe worke their owne perfection so by fate:
 Then ouer them Change doth not rule and raigne;

¹⁸ Quizás ahí la distinción de Shakespeare, Milton, y Keats con Edmund Spencer.

But they raighe ouer change, and doe their states maintaine.

(Spencer, *Mutability Cantos*, stanza 58)

II. El giro del autor

Mi propuesta es que, así como hubo un giro lingüístico y un giro copernicano, existió un *giro del autor*. Que a este giro del autor no se le haya llamado como tal previamente es mero azar, pues ya estaba insinuado en la teoría literaria del siglo XX. Que la idea del giro del autor no se haya empleado al análisis de Chaucer considero que abona a mi acierto. No dudo que mi perspectiva histórica privilegió esta manera de mirar, pues la idea del autor en el presente se ha resquebrajado, al paso que otras figuras surgen: *content creator*, *blogger*, *copywriter*; y los límites interdisciplinarios se borran: un Nobel de literatura es un músico, un Pulitzer un *cartoonist*, el MoMA tiene un poeta laureado.

El giro del autor lo ubico, históricamente, entre el giro copernicano y el lingüístico, paralelo al advenimiento de la crítica literaria profesional y otros fenómenos culturales como la imprenta en masa, la industria de Grub Street o *hackwork*, la libertad de expresión (o libertad de prensa), y la bifurcación entre la episteme científica y el arte.

El desarrollo de la crítica chauceriana y de la función de autor Chaucer es un caso de estudio que considero propicio a mi teoría. Culmina después de varios entrecruzamientos en el vértice decimonónico en que confluyen filología y crítica, ciencia y estética. Por lo tanto, se me hace más pertinente esta vía de análisis que los curiosos *afterlives* y otros estudios culturales (*pop*) tan en boga en las últimas dos décadas.

Es, se podría decir, *the author's turn*. Un análisis sobre el giro del autor y Chaucer infundirá por lo menos un poco de conciencia a la crítica chauceriana contemporánea, pues lo que hace ahora es sólo reaccionar y justificar su valía en el siglo XXI, como bien ha comprobado Rita Felski en *The Limits of Critique*.

Σύμβολον: identidad e interpretación

“Cada uno de nosotros es un símbolo de hombre, al haber quedado seccionado en dos de uno solo, como los lenguados. Por esta razón, precisamente, cada uno está buscando siempre su propio símbolo.”

–Platón, *Simposio*, 191d

“These fragments I have shored against my ruins.”

–T. S. Eliot, *The Waste Land*, V, l. 430

He elegido el *symbolon* como metáfora, esa tésera griega que al *des-fragmentarla* revela su significado.¹⁹ Lo he elegido de metáfora para conceptualizar la interpretación. La interpretación es un allegarse con el texto. Es la congruente congregación de signos. La interpretación es una des-fragmentación de significados que revela lo que algo es. El *symbolon* no es más completo si algo externo se le añade. Nada le falta. Nada le sobra. Es la contraseña de sí mismo.

El reconocer un *symbolon* sirve de prueba unívoca de que algo es lo que es, mas no excluye la posibilidad de que sea, también, otra cosa. De ahí que le venga también a la hermenéutica analógica que propone Mauricio Beuchot: “evitar la rigidez excesiva de la [hermenéutica] unívoca, como la del positivismo, pero sin caer en la [hermenéutica] equívoca, como la de muchos posmodernos” (*Hechos e Interpretaciones*, 40).

Al unir mediante la interpretación se prueba un vínculo, es la anagnórisis de una amistad; éste es el arte de la metáfora, es *inter-individualidad* y amor, una unión en la que:

¹⁹ Empleo, *symbolon*, sin acento, y siguiendo la forma castellana de *symposium* (y no simposio, aunque ésta es más extendida en su uso). Lo hago en un intento de hacer la palabra más ajena a símbolo, para que el primer significante sea el objeto concreto al que se referían los helenos. Así lo define el *Oxford Classics Dictionary*: “a material indication of identification or agreement... A reminder of *xenia*... A treaty, mark, sign, token, signal, symbol.” Podemos inferir de sus raíces (σύν y βάλλο) que la idea detrás es “poner junto” o juntar. Los usos de los *symbolon* en la antigua Grecia van desde un juramento, un conteo, una licencia o protección. En la iglesia cristiana significó profesar la fe. *Liddell’s Greek-English Lexicon* lo define como “each of two halves or corresponding pieces of an ἀστράγαλος or other object, which two ξένοι, or any two contracting parties, broke between them, each party keeping one piece, in order to have proof of the identity of the presenter of the other.” Eran de diferentes materiales: madera, bronce, o cera, y llevaban una inscripción. Ver imágenes en Apéndice 4.

There are
 Richer entanglements, enthrallments far
 More self destroying, leading, by degrees,
 To the chief intensity: the crown of these
 Is made of love and friendship, sits high
 Upon the forehead of humanity.

(John Keats, *Endymion*, I, 797-802)

Si el dar sentido a una obra es aniquilar sus otras posibilidades, la metáfora manifiesta un sentido extendido y elusivo. Y sin embargo, en el plano esencial no hay distinción: “cuando aducimos el ‘sentido’ de las representaciones estéticas y de las formas musicales, estamos metaforizando, estamos operando por analogía más o menos encubierta” (Steiner, 16). Crear una metáfora del texto es darle sentido, es interpretarlo. Aquí radica la labor crítica.

El propósito primordial de la crítica es interpretar, los “juicios de valor” son daño colateral. La interpretación y el juicio no constituyen una dicotomía crítica. Contraponer estos conceptos es un error. De la interpretación nace la estima. Privilegiar el entendimiento y esclarecer un texto es, a la vez, reconocer su tradición y su peldaño. Por el contrario, dar preponderancia al juicio de valor menoscaba la interpretación en función de la opinión, personal y popular, y del *gusto*. No me refiero al gusto en el sentido de William Hazlitt, sino del de Matthew Arnold: que refleja no la cultivada percepción individual, sino la refinada sensibilidad de la humanidad (entiéndase “civilización occidental”).

Repruebo el detrimento de la interpretación en favor del “valor”. Esta tendencia merece la metáfora de νόμισμα, pues, así como dice Aristóteles en *Ética Nicomaquea* que “la moneda ha

venido a ser como una especie de sustituto de la necesidad en virtud de una convención, por eso se llama así, porque no es por naturaleza sino por ley, y está en nuestras manos cambiarla o inutilizarla” (*EN*, V, 1133b 1); cuando el valor de algo deviene en tipo de cambio la convención reemplaza la necesidad. Subrayo aquí que para Aristóteles la necesidad, es decir, la causa de las cosas y por lo que las cosas no pueden ser de otra manera, la “Necesidad” es el interés del poeta (*Poética*, IX, 1451a). Una moneda tiene un valor intercambiable, carece de identidad en favor de la cantidad. El juicio “numismático” de un texto es un juicio que carece de reconocimiento, de anagnórisis. Es contingente, pues está en función de la motivación del crítico. Es un juicio que parte de una interpretación endeble, si acaso, y didáctica en el mejor de los casos; una interpretación de mercado, en el peor.

Propongo pensar en dos corrientes críticas: la primera considera al texto un *symbolon* unido que hay que des-unir, cuya inclinación está en elucidar el sistema de verosimilitud del texto, en lo que es verdad dentro del discurso que genera. El producto de su interpretación son las instrucciones de armar, el cómo ensamblar la tésera.²⁰ La segunda considera al texto y al lector como dos fragmentos complementarios, cuya tarea es completar la tésera o el círculo.²¹

Lo útil del *symbolon* como metáfora, más allá de abundar sobre taxonomías críticas, es que al imaginar ese *token*, el objeto que es esa tésera, es sencillo visualizar inscrito el nombre del autor. Dado que “no name is a name naturally but only when it has become a symbol” (*Peri Hermeneias*, 2), el autor es el primer trazo de sentido al interpretar un texto. Por eso, en la ausencia del autor, dejamos que rijan la forma. Cuando se conoce al autor, siempre son dos los

²⁰ Esta idea de restaurar el significado no es nueva, es el sueño positivista de toda filología. Lo paradójico de esta clasificación es que en ésta coinciden, por ejemplo, la metafísica pitagórica con el *practical criticism* de A. I. Richards.

²¹ Un ejemplo claro es la hermenéutica propuesta por Gadamer o la posterior *Reader Response Theory*. No obstante, es una visión tan antigua como la *Poética* de Aristóteles: tan claro que era para él que un texto vivo vive (dramático), y vive aún más *realmente* en el espectador que en el actor, por ejemplo. De ahí que lo que distingue al arte trágico es la respuesta a éste y no la forma.

que leen el texto, “Tu le connais, lecteur, ce monstre delicat, / –Hypocrite lecteur, –mon semblable, – mon frère!” (Charles Baudelaire, “Au Lecteur”, vv. 39-40). Si, como dice Stephen Hawking, hay mayores probabilidades de que un tú-x y un yo-y se encuentren entre siete mil millones de personas, comparadas con las de que tú me imagines –y viceversa–, también es cierto que los autores más vastos tienen la capacidad de imaginarnos, nos anticipan. O, como dice Harold Bloom respecto a Shakespeare, nos inventan.²² Por ejemplo, John Dryden dice de Chaucer:

He must have been a man of a most wonderful comprehensive nature, because, as it has been truly observed of him, he has taken into the compass of his *Canterbury Tales* the various manners and humorous (as we now call them) of the whole English nation in his age. Not a single character has escaped him. All his pilgrims are severally distinguish from each other; and not only in their inclinations, but in their very physiognomies and persons... this sufficient to say according to the progress that here is God’s plenty. We have our forefathers and great-grand-dames all before us as they were in Chaucer’s days; their general characters are still remaining in mankind, and even in England, though they are called by other names than those of Monks, and Friars, and Canons, and Lady Abbesses, and Nuns; for mankind is ever the same, and nothing lost out of Nature though everything is altered. (*Fables: Ancient and Modern*, “Preface”)

Lo anterior refuerza la creencia de lo universal en la literatura. También hay otro modo de verlo, que prefiero: es el relativo a la unicidad del individuo, porque sólo hasta que el individuo

²² Harold Bloom adjudica a Shakespeare “the invention of the human, the inauguration of personality as we have come to understand it”, que en esto superó a sus predecesores “even Chaucer”; en *Shakespeare: The Invention of the Human*, p. xviii.

se reconoce en el texto es que el suceso de interpretación se manifiesta. Es, quizás, la diferencia entre un símil y una metáfora; entre una *cosa* que se parece a otra, y una cosa que es más que la suma de sus partes, cuya *individualidad* remite al origen etimológico de la palabra: *in-divisible*. Es en ese sentido que me refiero al proceso de interpretación como *des-fragmentación*, porque el *yo contains multitudes*:

Do I contradict myself?

Very well then I contradict myself,

(I am large, I contain multitudes.)

(Walt Whitman, *Leaves of Grass*, 52)

Reitero, la dirección es una, es un *I* el que contiene multitudes y se contradice. No al revés. De ahí que la labor crítica sea “reconocer” ese *I* antes de emitir un juicio crítico.

De revolutionibus: el ascenso del autor

“Hekataios of Miletos speaks thus: I write what seems to me to be true; for the Greeks have many tales which appear to me to be absurd.”

–Hekataios of Miletos, *FGH*, 1 F1

El libro sobre las revoluciones de los cuerpos celestes, como Copérnico denominó al orbitar de los planetas al rededor del sol, lleva un prefacio en que el supervisor e impresor, Andreas Osiander, precisa el modo de abordar los temas del autor y nos advierte a los lectores sobre el contenido del libro: éste es un libro que no habla de la verdad sino de hipótesis útiles para que los cálculos del astrónomo sean consistentes (*De revolutionibus orbium coelestium*, “Praefatio authoris”). Esta descripción de la tarea del científico, aunque con un objetivo completamente

distinto, tiene un paralelismo con el oficio del poeta según Aristóteles: no es su tarea contar en función de la verdad, sino de la necesidad y verosimilitud de su fábula (*Poética*, 9, 1451a). Ese paralelismo entre ciencia y poesía se invertirá después de la revolución copernicana, y la figura del autor se bifurcará para que el escritor ascienda en el ambiente literario y explore su subjetividad como tema, y el filósofo y el científico tracen su ruta en el campo del saber como acto progresivo.

Ante esto, es interesante recordar la palinodia escrita medio siglo antes por Chaucer. Ésta será un pilar para la especulación filológica chauceriana y una joya para la crítica e historia de la literatura, me refiero a ese texto breve al final de *Canterbury Tales* conocido como “Chaucer’s Retractions” (“my retracciouns”). Este texto anticipa el cisma del autor, muestra un antecedente de lo que será reprobable para un autor en el futuro. Chaucer describe la bifurcación en sus propias obras: unas ameritan una vigilancia punitiva y contrición, las otras son inofensivas. Es la ficción literaria, o la literatura de la imaginación, la que se dice ser “subjetiva”, lo que pondrá en riesgo al autor, que es de lo que Chaucer parece retractarse: “a song and many a lecherous lay”; en oposición a las obras de lo que ahora se le dice *non-fiction*: “books of legendes of seintes, and omelies, and moralitee, and devocioun” (*CT*, X, 1086-87).

La conciencia del autor y no la voz poética es la que visita este texto. No es la voz poética que invoca o dedica, ni la que agradece o se disculpa. No importa si el mundo interior nace con San Agustín o Lutero, el hecho es que está presente aquí. No es Catulo y sus juegos autobiográficos ni la auto-ficción de Dante. No es el Chaucer de los *dream visions* ni la voz “autorial” que dice “O moral Gower this book I directe / To and to the, philosophical Strode” (*TC*, Book V, 1856-57). No es el alter ego o el yo público de los *complaints* o “Chaucers wordes

unto Adam”. Es la conciencia del autor que ha encontrado cómo expresarse al otorgarle un *pathos* a esa voz autorial.

Recurre a un tropo, a una convención formal, es cierto. Del mismo modo el teatro isabelino recurrió a los soliloquios para dar voz al mundo interno de los personajes. Es una de las primeras incursiones en la conquista del yo fuera del lirismo, busca un yo que resarza al hombre lo que no puede articular la zarza Yahweh más allá de “I am that I am” (*Ex.* III, 14). En la literatura inglesa esta conquista se nutrirá de un *Robinson Crusoe* y un *Tom Jones* para crear un *Tristram Shandy*. Podemos trazar una historia de la narrativa por sus pronombres: la epopeya es de *ellos*, el drama es de *ustedes*, las primeras novelas son de *él* y *ella*, la novela del siglo veinte es indudablemente de *yo*, de *nosotros* o de *mi otro yo*. Sea el *stream of consciousness* de Joyce, Woolf o Beckett, o la novela autobiográfica norteamericana, el expresar la conciencia interna –valga el pleonasm– se volvió una necesidad.

Para explicar la necesidad de este “gusto” se podría argumentar el advenimiento de la psicología, pero creo que fue más significativa la alfabetización en masa a una población cada vez más secular. Esto clarifica por qué la novela desbancó a la poesía, si no en prestigio sí en producción y consumo. La prosa, y no el verso, se convirtió en el medio ideal para expresar y simular la conciencia. El verso salta al ojo estructurado y como artificio. La prosa fluye y se diluye. La prosa intercala vida y opiniones. Es el medio ideal para saber las expectativas de un personaje.

Si en el siglo XIX interesaban más las expectativas de un Pip que las de un Dante. ¿A qué escritor del pasado recurrirían los lectores victorianos en busca de vida, opiniones y expectativas de personajes de la clase trabajadora? El idilio bucólico ha perdido lectores. No hay verdaderos

laboratores protagonistas en Spencer, Shakespeare ni Milton. Pero Chaucer lo tiene todo. La única barrera era el lenguaje.

Antes de concluir este apartado quiero cerrar el círculo de las revoluciones copernicanas para entender cómo afectó a dos tipos de narradores. La historia comienza con Hekataios, y no con Heródoto, como es *vox populi*. De Hekataios no tenemos ocho libros, sólo fragmentos. Era el más famoso de los logógrafos de Jonia en el siglo VI a. e. c. Escribía en prosa y se le adjudica ser de los primeros en señalar la importancia de la “verdad” al escribir historia: “I write what seems to me to be true; for the Greeks have many tales which appear to me to be absurd” (Dillon, 446).

Más tarde regresaré a la siguiente distinción, por ahora basta enunciarla. Ese *I* de Hekataios, el yo de quien da doctrina, lo expurgará la Ilustración y reemplazará por un discurso impersonal para las ciencias naturales y sociales. El historiador se despide del yo en su prosa, mientras el narrador de historias lo encarna en la suya. El interés de la literatura según Chaucer estaría, más bien, en lo que dijeron los griegos, sin importar que parezca absurdo. Hekataios se posiciona como una autoridad sobre los demás griegos. La historia moderna no lo puede considerar como una autoridad según su episteme, lo considera una fuente. Sin embargo, se corresponde con lo que más de un siglo después del historiador dijo Aristóteles: a diferencia de la historia, la poesía no se interesa por la verdad, sino por lo verosímil (*Poética*, 1451b).

No sabemos si el acto de contrición de Chaucer en su retracción es verdadero, no podemos saberlo. Pero sí es verosímil. Y eso lo logró al expresar en prosa una conciencia de autor. Lo cual, también, evidencia la separación entre las acepciones de autor. Por ejemplo, Dryden, ya en el ápice del giro de autor, tomará una estrategia distinta a la de Chaucer, será él mismo quien se censurará de incluir las historias que le habría gustado traducir y compartir (“the Reve, the

Miller, the Shipman, the Merchant, the Sumner, and, above all, the Wife of Bathe, in the Prologue to her Tale”), con la siguiente excusa:

But I will no more offend against Good Manners: I am sensible, as I ought to be, of the Scandal I have given by my loose Writings; and make what Reparation I am able by this Publick Acknowledgment. If anything of this Nature, or of Profaneness, be crept into these Poems, I am so far from defending it, that I disown it. *Totum hoc indictum volo.*

El giro del autor se manifiesta en este contraste entre Dryden y Chaucer. Esta escisión se da a ambos lados del discurso, tanto en la producción como en la interpretación.

El ascenso del autor desde la perspectiva de la producción

For what euere thingis ben writun, tho ben writun to oure techynge, that bi pacience and coumfort of scripturis we haue hope.

–*Wycliffe Bible*, Romans, XV: 4

Lo primero que hay que hacer notar es el cambio de significado en la palabra *autor*. En la antigüedad grecolatina y en la Edad Media el término autor denotaba autoridad (*auctor*, *auctoritas*). Homero era un autor porque era una autoridad: una autoridad-fuente respecto a los dioses y a los mitos,²³ es decir, sobre el ordenamiento del mundo (cosmos); una autoridad-referencia de –me permito el anacronismo– la psicología humana, y también de la divina; una

²³ Por ejemplo, “Heródoto decía con razón que Homero y Hesíodo [...] habrían obsequiado a los griegos la idea de los dioses” (Dihle, A, en *Odisea*, Introducción, XXIX).

autoridad-técnica para poetas posteriores, era el canon, *el* poeta; una autoridad-nacional que daba identidad a un pueblo, pues él cantó *a y para* los que “llevan grebas hermosas”, para los helenos.

Esta combinación de creación, credibilidad y autoridad se elevaba a los territorios más prominentes, pues el autor más alto era Dios-Jove, a quien Chaucer regala un apropiado epíteto: “O auctor of nature” (*TC*, Book III, 1016).

En contraste, hoy es raro referirse a Homero como autor, más excepcional aún es concebirlo como autoridad, salvo en la acepción de “fuente textual”, pero entonces es tratado como documento y no como autor.²⁴ Creo que es anti-intuitivo concebirlo hoy como autor por dos motivos. El primero es que en el imaginario contemporáneo Homero no es un escritor porque no lo visualizamos escribiendo. La visión de Homero hoy es cercana a la renacentista, quizás una herencia de ésta: es una figura *larger-than-life*, solemne; es ese poeta laureado en la cima de todos los poetas.²⁵ El segundo motivo es por la concepción de la academia decimonónica de Homero, en que Homero es un *objeto de estudio*. En el siglo diecinueve, Homero se convirtió en lo que las ruinas para la arquitectura: evidencia de una cultura, el monumento de una lengua muerta, un *academic playground*. Estas dos visiones de Homero, como ideal y como conjetura, le permiten ser poeta y ser texto, pero no le permiten ser hombre. Con razón –filológica– o no, se le ha negado la cualidad de persona histórica, y eso lo ha acercado más a la leyenda que a ser concebido como un autor.

No sucede lo mismo con Geoffrey Chaucer. Sin considerar por el momento a los Chaucer intradiegticos, el *yeoman* Geoffrey se ofrece como una figura entera, como cortesano, como

²⁴ Sin adentrarme por ahora en las (anti)particularidades de la concepción posmoderna, pongo en la mesa la definición contemporánea de *author*: “A person who writes a novel, poem, essay, etc; a composer of a literary work, as distinguished from a compiler, translator, editor, or copyist” (Random House Unabridged Dictionary, 2nd Ed., “Author”, 1). Es evidente que la acepción contemporánea de autor incluye no sólo a hacedores de literatura, sino a redactores de libros de temas diversos, desde la divulgación científica hasta la superación personal.

²⁵ Confrontar las pinturas de Rembrandt, Ingres, Rafael en el Apéndice D.

padre, y a la vez como un autor que zanja el medievo inglés y gesta el Renacimiento anglosajón. Conocemos su trayectoria de hombre y de escritor, con algunos huecos biográficos, concedo, pero no como enigma indescifrable. No me sorprendería que la nueva versión de *The Riverside Chaucer* incluya fragmentos de *The Life-Records*.

Ahora, al considerar los Chaucer intradieгéticos encuentro anagnórisis. El ápex de éstos, considero, está en su retracción. En ésta, los desdoblamientos del yo bien pueden superar al *me*, *me myself* de Walt Whitman. Los límites del *self* chauceriano son más difusos, y los pronombres no bastan para contenerlos. Responder a la pregunta de dónde acaba el Chaucer del *Prologue* y comienza Chaucer *the Pilgrim* es en sí una tarea concebible, pues es observable el cambio entre la función de narrador y la función de personaje, y sin embargo es un alternar complejo al identificar los matices con que se desenvuelve cada uno. Una cuestión más estimulante para la crítica contemporánea es elucidar quién es el “*makere of this book*” que “*heere taketh his leve*,” y quién comienza la retracción con el pronombre “I”:

Heere taketh the makere of this book his leve.

Now preye I to hem alle that herkne this litel tretis or rede, that if there be any thing in it that lyketh hem, that therof they thanken oure lord Jhesu Christ, of whom procedeth al wit and al goodnesse./ And if ther be any thyng that displese hem, I preye hem also that hem arrete it to the defaute of myn unkonyng and nat my wyl, that wolde ful fayn have seyde bettre if I hadde had konnyng./ For oure book seith, “Al that is writen is writen for oure doctrine,” and that is myn entente. (*CT*, X, 81-83)

El cambio entre la tercera voz y la primera se lo podemos adjudicar a la convención del paratexto (en cursivas). Pero es evidente que no es la misma voz, el mismo “I” aquí que el “I”

del *Prologue*: “as I lay / Redy to wenden on my pilgrimage / To Caunterbury with ful devout corage” (*CT*, vv. 20-22). El del *Prologue* es el yo-narrador. El de la retracción es el yo-autor. Un autor que apela al mundo exterior en un giro retórico que rebasa la parábasis. No sólo se refiere al mundo que comparte con sus lectores-audiencia, que es el mundo *prosaico* (observar el cambio entre verso y prosa), sino al mundo que los abarca, que es el mundo de Dios, de donde emana toda sabiduría y lo que es bueno. Y pide que aboguen por él por no saber contar las historias. Insisto en recordar que es un libro en que las historias compiten por su mérito.

Entonces, si todo lo que se escribe se escribe para nuestra enseñanza, “be written to our teaching” (Wycliffe), y en acuerdo con doctrina, “is writen for oure doctrine” (Chaucer), esta alusión a “Romanos” se vuelve paradójica en una contienda de cuenta-cuentos: “Dejemos de juzgarnos [...] *las afrentas con que te afrentan cayeron sobre mí*” (“Romanos”, XIV-XV). Ese “mí” es una referencia a Cristo. En “*las afrentas con que te afrentan caen sobre mí*” (Salmos, 69, 10), ese “mí” es referencia a Dios. El *symbolon* se reintegra al saber las fuentes y que “how Chaucer treats a source is inseparable from what he wants to say” (Cooper, 2).

Es posible que Chaucer esté haciendo con su libro un acto cristiano, que su libro sea una metáfora de las enseñanzas cristianas. En este caso pide a sus lectores que no juzguen, “tú que juzgas, seas quien seas, al juzgar a otro, te condenas tú” (“Romanos”, 2, 1). Y por eso la importancia de narrar a sus personajes sin juzgarlos y sin que nosotros juzguemos a los personajes o al narrador:

But now is tyme to yow for to telle
 How that we baren us the ilke nyght
 Whan we were in that hostelrie alyght;
 And after wol I telle of our viage,

And al the remenaunt of oure pilgrimage.
 But first I pray yow, of youre courtesye,
 That ye n'arete it nat my vileynye
 Thogh that I pleyedly speke in this mateere,
 To telle yow hir wordes and hir cheere,
 Ne thogh I speke hir wordes proprely.
 For this ye knowen al-so wel as I,
 Whoso shal telle a tale after a man,
 He moot reherce, as ny as evere he kan,
 Everich a word, if it be in his charge,
 Al speke he never so rudeliche and large;
 Or ellis he moot telle his tale untrewe,
 Or feyne thyng, or fynde wordes newe.
 He may nat spare, althogh he were his brother;
 He moot as wel seye o word as another.
 Crist spak hymself ful brode in hooly writ,
 And wel ye woot no vileynye is it.
 Eek Plato seith, whoso kan hym rede,
 "The wordes moote be cosyn to the dede."
 Also I prey yow to foryeve it me,
 Al have I nat set folk in hir degree
 Heere in this tale, as that they sholde stonde;
 My wit is short, ye may wel understonde (*CT*, I, 720-746).

Éste es el otro extremo al propósito de Hekataios. La intención, dice Chaucer-Pilgrim, es hacer un retrato fiel de la vida. El ser fiel a la manera en que se presenta la vida es tener fe en la vida. No obstante, esto no significa tener fe en lo terrenal. En el mundo medieval, en que la alegoría es la principal vía de comunicar y entender, el peregrinaje hacia un lugar de fe es una metáfora de la vida y, según San Agustín, la vida es un peregrinar, “que esta nuestra vida, hermanos amadísimos, es una cierta peregrinación” (“Sermón 346B”, 1). Del mismo modo, si escribir es el camino hacia la fe, escribir es un peregrinar. Y leer es un peregrinar que transitamos como en el camino de Emaús junto a Chaucer, nuestro autor, *notre frère*.

La retracción es de un modo la lectura que Chaucer hace de sí mismo,²⁶ y a la vez una clave de lectura en la que él logra verse a la distancia, con compasión y, sobre todo, con ironía. El que lee a la distancia es su semejante, es el Chaucer-autor. No importa que Chaucer tuviera desde el inicio o solamente al final de su carrera la intención de ser considerado autor, o haya sido “strictly a creation of his admiring followers in the fifteenth century” (Strohm, 2014, p. 205). Esta idea la refuerza Wallace, “This notion of one modern joining a company of five classic poets borrows from *Inferno* IV, where ‘la bella scuola’ gathers around Vergil”, cuando compara al Chaucer de *Troilus* con el de *Tales* (2017, p. 69). La realidad es que hoy se le considera como el primer autor inglés, y no sólo en el sentido de autoridad sino en el de un escritor profesional, preocupado por la respuesta de su audiencia, y por la producción y reproducción de sus escritos.

Este interés activo en la recepción de su obra es casi inusitado en su tiempo. Traigo a colación la obra de sus contemporáneos, por ejemplo, Thomas Usk, William Langland, o John

²⁶ Es un revirar sobre lo entendido una vez que ha habido el reconocimiento, por eso insisto en el camino de Emaús: “¡Qué necios y torpes para creer cuanto dijeron los profetas!... [Cristo] explicó lo que en toda la Escritura se refería a él” (Lucas, XXIV, 25 y 27).

Gower. Ninguno de ellos mostró ese mismo ánimo que Chaucer por ser reconocido dentro y fuera de sus obras, ni uno mostró ese recelo por las cualidades estéticas que el aprensivo Chaucer mostró por su métrica, lenguaje e imágenes, así como por el riesgo de que sus versos sean mancillados por el pobre Adam, el escribiente.

Chaucer tenía la conciencia visionaria de que “Le style c’est l’homme même”.²⁷

Unos párrafos antes aseguré que en la ausencia del autor la forma rige. Al no tener el nombre del autor de *Sir Gawain and the Green Knight* ni de *Pearl*, se recurrió a los “aspectos formales” del texto para “identificarlo” por asociación. No hablo de un demérito en la calidad poética, sino de la ausencia de una dimensión interpretativa que sí se practica en la crítica chauceriana, una dimensión inherente a la función de autor. Qué diferente es la interpretación de, por ejemplo, Dryden, quien escribe-deduce: “He must have been a man of a most wonderful comprehensive nature,” comparada con la crítica de finales del siglo XX:

“He had a powerful yet unstrained vitality, a wonderful sense of participation, and also a sharply critical response. He was always going beyond what he received. Without animus of reforming zeal, he both accepted and left behind what he experienced” (Derek Brewer, en Saunders, p. 24)

Lo que Brewer infiere es amplio, y el autor contemporáneo casi no repara en qué tan válidas son estas aseveraciones que, con toda seguridad, son imposibles de probar. Se habla de licencia poética y rigor crítico, aquí lo leo a la inversa, es una licencia crítica la de Brewer. Y no está solo. Se ha diseminado la costumbre de empatar la obra al hombre histórico a conveniencia del crítico, al grado que leemos panegíricos en trabajos académicos. En oprobio a Brewer, habría

²⁷ Georges-Louis Leclerc, count de Buffon, *Discours sur le style* (1753).

que recordar la loa de Ben Jonson “To the Memory of my Beloved Author”, y no olvidar que Jonson sí conoció a su encarecido autor, y también que estaba consciente de que lo que escribía era un encomio a Shakespeare y no un texto académico. Sin embargo, la cita es útil para ilustrar con un caso simple el ascenso del autor en la crítica literaria.

Para cerrar este breve recorrido histórico del giro del autor desde la perspectiva de la producción y preparar el terreno a la perspectiva de la interpretación, me valgo del siguiente ejemplo que ilustra el punto de inflexión de dicho giro. Walter William Skeat, quien conformó las obras completas de Chaucer en que se basan la mayoría de las ediciones contemporáneas, incluyendo ediciones académicas como la Norton Critical Edition y *The Riverside Chaucer*, cierra la edición con un séptimo volumen: *The Chaucer Canon, with a Discussion of the Works Associated with the Name of Geoffrey Chaucer*. Este volumen versa sobre los criterios para discernir los textos espurios y las falsas atribuciones y expurgarlos de lo que conformará la *oeuvre* del autor. Se sirve de la gramática, el vocabulario y el estilo, así como registros textuales al cotejar los manuscritos para ir entresacando los apócrifos, a la vez que consolida lo canónico. Skeat reintegra la identidad indivisible de Chaucer, lo desfragmenta. En esos seis volúmenes leemos a un poeta, un traductor, un filósofo, un científico, *a teller*, en breve, a un autor.

A este autor sus contemporáneos y seguidores inmediatos, como Usk, Hoccleve o los “Scottish Chaucerians”, lo llamaron *philosopher, translator, rhetorician*; para sí mismo era un *makere*, un *dreamer* (Donald R. Howard, 524). Pero a partir de los victorianos será más exacto llamarle autor, en la connotación moderna de hombre de letras más que de autoridad. Y creo haber identificado el vértice en que se yuxtaponen y después se separan estas acepciones, invirtiendo su frecuencia en beneficio del uso contemporáneo. En el séptimo volumen de Skeat, hay un capítulo titulado “Chaucer the author of the Canterbury Tales”. Éste comienza así: “Let it

be granted that the name of the author of the Canterbury Tales was Geoffrey Chaucer. It is worth saying that this fact, universally admitted and accepted, is expressly asserted in the MSS” (*Canon*, 2). Aquí *author* significa creador, quiere decir que tales obras son de su autoría. Sin embargo, la idea de “autoridad” se ha desplazado a los manuscritos (“MSS”).

En la reseña de 1895 en *Quarterly Review*, CLXXX a la labor de Skeat, William Paton Ker escribe: “Dryden’s comparison of Chaucer and Ovid, with his preference of the English author’s sanity and right proportions over the Latin poet’s ornamental epigrams, is to this day a summary of the whole matter.” Resalto aquí el uso de “English author”, pues es el sentido contemporáneo, el de hombre de letras y escritor de libros. No le da el mismo trato a Ovidio que a Chaucer, incluso si las suyas bien podrían haber sido vidas paralelas. Vale la pena reproducir la sentencia de Dryden: “Having done with Ovid for this time, it came into my mind, that our old English poet, Chaucer, in many Things resembled him, and that with no disadvantage on the Side of the Modern Author, as I shall endeavour to prove when I compare them”. ¡Chaucer era ya un *modern author* para Dryden! La diferencia reside en que autor moderno para Dryden, aunque ya utiliza autor en el sentido moderno, pues históricamente está del otro lado del giro del autor, su idea de “moderno” refiere a las literaturas escritas en lenguas vernáculas y no en las clásicas. El modo de leer a Chaucer no es como a un autor moderno, pues Dryden cree que debe justificar sus diferencias con sus contemporáneos: lo traduce. En cambio, será Matthew Arnold quien lo leerá e interpretará como a un autor moderno.

El ascenso del autor desde la perspectiva de la interpretación

El autor es *a priori*. En el siglo veintiuno, el concepto de autor está asociado al de interpretación. El autor es un invento de la crítica. Incluso en contextos no académicos los

lectores organizan a los autores de acuerdo con etiquetas interpretativas, como disciplina, movimiento, o género. Sucede incluso con los pintores y los músicos. Esa es la contraseña, el primer paso a entender el texto, mediante la etiqueta del autor, incluso antes de haber leído su obra.

Es imposible regresar a la edad pre-moderna en que los filósofos no eran sólo aquellos dedicados a cuestiones abstractas, a las grandes preguntas y a la argumentación de éstas, sino también a las cuestiones naturales (*physis*), políticas o teológicas. También se ha separado el término *poeta* de su acepción primigenia, *hacedor*, en pro de una cualidad lírica en el aura de la persona, y el significado se ha desplazado de la acción al tema o materia; es un desplazamiento que observamos gramaticalmente, del verbo al sustantivo. En la Edad Media poeta era un término casi reservado para los grandes autores clásicos, quizás con la excepción de Dante y, posteriormente, Petrarca.²⁸

El predominio del término “autor” es una herencia de la ilustración, cuyo más claro imperio de este término se dio durante el romanticismo.²⁹ Esta influencia incluso se notó en Alemania, pues en la ilustración el uso de “autor” llegó a superar en frecuencia al de *Schrifteller*, y *Dichter*. ¿Por qué? Las condiciones para que sucediera este proceso se dieron por el cambio histórico en la concepción y práctica de la interpretación en la Europa post-copernicana.

En *Peri Hermeneias* Aristóteles hace hincapié en distinguir las proposiciones verdaderas de las falsas, las que tienen contenido de las vacías. Es un tratado que mezcla gramática, retórica y lógica, para ocuparse tanto de la expresión como de la intelección de las proposiciones. La

²⁸ Esta idea crítica está limitada en mi estudio. Un análisis de literatura comparada que analice los términos vernáculos es necesario antes de llegar a conclusiones más definitivas. Así como otorgamos un valor paralelo a *τεχνη* y *ars*, habría que considerar *scop* al igual que *poeta*, y tantos otros términos que para este ejercicio crítico son equivalentes. Otra línea de investigación que podría interesar es la que plantea Angus Fletcher de la poesía práctica en Estados Unidos, y que sin duda ha influenciado a lectores como David Wallace o Peter Strohm.

²⁹ El fenómeno es observable en español, inglés, alemán y francés. Lo hago evidente de manera gráfica en el Apéndice D.

interpretación era entonces la comunicación en un sentido bicondicional: elocución y comprensión tienen sentido sí y sólo sí ambas son verdaderas.

Es posible, y quizás provechoso, reducir lo anterior al *dictum* escolar que exige se corresponda la forma con el fondo. Esta preocupación por la forma pasará a segundo plano en el cristianismo (hablo del texto separado de los ritos). En las culturas que se guían por una episteme acrítica, religiosa, la interpretación muda a dogma. En los textos sagrados nada está mal dicho, nada está vacío de significado y nada es falso. Más aún, no hay contradicciones, no hay multitudes. Existe sólo la unidad primigenia y coherente de la que todo emana y a la que todo vuelve.

No sorprende, entonces, que durante el cristianismo la hermenéutica mudó a hermética. Solamente los guardianes esotéricos tienen licencia para interpretar, y éstos son el clérigo, representado por el estamento medieval de los *oratores*. La interpretación tenía un único fin: la bienaventuranza eterna; y una única ruta: devoción y fe.

El sistema interpretativo era jerárquico. Existían cuatro niveles de interpretación: el literal (el sentido llano), el alegórico (la lectura alterna), el moral (el buen proceder), y la anagogía (contemplación divina). El texto de educación para dominicanos escandinavos, *Rotulus Pugillaris*, escrito por Agustinus de Dacia en el siglo trece, catequizaba: “*Littera gesta docet, quid credas allegoria, Moralis quid agas, quo tendas anagogía*”. Los profesionales de este arte heredaron el término de los intérpretes del oráculo de Apolo de Delphi, ἐξηγητής, y durante el cristianismo se les denominó exégetas.³⁰

La exégesis es una extracción, es un traer afuera. Es un descifrar y decodificar mediante el cual se llega a una conclusión unívoca que equivale a verdad. Todo depende de que el texto sea

³⁰ *Oxford Classical Dictionary*: “Exegetes”.

sagrado en esta episteme. Toda interpretación gira entorno a ese centro inamovible. Mientras es invulnerable, el sistema se sostiene. Sin embargo, se mueve; y, como dijo Yates, *things fall apart*: por eso, por mor de la revolución copernicana, *the centre cannot hold*.

La crisis permitirá una revolución científica que llamamos Ilustración. Para entender qué significa este cambio de paradigma para la interpretación, ofrezco de ejemplo la distinción que a partir de esta época se hace entre explicar, *erklären*, y entender, *verstehen*: la primera pertenecerá a las ciencias naturales; la segunda, a las humanidades.³¹ Bajo esta luz, la idea de ilustración significa esclarecer, si el Renacimiento es un resurgir, la ilustración es un salir de las sombras. Refiero esta idea a cómo la formula Kant en “Was ist Aufklärung?”:

Enlightenment is man's emergence from his self-imposed immaturity
(*selbstverschuldeten Unmündigkeit*). Immaturity is the inability to use one understanding without guidance from another. Self-incurred is this tutelage when its cause lies not in lack of understanding (*Versandes*), but rather of resolve and courage to use it without direction from another. *Sapere Aude!* [Latin translated: Dare to know, from Horace].
Have courage to use your own mind! Thus is the motto of Enlightenment.³²

De alguna manera, este texto confirma el comienzo de la filosofía moderna.³³ Alienta a eliminar la exclusividad de los *oratores* a interpretar. Se inaugura la era de las escrituras seculares. Este impulso lo aprovecharán humanistas como Friedrich Schleiermacher, quien plantea la idea del círculo hermenéutico como un proceso de interpretación cíclico que involucra

³¹ *New Princeton Handbook Poetic Terms*, p. 136.

³² Translation into English by Daniel Fidel Ferrer (2013).

³³ Foucault, “What is Enlightenment?”. En *Ethics*, p. 303-4.

la intelección objetiva y subjetiva para reconstituir el sentido original de un texto y así poder comprenderlo.³⁴

A este movimiento se le suma una crisis de autoridad en Europa,³⁵ un creciente empuje por la democratización y libertad del discurso, y una masificación de textos impresos.³⁶ Lo anterior, dentro de un clima como el del romanticismo, generó las condiciones ideales para el ascenso del autor en el imaginario colectivo de los siguientes dos siglos. Asimismo, las instituciones perdieron el monopolio sobre la vigilancia de los textos. Esta labor recayó en los propios autores que, mediante el acto de aprobarse y censurarse, parieron la crítica literaria profesional.

La función de autor Chaucer

Dentro de la teoría crítica la francesa durante la década de los sesenta y principios de los setenta hubo un movimiento en contra de los medios de control de la verdad y de los agentes que ejercen dicho control. Este “movimiento” permeó los métodos de interpretación de manera profunda, penetrando en todos los niveles de conceptualización. La suspicacia crítica se extendió a todo lo que ostentaba autoridad. El autor, como autoridad de su texto, tendría que morir. Una nueva fe diseminada por las universidades francesas y estadounidenses anunció la muerte del autor. *Le mort d’auteur*, ensayo de Barthes homónimo a la obra de Malory, fue el primer manifiesto de este credo. Esta muerte anunciada creó una variedad de estudios académicos e incluso obras inspiradas en esta teoría.³⁷ Sin embargo, no quedaba muy claro cómo el autor estaba muerto y a la vez producía literatura. El espacio entre *ouvre* y *écriture* se encontró ahora conceptualmente

³⁴ En *Truth and Method*, p. 164 y *passim*.

³⁵ Basta como ejemplo la decapitación de los reyes de Inglaterra y Francia.

³⁶ Pensar, por ejemplo, en el Grub Street que describe Samuel Johnson: “originally the name of a street in Moorfields in London, much inhabited by writers of small histories, dictionaries, and temporary poems; whence any mean production is called grubstreet” (*A Dictionary of the English language, Vol. I*, “Grub Street”, p. 912).

³⁷ Claros ejemplos son la trilogía de David Markson y *How It Is* de Samuel Becket.

hueco. Lo que estaba claro es que el sistema metafórico de la crítica literaria entró en una prolija crisis existencial.

Michel Foucault en su ensayo de 1969 *What is an author? (Qu'est-ce qu'un auteur?)* denominará a este espacio hueco como la “función de autor” (*fonction auteur*).³⁸ El autor no es el escritor ni antecede al texto, más bien, es un vínculo que realiza una acción y encarna un signo (207). Lamentablemente Foucault no es exhaustivo en su ensayo. Él mismo enuncia los aspectos relevantes que dejará fuera de su estudio, por ejemplo, problematizar el concepto de función de autor. Lo que sí hace es enunciar las características y las posibles contribuciones que intuye en investigaciones que empleen este concepto en el futuro.

La función de autor es lo que le otorga cohesión a un modo de ser en el discurso, es “una relación de homogeneidad, filiación y autenticación de un texto mediante su uso por otros, explicación recíproca, o concomitante provecho” (211). De lo cual inferimos que, si hay una unidad de signos identificada por los lectores que da congruencia a un texto, y a ésta le llamamos “función de autor”, entonces los textos por sí mismos no monopolizan la coherencia de un discurso que es interpretado, pues la interpretación, como hemos dicho, es dependiente de la función de autor. Si transfiero este silogismo a mi trabajo de investigación, se hace más evidente que la figura del Chaucer se correlaciona a una función de autor que permite la lectura de un Chaucer contemporáneo. Es decir, si este Chaucer mantiene un denominador común respecto a la

³⁸ Quizás alternativas a la castellanización de este término sean función autoral o autorial, o función-autor (éste último se ha ampliado y se encuentra incluso en Wikipedia). Para poder homologarlo tendríase que definir si se trata de una función gramatical (lingüística estructuralista), o una función matemática (abstracción que denota la relación entre dos conjuntos: *ouvre* y *écriture*). O quizás una asíntota entre ambas: un signo matemático (e. g. Chaucer) que al proyectarlo en un plano (e. g. estudios de historia de la literatura) revela una figura, una curva, una línea, y este “trazo”, que es la *ouvre* del autor, es susceptible a operaciones críticas, como el área debajo de una curva (tradicción), la tangente (influencias), el límite (aportaciones a una tradición). No es obvio para mí cómo traducir el término. Lo que sí me parece claro es que el concepto será transformado hacia donde se incline el modo de concebirlo, como en mi propio ejemplo. Incluso podría ser la función *del* autor, en que “función” refiere a cada ocasión en que se representa la obra.

crítica contemporánea es porque a partir del siglo XX su obra se lee *a través* de una función de autor homogeneizada. Esta homogeneización no fue creada por generación espontánea, tiene origen durante el fin de la era victoriana y las primeras décadas del siglo XX, y está cargada del carácter y los intereses de las comunidades críticas de la era.

Como sucede con cualquier autor pre-moderno, Chaucer no es una función de autor conformada por una amalgama de datos, mera acumulación de lecturas y empalme de signos. No. La crítica no es acumulativa. Más bien, a Chaucer se le fue transfigurando mediante diferentes sistemas epistémicos y modos críticos.

El Chaucer del medievo, el primer función-de-autor–Chaucer, fue considerado un continuador de la tradición antigua que trasladaba la tradición europea a Inglaterra. De hecho, uno de los epítetos con que se referían a él de manera halagadora fue *translator*. En la Edad Media el concepto de *translatio* significaba dos cosas, en su modalidad *imperii* era el movimiento de una cultura a otra, en tiempo y espacio; y *studii*, que significaba la conversión de un texto dentro de otra cultura y lenguaje. Chaucer hizo ambas cosas, basten los ejemplos de *Troilos and Criseyde* para el primero, y el *Romaun de la Rose*, para el segundo.

La siguiente función del autor Chaucer fue ser pozo de la tradición literaria de Inglaterra.³⁹ Y no está de más recordar el valor y simbolismo de un pozo en la Edad Media: “En el simbolismo cristiano, significa la salvación, en el grupo de ideas asociadas al concepto de la vida como peregrinación... el hallazgo de un pozo es, en consecuencia, signo anunciador de sublimación” (Cirlot, 375-6). Chaucer fue reconocido como tal desde el Renacimiento. Por ejemplo, en 1503, William Dunbar, poeta escocés, escribe de Chaucer: “O reverend Chaucere, rose of rethoris all, / As in oure tong ane flour imperiall / That raise in Britane ewir, quho redis

³⁹ Es a Edmund Spenser a quien debemos esta imagen: “Dan Chaucer, well of English undefiled, On Fames eternall beadroll worthie to be filed.” (*Critical Heritage*, Vol. I, 116).

rycht, / Thou beris of makaris the tryumph riall;” (*Critical Heritage, Vol. I*, 81). Otras declaraciones exaltadas se encuentran en la introducción de Caxton a la edición a su cargo. Incluso habría que considerar como muestra del buen recibimiento de Chaucer la adaptación dramática que comisionó Henry VIII: *Troilus and Pandar*.⁴⁰

La tercera función del autor Chaucer, o el Chaucer moderno, no sólo está a la cabeza del canon insular, sino que puede ser leído, por fin, como a cualquier autor moderno. Fue esta consolidación de Chaucer lo que posibilitó y creó la necesidad de un Chaucer posmoderno del cual somos testigos y partícipes de su gestación (o declive, no lo sé).

Para elucidar la figura de Chaucer contemporáneo es necesario localizar su origen de manera argumentativa y caracterizar la crítica que lo concibió. Para eso es que me sirvo del ensayo de Foucault como herramienta teórica.

Para aprender a leer nuevamente a Chaucer es importante entender con puntualidad los factores que lo crearon, por ejemplo, hay que identificar qué tanto de la crítica victoriana hay en Chaucer; asimismo, qué elementos del romanticismo posibilitaron y prepararon a esa crítica victoriana de Chaucer. Sin la concepción de originalidad individual del romanticismo y sin la labor filológica de las comunidades interpretativas decimonónicas, el Chaucer del siglo veinte no habría sido posible. Éste sólo pudo haber sido valorado como un autor original una vez instaurado este valor en la crítica romántica y posterior.

El que sea considerado un autor que creó personajes complejos, provistos de un *pathos* consistente y de detalles que tienden a una representación “fiel” a la realidad cotidiana, mundana,

⁴⁰ Para este punto es necesario considerar la afición inglesa a Troya; testimonio de esto lo podemos encontrar en la historia de Britania de Geoffrey of Monmouth, así como la intención “in the 1380s of renaming London ‘Troinovant’ (*Riverside*, 472).

a personajes con una individualidad reconocible, única, y que a su vez expresan valores universalmente humanos, es gracias a los valores críticos de la época victoriana. Ésta apreciaba particularmente el realismo. No es gratuito que una sociedad industrial post *Songs of Experience* y en el auge del gusto por Dickens, un poeta que habló de “los de abajo”, en el lenguaje de “los de abajo”, cuya lectura permitió un gozo a-alegórico, a diferencia de, por ejemplo, la obra de John Bunyan, tuviera una gran capacidad de adaptación y popularidad.⁴¹

Por último, sólo después de una revisión filológica y de un entendimiento lingüístico cabal se pudo formar una figura de Chaucer legible dentro de los estatutos de autor literario moderno. Para definir cuáles son éstos y definir las características del Chaucer moderno, regreso directamente a Foucault. Él propone que la función de autor es un modo de existencia, de circulación y de funcionar de ciertos discursos dentro de una sociedad; nos sugiere entonces que la función de autor depende de una sociedad en particular tanto como el discurso mismo (211). Prosigue y señala que ha habido inversiones, la función de autor, como constructo, ha cambiado a lo largo de los años, dependiendo el tipo de discurso y del sistema de conocimiento: en la antigüedad y en la Edad Media el nombre de un autor en los discursos científicos designaba verdad, y era verdad porque lo decía tal autor. Hay un cambio en los siglos XVII y XVIII en que se diluye la función de autor como garantía de verdad. Esto quizás obedece a que nació la noción de la verdad universal, pero independiente de un sistema heredado y externo, independiente de la *doxa*, en beneficio del *logos* y del método (aquí cabe la propuesta de Kant de que cada quien encuentre la verdad por sí mismo). Se cree que el la humanidad tiene acceso a la verdad a través de las herramientas epistemológicas de su época. La verdad como algo posible de descubrir por medio de un método que a la vez evalúa el grado de consistencia. La verdad como algo que

⁴¹ Entre las adaptaciones de Chaucer en el siglo XIX están versiones infantiles, de leyendas medievales, ilustradas, etc. Ver el ensayo “Popularizing Chaucer in the Nineteenth Century” de Charlotte C. Morse.

dependerá, ya no del sistema, sino de la coherencia de una revisión caso por caso, unificada por su capacidad de predicción mediante leyes y teorías. Es entonces que la verdad científica se despenalizó, se despenalizó por universal. Fue lo particular y lo individual lo que pasó a ser censurado. Paralelamente, ganó relevancia la función de autor que producía obras de “imaginación”, de la literatura sensual y subjetiva, es decir, los poetas. Previamente, los textos literarios se valoraban independientemente de su autor, a veces incluso de manera anónima. En este punto, Chaucer fue una anomalía, muy pronto obtuvo fama y su idea de *auctoritas* es visible, en el sentido de creador, en su proceso compositivo. Sin embargo, Chaucer desplaza esa autoridad a sus fuentes y a sus escritores y lectores. Intención consciente manifiesta en el interior de sus textos.⁴²

Este aspecto de vigilancia crítica que señala Foucault caracteriza también los estudios de la recepción chauceriana durante el siglo XIX, lo que a su vez posibilita un estudio más completo del Chaucer contemporáneo que surgió de ésta: un Chaucer “limpio” de las malformaciones de quienes lo reprodujeron después de su muerte, una reintegración prosódica después del *Great Vocal Shift*, un Chaucer entero, sin misterios.

Una vez comprendido que la figura del autor no surge por generación espontánea, es necesario delinear la compleja operación que “construye un específico ser racional al que llamamos ‘autor’” (213). El método que emplea Foucault es recurrir a un parámetro similar al de las tradiciones cristianas de autenticación, partiendo del criterio que San Jerónimo elabora para cumplir con dicho propósito. A continuación enumeraré cada exégesis que Foucault realiza, e inmediatamente daré un ejemplo que vincule el concepto a Chaucer: 1) “un autor es definido como un nivel constante de valor”; criterio que en su momento ayudó a depurar de apócrifos la

⁴² Ver “The subject of Chaucerian Reception”, en *Chaucer and His Readers: Imagining the Author in Late-Medieval England*, de Seth Lerer.

obra de Chaucer, y también añadió una predisposición extendida y equivalente, para la lectura de todas sus obras, ahora avaladas; 2) el autor como “un campo de coherencia conceptual o teórica”, la idea de las conexiones internas fue resaltada por la crítica del siglo XIX y XX como una señal de la intuición moderna, o inclusive modernista, de Chaucer; a lo que se le puede añadir una unidad de temperamento, de carácter y de preocupaciones individuales que respondían de manera peculiar y consistente al horizonte conceptual de Chaucer, como el Chaucer simbólico de C. S. Lewis o la hermenéutica *eunuch* de Carolyn Dinshaw; 3) “como unidad estilística”, esto ha presentado grandes tareas a los filólogos, por ejemplo, por la naturaleza misma de los manuscritos, del inglés de la época y de la región, los amanuenses y los copistas no empleaban una escritura homologada aún (*spelling*); sin embargo, una vez fijada la obra por Skeat a finales del siglo XIX, comenzó a estudiarse como autor contemporáneo y no como a un documento histórico, de modo que se le concibió como una unidad estilística que trascendía las obras individuales; 4) “como una figura histórica”, no sólo se constituyó el canon, la *oeuvre* como dice Foucault, sino que también durante el siglo XIX comenzaron las revisiones de diferentes manuscritos de la época y de documentos históricos diversos mediante estudios de filología medieval más sistematizados. Esto amplió el conocimiento sobre el contexto de Chaucer; esfuerzo que a su vez añadió a la comprensión biográfica de Chaucer-el-hombre. Este mismo esfuerzo devendrá en el siglo XX en una gran compilación de documentos relativos a su trabajo como servidor público y referentes a asuntos legales, como el juicio por *rape*. Éstos constituirán el *Chaucer life-records*. Material que preparará el camino para varias biografías híbridas, es decir, a la manera de una biografía-crítica literaria. Siempre por medio de un proceder especulativo que aboga por la suspensión del rigor biográfico, por necesidad, como contrato

entre biógrafo y lector. Pero que impactará en la crítica como si fuera verdad, pues Chaucer ya se considera un autor moderno.

Como anverso a estas categorías que unifican discursos semejantes y colocan éstos al interior de una figura, Foucault señala un estadio de la función de autor en que los discursos se desbordan. Existen autores que generan un “sinfín de posibilidades discursivas”, como Marx y Freud. A estos “fundadores de discursividad”, Foucault les llama “transdiscursivos”, precisamente porque traspasan su propio discurso (217). Son autores que trascienden, además de su discurso, su disciplina, ciencia o sistema de conocimiento, y al efectuar una relectura, al regresar a su origen en un sentido crítico, se efectúan renovaciones del discurso, lo modifican y a la vez lo suplementan. No creo que Chaucer alcance este estatus. Su discursividad está situada dentro de la literatura y, en realidad, no la ha trascendido. Es patente su posición seminal y central en la mayor tradición inglesa, la de Spencer, Shakespeare, Dryden, Keats y las interpretaciones de su obra posiblemente son inagotables, su obra tiene el poder de transformar y generar nuevos discursos dentro del territorio de la literatura. Mas no de manera transdiscursiva. Por ejemplo, se puede elaborar un comentario chauceriano de la economía mexicana. Este sería un comentario literario, es decir, Chaucer no logra subvertir y reconfigurar ni penetrar el discurso económico.⁴³ Encontrar el límite del discurso chauceriano, y entender que no es un autor transdiscursivo, sirve para visualizar el contorno de su función de autor. Tomando en cuenta lo anterior, Chaucer es a la vez su tradición y, aunque no es el propósito de este trabajo, sería interesante rellenar la silueta e identificar, esclarecer y, posteriormente, analizar qué parte de la función del autor es también su tradición, algo así como una función meta-autorial.

⁴³ En cambio, es posible imaginar un comentario freudiano de la economía mexicana al leer el lenguaje entre patrón empleado como una relación padre e hijo, o temas de macroeconomía y la conquista.

Se hace manifiesto que la función de autor no sólo no surge de manera espontánea, sino que tampoco brota de una materia proteica sin identidad.⁴⁴ La función de autor es gestada por organismos que, uniendo a Jauss y Fish, llamo comunidades interpretativas.⁴⁵ Éstas son quienes conciben al autor. Chaucer fue concebido en la Inglaterra de las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX. Estas comunidades actualizaron la figura de Chaucer de tal modo que puede ser leído como un autor más moderno, más compatible con la crítica modernista, incluso, que algunos novelistas ingleses decimonónicos.⁴⁶

El primer punto que estudiar sobre la caracterización de la crítica victoriana es el proceso de conformación del canon chauceriano. Aunque suene paradójico, fue la labor editorial, filológica y crítica de la Chaucer Society la que creó la *ouvre* de Chaucer, y por lo mismo, al primer Chaucer estable, susceptible de una crítica moderna.⁴⁷ Es en esta época que se comenzó a leer el mismo texto, a aceptar la misma obra, y esto es en sí un gran logro. Por otro lado, la inclusión de apócrifos siempre llevará por rumbos extraños a la crítica, indica los puntos ciegos de la crítica pues, ¿cómo es posible que la crítica llegue a conclusiones equivalentes con textos apócrifos? Dejando de lado la posibilidad de un impostor, se derivan dos conjeturas: la primera es que el apócrifo es una obra a la manera de algún autor específico, pero escrita por un segundo

⁴⁴ Si retomamos la sentencia de Spencer, el pozo tiene nombre, no pierde identidad, abrevia mediante el sino “Chaucer”.

⁴⁵ Prefiero el término de comunidades interpretativas a comunidades lectoras, porque las comunidades interpretativas tienen un interés lector ulterior, que a momentos llamamos crítica, estudio, lectura o interpretación, pero que en sí es un ejercicio de imponer un ensamble de valores, verdades y signos. Esta práctica no se ejerce directamente al texto, sino a la función de autor.

⁴⁶ Esto es más claro si recordamos que la función del autor para estas figuras no ha sido “actualizada”, en esencia son los mismos autores. Lo único que ha cambiado son las comunidades interpretativas. Hay evidencia para esta declaración, por ejemplo, la crítica de Ker, Chesterton, y Bloom. Sin embargo, para este estudio dependemos ampliamente de la fenomenología de la crítica del siglo XX, por lo que rebasa las pretensiones de este trabajo. El primer argumento a favor y en contra es que el modernismo (me refiero aquí al *Modernism*, o vanguardias) en buena parte fue una reacción crítica a finales del siglo diecinueve. Entonces, mientras que para los escritores de comienzos del veinte los victorianos e ilustrados eran los anticuados, Chaucer era un descubrimiento, aunque no lo fuera o sólo lo fuera para ellos, por ejemplo, Ezra Pound: “Chaucer should be on every man’s shelf. Milton is the worst sort of poison” (*Critical Heritage*, Vol. II, 329).

⁴⁷ Para una descripción detallada de esta magna labor, ver Apéndice A: The Chaucer Society.

autor anónimo, en cuyo caso se está leyendo la lectura de ese segundo autor sumado a las divergencias intrínsecas a dicho autor. Por esto, siempre hay un añadido, además del consumo de algo ya digerido. La segunda, un apócrifo incluido por accidente, cuando no fue un texto de imitación consciente, es la lectura de un antologador que por alguna razón cometió el desatino, y esa razón también incluye información, como la idea a priori de un Chaucer-axioma euclidiano: dos objetos que son similares a otro son idénticos entre sí. Según la lógica formal esto debería ser válido y tan evidente que es una tautología. Sin embargo, después de los victorianos y después de la teoría francesa, lo que prueba es que eran semejantes a *otra* función del autor Chaucer.

Dado que estas comunidades victorianas de lectores y filólogos se interesaron en unificar la obra de Chaucer, obedeciendo ciertos criterios sistemáticos (lingüísticos, paleográficos, filológicos, estilísticos, principalmente), es natural entender que la sistematización, ordenación y asepsia eran objetivos de capital importancia para estas comunidades. Se presenta aquí una contradicción: en su afán de difundir a Chaucer a aquellos amantes y estudiosos de su obra, una de las primeras tareas que pretende realizar la Chaucer Society es invertir la función histórica de Chaucer. Pretende actualizarlo. La manera en que lo hará está centrada en su época, no fue mediante una traducción o modernización del lenguaje de Chaucer, sino con el acercamiento de los “modernos” a Chaucer. Puso en las manos de la mayoría de lectores posibles las herramientas para leer a Chaucer en su lenguaje y en ediciones facsímiles de los manuscritos.⁴⁸ Esta estrategia fue exitosa, sus frutos visibles son que se estudia tanto a Chaucer como al autor de *Pearl* o, más aún, que se lea *Beowulf*, en las universidades como parte de la curricula de una licenciatura en literatura inglesa, pues el estudio de Chaucer, por ejemplo, ahora contenía el rigor de los estudios de literatura clásica.

⁴⁸ Ver Apéndice A, apartados “Furnivall” y “Skeat”.

Una última característica que señalaré por ahora es el cambio de mentalidad en la sociedad. De la idolatría religiosa a la idolatría secular, como herencia de los poetas críticos del romanticismo británico, los victorianos comenzaron trabajos como el *Dictionary of National Biography* o la misma *National Portrait Gallery*. Es decir, la diferencia entre esta comunidad y la comunidad de Chaucer-el-hombre es que se han remplazado las vidas de los santos, las hagiografías, por las vidas de los hombres prominentes. De aquí que la gran obra monumental de Thomas Ward no se llame *English Poetry* sino *English Poets*. En esta magna antología, que comienza con Chaucer, al que se le da una extensión superior que a la de Shakespeare, es donde se publica como encargo de Ward el ensayo de Matthew Arnold, que posteriormente se titulará “The Study of Poetry”, y emplearé de paradigma crítico en el siguiente capítulo.

El antecedente a un análisis como el presente, que emplee la función del autor como punto central en su proceder interpretativo, se encuentra en *Twentieth Century Chaucer Criticism* de Kathy Cawsey.⁴⁹ Es un trabajo en que se exploran cinco figuras centrales de los estudios chaucerianos. El papel de las comunidades interpretativas también es considerado, de modo que Cawsey propone un término alternativo: la función de la audiencia, *audience function*. Creo que es un buen punto de partida y que el ejercicio abre el aprendizaje a futuras investigaciones. Trabajos de este tipo son necesarios, pues los estudios sobre recepción no han cambiado demasiado en los últimos cien años, y su proceder tiene origen en la labor de Caroline Spurgeon y su excelente obra *Five Centuries of Chaucer Criticism*.⁵⁰ Desde entonces los estudios tratan de aportar al agregar nueva información. De aquí los estudios llamados *afterlives*, por ejemplo. No obstante, no podemos reducir la tarea de la recepción chauceriana a la recopilación de

⁴⁹ Cawsey, Kathy. *Twentieth-Century Chaucer Criticism: Reading Audiences*. Routledge. New York, 2011.

⁵⁰ Ver la sección dedicada a su labor en el Apéndice A.

documentos. Debemos proceder con un sustento teórico más cercano a nuestro tiempo que a la era victoriana.

La cándida esperanza de mi exploración es generar una perspectiva que contribuya para futuros estudios sobre recepción de Chaucer, a la topología del discurso chauceriano y del discurso de la crítica victoriana; que dé una estrategia y un fundamento para reconocer en los estudios actuales cómo se da la relación entre la comunidad interpretativa y la función de autor.

Por último, señalaré algunas deficiencias críticas que evidencia una herramienta como la función de autor para el análisis de Chaucer. Por ejemplo, huecos en nosotros como lectores. Ignoramos ampliamente los procesos de escritura de Chaucer, es la función de autor la que permite que deduzcamos la escritura. Lo cual es engañoso, pues lo que vemos es la figura que la misma crítica ha creado, como es visible en el caso de Skeat o como claramente señala Spurgeon.⁵¹ La prudencia llama a aceptar que no tenemos acceso a un Chaucer primigenio, pues estamos distantes casi siete siglos. Por lo mismo, no es ocioso recalcar que el Chaucer contemporáneo es una función de autor, y que es innegable que la función del autor del Chaucer moderno fue creada en Inglaterra a finales del siglo XIX, y dentro de ésta figuran manifiestos los mismos intereses que la crearon. Además, esta función de autor ha dejado fuera de su ecuación el desplazamiento de autoridad que Chaucer da a su audiencia, lo cual habrá que resarcir, desfragmentar, o será un Chaucer en búsqueda siempre de su propio símbolo.

⁵¹ Ver Apendice A: "Spurgeon".

Paradigma Crítico

[Nota al capítulo: en el título y los subtítulos de esta sección me permití un juego a la manera de una novela de la Ilustración. El cuerpo del texto del texto carece de este divertimento del autor, por lo que puede ser ignorado sin demérito al contenido en caso de que el lector académico lo elija.]

The theory and strange and surprising method of Matthew Arnold, of Laleham, Oxford Don

I

*In which the author of this essay, our hero, cautions the reader they are about to read a
Shandian examination to Arnold's criticism of Chaucer*

Arnold condensa su proyecto, su teoría crítica y método en “The Study of Poetry”.⁵² Se trata tanto de un panegírico a la poesía como de su modo de leer. Es aquí que implementa su método en una crítica que hace de Chaucer. Pone a prueba y demuestra su teoría con nuestro autor medieval.

Arnold califica a Chaucer como un poeta inferior a los clásicos. No alcanza el estatus de *true classic*. Esto es muestra de cómo su modo de leer se encomienda a descartar más que a interpretar; él mismo defiende la descalificación como un paso necesario, urgente en su tiempo.

⁵² Una introducción a la crítica arnoldiana con miras al estudio de la obra de Chaucer se encuentra en el Apéndice B.

En este sentido el ensayo es una apología a la crítica negativista. Los conceptos clave en la interpretación que propone serán evitar la falacia que suscita lo personal, la falacia de la estima histórica, y medir si el texto alcanza cierta gravedad y, a su vez, elevación, la cual sólo la gran poesía, los verdaderos clásicos alcanzan. Por ejemplo, reprime a los poetas ingleses que con “exaggerations due to the historic estimate” equiparan el “Caedmon’s Hymn” con la poesía de Milton. Arnold considera esto como un “dangerous abuse of language” (*English Poets*, xxiv). Para Arnold el poder crítico es la primera defensa contra la mala crítica.⁵³ Antes de juzgar habrá que saber descartar. Éste es un conocimiento que ve necesario transmitir. No sólo quiere enseñar al público su modo de leer, sino persuadirlo de que leer de otra manera es pernicioso.

Arnold en el fondo cree que su modo de leer, que su arte crítico es “reproducible”, se puede aprender (no hay que olvidar que siempre se consideró también un educador). En su ensayo está implícito que el poder de la crítica será para todos. De ahí la importancia del método. Él no está interesado en hacer una crítica de Chaucer. Aunque tampoco es la primera vez que emplea a Chaucer como materia para su tubo de ensayo. Él quiere probar su método. Arnold ya había manifestado su opinión de Chaucer en un par de ocasiones. Por ejemplo, en “Wordsworth” considera que Chaucer “cannot well be brought into comparison” con Shakespeare, Milton ni Wordsworth (*Essays in Criticism*, 348). O en el ensayo a Maurice du Guérin reconoce la inserción del *couplet* de diez sílabas, que introduce Chaucer a la literatura inglesa, como la forma más apta al *storytelling*, pero para poco más, no para la épica, y apenas adecuada para un par de líneas en “poetry of the very high pitch” (*Essays*, 62). Evidentemente, Arnold se servía de él

⁵³ Es importante retomar las escisiones críticas de Arnold con John Ruskin y Walter Pater. Por ejemplo, Ruskin alaba el “visionary power” y “theological art” de Chaucer (*CH*, Vol. II, 105-106), valores poco relevantes para Arnold. Él reaccionará de manera oblicua a la *poética* de ellos mediante el criterio de la estima histórica y personal como falacias, así como descartar a priori el “valor teológico” en su tiempo y del “arte por el arte”. Curiosamente, Arnold coincide con Algernon Charles Swinburne en dos puntos, en el “equable movement of Chaucer’s thought”, y en compararlo con Wordsworth; también su crítica negativa es similar: según Swinburne, Chaucer carece de “sublimity” (*CH*, Vol. II, 225), y para Arnold, de “seriousness”. Ver Apéndice B.

como contraste y comparación, comparación en la cual la cualidad poética de Chaucer era menor.

No considero estas comparaciones válidas como análisis crítico ni coincido con la estima de Arnold. No obstante, su valor no reside en la estima que tiene de Chaucer. Su valor está en la práctica, pues toda comparación se concibe en la confrontación de elementos análogos. El insertar este tipo de comparaciones en el discurso crítico literario pone en manifiesto que Chaucer se podía medir con autores modernos, libres de ser considerados documentos históricos. Por lo tanto, Arnold encuentra y, tácitamente declara, una analogía entre Chaucer y Burns, o Chaucer y Milton, o Chaucer y Wordsworth. Arnold sí estaba consciente de este punto, la poesía de Chaucer valía como texto literario –autónomo de su estima histórica–; él mismo declara que “his poetical importance does not need the assistance of the historic estimate” (*EP*, xxxi).

Así como leerlo autónomo de la estima histórica y emplearlo como elemento en la comparación de autores posteriores, Arnold consideró a Chaucer como susceptible de una lectura mediada por teoría crítica, por supuesto. Lo demuestra al emplear su método crítico en sus lecturas. Ésta es ya una señal de que la función del autor de Chaucer en la segunda mitad del siglo XIX aceptaba estrategias interpretativas similares a las de un autor moderno.

Sin embargo, lo que sobrevivió de la lectura de Arnold no fue la estima que tuvo de Chaucer. Una estima por demás equivocada. Y es fácil señalar el error en el juicio de Arnold: descalifica a Chaucer de ser un *true classic* porque carece de *seriousness*. Chaucer ha demostrado ser un verdadero clásico, lo que no se ha demostrado es si en verdad carece o no de *seriousness*, como tampoco es posible comprobar si para ser un verdadero clásico el requisito para cruzar el umbral o ascender el peldaño es poseer la consabida seriedad. Chaucer se ha probado ante críticos posteriores, principalmente ante las comunidades interpretativas interesadas en la literatura

inglesa del siglo XX. Basta como ejemplo la apreciación de Harold Bloom: “The best poetry in English, until this day, is by Chaucer and Shakespeare, with Milton a strong third, though an inevitable level below the creators of the Wife of Bath and of Falstaff” (*The best poems of the English language: from Chaucer through Frost*, p. 30).

La aportación de Arnold fue elucidar su procedimiento y sus valores críticos de modo que los lectores pudieran seguir su peregrinar. Esto es lo que me propongo hacer, rastrear la conformación de su estima mediante su modo de leer. A la vez, seguir sus pasos significa entablar una lectura meta-crítica.

No es gratuito que Arnold emplee estrategias didácticas en su ensayo “The Study of poetry”, ni que su estilo asemeje la retórica docente. Como mencioné previamente, el proyecto de Arnold fue formar lectores –ciudadanos– críticos, así como extender la crítica a diferentes campos del conocimiento. En este sentido, Arnold será uno de los grandes promotores de las comunidades interpretativas conscientes de su poder crítico. Para emplear un término en boga, Arnold quiere “empoderar” al lector por medio de otorgarle estrategias críticas. Pero primero debe de convencerlo sobre la importancia de la crítica en diferentes áreas de la cultura. Ésta es una herencia de Arnold. Su legado a la función de la audiencia de Chaucer durante el siglo XX es, precisamente, que demostró que una lectura de Chaucer mediante estrategias interpretativas modernas era posible, encomiable y urgente.

Como no es posible hacer una lectura de un autor sin que las estrategias interpretativas sean análogas a la función de autor, Arnold, sin enunciarlo, consideró a Chaucer como una función de autor moderno. Evidentemente, no fue Arnold quien creó esta función, sino fue ese caldo de cultivo victoriano de crítica y filología, lingüística e historiografía, en comunión con los procesos culturales nacionalistas que sublimaron ansiedades imperialistas victorianas en la formación de

un canon. Chaucer contemporáneo es un signo epistémico entre positivista y pragmático, representado en el binomio Furnivall-Skeat, es decir, toda interpretación moderna e, incluso, postmoderna pasa por ese rasero.

ii

The hero stares at the text and see two faces: the editor's and the critick's

No basta enunciar que ya existe una función de autor moderna de Chaucer en la época victoriana o que fue en la época victoriana que se creó. Es necesario saber el cómo y el porqué, *qui bono*, para entender el carácter de ese primer Chaucer moderno con que construirán su crítica futuros, lectores como Ker, Kittredge, y el grupo al que llamo *common reader* (Woolf, Huxley, Eliot, Pound, Chesterton), pues éstos trabajarán con un Chaucer aparentemente estable, tanto en la dimensión textual como la persona histórica, así como su lugar en la tradición de la literatura inglesa y europea. Para lo cual el ensayo de Arnold continúa siendo un caso de estudio paradigmático.

Lo primero que percibo en una lectura crítica del ensayo de Arnold es su ubicación y su propósito. Sirvió de introducción general a un proyecto editorial enorme, capitaneado por otro fellow de Oxford, Thomas Humphrey Ward (1845-1926). Ward, al igual que Aldous Huxley, estaba vinculado a Arnold como familia política (estaba casado con una de sus sobrinas). El proyecto se tituló *The English Poets: Selections with Critical Introductions by Various Authors and a General Introduction by Matthew Arnold*.⁵⁴ El propósito de este proyecto fue presentar una “anthology which may adequately represent the vast and varied field of English Poetry” (*EP*, v.). El primer tomo fue publicado por Macmillan & Co en 1880 y, cuarenta años después, el sexto y último tomo se publicó en 1920.

⁵⁴ Ver Apéndice B para una descripción más detallada de este proyecto editorial.

El gusto de la época es visible en la selección del primer tomo. Por ejemplo, en *English Poets* únicamente cuatro poemas de Donne fueron seleccionados, y tan sólo dos páginas ocupan los de Marlowe. Esto cambiará drásticamente con la irrupción de Eliot en la crítica del XX. Hubo un cambio en el gusto posterior a la primera Guerra Mundial. Cabe notar que la introducción crítica a Marlowe, escrita por A. C. Bradley, tiene una extensión casi simétrica a la que Edward Dowden hace de Shakespeare, por lo que se infiere el advenimiento o recuperación del gusto por Marlowe en las comunidades críticas. Otro indicio que da luz sobre el canon victoriano es la selección de la obra de Shakespeare. Se le dedica menos de treinta páginas, entre sonetos, extractos de *The Rape of Lucrece* y de *Venus and Adonis*. Dentro de este ceñido espacio se incluye esa costumbre ahora en desuso por extraer las canciones de las obras y leerlas como poemas.⁵⁵ En contraste a estas veintiséis páginas asignadas al Bardo, los editores dedican más de cincuenta para Spencer. Aunque volumen no significa calidad, sí es un indicador de relevancia o de interés. Entonces, es sorprendente que Chaucer goce de unas setenta páginas, casi tres veces las páginas de Shakespeare.

En la selección de Chaucer están presentes prácticamente todas sus obras, con la exclusión de algunos poemas cortos y *A Treatise on the Astrolabe*; incluso incluyen una sección de “Poems commonly attributed to Chaucer”: hay que recordar que aún no ha sido publicado el *corpus* de Skeat, en el cual se expurgará, entre otros, el apócrifo “The flower and the leaf”, al cual Keats “dedica” un poema (*Sleep and Poetry*), con la creencia de que el autor es Chaucer.

Ward, además de ser el editor general de los seis tomos, es quien realiza el estudio introductorio de Chaucer. Con esto se aseguran, tanto Arnold como Ward de ser los autores que inauguran la antología. No es accidental iniciar con Chaucer, pues el proyecto pone en primera

⁵⁵ Aunque no se dejó de practicar esta re-contextualización de fragmentos shakespearianos, por ejemplo, el libro *A Choice of Shakespeare's Verse* antologizado por Ted Hughes.

línea a los autores antes que los poemas.⁵⁶ Se trata, en este sentido, de una antología hagiográfica. El autor literario ha ascendido y es visible en el *hackwork*. Entonces, la aspiración del proyecto es “to collect as many of the best and most characteristic of their writings as should fully represent the great poets, and at the same time to omit no one who is poetically considerable” (*EP*, v-vii). En el proceso de selección de Ward, no pasa desapercibida la influencia de Arnold, “who, besides his direct contributions, has from time to time given most valuable advice” (*EP*, vii). Arnold, de algún modo, está otorgando su sello de garantía. Respecto al ensayo, él mismo lo incluirá ocho años después en una de sus colecciones personales, *Essays in Criticism, Second Series*, y se convertirá en un texto clave para la crítica arnoldiana.

Poner a Chaucer al inicio de ese canon avalado por Arnold obedece a una insinuación de Spencer que Dryden asume y promueve: el concebir a Chaucer como “the Father of the English poetry”, como reconoce Ward (*EP*, 1). Asumen y propagan esa idea para el público en general, que fue para quien estaba concebida dicha antología. Pero no lo hacen de forma acrítica. La convicción de que Chaucer es el hombre de letras que inaugura la literatura escrita en inglés es defendida tanto por Arnold como por Ward. No obstante, sus expectativas y estrategias críticas son distintas. Las conclusiones a las que llegan son, naturalmente, divergentes. La preocupación de Ward es la poesía insular y la consolidación de un canon inglés. El empeño de Arnold es concebir la tradición de la poesía inglesa dentro de un canon europeo, cuya raíz común se encuentra en Grecia y Roma.⁵⁷

⁵⁶ Como se mencionó en el Capítulo II.

⁵⁷ Esta es una distinción, de las tantas, en que Arnold anticipa a T. S. Eliot como influencia y visión crítica de la literatura inglesa, y sin embargo, Eliot tratará de distanciarse públicamente de Arnold en muchos momentos. Más interesante, para el propósito del presente trabajo, es su crítica de la crítica de Arnold, la cual a nuestro parecer es acertada, hasta cierto punto, y retomo en el apartado xvi de este capítulo.

Para Ward, Chaucer es quien inicia el linaje de la literatura inglesa, el primero y único de sus contemporáneos “which separates de the rhymer from the poet, the ‘maker’,⁵⁸ who has something new to say, and has found the art of saying it beautifully,” y sobre Chaucer como poeta nacional dice que con Chaucer “England brought forth her first poet, as modern times count poetry; her first skilled and conscios workman” (*EP*, 2). Éstas son las consideraciones generales de la época: el primer poeta como los tiempos modernos consideran la poesía. Al declarar que el arte de Chaucer fue “the art of saying it beautifully”, Ward retoma las consideraciones del clasicismo sobre el lenguaje poético y, paradójicamente, fue para los críticos de esta época a quienes el lenguaje de Chaucer les pareció áspero, pienso en Dryden y Johnson. Tanto para los críticos contemporáneos a Chaucer como para los del Renacimiento el lenguaje de éste era áureo. Durante el *long Eighteenth-Century* se consideró un inglés silvestre e inocente, sin capacidades de una alta poesía por ser “nuevo” (*Five Hundred Years of Chaucer Criticism*, 92 y ss.). Sin embargo, después de la edición de Thyrwitt y la irrupción del *Romanticism* – principalmente, críticos como Leigh Hunt y William Hazlitt–, no sólo se recuperó la estima de un lenguaje áureo, sino aquel *undefiled* ahora se consideró la primera muestra de un británico vernáculo *refinado*, capaz de una eufonía musical y de expresar ideas complejas. En la época victoriana se creía que el triunfo del inglés londinense, en oposición a los diversos lenguajes regionales, principalmente la distinción entre el norte y sur del Humber,⁵⁹ se debía en gran

⁵⁸ Quizás lo entiende a partir de la etimología griega que considera a ο ποιητής un hacedor, creador; término que deriva directamente del verbo ποιέω, hacer, producir, causar, construir, componer, escribir o representar en poesía. Una distinción entre la poesía que produce y la poesía que practica, como arte estadounidense, la defiende Agnus Fletcher en *A New Theory for American Poetry*, Harvard University Press, 2004. También, es importante notar que en el mismo Chaucer “poeta” es un término reservado para poetas muertos, los vivos son *makers*. Quizás esto sea una costumbre medieval, herencia de la época clásica.

⁵⁹ Entre las ventajas que trajo la filología está el nuevo panorama lingüístico ampliado de la Inglaterra medieval; por ejemplo, en esta época se descubrió y estudió el manuscrito de *Sir Gawain and the Green Knight*, perteneciente a la biblioteca de Sir Robert Cotton, misma donde también se encontró el *Beowulf*. Este nuevo material dio noticia de un refinamiento literario más amplio y diverso, menos centralista del que educó e imitaron los herederos de Chaucer, como Shakespeare, Dryden o Keats.

medida al éxito de Chaucer sobre sus contemporáneos (Christopher Cannon demostrará que esta concepción estaba equivocada). Por lo mismo, dentro del contexto de Ward, existía un esfuerzo académico por equiparar el estatus cultural de Londres con el de otras capitales del Renacimiento que propiciaron la creación y diseminación de la literatura vernácula, como Florencia.

iii

The reader beholds the first paragraph, in which Arnold pleads poetry to fulfill the higher destinies of the human race

¿Por qué para Arnold la poesía requiere de seriedad? Porque la poesía proveerá a la humanidad de sustento en el futuro. Esta cualidad mística se aleja del placer estético y busca posicionar la función de la poesía en un centro moral. El propósito de la poesía no es el arte por el arte como pugnaban algunos de sus contemporáneos (con Walter Pater en punta). La poesía posee “higher uses” (*EP*, xvii) y éstos son sociales y espirituales. Para cumplir con éstos surgen requerimientos que Arnold equipara a valores críticos. Él cree haber reconocido el derrumbe de los antiguos sistemas de verdad, de ética y de espiritualidad, ese sino que Yates augura, “The center cannot hold”. El segundo advenimiento para Arnold ya ha sucedido, es la poesía:

The future of poetry is immense, because in poetry, where it is worthy of its high destinies, our race, as time goes on, will find an ever surer and surer stay. There is not a creed which is not shaken, not an accredited dogma which is not shown to be questionable, not a received tradition which does not threaten to dissolve. Our religion has naturalized itself in the fact, in the supposed fact; it has attached its emotion to the fact, and now the fact is failing it. But for poetry the idea is everything; the rest is a world of illusion, of divine illusion. Poetry attaches its emotion to the idea; the idea is the fact.

The strongest part of our religion to-day is its unconscious poetry. (*EP*, xvii).

Éste es el primer párrafo. Arnold plantea sin modestia que estas palabras deberían acompañarnos y “govern us in all our study of poetry.” El título del ensayo, “The Study of Poetry,” sólo aparece en la publicación del texto en 1888, ya como ensayo y no como introducción a una antología de poetas ingleses. Este primer párrafo es a su vez una cita de otro texto en Arnold (“Introduction” a la sección de poesía de *The Hundred Greatest Men*). Es un párrafo denso, bien estructurado, polisémico, de una retórica taimada y exaltante. Es una muestra condensada del buen estilo literario, de la cosmovisión y anhelo de Arnold.

Si dividimos el párrafo en seis proposiciones, empleando de guía los puntos gramaticales, encontramos 1) una crítica social y una visión de la poesía; 2) un sistema de conocimiento, la episteme desde tres perspectivas: el credo, la *doxa* y la tradición; 3) diagnóstico de la religión e insinuación de su fracaso esencial; 4) un posicionamiento ontológico de la poesía, y la superioridad epistemológica de la estética sobre la religión; 5) la reconciliación, a través de la estética, de la idea con la experiencia, *pathos*, o *emotion*;⁶⁰ 6) tasa el valor de la religión, en su presente victoriano, como pobre y subordinado a la poesía inconsciente.

Del mismo párrafo podemos inferir por lo menos cuatro axiomas críticos de Arnold: 1) la poesía tiene una función social primordial, “high destinies”; 2) la poesía perdurará en el tiempo conforme gane espacio; 3) la mente ha remplazado al espíritu, la poesía a la religión; 4) el imperio de la poesía es infinito, pues habita la mente.

La considero una prosa de gran poder intelectual, con la lucidez de un ensayo filosófico y plena de elasticidad poética. Introduce su tema con metáforas de espacio y tiempo. Esto le

⁶⁰ Como buen Wordsworthian, Arnold elige *emotion* en vez de *pathos*: “[poetry] takes its origin from emotion recollected in tranquility” (del “Preface to *Liricall Ballads*, en *NAEL*, Vol. D, 303).

permite transformar su tema, la poesía, de un concepto abstracto, en un quehacer y en un arte terrenal y temporal,⁶¹ en algo de nuestra realidad que transitamos (proposición 1). El texto tiene una cualidad pedagógica que reside en la reiteración variada: anáforas nos transportan fugazmente por el colapso de los sistemas epistémicos de su tiempo (proposición 2); las aliteraciones dentales, incluso al interior de las palabras, casi cacofónicas, representan una mimesis del accidentado estado de la religión (proposición 3). La conjunción adversativa “But” da un giro a las negaciones anteriores, casi como la *volta* de un soneto, presenta la tesis central de Arnold como alternativa deseable: “for poetry the idea is everything”. Le siguen oraciones cortas, concisas, se recupera el aliento, y el intelecto; es poesía y mente al unísono (proposición 4). Continúa con un empleo preciso del punto y coma que genera un placentero equilibrio entre dos concepciones simultáneas y simétricas de la poesía para Arnold: la poesía como emoción y la poesía como hecho (proposición 5). Despide el párrafo con una oración simple pero tremenda, despoja de valor verdadero a la religión salvo como poesía inconsciente (proposición 6).

Arnold es contundente, para él el texto bíblico poco tiene ya de sagrado, hay más provecho al considerarlo poesía. Unas líneas antes, lo único que deja fuera de la poesía es una “divine illusion”. ¿Qué de divino tiene la ilusión en una sociedad post-ilustración? Lo divino no da sustento al mundo moderno en que vive Arnold y no lo dará en el futuro. La ilusión divina aquí tiene una connotación peyorativa. La religión ha sido desbancada. Se oye el eco Kant-Horacio: “Sapere aude!”

Antes de despedir este párrafo, es estimulante realizar un análisis sinecdótico⁶² de una de sus enunciaciones para dimensionar el nivel de comprensión semántica de que Arnold es capaz.

⁶¹ El análisis de las metáforas es fundamental pues evidencia cómo estructuramos nuestro pensamiento y la casi-imposibilidad de ser literales. Ver George Lakoff y Mark Johnson, *Metaphors We Live By*.

⁶² Con esto me refiero a la estrategia de análisis en que, por analogía, entendemos o visualizamos aspectos de un discurso dentro del esquema *totum pro parte*.

El enunciado “in poetry our race will find a surer and surer stay” es la aseveración arnoldiana que propulsa el ensayo. *In* posiciona a la poesía dentro del espacio, la transforma en un objeto dentro de la dimensión conceptual de la oración. *Our race* demuestra un empleo ideológico de la apócope, pues en la omisión de *human* se permite tanto la ambigüedad de la taxonomía zoológica y la distinción fisiológica. Ambigüedad que permanece estable a lo largo del ensayo [12].

Asimismo, pone de trasfondo a Darwin y el debate de sus teorías en la era victoriana, es decir, la irrupción del conocimiento científico como transformador del horizonte conceptual, cuya gravedad se percibe al desplazar verdades antiguamente inamovibles. Arnold no recorrerá la vía de la religión, pero tampoco la de la ciencia. *Will* representa el tiempo, y significa un focalizador futuro, o una perspectiva futura distante que comenta sobre el presente desde donde se enuncia, de modo que *will find* denota una carencia actual. El sujeto sigue siendo *our race*, y no la poesía. Esto es importante, pues no sólo señala la agencia sino la necesidad de actuar, de que el trabajo se debe hacer por nosotros (uso el plural de primera persona porque sigo el pronombre posesivo *our*), y así se aleja de la concepción de advenimiento que remite a la esperanza. Arnold pretende compeler al cambio, no con una promesa ni una amenaza, al señalar la inestabilidad de sistemas previos, como la religión y la ciencia, en que *our race* ha depositado su fe. Nos recuerda que su primera preocupación es social, y que la poesía es útil, más útil incluso que los previos sistemas de seguridad emocional e intelectual, la poesía desplaza a la religión, a la técnica y a la filosofía. La aliteración en *surer and surer stay* simula fonéticamente un gesto de alivio, casi reproduce la onomatopeya *shu* que usualmente acompaña a una palmada reconfortante. Esta repetición incorpora el fondo con la forma, y teje el tiempo con el espacio: el destino se alcanzará por aproximación gradual. Lo cual vuelve a remitir al tiempo. *Stay* une tiempo y espacio en su sema de permanencia. No obstante, la acepción más precisa aquí es la de “sustento”, ya que el sustento

puede ser espiritual, nutricional, de vivienda y demás necesidades básicas, así como intelectuales y emocionales. Claro, no indica si la poesía de la que habla es la que se escribirá en un futuro, la que ya se ha escrito, la conocida o la desconocida, o si son las prácticas aledañas a la poesía, como la crítica o la teoría. Curiosamente, de este punto se deriva otro factor clave en Arnold, porque, si la poesía hará tanto, no puede ser cualquier poesía, y la manera de identificar esa poesía que se busca será a través de la función crítica. Quizás de ahí el título definitivo “The Study of Poetry”.

La poesía tiene una función social importante; los destinos de la poesía son elevados. Lo importante es desmenuzar exactamente cuáles son esos destinos elevados. Como de costumbre, Arnold no lo dice explícitamente. Lo sabe porque lo intuye. Está seguro del fin loable de la poesía, irónicamente, porque lo cree, tiene fe. Este razonamiento se puede descartar a priori dentro de la lógica formal que él mismo parecía admirar y al cual recurre en este texto. Sin embargo, nuestro esfuerzo crítico no debe cesar ahí, pues, que no haya una validez lógica no quiere decir que no contenga verdad, incluso no significa que no tenga validez crítica, hecho del cual Arnold también estaba consciente.⁶³

Arnold pide una nueva era en la que “We should conceive of [poetry] as capable of higher uses, and called to higher destinies [...] We have to turn to poetry to interpret life for us, to console us, to sustain us” (*EP*, xviii).

iv

A battle cry is heard, it is Arnold's true constancy among a life of varied enterprises:

"poetry as criticism of life"

⁶³ Uno de los problemas de los lectores de Arnold es tratar de reconciliar su tendencia filosófica con lo evasivo y licencioso de su lenguaje. Ver Ley, Thrilling y Habib.

Si hay una constante en la carrera crítica de Arnold sostenida en los tres flancos que asumió – religión, cultura, literatura–, esta constante es creer en la capacidad de la poesía como crítica de la vida. Una primera cuestión a dilucidar, aunque rebasa el presente estudio, es saber si además de ser una idea recurrente es también una idea original de Arnold. Lo cierto es que la asumió como su causa. Es vano intentar separar la misión de la poesía como sustento de la humanidad de la misión personal de Arnold; creyó que leer mejor lo mejor mejoraría a la humanidad, lo creyó de manera tan franca –y cándida– que su realización le parecía una consecuencia natural.

Arnold, indudablemente, era acólito de sí mismo. En “The Study of Poetry” nos muestra un escenario imposible: la permanencia de la poesía como garantía de la permanencia de la cultura, y no al contrario. No considero, a diferencia de James Ley, que debamos leerlo de modo simbólico. Estructurar el pensamiento en metáforas espaciales es una estrategia común para aterrizar proposiciones abstractas. Por ejemplo, habla del futuro de la poesía en términos espaciales, “immense”. Los hechos pasados son un agente del futuro. El pasado constituye los cimientos del futuro, es decir, del destino que se eleva, lo que posibilita que la poesía aspire a “high destinies.” Hay que prestar mucha atención a este modelo metonímico. Son los primeros andamios desde donde se expande y sale de la literatura sin salir de la literatura. Si el futuro de la literatura es elevado es porque su destino no se reduce al campo literario. He aquí su idea central: “poetry, as a criticism of life under the conditions fixed for such a criticism by the laws of poetic truth and poetic beauty” (*EP*, xix).

En ensayos anteriores, como en “The Function of Criticism”, Arnold pone en relieve la importancia de la crítica en el proceso creativo. Es donde propone el concepto del “critical effort” que requiere la gran poesía, como sucede con la obra de Wordsworth y Goethe (*Essays in Criticism*, 1 y ss.). Es más relevante el *critical effort* que los libros leídos o el conocimiento del

poeta. De este modo, la poesía como crítica de la vida tiene una característica que tiende a la universalidad. La poesía *interpreta* la vida para nosotros y, simultáneamente, nos hace *experimentar* la vida. Arnold pone el dedo en esta cualidad de la poesía como herramienta epistemológica que nos permite acceder a verdades más completas que la ciencia misma, pues ésta se diluye en “reasonings about causation and finite and infinite being;” y estos razonamientos no son más que “shadows and dreams and false shows of knowledge” (*EP*, xviii). La poesía otorga integridad al conocimiento. Demuestra, entonces, una desconfianza al realismo llano. La modernidad con sus valores realistas es considerada optimista e ingenua. La función de la poesía es fundamental en la vida moderna pues los sistemas de conocimiento clásico se han derrumbado y “we have to turn to poetry to interpret life for us, to console us, to sustain us”. No sólo la poesía reemplazará a la religión, sino que “science will appear incomplete” sin la poesía. Conocimiento no es lo mismo que verdad, todo modelo de entendimiento humano es deficiente sin un *pathos*. Ésta es la cualidad que le da unicidad a la universalidad, pues, ¿qué es un rostro sin su gesto? Es aquí que recurre a Wordsworth nuevamente: “the impassioned expression which is in the countenance of all science... the breath and finery spirit of all knowledge” (*EP*, xviii). Este ensayo es una reacción ante el realismo victoriano con una postura neoclásica⁶⁴ (Pope) atravesada por el Romanticism (Wordsworth). Arnold está asumiendo la postura de ese “entusiasmo que reflexiona”, como dice Octavio Paz de Wordsworth (*La Casa de la Presencia*, 17).

Arnold señala la importancia de identificar y poseer la mejor poesía: así como la poesía sirve de crítica de la vida es esencial una crítica a la poesía, pues, dado el elevado destino que Arnold preve para la poesía, es indispensable un criterio a la altura: “if we conceive highly of the

⁶⁴ Ver la idea de conocerse a sí mismo antepuesta a conocer a Dios como reconocimiento primordial en el Capítulo II de este trabajo.

destinies of poetry, we must also set our standards for poetry high, since poetry, to be capable of fulfilling such high destinies, must be poetry of a high order of excellence” (*EP*, xviii).

v

The critick resorts to the dark arts of logic

Para Arnold la poesía es “thought and art in one” (*EP*, xix), la poesía piensa, la poesía tiene un juicio y una razón. En concordancia, entrelaza el vocabulario de la estética al vocabulario de la lógica formal del siglo XIX.⁶⁵ En el texto el uso de esta terminología (“sound”, “unsound”, “fallacy”) es constante. De este modo, Arnold aspira convertir el estudio de la poesía en un arma contra el “charlatanism” (*EP*, xix). ¿Qué significa el uso de este vocabulario en un ensayo de crítica literaria? Conjetura, pues pretende apoyar sus argumentos en el proceder lógico como instrumento retórico para persuadir del rigor de su texto. La poesía y su estudio, entonces, tiene dos modos, *docens* y *utens*. A pesar de que Arnold mantuvo una postura contraria al pragmatismo y positivismo, no prescinde de estas estrategias críticas. Recurrir a la lógica puede ser considerado un método defensivo de su parte, pues sabe que también él es susceptible a caer o generar ‘charlatanería’. Trata de convencer al lector sobre la importancia de discernir la buena poesía de la mala dado que esta distinción está relacionada al alto destino de la poesía y el propósito de ésta no es el mero disfrute estético. La táctica lógica es crucial, ya que en el sentido positivista la lógica es el antídoto contra la subjetividad personal y cultural. El criterio no depende únicamente del intelecto consciente, sino también de un proceso inconsciente, fuera de

⁶⁵ Momento en que predominó la lógica como medio de razonamiento filosófico en Inglaterra, con figuras tan importantes y aún actuales como George Boole, en cuya teoría se basa las ciencias informáticas de todos los procesos computacionales hoy, y John Venn, famoso por sus diagramas y la teoría de conjuntos.

nuestra voluntad y de “the main movement of mind” de una época (concepto cercano a episteme).

La idea de que la poesía será la herramienta crítica de la vida misma es la quintaesencia literaria de Arnold, por esto mismo exige una lectura alerta, no sólo activa, sino defensiva y precavida ante los peligros inherentes de nuestra cultura y educación al evaluar poesía, ya que “the real estimate, the only true one, is liable to be superseded, if we are not watchful, by two other kinds of estimate, the historic estimate and the personal estimate, both of which are fallacious” (*EP*, xx). El lenguaje contiene la cultura del poeta. Al ser interpretado desde la cultura del lector, es entonces que las falacias surgen si no somos vigilantes.

Así define Arnold las dos falacias principales.

[Primero la histórica:] The course of development of a nation’s language, thought, and poetry, is profoundly interesting; and by reading a poet’s work as a stage in this course of development we may easily bring ourselves to make it of more importance as poetry than itself it really is [...] So arises in our poetic judgement the fallacy caused by the estimate which we may call historic. (*EP*, xx)

[La segunda es la falacia personal:] “Our personal affinities, likings and circumstances, have great power to sway our estimate of this or that poet’s work, and to make us attach more importance to it as poetry than in itself it really possesses, because to us it is, or has been, of high importance [...] A second fallacy in our poetic judgement –the fallacy caused by an estimate which we may call personal. (*EP*, xx)

Como dice Arnold, “both fallacies are natural” (*EP*, xx), no hay que alarmarnos sólo estar alertas. Es necesario entonces, una purga a la manera de Descartes: el doble movimiento de discernir y descartar.

vi

*He calls his followers to do for themselves as he does; thus,
the study of poetry is a personal endeavor*

La crítica de Arnold se basa en marcar lo distintivo. Mas no explica cómo reconocerlo. El siguiente paso será señalar la identidad única del poeta y del poema. Su proceso crítico es dividir, diferenciar e identificar. Pero éstos son “dry general ties; their whole force is in their application” lo importante es que “every student of poetry to made the application of them for himself” (*EP*, xxix). Después habrá que reintegrar esta identidad y contraponerla a otras para seleccionar así la mejor poesía.

vii

He loved the name of his scheme: negative criticism

Este control que intenta ejercer, como todo moralista, lo hace por nuestro propio bien, pues considera que el “negative criticism” no es en sí mismo como crítica para la vida, no es negativo en el sentido de pesimista ni de nocivo, sino en la acepción de denegar o vetar. Esta crítica negativa es en sí el primer paso al estudio de la poesía. En la era de las escrituras seculares se inicia con saber elegir qué leer. A diferencia de lo que se práctica en nuestra contemporaneidad, para Arnold no todo merece inclusión. Sólo mediante un proceso de selección, al formar un

canon, se puede dar el segundo movimiento: conocer al autor. Parece una paráfrasis del mandamiento délfico, *know thy classic*.

El pensamiento ilustrado vuelve a centrar en el hombre el orden del mundo, o al menos el conocimiento de este orden. Ésta es una conquista pre-socrática: pienso en la sentencia de Protágoras sobre el hombre como medida de todas las cosas. La reacción de los románticos ingleses será despojar de ese optimismo la concepción de un hombre omnipotente y omnisciente que puede conocer y crear igual que un dios: “Say, canst thou make thyself?”, dice Coleridge, “Ignore thyself and strive to know thy God!”, como reacción a Pope: “Know the thyself, presume not God to scan; / The proper study of Mankind is Man” (*An Essay on Man*, Epistle II, vv. 1-2). Ante este *impasse* el poder asertivo estadounidense, a través de Emerson, transmigrará este antagonismo en “God dwells in thee” (Gnothi Seauton, I, 6). Ésta será, de alguna manera, la ruta para evitar la falacia personal. De esta manera, al reconfigurar el dictum de Protágoras, Arnold parece proponer: *the true classic* es la medida de todas las cosas. Por lo tanto *the true classic must dwell in thee*.

viii

Whether Arnold believes in doing the groundwork

El riesgo de sobre-estimar los poemas se reduce “the more thoroughly we lay the groundwork”. ¿Cuál es ese *groundwork*? Es el trabajo filológico, aprender latín y griego, y la investigación histórica, “to acquaint oneself with its time and his life and his historical relationships”; no en busca de la erudición estéril, sino de “a clear sense and a deeper enjoyment” (*EP*, xxi).

ix

Our critick thinks that a true classic must contain true pathos and true logos

Una vez determinado si un poema es un clásico o no, se conforma el conjunto de *true classic poets*, un canon de lo que es “really”, “truly”, “genuine[ly]” *classic*. Después de obtener los fundamentos, la meta del lector será “clearly feeling and deeply enjoying” (*EP*, xxii). Arnold cruza lo emocional con lo intelectual: un sentir lúcido y un agudo disfrute. A diferencia de Aristóteles, el victoriano creía que el poema no es mimesis, sino la cosa en sí, por lo tanto, ¿la? verdad. Sin embargo, coinciden el filósofo y el crítico en que en el sentimiento radica la enseñanza. Esta idea se refuerza con la recuperación del *Ars Poetica* de Horacio, o *Carta a Pisones*. Horacio propone un modelo similar al aristotélico, pero da primacía a la expresión por sobre la mimesis, perspectiva que armoniza con las ideas del Romanticismo, en que mimesis, imitación, es lo contrario a lo original, por lo tanto, es una evocación menos sincera.

x

*Concerning the house of Arnold, in which the door is made of touchstone; that is why only
the truly pure will enter*

Ahora, una vez que se estipuló qué sí es un clásico y cuenta con un método de erradicar las falacias personales e históricas, surge la posibilidad y la necesidad de construir un canon. El modelo *par excellence* de Arnold son aquellos poemas a los que uno “regresa y regresa”. La analogía que otorga es *Imitatione Chisti*, obra además pedagógica: “Cum multa legeris et cognoveris, ad unum semper oportet redire principium”, *EP*, xxii). En ésta edifica su argumento en favor de la seriedad o profundidad, pro *gravitas* versus *vanitas*.

Sirve ubicar la cita de *Imitationi Christi* dentro de su texto, en el libro tercero: sobre la Consolación interior, capítulo XLIII: “Contra el conocimiento vano y mundano (*Contra vana et*

saeculorum scientia)." Es una obra de Thomas à Kempis, de principios del siglo quince. *El libro de devoción cristiana*. Me sirvo de Nietzsche para desenmascarar su carga positivista en el siglo XIX: "They say that this book was the source of inspiration for that cleverest of Jesuits, A. Comte, who wanted to lead his Frenchmen to Rome on the round-about path of science" (*The Twilight of the Idols*, 194).

En este punto se me vuelve altamente paradójico el proceder de Arnold, contradictorio y débil ante un análisis minucioso. Entiendo por qué otros críticos, como Pater y Swinburne, argumentaron que los escritos religiosos mermaron la crítica de Arnold, "had led to false conclusions" (Machan, 13). Pero también cómo no logra alejarse de aquella que denuncia, como la religión y el positivismo. En el mismo capítulo Kempis escribe: "Hearken to my wordes wich inflame the heart, and enlighten the mind,"⁶⁶ lo cual parece influenciar de manera directa la frase de Arnold, citada en el apartado anterior: "clearly feeling and deeply enjoying" (*EP*, xxii). Éste es un acercamiento devocional a la poesía.

La referencia a Kempis revela algo más profundo que un mero recurso para ejemplificar su método: tener la mejor poesía de referencia con la cuál medir otros poetas. Si aplicamos su método a su ensayo mismo, ¿es Kempis la mejor referencia crítica? Esta era su tendencia retórica, en los puntos ambiguos de su poética, Arnold recurre a fuentes oscuras o religiosas. Lo cual es consistente con su método de regresar a las referencias que considera unívocas como guía y herramienta crítica. Enuncio lo que intuyo es su intención: aprender qué es lo que distingue a la gran poesía de la que no lo es, como cuestión rectora de su crítica negativa, taxonómica y jerárquica. Para lo cual, recurre a la metáfora de una piedra de toque:

Indeed there can be no more useful help for discovering what poetry belongs to the class

⁶⁶ De manera anónima, pues la atribución de la obra a Kempis es posterior.

of the truly excellent, and can therefore do us most good, than to have always in one's mind lines and expressions of the great masters, and to apply them as a touchstone to other poetry. (*ET*, xxv)

Estos poemas-versos de toque son referencias que se tienen en la mente y forman parte del bagaje crítico. Constan de versos de verdaderos clásicos y nos sirven para descartar la poesía que no es clásica al evidenciar cuando la estima es personal o histórica. Sin embargo, ¿cómo es que llegamos a estimar lo que constituye un verdadero clásico? “Arnold’s answer is to offer a ‘theory,’ or the practice, of touchstones” a la vez que nos repite que es imposible articular de manera abstracta qué constituye un verdadero clásico, mas “we know we are in the presence of great poetry when we experience and feel its power”, para lo cual “Arnold cites a number of lines of ‘great’ poets in various languages to illustrate his point” (M. A. R. Habib, *The Cambridge History of Literary Criticism, Vol. 6, 525*). Si nos limitamos al método de Arnold hay un sólo set comparativo-crítico. La pregunta es ¿cómo es que esos versos inamovibles e inalcanzables llegaron a alcanzar ese estatus? ¿Cómo formó su canon?, y ¿cómo ese canon no es una falacia personal e histórica, pues él mismo pertenece a un contexto que lo formó y constituye su gusto personal?

Las respuestas a las preguntas anteriores antes de ser resueltas fueron descartadas, al descartar la teoría de Arnold por parecer demasiado empírica e, incluso, arcaica. Como trae a colación Habib, la tradición helenística, con Longino en punta, empleaba ya la técnica-teoría de *touchstones* en su labor crítica (122). Esta teoría será olvidada por la nueva ola crítica de formalistas, psicoanalistas, New Criticism, etcétera.

Here the Oxford Don uncovers a distinct quality of the best critick: disinterestedness

Resumo el método de Arnold según lo he esbozado hasta ahora: descartar por medio de la crítica negativa, en función de un razonamiento lógico; realizar el *groundwork*, que es familiarizarse con la cultura, la lengua, la historiografía y la filología del texto, así como tener un bagaje de la tradición que lo contiene; generar una empatía. a nivel emocional e intelectual, que revelará el potencial del texto para ser considerado un verdadero clásico o no; contrastar-comparar con los modelos o *touchstones*, como recurso infalible que no depende de conceptos abstractos ni del gusto personal o la estima histórica del crítico, es entonces que avala o desacredita la estima previa. Un nuevo concepto se introduce para matizar el proceder de la interpretación, Arnold sugiere que a lo largo de este proceso el crítico debe enfrentar al texto con *disinterestedness*, la cual es parte de su teoría temprana, al tiempo que constituye una herramienta que lo acompañará en su labor crítica y que él mismo eleva al estatus de norma – ¿doxa?– en su práctica. Así la define:

[H]ow is criticism to show disinterestedness? By keeping aloof from what is called ‘the practical view of things;’ by resolutely following the law of its own nature, which is to be a free play of the mind on all subjects which it touches. By steadily refusing to lend itself to any of those ulterior, political, practical considerations about ideas... Its business is, as I have said, simply to know the best that is known and thought in the world, and by in its turn making this known, to create a current of true and fresh ideas [...] Its business is to do no more, and to leave alone all questions [...] Else criticism, besides being really false to its own nature, merely continues in the old rut. (*Essays*, 1865, 18-19)

Este modo de proceder del crítico será esencial para Arnold, pues lo ve como la vía para alcanzar la cultura en su sociedad moderna. Será el modo de avanzar “towards perfection, by

making [the critic's] mind dwell upon what is excellent in itself, and the absolute beauty and fitness of things" (*Essays*, 1865, 21). Encontraremos la reiteración de esta idea en *Culture & Anarchy*, donde Arnold define la cultura como "the study of perfection, and of harmonious perfection, general perfection, and perfection which consists in becoming something rather than in having something, in an inward condition of the mind and spirit, not in an outward set of circumstances" (*Portable*, 477). Hay un eco de espiritualidad en estas concepciones de crítica y cultura. En su relación con su padre, visible en sus escritos sobre religión, Arnold demostró cierto conflicto con el cristianismo en sus diferentes denominaciones. La idea de divinidad ha perdido estima en su edad adulta. Encuentra una manera de llenar ese hueco, quizás por vía de Schopenhauer, en "the Indian virtue of detachment, and abandoning the sphere of practical life" (*Essays*, 24). Esta idea cazará con su rechazo al utilitarismo de Bentham y al pragmatismo de Mill. Arnold está buscando alcanzar un paraíso en la tierra. Le llama cultura. Es una vía media entre el arte y la espiritualidad.

El crítico deberá resistir la seducción del pragmatismo, incluso resistir la ilusión de la libertad pues, al menos en la Inglaterra victoriana, "Freedom, I said, was one of those things which we thus worshipped in itself, without enough regarding the ends for which freedom is to be desired" (*Portable*, 503). Es preferible encomendarse "to the serener life of the mind and spirit [...] Let us think of quietly enlarging our stock of true and fresh ideas, and not, as soon as we get an idea or half an idea" (*Essays*, 36). Ésta es la única vía en que el crítico será útil al mundo, reconociendo y comunicando las ideas enteras, las mejores ideas de su tiempo. Retomo su sentencia inicial en "The Study of Poetry": "in poetry the idea is the fact". Y parecería un simple acto de fe, de no ser que en las décadas posteriores la filosofía (Husserl, Wittgenstein) y las

neurociencias se dedicaron a probar que, de algún modo la idea es el hecho encarnado en el lenguaje y en el cuerpo. Reafirmaron lo que algunos ya sabían, en la poesía las ideas son.

Este concepto del desinterés crítico encuentra su ironía en su propia enunciación. El motor mismo de promover la idea del crítico desinteresado tiene un interés ulterior. No obstante, Arnold no es tan burdo, lo que él propone es suspender los intereses presentes durante el momento de la crítica, de la lectura o el análisis de un texto, un evento o una cultura. Propone pretender que no hay un propósito más allá del acto crítico, proceder como el esteta durante la construcción y comunicación de los argumentos.⁶⁷ Para redoblar la ironía, ésta es una tarea que el mismo Arnold probará imposible.

xii

In which the critick lays a new challenge to the poets: a trial of seriousness

La crítica arnoldiana es constantemente consciente de su contemporaneidad, está motivada por su tiempo; no se presenta como queja, sino como remedio. Su modernidad le parece caótica, huérfana de un sistema que aglutine coherentemente el *movement of mind* de su tiempo, su dictamen es fatal: “There is not a creed which is not shaken.”

Es positivo. Se abre la posibilidad de la crítica del individuo y de su fe, la posibilidad de la crítica social. La *doxa* que daba firmeza a un sistema consistente se ha resquebrajado, remplazada ahora por lo específico, por lo único, señalada por una constante metadiegetica. Es una episteme narrada por testigos. Su testimonio se convierte en ley, según el principio matemático de universalidad, en que una observación verdadera es verdad también para todos los

⁶⁷ A la vez hay una ética en Arnold similar a la idea kantiana de que ningún hombre es un medio sino un fin en sí mismo.

elementos del conjunto.⁶⁸ La ciencia y la filosofía señalan que sólo puede haber dudas si se carece de método. Cuando el método se ha agotado y a la certeza le basta lo probable, es entonces el advenimiento de la teoría. La episteme es, como dice Arnold, un movimiento de la mente.

Hubo un cambio de mentalidad a finales del siglo XIX que, en para evitar complejizar, llamaré la crisis de la substancia. Involucra el giro de mentalidad de su época, o los giros: de religioso a secular, de lo mítico a lo cotidiano, del Romanticism al modernismo, etcétera. Tiene una cura esta crisis substancial. A esto se dispone Arnold con su idea de la poesía como crítica de la vida. Para lograr esta crítica, Arnold creó un método. Le añade una dirección, un objetivo que servirá de tasa para que el crítico pueda medir y estimar la poesía: el estatus de un verdadero clásico. Y para que un autor alcance el estado de un verdadero clásico debe de cumplir con la cualidad de *seriousness*.

Arnold se guía por:

Aristotle's profound observation that the superiority of poetry over history consists in its possessing a higher truth and a higher seriousness (φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον) [...] the substance and matter of the best poetry acquire their special character from possessing, in an eminent degree truth and seriousness. We may add yet further, what is in itself evident, that to the style and manner of the best poetry their special character, their accent, is given by their diction, and, even yet more, by their movement. And though we distinguish between the two characters, the two accents, of superiority, yet they are nevertheless vitally connected one with the other. The superior character of truth and seriousness, in the matter and substance of the best poetry, is inseparable from the

⁶⁸ Ver Susan Epp. *Discrete Mathematics*. p. 2. 2011.

superiority of diction and movement marking its style and manner. (*EP*, xxviii-xix)

xiii

The Sage sails a conundrum of his own doing

Previamente, Arnold aseguró que no era posible describir los elementos que constituían la gran poesía mediante conceptos abstractos, por lo que desarrolló un método. Pero, llegado a este punto en el ensayo, dice que siempre sí es posible emplear conceptos abstractos, y estos elementos son los mismos que mencionó Aristóteles más de dos milenios antes: *truth* y *seriousness*.

Estos elementos son la justificación que Arnold alega para descalificar a Chaucer. Da concreción a estos conceptos abstractos al otorgarles cualidades convencionales del análisis literario tradicional, pero con un nuevo enfoque. Podríamos considerarlas catacrexis críticas arnoldianas. Renueva el modelo clásico de pares, empleado por Aristóteles y Horacio, al coordinarlos en un sistema armónico: *truth & seriousness* constituyen para Arnold *substance & matter*; *manner & style* marcan el acento de movement & diction. Arnold crea un sistema isométrico entre el aspecto técnico, metafórico (imágenes), y el ‘carácter’ de un poema.

Desisto de discutir este punto de manera más profunda, pues cada añadidura incrementa el riesgo de distanciar la interpretación del texto. Por este motivo considero más productivo delinear la silueta de los argumentos. La palabra clave, *seriousness*, la apropia de la *Poética* de Aristóteles, que en el Libro IX contrasta la poesía con la historia, y pronuncia esta famosa sentencia: “una dice los hechos tal cómo sucedieron, la otra según el deseo de que sucedan. Por lo mismo, la poesía es más filosófica y esforzada [*serious*, según Arnold] (φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον) que la historia, ya que el asunto de la poesía es lo universal, y la historia, por el

contrario, se dedica a lo singular” (*Poética*, 1451 b, 4-7). Para entender un poco más precisamente en qué reside esta diferencia esforzada y universal de la poesía contrapuesta a la historia, hay que considerar las categorías semánticas en el texto sobre lo verosímil, el logos, el deleite, el absurdo y la falsedad (*Poética*, lxvi).

Otra traducción común de *seriousness* en la época victoriana fue *earnest*⁶⁹. En el *Dictionary of Synonyms and Antonyms* de Fallow, publicado en 1883, sólo tres años después de “The Study of Poetry”, se proponen como palabras análogas a *seriousness* las siguientes: *grave, thoughtful, careful, solemn, important, weighty*. Creo que *elevated* tiene una acepción contemporánea afín y propicia al concepto de Arnold, pues guarda cierto paralelismo con *the high destinies*. Evidentemente, *seriousness* no está opuesto a humor sino a lo superfluo.

Aristóteles y Schopenhauer le servirán de modelo para Arnold al fundamentar el propósito moral de la poesía, de que el arte cumple una función social de mejoramiento. Su particularidad reside en defender el gozo en sí mismo, el gozo como sustento del alma. De este modo la poesía llega ser virtuosa, poseedora de *virtus*, de *ἀρετή*. La parusía de la materia poética se debe a que conlleva sustancia, no es hueca; entrega algo importante, otorga un contenido grave. La poesía entonces se nos hace corpórea, humana, sensual y civilizada. Se le puede exigir, más allá que al canto y la danza, se le puede exigir virtudes sociales, así como profundidad y altura, metáforas espaciales de lo inalcanzable, de proporciones que delatan una jerarquía elitista. Metáforas espaciales que además están en sintonía con la prosa y las ideas de Arnold.

⁶⁹ Un buen ejemplo es la descripción del estudiante ideal según Rugby School, de la que Thomas Arnold, su padre, fue director: “gay and playful, yet tremendously in earnest” (*Godliness and Good Learning: Four Studies on a Victorian Ideal*, 35).

Además, se puede trazar una analogía entre la *gravitas* para los latinos y de lo *earnest* para los victorianos, ambas virtudes de la *romanitas* y de la *englishness*, respectivamente.

Arnold une conceptualmente a Aristóteles con el cristianismo y con Schopenhauer. ¿Qué tan consciente estaba de sus fuentes? Eligió ocultar a Schopenhauer; no lo menciona en el ensayo, como no menciona Chaucer a Bocaccio en *Canterbury Tales*. Tan exitosa fue su omisión, que a mi conocimiento no hay ningún otro estudio de Arnold que haya notado este triunvirato en “The Study of Poetry”. Por lo tanto, la negación pasa desapercibida. Esta omisión que hace de Schopenhauer es significativa, pero hay una influencia aún más obvia: la idea como hecho. Es ineludible que fue una de sus fuentes, sólo hay que remitirse al capítulo sobre poesía e historia en *The World as Will and Representation*: “The great subject-matter of poetry is thus the revelation of the Idea that is the highest level of the will’s objecthood, the presentation of human” (270) y:

[T]he authentic unfolding of the Idea, can be found with far greater accuracy and much more clarity in poetry than in history, and so, as paradoxical as it might sound, poetry can be credited with much more authentic, genuine, inner truth than can be attributed to history (272).

Además, coincide en utilizar la misma cita de Aristóteles en griego (φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον). Quizás para aligerar el influjo del pesimista germano, Arnold recurre a Wordsworth. De él, retomará la idea de la función de expresividad libre de la poesía y la fusionará con su función social. Aquí es que se cruzan visiones aparentemente incompatibles, como convenir a Wordsworth con Schopenhauer, visiones que dentro del discurso de Arnold encuentran un sentido: “Poetry attaches its emotion to the idea; the idea is the fact.” Ésta puede ser una frase con influencia tanto de Wordsworth como de Schopenhauer. Una tésera de dos caras: un symbolon. En la intersección encuentran una nueva conceptualización del origen de la poesía; ésta se desarrolla, encarna y diluye en y desde la idea. Las ideas son mente, consciente e inconsciente, comprende tanto la imaginación individual como la colectiva, y, por supuesto, la

cultura. Por esto mismo en Arnold se puede entrever una concepción básica y precoz de un inconsciente crítico. Idea tan contradictoria como oxímoron, pero que Arnold reconoció como una posibilidad. Del mismo modo que la poesía ideal no pertenece a otro reino alterno, pues la poesía ideal existe y es posible poseerla, para Arnold la crítica ideal también existe, y es fundamental hacerla parte de nuestra labor.

Our hero prepares himself to fight Arnold in the name of Chaucer's honor

Llega el momento en que Arnold ha comunicado su teoría crítica en su ensayo “The Study of Poetry” y ahora quiere demostrar al lector su propuesta, su modo de leer. Para esto principalmente se enfoca en la crítica comparativa y negativa, es decir, contrapone y descalifica. Los autores inamovibles, los modelos, sus *touchstone*, no los explica. Entonces no tenemos en este ensayo muestras de una crítica calificativa importante. Los que pueden contar como excepción, pues tienen un trato especial son Thomas Gray y Robert Burns. Sin embargo, su caso de estudio que trata con más detalle es Chaucer. A Chaucer le niega ser un verdadero clásico; no obstante, es al único autor que explica cabalmente en función de su método.

En su lectura de Chaucer, Arnold coincide con algunos de sus predecesores críticos. No obstante, la estima de Arnold está articulada sobre su método y teoría crítica. Ésta es una teoría imperfecta y ¿contradictoria?, pero es consistente en su empleo, lo cual, gracias a que nos describe su procedimiento, nos da la posibilidad de seguirlo a cada paso.

Para introducir a los poetas ingleses, Arnold comienza con un breve recuento del cómo se formó la literatura vernácula en Europa, principalmente, por medio de los romances. Es aquí donde separa a Chaucer, por su “immense superiority”, de los demás poetas. El valor de Crétien de Troyes y Wolfram von Eschenbach reside en la estima histórica. Chaucer les supera por su “power of fascination”; a diferencia de ellos, “his political importance does not need the assistance of the historic estimate; it is real” (*EP*, xx).

Arnold se equivoca al negarle el estatus de *true classic* a Chaucer. Más aún, considero que Chaucer cumple con los mismos requerimientos que Arnold enuncia: creo que Chaucer posee *seriousness*. Asimismo, creo poder identificar algunas razones para el desatino de Arnold. Comenzaré por seguir su método: especularé sobre el *groundwork* con que se preparó para escribir este ensayo; trazaré sus argumentos con que califica el *pathos* y *logos* en Chaucer; argumentaré sobre la dificultad de su práctica *touchstones*; problematizaré, con Chaucer como eje, su proceder crítico *desinterested*, y sobre su requisito aristotélico de que la poesía posea *seriousness*, razón por la cual niega a Chaucer la entrada a su panteón poético de verdaderos clásicos.

xvi

The critick is more eager than earnest

Respecto al *groundwork*, Arnold leyó las ediciones de Chaucer pre-Skeat. Si poseía una edición de la Chaucer Society, pudo haber sido la de Furnivall, diez años previa a la de Skeat. Tomando en cuenta que fue maestro de la altamente estimada cátedra de poesía de Oxford y que tuvo acceso a las bibliotecas de dicha universidad, tenía acceso a algunos manuscritos. Es casi seguro de que no consultó ninguno. Muy probablemente leyó la edición de Richard Morris, considerada

la edición académica de la época y publicada también por Oxford. La posibilidad de tener una edición de Thyrwit es baja. Ésta le habría dado acceso al estudio lingüístico más completo de momento; era la edición con el estudio crítico y filológico más exhaustivo. Edición que fue publicada más de sesenta años previamente a la fecha de publicación del ensayo.

En cuanto a leer Middle English, Arnold consideraba que era “a difficulty to be unhesitatingly accepted and overcome” (*EP*, xxxi), igual que lo era leer el inglés de Robert Burns, pero tampoco hay registro de que hubo consultado algún medievalista. Se sabe que Arnold leía en francés, que su madre le enseñó, un poco de italiano, y alemán, por parte de su padre, en armonía con la germanofilia de su tiempo. En la escuela aprendió latín y griego (con reportes escolares poco favorables). Es claro que tenía herramientas para enfrentarse casi a cualquier texto europeo moderno.

En su biografía de Arnold, *A Literary Life*, Clinton Machann da cuenta del proceso en el que se embarcó al escribir este texto (131 y ss.). A partir de testimonios y cartas a su madre y a amigos, se sabe que estuvo preparándose por meses con lecturas de escritores clásicos europeos antes de comenzar a escribir la introducción a *The English Poets*. Si este ensayo no sería su obra maestra, pues lo comenzó de manera renuente⁷⁰, tampoco fue un ensayo descuidado y sin reflexión. El interés en el encargo creció conforme lo hicieron sus notas del tema, aunque dejó la parte de la escritura para el último momento. Desde un inicio, Arnold concibió el ensayo para ser leído por un público amplio (Machann, 132), no para *scholars*, intención misma de la antología.

Es importante mencionar que el ensayo no está dedicado a Chaucer. Es muy probable que Chaucer haya significado para Arnold un punto de partida de la tradición literaria inglesa y el vínculo entre Europa continental e Inglaterra. El verdadero interés de Arnold estaba en

⁷⁰ Cf. Apéndice B.

discriminar falsos profetas, o *untrue classics*, a la vez que recalcar su creencia de que la literatura inglesa no era una isla entera en sí misma sino una parte del continente. El estudio crítico de Chaucer lo hará Thomas H. Ward. Si aunamos a esto el desdén que Arnold tenía por la poesía narrativa de Chaucer⁷¹, no es descabellado inferir que no era el crítico adecuado para interpretarlo y que no conocía su obra de manera cabal.

Como comenté en el capítulo segundo del presente trabajo, dar primicia a los juicios de valor en demérito de la interpretación merma el reconocimiento e imposibilita una verdadera estima. Empero, Arnold era un gran lector. El análisis que hace del *pathos & logos* de Chaucer es asombrosamente sensible: “his superiority is both in the substance of his poetry and in the style of his poetry. His superiority in substance is given by his large, free, simple, clear yet kindly view of human life” (*EP*, xxxi-xxxii). Empleé el adverbio “asombrosamente” de manera taimada, pues me asombra leer “kindly view of human life.” La mayoría de los críticos victorianos dirán de Chaucer que es un realismo implacable (como Sir Nicholas Harris Nicolas o John Ruskin), maestro de la ironía (como William Watkiss Lloyd, Sir Walter Alexander Raleigh, John Weasley Hales o Walter Savage Landor). Al ponderarla, considero iluminadora la aseveración de Arnold, es cierto Chaucer comparte en su obra una visión franca y generosa de la vida humana. A su vez entiendo, entonces, que su Chaucer es el de *Canterbury Tales*, es poco probable que ese juicio se refiera a los *dream visions*, o a *Boece*, *The Romaunt of the Rose*, incluso a *Troilus and Criseyde*. En apoyo a mi hipótesis, los ejemplos que incluye provienen de *Canterbury Tales*.

En cuanto a género, cataloga a Chaucer dentro de *romance-poetry*, sin embargo, lo considera superior al punto de que, en una comparación, al pensar sobre *romance-poetry* y luego en

⁷¹ Cf. Apéndice B.

“Chaucer’s divine liquidness of diction, his divine fluidity of movement, it is difficult to speak temperately.” Y continúa con una descripción impresionista de su poesía:

They are irresistible, and justify all the rapture with which his successors speak of his ‘gold dew-drops of speech.’ Johnson misses the point entirely when he finds fault with Dryden for ascribing to Chaucer the first refinement of our numbers, and says that Gower also can show smooth numbers and easy rhymes. The refinement of our numbers means something far more than this. A nation may have versifiers with smooth numbers and easy rhymes, and yet may have no real poetry at all. Chaucer is the father of our splendid English poetry; he is our ‘well of English undefiled,’ because by the lovely charm of his diction, the lovely charm of his movement, he makes an epoch and founds a tradition. In Spencer, Shakespeare, Milton, Keats, we can follow the tradition of the liquid diction, the fluid movement, of Chaucer; at one time it is his liquid diction of which in these poets we feel the virtue, and at another time it is his fluid movement. And the virtue is irresistible.

(*EP*, xxxii)

Este párrafo puede ser una de las mejores síntesis críticas sobre Chaucer. Describe *style & manner*; lo ubica jerárquica con sus contemporáneos al referenciar los juicios de otros críticos (de los críticos) previos, y evalúa el juicio de éstos; habla de la relevancia de sus versos (“numbers”) en la formación de la literatura inglesa: la *epoch* de Chaucer, la tradición de Chaucer; considera la dicción líquida y el movimiento fluido su virtud irresistible. Arnold deja notar su admiración, mas continúa con su proyecto.

Procede con su método de *touchstones*. Compara a Chaucer con Wordsworth, para pena de Wordsworth. Pero es aquí donde el método se vuelve difuso, excesivamente subjetivo, un esoterismo de uno. Yo, sin tener acceso a los cuadernos de Arnold, no sé cuáles eran sus piedras

de toque. Incluso con acceso a sus cuadernos nada garantiza de que ahí estén todos o de que exista un sistema. ¿Qué versos son compatibles críticamente con qué versos? ¿Cuál es el criterio? Asimismo, la selección que hace de Chaucer parece en exceso arbitraria.

Encuentro paradójico este punto, pues, si Arnold cree que el modo rector de un crítico es proceder *desinterested*, casi como enólogo que no traga lo que cata, no hay un modo claro de corroborar que esté comparando lo mejor con lo mejor, o entre entidades del mismo tipo.

Además, apelar a una autoridad es un error argumentativo: *argumentum ab auctoritate*. Éstas son falacias lógicas que debió de haber conocido. Por lo que su *desinterestedness* es cercano a una libertad crítica poco crítica. Y se vuelve muy fácil de refutar, al punto que corre el peligro de ser considerado un autor más *interesado* en promover su teoría literaria que en la literatura. En que los textos se vuelven ejemplos de sus ideas o ilustraciones de su raciocinio. La cual es la peor forma de teoría.

Arnold cita de Dante un verso: “In la sua voluntade è nuestra pace,” para demostrar que:

Chaucer is not one of the great classics. He has not their accent [...] something is wanting, then, to the poetry of Chaucer, which poetry must have before it can be placed in the glorious class of the best. And there is no doubt what that something is. It is the *σποθδαιότης*, the high and excellent seriousness, which Aristotle assigns as one of the grand virtues of poetry. The substance of Chaucer’s poetry, his view of things and his criticism of life, has largeness, freedom, shrewdness, benignity; but it has not this high seriousness. Homer’s criticism of life has it, Dante’s has it, Shakespeare’s has it. It is this chiefly which gives to our spirits what they can rest upon. (*EP*, xxxiv)

No puedo pasar desapercibido el logro de Arnold: transformó un sistema aristotélico en ideal platónico. Su elección en la traducción perfila esta misma idea. Según el *Oxford Greek-English Lexicon* de 1888, σπουδαίος, de donde proviene σπουδαιότερον, refiere a *earnest*, o *serious* cuando se trata de personas, a *bueno* en un sentido moral, y a *excelente* en un sentido platónico. “The high and excellent seriousness,” escribe. Si lo contrastamos con la frase original de Aristoteles: “la poesía es más filosófica y esforzada empresa que la historia” (*Poética*, IX, 1451 b). “Filosófica y esforzada” contra “filosófica y excelente.” Yo me decanto por la primera.

Creo que quizás Arnold está reaccionando a su episteme e ideas en voga como lo sublime según Edmund Burke. Una alternativa que consideraría para traducir σπουδαιότερον a *serious*, es al utilizar la estrategia que el uso arcaico hacía de grande y magno, la uno para lo concreto, lo otro para describir una cualidad. Así, *serio* cabe si remite a grave. El error es confundir ese *seriousness*? con *gravitas*. No hay que reducir un valor estético a un tema moral o espiritual. La cualidad poética no es exclusiva de un “acento,” como le llama Arnold. Por ejemplo, Quintiliano advierte de la pobreza de sólo atender a lecturas serias, y defiende el estudio de la comedia por su “elegancia y gracia” (*Instituto Oratoria*, Lib. I, VIII, 8-12). Arnold parece el carpintero que no sabe interpretar la historia de Noé en *The Miller’s Tale*.

Chesterton dijo que las ironías de Chaucer son tan amplias que no las vemos. Es increíble que Arnold no haya encontrado las pistas en Chaucer: *earnest & game* aparece tres veces en *The Canterbury Tales*, o “Tales of best sentence and moost solaas” (I, 798). La anciana en “The Wife’s Tale” pregunta, ¿Quieres que sea viaja y fiel o joven y licenciosa? Tú decide, es la respuesta. Chaucer mismo está dando la respuesta al modo de proceder al interpretar y juzgar. El crítico no puede imponer su voluntad a la poesía, debe dejar que la poesía sea soberana de sí⁷².

⁷² Por supuesto, señalar la tautología aquí no está de más: trato de resaltar una alegoría de la hermenéutica en este cuento y no hacer un comentario sobre género.

En favor de Arnold, quiero imaginar que si hubiera leído detenidamente *Troilus and Criseyde* habría encontrado ese acento que no encontró en *Canterbury Tales*, y quizás también lo habría considerado *high and excelent seriousness*, por ejemplo:

O blynde world! O blynd intencioun!
 How often falleth al the effecte contraire
 Of surquidrye and foul presumpcioun,
 For kaught is proud, and kaught is debonaire!
 This Troylus is clomben on the staire,
 And litel weneth that he schal descenden;
 But alday" fayleth thinge that fooles wenden.

As proude Bayard gynneth for to skyppe
 Out of the wey, so priketh him his corn,
 Til he a lassch have of the longe whippe,
 Than thynketh he, "Thogh I prauce al byforn
 First in the trayse, ful fat and newe shorn,
 Yet am I but an hors, and horses lawe
 I mote endure, and with my feeres drawe. (*TC*, I, 211-224)

E tu, Eliot?

Afortunadamente, la validez de mi tesis no depende del acierto o desacierto de Arnold. Yo no discuto si Chaucer es o no un *true classic* (lo es). Este juicio a Chaucer me sirvió como paradigma crítico en el cual se realizan las operaciones interpretativas que, en función de las

estrategias convenidas por tal o cual comunidad, son efectuadas en cualquier otro autor moderno. Pocos años después del ensayo de Arnold, los críticos comenzarán a calificar a Chaucer de moderno. Una opinión que pienso pertinente como respuesta a Arnold pertenece a uno de sus sucesores como Oxford Professor of Poetry en 1920, William Paton Ker,⁷³ de quien W. H. Auden dirá en “Making, Knowing, and Judging” que “no other critic whom I have subsequently read could have granted me the same vision” (*The Dyer’s Hand*, 42). Es un juicio sobre *Troilus* en el que contrapone esta obra ante literatura contemporánea, y lo hace con toda naturalidad:

No other work of Chaucer’s has the same dignity or the same commanding beauty. It would be difficult to find in any language, in any of the thousand experiments of the modern schools of novelists, a story so perfectly proportioned and composed, a method of narrative so completely adequate.” (Ker, 361)

Hay cierta circularidad en este juicio. Una simetría antes y después de Skeat. Así cómo Ker considera *Troilus* una obra que se puede comparar con las novelas modernistas, Kittrege la considerará la primera novela psicológica.

Lo que yo leo en Arnold no es un error. Anunció una dirección de la cual ya no habría vuelta atrás: Chaucer no es un poeta “primitivo” ni un documento histórico y su obra se puede leer como poesía moderna. Esto cambió la actitud hacia Chaucer.

Por último, es curioso que el empeño y su confianza en *negative criticism* será usado para descalificarlo. Será su heredero intelectual quien retomará este desliz arnoldiano para negarle voz crítica:

Take, for instance, Arnold’s opinion of Chaucer, a poet who, although very different from Arnold, was not altogether deficient in high seriousness [...] That is one of the

⁷³ Ver Apéndice B.

troubles of the critic who feels called upon to set the poets in rank: if he is honest with his own sensibility he must now and again violate his own rules of rating. There are also dangers arising from being too sure that one knows what ‘genuine poetry’ is (*Critical Heritage, Vol. 2, 490-1*).

Eliot es devastador, parricida. Yo considero a Arnold un excelente lector y “an honorable man”, que en la oposición contra algo que teme lo termina por perpetuar. Si tenía que ser por método que debía descartar a Chaucer, por su método prueba a Chaucer una función de autor moderna.

En su afán inconsciente de conciliar Platón con Aristóteles, dejó de escuchar a su maestro más inmediato, quien le pudo recordar qué es un poeta: “A man speaking to men.” No es sorpresa que Wordsworth incursionara en traducciones de Chaucer. Continúo con otra frase también del “Preface” a *Lyrical ballads*: “Aristotle, I have been told, has said, that Poetry is the most philosophic of all writing: it is so: its object is truth... Poetry is the image of man and nature.” ¿Acaso Chaucer está fuera de este criterio? No. Chaucer fue un poeta que cabalmente conoció la dignidad de su arte, que escribió “under one restriction only, namely, the necessity of giving immediate pleasure to a human Being possessed of that information which may be expected from him, not as a lawyer, a physician, a mariner, an astronomer, or a natural philosopher, but as a Man.”

Apéndice

The Chaucer Society

F. J. Furnivall

Es posible que el promotor más activo de la literatura inglesa escrita antes de la Restauración en la época victoriana tardía fuera un matemático de Cambridge: James Frederick Furnivall (1825-1910). Avanzó sin mucho brillo en sus primeros años de carrera laboral. Adepto del *teetotalism* (credo de abstinencia de bebidas alcohólicas con la excepción de ser recetadas por un médico), del vegetarianismo y del remo (creó el equipo femenino de remo en Hammersmith, London). Fue miembro de la Philological Society, y posterior secretario (1853-1910) que comenzó a desarrollar una vocación por la cultura (principalmente inglesa y alemana), por la reforma educativa y por la literatura británica temprana.⁷⁴ Participó en proyectos tan significativos como la creación de The Working Men's College, donde contará con el apoyo y compartirá cátedra con intelectuales y científicos tan notables como Dante Gabriell Rossetti, John Ruskin, John Stuart Mill, James Clerk Maxwell y Chales Kingsley.⁷⁵ Otro de sus grandes proyectos fue como editor del *New Oxford English Dictionary*: "Coleridge was succeeded by the scandalous, irrepressible but entirely lovable Frederick Furnivall, whose caprices and poor judgement very nearly caused the collapse and abandonment of the entire enterprise".⁷⁶ De este proyecto tuvo que salir, aunque siguió colaborando como lector y proveyendo de citas que ilustraran las acepciones.

Entre 1868 a 1885 fue fundador de la New Shakespeare Society (ésta junto con Swinburne), The Early English Texts Society, The Ballad Society, The Browning Society, The Wyclif

⁷⁴ Quizás aquí me aventure a proponer el término "prelapsarian literature" para referirse a la literatura inglesa escrita antes de Milton.

⁷⁵ Fundado por Frederick Denison Maurice en 1854, será una institución progresista con ideología cristiana socialista. Además, fue de las primeras instituciones en aceptar mujeres así como un consejo de estudiantes y maestros elegido democráticamente. Profesores posteriores de esta institución serán E. M Foster y Seamus Heaney. *The Bloomsbury Project*, del sitio de University College London: https://www.ucl.ac.uk/bloomsbury-project/institutions/working_mens_college.htm

⁷⁶ *The Meaning of Everything*

Society, The Shelley Society y, por supuesto, The Chaucer Society. Éstas fueron esencialmente empresas dedicadas a la publicación de textos, con la intención de facilitar el acceso a la mayor cantidad de lectores posibles. During the course of the later Nineteenth Century, members of both societies [Early english Text society, Chaucer society] transformed from rank amateurs to the first professionals in a new field who then were able to mediate newly-reputable medieval literature to the ‘unlearned’ masses” (Phillips, 331).

Fue tan temprano como 1896 que la fama de Furnivall como “mediador” de textos llegó a ser fijada en un prefacio a una edición de manuscritos de Chaucer en los Estados Unidos. Ésta fue una edición de macmillan dirigida por Hiram Corson, profesor de literatura inglesa en la universidad de Cornell, quien en su *Preface* le regala esta alabanza:

And every student and editor of Chaucer must feel under obligations, direct or indirect, to the founder and indefatigable conductor of the London Chaucer Society, the Early English Text, the New Shakespeare, the Browning, and other societies. Dr. F. J. Furnivall, to whom the whole learned world is more indebted than to any other living man, for being put in possession of manuscript literature of the earlier periods of the English language, and for being furnished with extensive material subservient to the study of later authors.

Si es claro que la labor de Furnivall impactó de manera sobresaliente, también debemos considerar las motivaciones de su proyecto, de modo que se esclarezca la función que desempeñaría la idea de Chaucer y que se tenía en mente cuando se diseñó como instrumento de cohesión ideológica para los lectores victorianos de la segunda mitad del siglo XIX. Por sus documentos personales sabemos que Furnivall no fue especialmente adepto de la filología.

Quizás más *amigo* que *amante*. Su meta principal habría sido emplear la literatura como medio de ilustración de la sociedad inglesa medieval, a manera de una propaganda ideológica. En Chaucer Furnivall encontró al vehículo perfecto: representaba una literatura nacional en lengua inglesa, con aptitudes estéticas a la par de autores clásicos. A su vez, Chaucer no representaba una materia fácil de crítica literaria, como temían incluso estudiantes de Oxford, renuentes a aceptar la literatura inglesa dentro de las universidades.⁷⁷ Mejor aún, tenía la dificultad añadida de la distancia histórica y lingüística, por lo que se podía argumentar un factor de complejidad y rigor científico. Empero, esto no son injerencias del registro histórico de los hechos y sus consecuencias, sino que son temas que registraron textualmente tanto Furnivall como los críticos, académicos y reformadores con que discutió, por ejemplo, el uso del inglés como “tecnología ética” y “normalizadora” para la juventud y el empleo del inglés como piedra de toque moral para el sistema educativo.

Como evento histórico identificable del éxito de Furnivall está la conmemoración de los quinientos años de la muerte de Chaucer en 1900, una conmemoración nacional que, treinta años atrás, cuando se fundó la Chaucer Society no habría sido tan natural imaginar, más aún en un contexto en que los lectores ingleses habían rechazado a *Pearl*, pues se le consideró inicialmente un poema *uncouth*. Una sociedad, además, que había manifestado repetidamente estar cansados de los romances artúricos (Phillips, 335). Comparado esto con la cantidad de libros que se publicaron en la previa y primera década de 1900, es claro que el panorama había cambiado y Chaucer estaba presente en el imaginario de los lectores ingleses de la época.

⁷⁷ Some students and faculty at Oxford opposed the introduction of an English literature program on the grounds that it was ‘grossly’ inferior to classical studies and ‘perhaps only suitable only for women or weaker male students’ (Phillips, 337).

Furnivall promovió, según su primera práctica en EETS, el método de “doctored editions”. Este método se apoyaba en manuscritos individuales, seleccionar un manuscrito autoritario y discernir y enmendar errores según el buen sentido crítico del editor (Lerer, 335). Éste es un modelo riguroso pero divergente del método “stemma” no sólo en el procedimiento sino en la concepción teórica de creer en un manuscrito prototípico análogo a las intenciones del autor. No obstante, su modo de proceder en la fundación, organización y liderazgo de las sociedades que creó fue fructífero, el modelo filológico de Furnivall ha sido señalado por muchos de sus contemporáneos y futuros críticos como descuidado, acrítico o menos científico. En ocasiones hasta se le acusó de incompetente. En contraste está la conocida la debacle entre Furnivall y Swinburne: un enfrentamiento epistolar público entre la crítica *literaria* y la crítica *científica*⁷⁸ cuyo campo de batalla fue Shakespeare.

Su legado, sin embargo, no está en su labor crítica y filológica sino en sus empresas culturales, principalmente en la creación de sociedades. Como él mismo señaló “I asked competent helpers to join in the work”.⁷⁹ Uno de estos ayudantes competentes será Skeat, quien consolidará el canon de Chaucer.

W. W. Skeat

Walter William Skeat (1835-1812) fue maestro de anglosajón en Cambridge y un medievalista con trabajos muy variados en temas y alcance, algunos académicos y otros pensados para el público en general. Incluso incursionó como poeta con versos escritos a la manera de autores medievales (incluso escribió una *Canterbury Tale*). Poco se sabe de sí mismo de su propia voz, pues pidió en su testamento que sus herederos quemaran sus escritos

⁷⁸ Maurer, Oscar. “Swinburne vs. Furnivall: A Case Study in ‘Scientific’ vs. ‘Aesthetic’ Criticism. The University of Texas Studies in English, Vol. 31, pp. 86-96. 1952.

⁷⁹ Ibid. 87

personales. Su gran legado, sin ninguna duda es su edición en siete tomos de las obras completas de Chaucer para la Chaucer Society: *The Complete Works of Geoffrey Chaucer, Edited from Numerous Manuscripts by the Rev. Walter W. Skeat, Litt. D., LL. D. M., M. A.* De ésta se ha dicho que “marks the beginning of a new epoch in Chaucer scholarship, signaling the beginning of his Modern Age”.⁸⁰ La edición consta de cinco libros de la obra de Chaucer, el sexto tomo sirve como aparato crítico, glosario y notas, y el séptimo reúne la *Apocrypha*. Como evidencia de lo bien recibida que fue su edición, apenas dos años después de que se publicara el último tomo se preparó una segunda edición. Aunque no sin críticas, hubo un consenso en los estudios de Chaucer de que ésta era la *oeuvre* de Chaucer. Su canon había sido fijado, y con éste la función del autor Chaucer ganó una estabilidad de la que había carecido los cinco siglos previos.

Skeat manifestó sus deseos de que su persona privada fuera borrada y que su trabajo como editor, crítico y filólogo quedara como testamento de su vida. Esto en sí nos da una mirada de su carácter. Pero no nos da mucho más. Sabemos, sin embargo, que fue Furnivall quien lo reclutó y animó a embarcarse en el proyecto, al menos una década antes, cuando le encargó una edición de *Lancelot du Laik*. El renuente Skeat, argumentó en contra la muy prudente objeción de que él no sabía nada de manuscritos (en ese momento era verdad). Furnivall lo alentó y le dijo que “the unique manuscript of the poem was ready to hand in the University Library and that he could learn to read its fifteenth-century Scots English”.⁸¹ Skeat pronto ganó confianza y con ritmo diligente entregó el manuscrito un año después. A partir de este momento se dedicó casi enteramente a la preparación y edición de manuscritos, dejó de lado su producción poética original, y poco a poco comenzó a especializarse en la obra de Chaucer.

⁸⁰ Edwards, A. S. G. “Walter Skeat”. En Paul Ruggiers, Ed. *Editing Chaucer: The Great Tradition*, 171-89. Pilgrim Books, 1984. Citado por Kanapp, Edgar. “Chaucer Criticism and Its Legacies”. En Seth Lerer, Ed. *The Yale Companion to Geoffrey Chaucer*.

⁸¹ James D. Johnson, p.17.

Su primera incursión importante en la edición de Chaucer fue revisar la versión de Richard Morris, para Oxford, pensada para estudiantes universitarios: “EDITED BY REV. RICHARD MORRIS, LL.D.... A NEW EDITION WITH COLLATIONS AND ADDITIONAL NOTES BY THE REV. WALTER W. SKEAT, Litt.D”, como se lee en la portada.

Para entender el grado de relevancia de *Works* habrá que contrastarla con otras ediciones. Pero si aventurará una clasificación jerárquica de las ediciones impresas de Chaucer diría que las dos más importantes son la edición de Caxton, en el siglo XV, y la de Skeat. Siquiera se trata, para ambas, de que su superioridad esté ligada a la excelencia crítica y a un rigor científico innegable. Exigencia por demás imposible para ambas. No, es por su notoriedad, difusión y ser lo suficientemente fidedignas como para ser consideradas, en su tiempo, el texto de Chaucer. Lo cual es la meta de cualquier edición, que las decisiones del editor no distraigan al lector para permitirle implementar al texto sus estrategias interpretativas y hacer susceptible al texto de una lectura que simula no ser mediada. Es decir, la labor del editor es generar un texto que lo borre. Abriendo paso, de este modo, a que la función del autor cobre la hegemonía del texto. Por supuesto, este proceso es más evidente en textos que pretenden generar la función del autor Chaucer. Y el más sobresaliente entre el paso de la modernidad tardía a la contemporaneidad fue el que produjo Skeat.

Skeat reemplazó principalmente dos ediciones. Una del siglo XVIII, preparada por Thomas Thyrwhitt. Thomas Wright fue responsable de la segunda, a mediados del siglo XIX. La de Thyrwhitt fue de las primeras ediciones en que se contrastó diferentes manuscritos (más de veinte en este caso) para producir un texto “crítico”. Su mayor deficiencia fue el método del editor. Para solucionar divergencias o errores seleccionó entre cada manuscrito la versión que le parecía óptima. Esto produjo un “patchwork edition” (Lerer, 334). La ventaja de la edición de Wright

sobre ésta fue que Wright se inclinó por el “best-text method”, es decir, seleccionar el manuscrito más cercano a lo que se cree el texto primigenio como base para crear el texto más cercano al ideal de que se es posible, por lo que lo condenó su error de elegir MS Harley 7334, un manuscrito deficiente (Lerer, 334).

La edición de Skeat tendrá una competencia contemporánea directa (apenas con un lustro de distancia). Ésta es la edición de Macmillan o “the Globe edition”. Editada por Alfred W. Pollard, su punto distintivo para competir con la edición de Skeat era el método. Supuestamente el método de la edición de Pollard era más “científico” pues se basaba en una técnica creada por el filólogo alemán Karl Lachmann. Esta práctica consistía en

Juntar todos los manuscritos conocidos en grupos de familias que comparten los mismos errores, luego construir un *stemma*, o árbol genealógico de los grupos de manuscritos, lo que evidenciaría el camino por el cual nuevos cambios (nuevos errores de amanuenses) se han heredado en la sucesión de manuscritos copiados de otros. Habiendo establecido la relación entre manuscritos y los puntos en los cuales los errores entraron en la cadena, el editor entonces podría volver hacia atrás para eliminar estos errores y producir la reconstrucción de un arquetipo hipotético. (Lerer, 335)

Es aquí donde entra Furnivall, quien desconfiaba de este método. Su participación en la creación del Chaucer moderno, más allá de promotor cultural se debe a la influencia que tuvo sobre Skeat. Este último se decantará por una vía media, entre Furnivall y sus “doctored editions” y el método de Lachmann. Sin emplear una *stemma* formal, Skeats reunió los mejores manuscritos y clasificó los errores, pero a su vez partió de un manuscrito ideal. Su gran acierto fue elegir el Ellesmere, considerado el manuscrito más fiel durante todo el siglo XX.

La segunda mayor contribución de Skeat, además de *Works*, es *The Chaucer Canon, with a Discussion of the Works Associated with the Name of Geoffrey Chaucer* publicado en 1900. Fue un trabajo que prácticamente le sirvió de apología a su creación de la función del autor Chaucer moderno. Desde el mismo título Skeat está dirigiendo la atención a la relación que existe entre el autor y su obra como el primer aspecto a tomar en cuenta previo a efectuar una estima crítica de Chaucer. En un segundo nivel, se induce que Skeat está consciente de que los autores son una creación de los filólogos y los críticos. Evidente en el caso del Chaucer moderno. Y da sus razones para que confiemos en el Chaucer que ha presentado a los lectores futuros:

“The true Canon of Chaucer's Works can be compiled with ease and certainty, and can no longer be controverted, in the future, except by such as deny the existence of arguments...Owing to the prevalence of much ignorance on this subject, which at one time was inevitable, but is now (thanks to the Chaucer Society and its founder) no longer necessary.”

En este trabajo lo que intenta, y logra, hacer Skeat es, primero, dar cuenta de todos los textos que sí son de Chaucer, así como los motivos para discernir de los apócrifos. Esto es en el nivel más básico la consolidación del canon, es decir, un cuerpo de obra que asociamos al nombre de Chaucer con certeza. Éste es un requisito indispensable para dejar de pensar en la obra de Chaucer como documento histórico y comenzar a analizarla críticamente como a un autor moderno. Así como da cuenta del paratexto en diferentes manuscritos y otras marcas estilísticas de las que se sirve para deducir y probar que en efecto estamos tratando con textos que fueron escritos por un autor llamado Geoffrey Chaucer, que vivió en el siglo XIV. Segundo, desbancar teorías caducas y equivocadas respecto de la poética de Chaucer, como, por ejemplo, antes se

creía que Chaucer comenzó su carrera siendo laxo en las rimas y las fue perfeccionando al final, así como inició empleando un gran número de regionalismos y terminó decantándose por un inglés más metropolitano, central y culto. Tercero, da amplia evidencia lingüística para demostrar que el lenguaje de los textos (tal como lo plasma en *Works*) derivó de un mismo periodo histórico, de una región y fueron empleados consistentemente por un solo intelecto, es decir, es creíble que provenga de una misma persona el lenguaje de *Boece* y de “The Pardoner’s Tale”. Lo cual no es tan fácil de probar, requirió de un análisis tan minucioso como extenso y profundo de los manuscritos y ediciones previas. Aún más si tomamos en cuenta que los manuscritos más próximos a la mano de Chaucer o de alguno de sus amanuenses que tenemos y que tenía Skeat a su disposición eran copias de tercera mano o posteriores, con la excepción del *Boece*, del cual se creía que fue una copia del original de Chaucer (Donaldson, 380, 524).

Los puntos que Foucault indicó como necesarios para que exista una función del autor contingente a un texto los cubre casi en su totalidad la labor filológica de Skeat. Éste es un gran aporte a los estudios chaucerianos. A partir de este fundamento es que se ejerció la crítica y los estudios posteriores casi en su totalidad, tomando *Works* como base. Actualmente, la edición estandar empleada en las universidades a ambos lados del Atlántico es *Riverside Chaucer*. Ésta edición compilada por Larry D. Benson es la más reciente edición de un proyecto que inicio F. N. Robinson. A mediados del siglo XX. Tanto los textos de Benson como los de Robinson parten de la de Skeat, así como la *Norton Critical Edition*, editada por V. A. Kolve and Glending Olson, en sus hasta la fecha tres ediciones. Es el mismo caso con la edición de Everyman’s Library, Penguin y Oxford World’s Classics. Es decir, ciento veinte años después sigue siendo la edición más viva para los lectores que se acerque a Chaucer en el original inglés medieval.

Entendido de otro modo, el estudio de Chaucer hoy parte de la función del autor que concibió Skeat.

Considero que antes del ensayo “The Study of Poetry” no existía una lectura moderna de Chaucer. Lo cual es cercano a decir que no existía el Chaucer moderno hasta la crítica negativa que Matthew Arnold hace de Chaucer. Es evidente que ciertos juicios se han sostenido a lo largo de los siglos. Por lo que considero que no fueron los juicios críticos los que concibieron al Chaucer moderno, sino el modo de leer.

Así como los juicios y las estimas críticas son determinadas por la episteme, la episteme determina también los modos de leer. Como la episteme contemporánea reposa su confianza en la teoría y la metodología, los modos críticos de leer modernos habrán de seguir una metodología fundamentada en alguna teoría crítica. Recordemos que la hermenéutica ha conquistado el campo de la interpretación secular desde mediados del siglo XIX; proposición que se puede invertir, la interpretación secular a partir del siglo XIX ha conquistado la hermenéutica. He comentado ya, que partir de la segunda mitad del siglo diecinueve la epistemología y las ciencias del conocimiento cobrarán una relevancia central en casi todas las áreas de la cultura. Tendencia que se mantendrá durante el siglo XX. No se trata de saber sólo cómo conocemos o sobre la veracidad de lo que conocemos, sino entender la repercusión pragmática de lo que *creemos* conocer. La verdad entrará en crisis, desde lecturas nihilistas, dialécticas o psicológicas (Nietzsche, Marx, Freud), y éstas remplazarán al discurso ilustrado. Es el momento en que la teoría exige su crítica. En esta modernidad el principio elemental de la lectura es la teoría crítica. Arnold es el primero en leer bajo una teoría crítica a Chaucer. Lo hace de modo explícito en su ensayo. Incluso sin darse él mismo cuenta de su “logro”, o por lo menos no lo hace explícito.

Lo inusitado en la crítica que hace Arnold de Chaucer es que lee a Chaucer libre, autónomo de las consideraciones inmediatas que los demás críticos contemplaban *a priori*, de donde su análisis partía y se estancaba. Para Arnold, a diferencia de sus predecesores, Chaucer no es primordialmente una fuente de imaginación ni materia prima literaria. Tampoco lo lee con un criterio historicista. No es que ignore su contexto o que quiera desgranar su relevancia en la tradición, es que lo lee sin ser éste el fundamento de su estima crítico. Incluso busca su contrario. El modo de leer de Arnold será el punto crucial y un arma de doble filo. La teoría y la metodología de Arnold tienen un propósito que difiere de mi tesis. A él en realidad no le importaba demasiado Chaucer, le niega el estatus de *gran poeta*. Sin embargo, encuentro en el *modo de leer* de Arnold la creación de un Chaucer distinto. Este nuevo Chaucer es contingencia del método. La teoría de Arnold buscaba descalificar a Chaucer y terminó otorgándole la oportunidad de ser leído, por vez primera, libre de su peso histórico; de hecho, la valoración de Arnold busca conscientemente alejarse de las consideraciones históricas (Arnold aunque esté en contra del positivismo es un discípulo inconsciente).

Arnold analiza la poesía de Chaucer como si fuera la de un autor moderno. El juicio y sus conclusiones articuladas en el ensayo han sido desbancadas y son hoy casi indefendibles. Pero no es en su juicio de valor, claramente, donde se encuentra el mérito de Arnold, sino en su lectura crítica de Chaucer. Por lo mismo hay que ser minuciosos y críticos, casi irrespetuosos al leer su ensayo, como nos recuerda Paul Strohm en concordancia con Derrida: “text are inherently evasive, and the investigator who wishes to learn more from a text than it cares to avow must sometimes treat its assumptions with certain strategic *disrespect*” (2000, 166). Arnold mismo describe la razón y el raciocinio de su método: su teoría crítica. De acuerdo con Arnold, en su búsqueda de que la poesía sirva a la vez de ciencia hermenéutica, de ética y de sustento espiritual

y psicológico, “we have to turn to poetry to interpret life for us, to console us, to sustain us”. Ésta es la intención declarada de Arnold. Su pronunciamiento viene de una clara reflexión sobre su tiempo. Él hace un diagnóstico cultural de la sociedad, y parte de éste para generar una hipótesis: la desigualdad está correlacionada al nivel cultural de las personas. Surge una teoría: la cultura promueve el mejoramiento social. Una constante en la vida profesional de Arnold es la perspectiva crítica. Así que su teoría abogará por un pensamiento crítico, lo que generará un método. Este método es el que le exige a Arnold cierto modo de leer. Partiendo de su procedimiento teórico-crítico, Arnold niega a Chaucer el privilegio de considerarlo dentro de la gran poesía que dará sustento a la humanidad, la cataloga fuera de los “true classics”.

Incluso si Chaucer se queda corto en la prueba de Arnold, Chaucer es a quien Arnold pone a prueba en este ensayo, el único a quien somete a su método de modo cabal y explícito (con “método” me refiero a los malabares de Arnold, entre *practical criticism*, juicio comparativo, *touchstones* y defensas lógicas). La posibilidad misma de efectuar esta lectura a un autor como Chaucer revelará que Chaucer puede ser leído como un autor moderno. Es un caso *in-the-wild*.

Mi hipótesis es fácil de confirmar, aún si es inesperada e inaudita en los estudios chaucerianos. Emplearé el silogismo para la estructura y procedimiento de mi ensayo. Primero describiré A) la labor crítica de Matthew Arnold, para entender B) la estima que Arnold hace de Chaucer y el porqué de su desaprobación; entonces C) la lectura crítica del ensayo de Arnold elucidará que, a pesar de sus inconsistencias y equívocos, es un caso registrado de una lectura de Chaucer como autor moderno –muy probablemente nuestro primer precedente.

Matthew Arnold es el *poster-boy* en el imaginario colectivo del crítico literario inglés de finales del siglo XIX. Morris Dickstein lo considera “the prototype of the modern critic, the man

who created the role of critic as we still know it today” (“Cultural Criticism: Matthew Arnold and Beyond”, 8, 1992). Y sin embargo es una figura difusa, de alguna manera es una figura incomprendida de la literatura. Empero, la figura es incomprendida, no su obra. Como autor, Matthew Arnold se impone exigencias críticas particulares ausentes en poetas superiores (Wordsworth, Tennyson) o mejores críticos (Johnson, Hazlitt). Este acoso de sí para sí le generó un autoconocimiento crítico, pero también una autocensura. No obstante, es la figura, la función de autor Arnold la que ha demostrado tener un carácter inaprehensible. Mi intuición es que se debe a que ocupó papeles relevantes en diferentes áreas de la cultura. Como poeta siempre fue considerado entre los mejores poetas de la era victoriana: “the third or fourth (when Hopkins is added to the group)” (*Matthew Arnold: A Literary Life*, 160). Como crítico, “Matthew Arnold may well be the most influential critic in the English literary tradition” (Ley, *The Critic in the Modern World*). Pero al mismo tiempo, como a Layo, Eliot lo desplazó con su sentencia de que fue “rather a propagandist of criticism than a critic.” Estas dos concepciones de Arnold las considero válidas, y conviven bien pues no son necesariamente antagonistas. En sí, el juicio de Eliot no descalifica el de los anteriores (más bien habría que revertirle el mismo juicio a Eliot, un propagandista crítico profesional). Incluso, podríamos ir más lejos y declarar que Arnold fue más un gran propagador de la poesía que un gran poeta.

Es importante considerar que las ambiciones de Arnold cambiaron a lo largo de su vida. En su juventud deseó ser un poeta, y asumía esa labor como un *agon* contra sus contemporáneos y predecesores inmediatos (letters). En los últimos años de su vida equiparaba su misión a la de un reformista cultural de Inglaterra. Durante la mayor parte de su vida él se asumió como un educador. Al mismo tiempo un Don de Oxford (cátedra de poesía en Oxford University) y un divulgador *crítico* de la cultura para el “gran público”, o al menos para la clase media.

La labor crítica de Arnold se situaba en segundo plano, después de su vida familiar y laboral. Su trabajo de *school inspector* dictaba su agenda, al punto que rechazó oportunidades de críticas y ensayos monográficos, como el encargo de un estudio de Shakespeare (Machan,).

Aunque la crítica del siglo XX no logró fijar la figura de Arnold, ya sea por desinterés o por completo rechazo, sus logros son evidentes aunque estén diseminados. Basta voltear a ver los *English literary departments* en las universidades de UK y USA. No formó un séquito de fans, pero sí hizo escuela.

Arnold constantemente causaba polémica, sin merma significativa a su éxito en ventas y en la academia. Conforme sus ideas críticas cobraban forma, ganaron críticos. Por ejemplo, sus seguidores iniciales, como Walter Pater y Algernon Charles Swinburne, se convertirán en sus críticos, y hasta antagonistas (cita al rechazo de Swinburne incluso después de que Arnold lo citara).

Se coincida con él o no, la lógica de su proyecto se hace visible al hacer un recorrido breve de su bibliografía. Su producción poética es la más temprana y la que primero abandonó. De los poemas precoces o *juvenilia* y *The Strayed Reveller* (1849) a los poemas y dramas maduros o “tardíos” transcurrieron unos veinte años. Su último libro de poesía, sin incluir recopilaciones, fue *New Poems*, publicado en 1867, un lustro antes de que Arnold cumpliera cincuenta años.

Sus últimos veinte años de vida se los dedicará a la crítica. Fue con *On Translating Homer* que comenzó formalmente su carrera de crítico, en 1861. Ésta se dividirá en tres flancos: religión (*St Paul and Protestantism*, 1870; *Literature and Dogma*, 1873; *God and the Bible*, 1875; *Last Essays on Church and Religion*, 1877); educación y cultura (*The Popular Education of France*, 1861; *Culture and Anarchy*, 1869; *Friendship's Garland*, 1871; *Irish Essays*, 1882); y literatura (*Essays in Criticism, First Series*, 1865; *Second Series*, 1888). Su prosa completa fue compilada

en once volúmenes por la Universidad de Michigan en la década de los sesenta. Menos de una década de su muerte, Macmillan publicó sus cartas en dos volúmenes.

El denominador común que encuentro en su obra en prosa es la cultura. La cultura como el producto o creación más elevada de la humanidad. La cultura como acto de redención, de sustento, de democracia y equidad. Curiosamente, esta idea de cultura es paralela a la idea civilizatoria de la felicidad y el deber del *gentleman* victoriano (versado en cultura clásica, modales puritanos y refinamiento literario).

Un buen acercamiento para dar coherencia a su programa crítico consistente con sus pretensiones poéticas es recalcar la carencia de estudios sobre ficción en su labor crítica. ¿Debemos leer esta carencia a la luz de sus aspiraciones de poeta? Sí, pues si es claro que Arnold quería pertenecer predominante a la escena post-Wordsworth, también estaba preocupado activamente por su lugar en el canon. Pero su idea del canon no era la de un canon excluyente a la manera en que lo concibe la escuela de crítica postmoderna, feminista y decolonial. El canon para Arnold es excluyente porque busca lo mejor, y es universalista, no por una intención colonialista de occidente, sino que es universal porque es para todos, en el sentido en que una universidad es para todos, es decir, universal en el sentido contemporáneo de democrático.

Arnold concebía a la cultura como un medio de proveer de equidad. Es cierto que el canon tiene un criterio excluyente, sin embargo, es incluyente en el sentido de que todos tienen acceso al canon. (No me adentraré en los posible problemas ideológicos que presenta dicha concepción. Es claro el paralelismo con el paraíso cristiano; por el otro lado, las escuelas derivadas del marxismo postmoderno dirán que el acceso universal al canon está presente sólo en su consumo mientras los medios de producción de “canon” siguen controlados por la clase dominante).

La universalidad del canon para Arnold tiene su sustento en que la humanidad se beneficia de la cultura y sólo lo mejor de la cultura pertenece al canon. Está presente en su mentalidad de educador, pues es evidente que lo que busca extraer de la literatura, de la poesía en específico, es una cualidad pedagógica a la vez de estética, cuyo poder reside en el “critical power”. Es por esta razón que no basta ser un gran poeta, se requiere esa potencia crítica:

everyone can see that a poet, for instance, ought to know life and the world before dealing with them in poetry; and life the world being in modern times very complex things, the creation of a modern poet, to be worth much, implies a great critical effort behind it; else it must be comparatively poor, barren, and short-lived affair. (“The Function of Criticism”, 1406)

Arnold defiende una cualidad vitalista, la experiencia al centro, pero es el sentido crítico agudo el que lee la vida. Es el torrente de ideas elevadas dentro del contexto del poeta lo que anima y alimenta al poder creativo, lo que posibilita crear gran poesía (“Function”, 1407). El poder crítico deberá estar en “all branches of knowledge”. Como consecuencia deberá estar presente en todas las personas, será transnacional y tras-clase: “Arnold was trying to treat social classes as if they had no distinct interests,” su desatino estaba en no conceder que “is precisely their interests and their conflicts between them which make them classes” (Ley, 103).

Éste es el ideal arnoldiano, la crítica democratizada y universal. Su proyecto fue diseminar la crítica a todos los aspectos de la cultura. Lo cual sucedió, bastará ver la amplitud del umbral temático en los estudios culturales. No obstante, sucedió de un modo distinto al que Arnold anticipó, quizás hasta contrario a cómo él habría deseado. Al centrar el poder crítico en la alta cultura como medio de dominación patriarcal-europea-protestante, el programa cultural que dominó la segunda mitad del siglo XX fue la inclusión de los marginados. El éxito de su

proyecto por esto mismo es difuso. Casi un triunfo anónimo; mas es innegable que Arnold abrió un lugar predominante para la crítica en la escena cultural. Eliot es el ejemplo más claro del destino de Arnold. No sólo fue su sucesor, sino que lo reemplazó por medio de negarlo y de negarle espacios. Arnold se convirtió en el signo de lo que había que dejar atrás: lo victoriano (sin importar que él hay sido de los críticos más incisivos de la sociedad victoriana). Además de la analogía directa con Eliot, Arnold “opened up the way for such disparate groups as Edwardian aesthetes, Leavisites, New Humanists, and post-modern culture critics, as well as their traditionalist opponents” (Machan, 161).

Incluso si el movimiento general de futuros críticos fue distanciarse de él, reconocían expresamente que Arnold estaba al centro de la tradición crítica inglesa (Lionel Thrilling & Eagleton). Él estaba consciente del poder de la crítica en todos sus aspectos, que no los mecanismos de la justicia estética no obedecían a criterios artísticos o literarios, sino que había que hacerlos evidentes. Éste fue el caso de su proyecto de rescatar a Wordsworth, tanto de sus detractores como de sus seguidores que, al parecer de Arnold, le hacían flaco favor al no leerlo críticamente. La admiración, para Arnold, requería también un esfuerzo crítico. Estos esfuerzos propagandísticos son los que Eliot denunciará y, paradójicamente, imitará.

Dentro de este sentido de crítico de su cultura y a la vez de promotor de sus ideas, a Arnold se le puede equiparar a ensayistas como Emerson o Montaigne, y aunque al victoriano se le puede considerar una figura menor, su proyecto de crítica cultural y literaria, así como de reforma educativa, tuvo consecuencias más extendidas y directas que las obras de éstos. Quizás fue Lionel Thrilling quien supo reconocer que el logro de Arnold no está en su obra sino en que

“he established criticism as an intellectual discipline among the people of two nations and set its best tone... If we look for the reason of Arnold's continuing importance, we are not likely to

find it in his talents alone, great as these are, but rather in the power of the tradition which he consciously undertook to continue and transmit. For our time, in England and America, Arnold is the great continuator and transmitter of the tradition of humanism” (*Portable Mathew Arnold*, 3).

Sin distraerme en las ya bastante estudiadas razones por las que el periodo subsecuente en la historia de las ideas tomó direcciones contrarias al humanismo de críticos y pensadores que les precedieron, es necesario apuntalar el distanciamiento y negación del gusto de Arnold. Una de las razones es que el gusto estético cambió por mor del acenso de la burguesía y la nueva narrativa que reconfiguró la historia de la literatura, como señala Eagleton en *Criticism and Ideology* (intro), en las que las vanguardias terminaron por beneficiarse, y el conservadurismo de Arnold, con todo y su gusto por los clásicos persistió, pero transfigurado de tal modo que se volvió irreconocible en la superficie. Los ejemplos más claros de este ánimo por retomar textos clásicos en obras modernas son *The Waste Land* y el *Ulysses*. En ambos persisten las mitologías clásicas, la tradición literaria, incluso éstas tienen un papel protagónico, pero atienden al nuevo gusto. La otra razón es la desconfianza al juicio de Arnold, pues una lectura póstuma, en que se tiene acceso a toda su obra en un mismo momento, las inconsistencias y contradicciones saltan a la vista. Ante la lectura analítica de los formalistas o el rigor de críticos tan meticulosos como A. I. Richards, el juicio de Arnold parecía demasiado intrincado en su persona y su gusto. Un gusto que, como mencioné, a las nuevas generaciones le parecía añejo.

Quizás Arnold tampoco tenía muy claro cuándo comenzaba su gusto y cuando su juicio. No estaba libre, como él mismo exigía, de la falacia subjetiva del gusto personal. Ésta era *la* cuestión para Arnold, pues se proponía descubrir cuál era la mejor poesía, los mejores poemas. Arnold estaba más interesado en identificar cuáles que elucidar el porqué un texto es superior a otro. Para él la respuesta que le bastaba era el poder crítico de un poeta como cualidad inherente al

autor y a su obra. Los grandes poetas para él en el siglo XX fueron Goethe y Wordsworth, precisamente por su poder crítico. Es por esto que al comparar a Byron con Goethe nada dice de los versos de uno u otro, sino que se enfoca en cualidades abstractas que denomina “critical power” y “critical effort”. Arnold concluye que “this is why Byron’s poetry had so little endurance in it, and Goethe’s so much” (“The Function”, 1406). Aquí debo resaltar que es una cualidad abstracta por dos razones. La primera es porque a Arnold se le criticó este aspecto incluso en vida, otros críticos, como Ley, dirán que habrá de ser leído incluso como simbólico en vez de intentar un sentido literal (Ley, 80). Segundo, Arnold mismo ve esta tendencia a emplear términos abstractos como un error, en otros y en él.

Incluso dentro de esta ambigüedad de juicios, gusto y términos abstractos Arnold demostró cierto tino en sus juicios. Basta con referir su estima de Wordsworth, cuyo lugar dentro de los grandes poetas de la edad moderna estimaba sólo “after Shakespeare, Molière, Milton, Goethe, indeed, but before all the rest” (“Wordsworth”, 349). Era cierto que existía cierta afinidad desde su juventud y una gran admiración, “Arnold’s early poetry originates in an attempt to revisit the Wordsworthian scene” (Machan, 130), pero no fue sino hasta que Macmillan le solicitó una introducción para un nuevo libro de Wordsworth, en el que Arnold terminará siendo el editor, que se decide a escribir el seminal ensayo sobre Wordsworth. Para este proyecto propuso un nuevo orden de los poemas (basado en las categorías de la poesía griega) y hasta revisó las pruebas de imprenta (aunque no es una edición libre de errores). A Wordsworth, Arnold lo ve como un modelo de la poesía que será, tanto en la dimensión estética como moral. Le es inevitable compararlo con sus contemporáneos y concluye que la grandeza de Wordsworth está también en su proyecto, no sólo en su obra. De esta manera deja claro que está acarreado sus ansiedades creativas a la crítica. La crítica le procura cierta satisfacción, le permite sublimar.

Esta lectura es posible gracias a la perspectiva que tenemos de su obra, como un todo, y con una distancia histórica que nos permite evaluarlo a través de todos los críticos del siglo XX. En una lectura cronológica es visible cómo Arnold trata de poner orden también a sus ideas, avanzar su programa mediante la revisión y la reacción a la crítica que sus contemporáneos tenían de sus ensayos críticos. Por ejemplo, aun cuando él sembró en Pater la idea de la estética sobre todas las cosas, Arnold buscó posteriormente nuevas direcciones. Inmediatamente después de “Wordsworth,” se pone a trabajar en “The Study of Poetry.” Éste último había sido un encargo para una colección de poesía pensada para el gran público: *English Poets*. Se había rehusado repetidas ocasiones, alegando que “I’m a school inspector with very limited time at my disposal” (Machan, 133). Thomas Ward es quien lo convence, señalando la importancia de la publicación, su gran difusión y la posibilidad que tendrá de poner en práctica su creencia de que la cultura, la crítica y la poesía benefician a la sociedad, anhelo manifestado por Arnold al menos dos décadas antes. Por lo cual, no es de extrañar que en el ensayo haya reciclado extractos e ideas de muchos de sus trabajos anteriores (principalmente *On Translating Homer*, “The Function of Criticism”, *Culture and Anarchy* y su introducción a la sección de poesía en *The Hundred Greatest Men: Portraits of the One Hundred greatest Men of History*). Recalco este punto porque la insistencia de Arnold no es gratuita, tampoco es ingenua. Estaba consciente de que “men of culture and poetry, it will be said, are again and again failing, and failing conspicuously”. Eso no lo desanimó, porque lo consideraba “the necessary first stage to a harmonious perfection, in the subduing of the great obvious faults of our animality” (*Culture and Anarchy*, Chapter 1).

Estas “faltas” las han provocado tanto la cultura como la religión. Por este motivo Arnold insistía en poseer *critical power* y *critical effort*. Resaltó la elección de *effort* y *power*, términos

que parecen corresponderse con la *Metafísica* de Aristóteles en el sentido de *dynamis* y *energeia*. No obstante, para Arnold la crítica no es una *entelequia*, es decir, no es un fin en sí mismo. Por esta misma razón quiso diseminar la crítica a otras áreas de la sociedad.

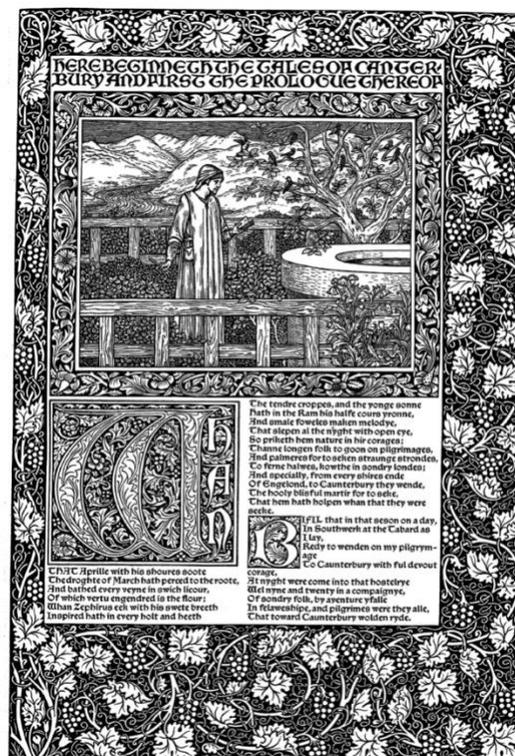
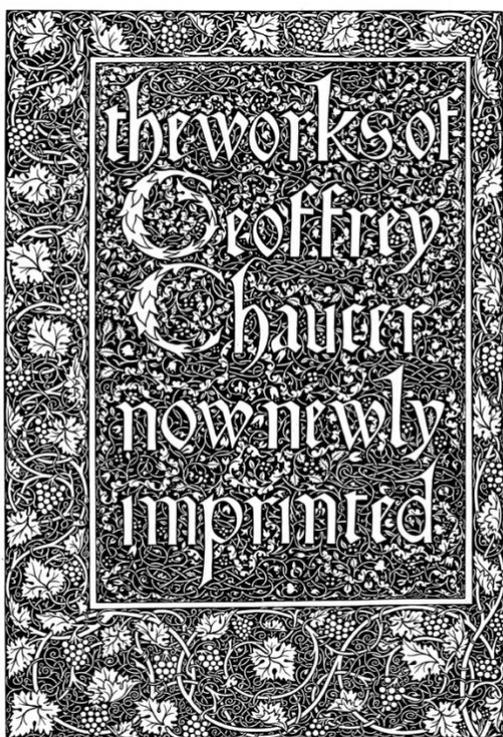
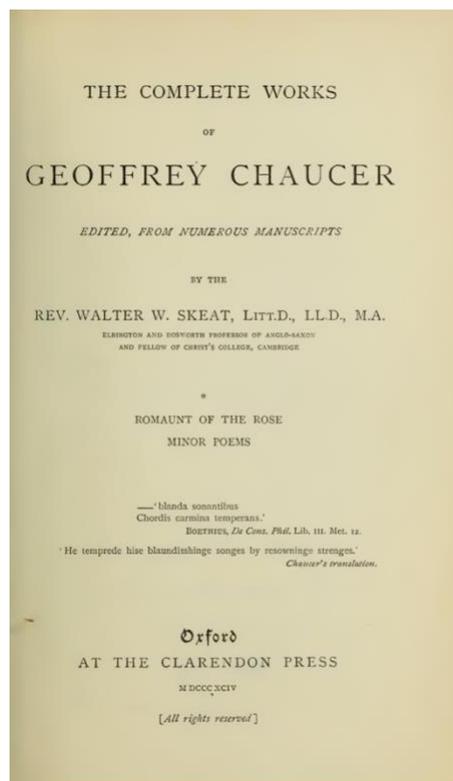
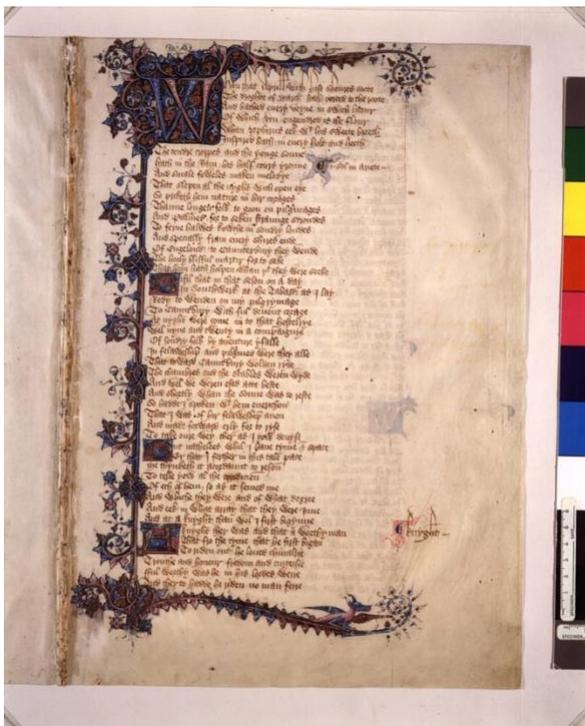
Al entender esto es posible dimensionar la amplitud del proyecto cultural de Arnold en un contexto en que los sistemas filosóficos totales y las verdades universales se han derrumbado. Las nuevas verdades serán teoría –piénsese en Darwin–, y la nueva *doxa* será método. Razón por la cual Arnold tuvo que hacerse de una teoría y un método que le sirviera para enfrentar estos campos asimétricos de la cultura. A diferencia de una crítica escéptica, él trabajará con hitos. Este desinterés por el escepticismo contribuirá también a que posteriormente sea descartado, pues la victoria en la historia del pensamiento la obtendrán las escuelas del escepticismo (Roger Fry: “Marx, Freud y Nietzsche”). No obstante, el asunto que trata de resolver no es epistemológico sino de juicio. Es natural a su método, entonces, incluir en su proceso crítico la confrontación, en el sentido de comparar lo juzgado con un modelo. El arquetipo referencial que creará es conocido como el método de *touchstones*:

Indeed there can be no more useful help for discovering what poetry belongs to the class of the truly excellent, and can therefore do us most good, than to have always in one's mind lines and expressions of the great masters, and to apply them as a touchstone to other poetry. Of course we are not to require this other poetry to resemble them; it may be very dissimilar. But if we have any tact we shall find them, when we have lodged them well in our minds, an infallible touchstone for detecting the presence or absence of high poetic quality, and also the degree of this quality, in all other poetry which we may place beside them. Short passages, even single lines, will serve our turn quite sufficiently. (*The English Poets*, xxv-xxvi).

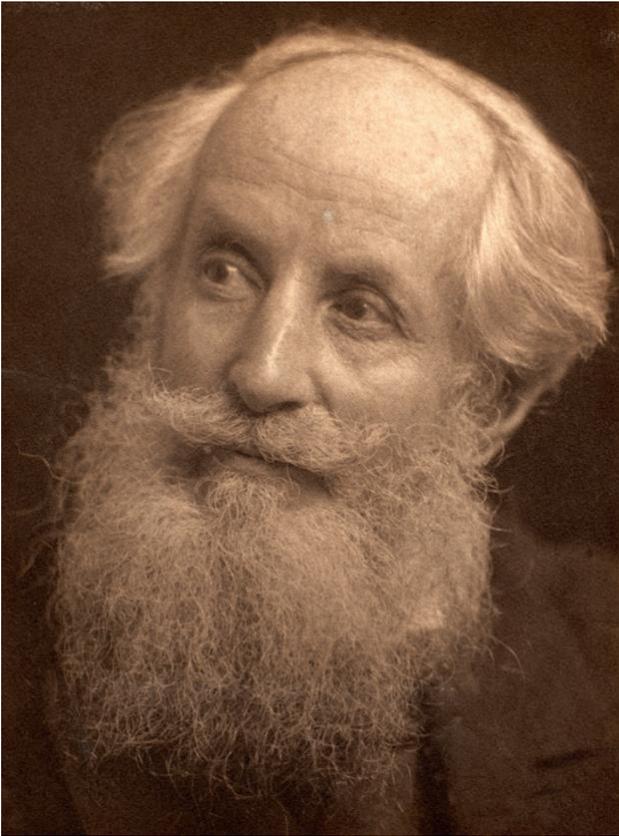
Sabemos que Arnold empleaba este método por la evidencia en sus cuadernos (Machan, 133). Sin embargo, este método de Arnold está fundado en una teoría tan difusa que se podría considerar oscurantista: “His reliance on some ineffable literary sensibility which somehow knows how to judge could be considered a form of obscurantism since it is an appeal to experience and to make judgements on the basis of a sensibility which resists articulation” (Habib, 525). Aunque confíe a tal grado en la crítica práctica pre-Richards, en la comparativa y en el empirismo de lo que se “siente”, las inconsistencias no se acaban en una teoría débil, es contradictorio con su propio discurso.

Ésta y otras contradicciones encontrarán cierta consistencia, como sugiere Foucault, al considerar más elementos que predominan en el discurso de Arnold. Estos elementos son “poetry as a criticism of life”, “disinterestedness”, “seriousness”; así como las promesas e intuiciones del propio Arnold en contraposición con sus ansiedades e intereses personales.

Imágenes



Primera página de Ellesmere MS (s. XV) y frontispicios de la primera edición del Chaucer de Skeat y de la edición de Kelmscott (s. XIX).



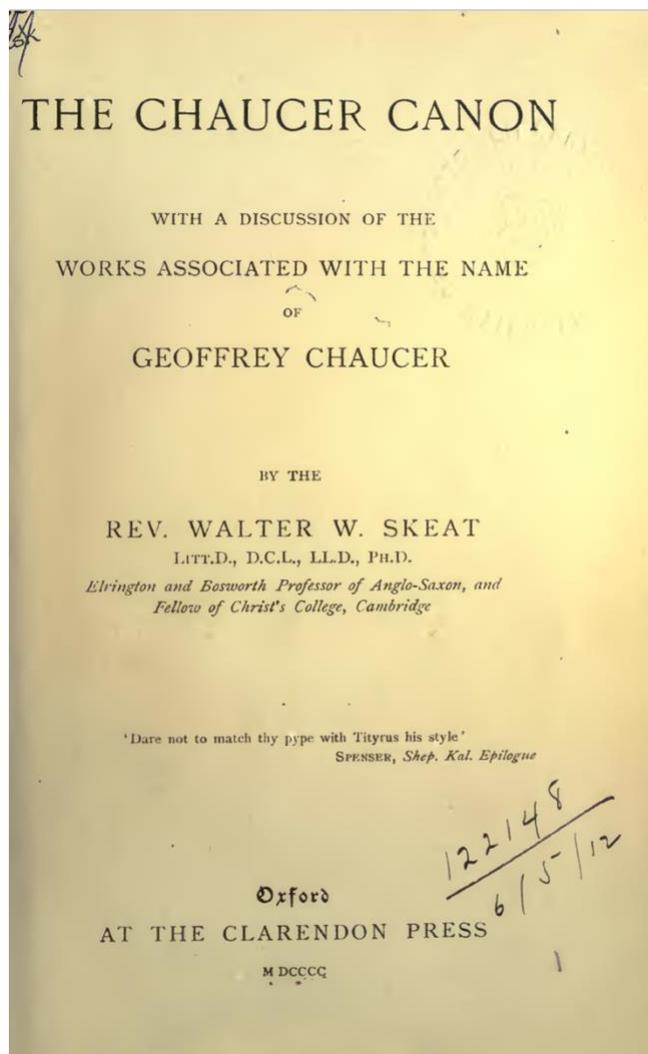
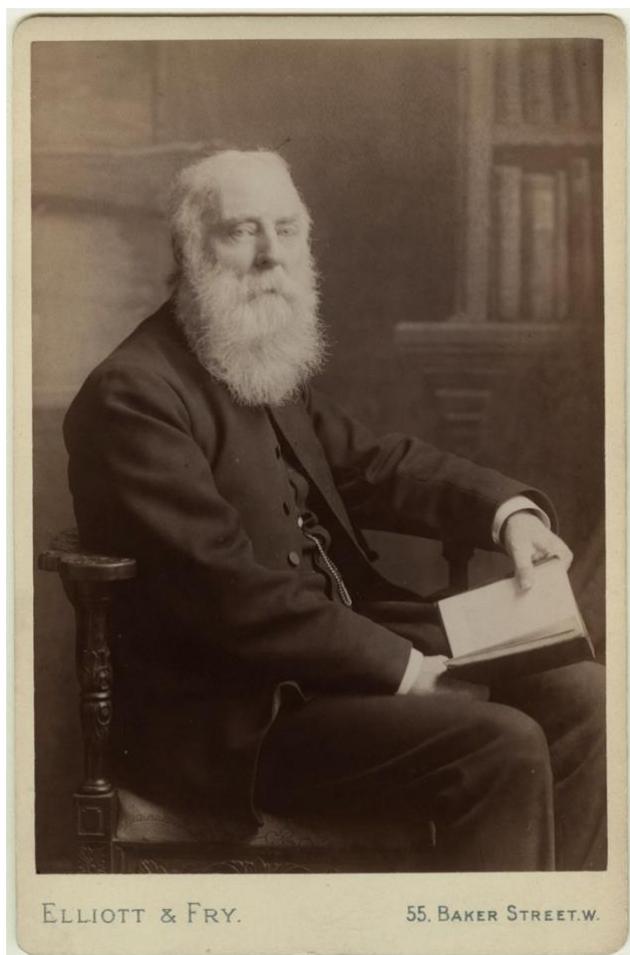
THE
Ellesmere MS
 OF
 Chaucer's Canterbury Tales.

EDITED BY
 FREDERICK J. FURNIVALL.

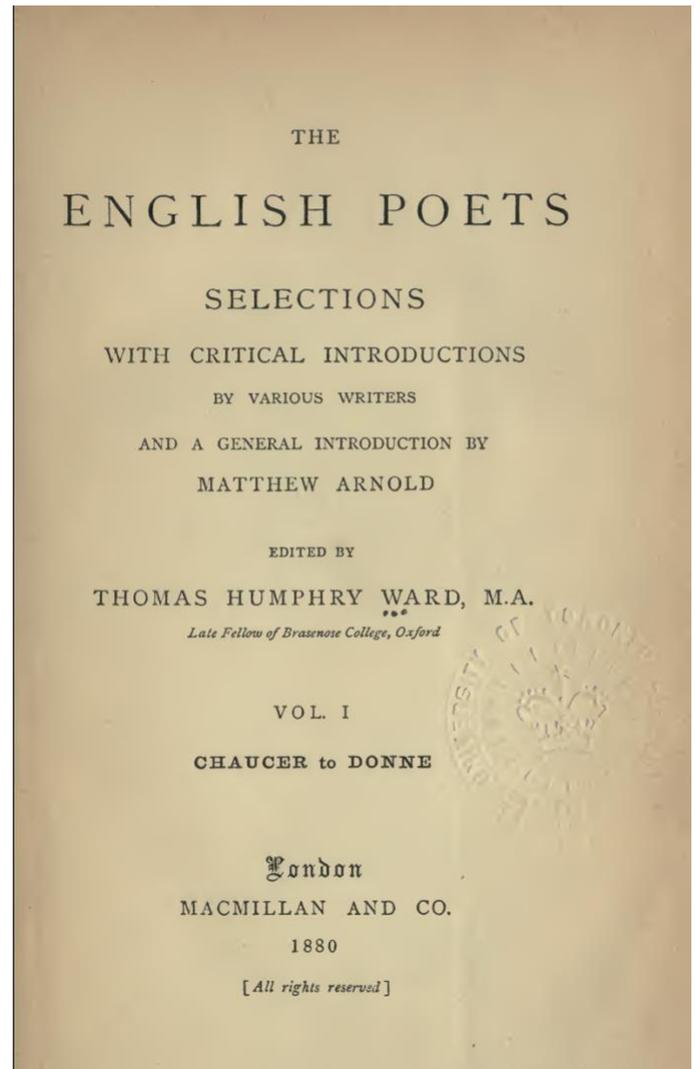


LONDON:
 PUBLISHED FOR THE CHAUCER SOCIETY
 BY N. TRÜBNER & CO., 57 & 59, LUDGATE HILL.
 1868-1879.

Retrato de Furnivall y frontispicio de su edición de Ellesmere MS.



W. W. Skeat y frontispicio a su edición de *The Chaucer Canon*.



Mathew Arnold y frontispicio a la primera edición de *The English Poets*, en cuyo interior se encuentra su ensayo titulado—ocho años después—“The Study of Poetry.”



Graficas que ilustran el ascenso del autor en los siglos XVIII y XIX en inglés, alemán, español, y francés, respectivamente. Esto es visible en la preferencia de la palabra autor por sobre “poeta” y “escritor” (considerando sus equivalentes en los idiomas mencionados).

La Función de autor Chaucer según el Orden Geométrico

Definiciones

$E = \text{episteme}$

$\cup = \text{avve}$

$ci = \text{comunidad interpretativa}$

$M = \text{metáfora}$

$fA = \text{función autoral}$

$I = \text{interpretación}$

evento crítico $= I \Rightarrow M | A=B \therefore I$

AXIOMATA

1. $E \supset ci$
2. $\forall \cup \exists fA$
3. $fA \in ci$
3.(cor) $ci \therefore I$
4. $\forall E_n \exists ! fA_n$
4.b $fA_n \approx E_n$

$Ch = \text{Chaucer}$

$Co = \text{Contemporaneidad}$

$pc = \text{post-crítica}$

$H = \text{Horizontverschmelzung}$

$fA [Ch | Co] =$

$$\int_{\overline{XIV}}^{\overline{XXI}} \left(\frac{\sum \left(\frac{Co}{I \cdot E} \right)^{Ch-i}}{\sqrt{H}} \right)^{pc}$$

Condensación de mi tesis en lenguaje lógico-matemático según lo enunciado en el capítulo primero del presente trabajo de titulación.

MSS y ediciones relevantes

MSS

British Library MS Additional 35286 (1430-50)

Horobin, Simon. *A Transcription and Study of British Library MS Additional 35286*. (PhD Thesis.) University of Sheffield. 1997

Cambridge MS

The Cambridge MS of Chaucer's Canterbury Tales. En

<https://quod.lib.umich.edu/c/cme/AGZ8234.0001.001/1:1>

Corpus MS

The Corpus MS (Corpus Christi coll. Oxford) of Canterbury Tales. En

<https://quod.lib.umich.edu/c/cme/AGZ8235.0001.001>

Ellesmere MS

The Ellesmere MS of Chaucer's Canterbury Tales. En

<https://quod.lib.umich.edu/c/cme/AGZ8232.0001.001>

The Canterbury Tales: The New Ellesmere Chaucer Monochromatic Fascimile (of Huntington Library MS EL 26 c 9), editado por Woodward, Daniel, and Martin Stevens. 1997.

Digital Fascimile from the Huntington Library website:

<https://hdl.huntington.org/digital/collection/p15150coll7/id/2838/>

Furnivall, Frederick. *The Ellesmere MS of The Canterbury Tales*. The Chaucer Society. London, 1868-1879. PDF

Corson, Hiram, Ed. *Selections from Chaucer's Canterbury Tales. (Ellesmere Text.)* Macmillan Company, New York, 1898. PDF

Henwrt MS

The Henwrt MS of Chaucer's Canterbury Tales. En

<https://quod.lib.umich.edu/c/cme/agz8233.0001.001/5:AGZ8233.0001.001?page=root;size=100;view=image>

Harleian MS 7334

Furnivall, Frederick. *The Harleian MS 7334 of Chaucer's Canterbury Tales.* The Chaucer Society. London, 1885. PDF

Landowne MS

The Lansdowne MS of Chaucer's Canterbury Tales. En

<https://quod.lib.umich.edu/c/cme/AGZ8236.0001.001>

Petworth MS

The Petworth MS of Chaucer's Canterbury Tales. En

<https://quod.lib.umich.edu/c/cme/ASH2689.0001.001>

Ediciones impresas [PDF fascímil]

Caxton, William, 1478-83

Thynne William, 1532-42

Stow, John, 1561

Speght, 1598

Speght, Thomas. *The Workes of Our Ancient learned English Poet, Geoffrey Chaucer, newly Printed.* Adam Islip, London, 1602.

Dryden, John. *Fables.*

Urry, John, 1721

Tyrwhitt, Thomas, 1775 (1822)

The Canterbury Tales. Whith an essay upon his language and versification, an introductory

discourse, notes, and a glossary. Five Volumes. London, 1822.

Morris, R., 1868

---. *Chaucer's Translation of Boethius's "De Consolatione Philosophiae"*. Oxford University Press, 1868.

Morris, Richard. *The Poetical Works of Geoffrey Chaucer*. 6 Vols. London: Bell and Daldy, 1872.

Gilman, Arthur. *The Poetical Works of Geoffrey Chaucer. To Which are Appended Poems Attributed to Chaucer*. 3 Vols. The Riverside Press, Cambridge, 1879.

Furnivall, Frederick, *Originals and Analogues of Some Chaucer's Canterbury Tales*. The Chaucer Society, by Trübner & Co, 1872,

<https://archive.org/details/originalsanalogu00furnuoft/page/10>

Skeat, 1894-97

Skeat, W. W. *The Chaucer Canon. With a Discussion of the Works Associated with the name of Geoffrey Chaucer*. Oxford: Clarendon Press, 1900.

---. *The Complete Works of Geoffrey Chaucer*. Edited from numerous manuscripts. 7 vols. Oxford: Clarendon Press, 1894-9.

---. *The Student's Chaucer, being a Complete Edition of his Works, edited from Numerous Manuscripts*. Oxford: Clarendon Press, 1922.

The Kelmscott Chaucer

The Works of Geoffrey Chaucer now newly imprinted, edited by F.S. Ellis; ornamented with pictures designed by Sir Edward Burne-Jones; engraved on wood by W.H. Hooper.

Kelmscott Press, 1899.

Life-Records of Chaucer

Selby, Walford, F. L. Furnivall, and Edward A. Bond, Eds. *Life-Records of Chaucer*. Part I-IV.

The Chaucer Society, by Trübner & Co, 1900.

Ediciones principales del siglo XX

Robinson, 1957

Robinson, F. N. *The poetical works of Chaucer*. Cambridge, 1957

Donaldson, 1975

Fisher, 1977

Benson, 1987

Benson, Larry D., Ed. *The Riverside Chaucer*. 3rd ed. Oxford University Press, 2008

Boenig, Robert, and Andrew Tylor. *The Canterbury Tales*. Toronto: Broadview Press, 2008.

[PDF]

Ediciones digitales

Kökbugur, Sinan, ed. *The Canterbury Tales*. Librarius, <http://www.librarius.com/cantales.htm>

Skeat, W. W. *The Complete Works of Geoffrey Chaucer*. Edited from numerous manuscripts. 7

vols. 1894-9, <https://oll.libertyfund.org/titles/chaucer-the-complete-works-of-geoffrey-chaucer-7-vols>

Bibliografía

Textos fuente

Benson, Larry D., Ed. *The Riverside Chaucer*. 3rd ed., Oxford University Press, 2008.

English Poets. Selections with Critical Introductions by Various Artists and a General

Introduction by Matthew Arnold. Vol. I. Early Poetry: From Chaucer to Donne. Editado

por Ward, Thomas Humphry. Macmillan, 1880. [PDF Fascimile]

Antologías de crítica sobre Chaucer

Bloom, Harold. *Geoffrey Chaucer: Bloom's Classic Critical Views* PDF

—. *Geoffrey Chaucer: Bloom's Modern Critical Views* PDF

Brewer, Derek. *Geoffrey Chaucer: The Critical Heritage, 1385-1837* PDF

—. *Geoffrey Chaucer: The Critical Heritage, 1837-1933* PDF

Spurgeon, Caroline. *Five Hundred Years of Chaucer Criticism and Allusion (1357-1900)*. First

Ed. 1908. PDF

Richard, Stoeck, and Jerome Tylor. *Chaucer Criticism: An Anthology*.

Obra citada

Alice Miskimin. "The Illustrated Eighteenth-Century Chaucer." *Modern Philology*, Vol. 77, No.

1 (Aug., 1979), pp. 26-55. The University of Chicago Press.

<http://www.jstor.org/stable/437930>

Agustín de Hipona, "Sermón 346B", en *Sermones*,

https://www.augustinus.it/spagnolo/discorsi/discorso_503_testo.htm

Agnus Fletcher. *A New Theory for American Poetry*. Harvard University Press, 2004.

Aristóteles. *Obra*, Vols I y II. Gredos, 2014.

- . *The Complete Works of Aristotle, Vol One and Two*. Princeton University Press, 1995. [PDF]
- . *Poética*. Editado, introducción y traducido por Juan David García Bacca. UNAM, 2016
- Arnold, Matthew. *Essays in Criticism. First and Second Series Complete*. A. L. New York: Burt Company, 1888. [PDF Fascimile]
- . *Essays in Criticism*. Vol 1. Macmillan & Co., and Cambridge, 1865. [PDF Fascimile]
- . *Mixed Essays*. London: John Murray, 1903. [PDF]
- . *Selections from the Prose Works of Matthew Arnold*. Cambridge, Massachusetts: The Riverside Press, 2004. [PDF]
- . *The Critical Heritage. Volume 2: The Poetry*, editado por Carl Dawson. Routledge, 2005. [PDF]
- . *Matthew Arnold. Culture and Anarchy*, editado por Garnett, Jane. Oxford University Press, Oxford, 2006. [PDF]
- . *Poetical Works*. Macmillan, London, 1907. [PDF]
- Auden, Wystan Hugh. *The Dyer's Hand, and Other Essays 1907-1973*. Publisher New York : Vintage Books, 1968. [PDF]
- Barthold, Lauren Swayne. "Gadamer". *Internet Encyclopedia of Philosophy*, <https://iep.utm.edu/gadamer/>
- Baudelaire, Charles. *Las Flores del Mal*. Cátedra, 2013.
- Bennett, Henry. *England from Chaucer to Caxton*. Methuen & Company, 1928. [PDF]
- Beuchot, Mauricio. *El Arte y su Símbolo*. México, Querétaro: Calygramma, 2013.
- . *Hechos e Interpretaciones: Hacia una Hermenéutica Analógica*. FCE, 2016.
- . *Historia de la Filosofía Medieval*. FCE, México, 2013.
- . *Introducción a la Lógica*. UNAM, 2008.

- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Oxford University Press, 1997.
- . *The Best Poems of the English Language: from Chaucer through Frost*. Harper Collins, 2004. [PDF]
- . *Shakespeare: The Invention of the Human*. Riverhead Books, 1998.
- Brewer, Derek. *The World of Chaucer*. Boydell & Brewer, 2000. [PDF]
- Bobes, Carmen. *Historia de la Teoría Literaria*. Gredos, 1995.
- Borges, Jorge Luis. *Cuentos Completos*. Lumen, 2014.
- Brogan, T. V. F. *The Princeton Handbook of Poetic Terms*. Princeton University Press, 1994.
- Bush, Douglas. *Matthew Arnold. A Survey of His Poetry and Prose*. Palgrave Macmillan, 1971. [PDF]
- Cawsey, Kathy. *Twentieth-Century Chaucer Criticism: Reading Audiences*. Routledge, 2016. [PDF]
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de Símbolos*. Herder, 2003.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos*. Siruela, 2001.
- Cooper, Helen. *Oxford Guides to Chaucer: The Canterbury tales*. Oxford University Press, 1996.
- Dillon, Matthew and Lynda Garland. *Ancient Greece: Social and Historical Documents from Archaic Times to the Death of Socrates*. Routledge, 2001.
- Dinshaw, Carolyn. “Eunuch Hermeneutics”. En *The Canterbury Tales: Fifteen Tales and the General Prologue*. W. W. Norton & Company, 2005.
- Eliot, Thomas Sterne. *The Waste Land and Other Poems*. Faber and Faber, 1999.
- Epp, Susanna S. *Discrete Mathematics*. Brooks/Cole, 2011.
- Fish, Stanley. *Is There a Text in this Class?* Harvard University Press, 1980. [PDF]

- Foucault, Michel. *Aesthetics: Method and Epistemology. Essential Works of Foucault, 1954-1984. Vol II.* The New Press, 1998.
- . *Ethics: Subjectivity and Truth. Essential Works of Foucault, 1954-1984. Vol I.* The New press, 1997.
- . *La Arqueología del Saber.* México: Siglo XXI, 2015.
- Fry, Paul H. *Theory of Literature,* Yale University Press, 2012.
- Gadamer, Georg. *Truth and Method.* Bloomsbury Academic, 2013.
- George, Theodore, “Hermeneutics”. *Stanford Encyclopedia of Philosophy.*
<https://plato.stanford.edu/entries/hermeneutics/>
- Georges-Louis Leclerc, Count de Buffon. *Discours sur le Style (1753).* Britannica,
<https://www.britannica.com/biography/Georges-Louis-Leclerc-comte-de-Buffon#ref86661>
- Habib, M. A. R. “The Heterological Thinkers: Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche, Henri bergson, Matthew Arnold”. En *Modern Literary Criticism and Theory. A History.* Blackwell Publishing, 2005. [PDF]
- Hanna, Ralph. *London Literature, 1300-1380.* Cambridge University Press, 2005. [PDF]
- Homero. *Odisea,* versión de Pedro Tapia Zúñiga. UNAM, 2014.
- Howard, Donald R. *Chaucer: His Life, His Works, His World.* Fawcett Columbine, 1987.
- Jauss, Hans Robert. *Toward an Aesthetic of Reception.* Minnesota University Press, 1982. [PDF]
- . *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response.* The Johns Hopkins University Press, 1980. [PDF]
- . *The Range of Interpretation.* Columbia University Press, 2001. [PDF]
- Keats, John. *Keats’s Poetry and Prose.* W. W. Norton & Company, 2011.
- Kerenyi, Karl. *Dionisios: Raíz de la Vida Indestructible.* Herder, 1998.

- Koff, Leonard Michael. "Wordsworth and the 'Manciple's Tale'." *The Chaucer Review*, Vol. 19, No 4 (Spring, 1985), pp. 338-351.
- Lakoff, George and Mark Johnson. *Metaphors We Live By*. The University of Chicago Press, 2004.
- Lerer, Seth. *The Yale Companion to Chaucer*. Yale University Press, 2007.
- . *Chaucer and His Readers: Imagining the Author in Late-Medieval England*. Princeton University Press, 1993.
- Ley, James. "A Thyesteän Banquet of Clap-Trap: Matthew Arnold (1822-1888)." En *The Critic in the Modern World. Public Criticism from Samuel Johnson to James Wood*. London: Bloomsbury Academic, 2014. [PDF]
- Machann, Clinton. *Matthew Arnold; A Literary Life*. Palgrave Macmillan, 1998. [PDF]
- . "Matthew Arnold (1822-1888)". En *The Cambridge History of Literary Criticism. Volume 6: The Nineteenth-Century, c. 1830-1914*. Edited by M. A. R. Habib. Cambridge University Press, 2013. [PDF]
- Maurer, Oscar. "Swinburne vs. Furnivall: A Case Study in 'Scientific' vs. 'Aesthetic' Criticism." *Studies in English*, Vol. 31, pp. 86-96. The University of Texas Press, 1952.
- Milton, John. *Paradise Lost*. Oxford University Press, 2005.
- Morse, Charlotte. "Popularizing Chaucer in the Nineteenth Century". *The Chaucer Review*, Vol. 38, No. 2, 2003, pp. 99-125.
- Newsome, David. *Godliness and good learning: four studies on a Victorian Ideal*. London: Cassell, 1961. [PDF]
- Nietzsche, Friedrich. *The Anti-Christ, Ecce Hommo, The Twilight of the Idols*. Cambridge University Press, 2005. [PDF]

Platon. *Obra, Vol. I*. Gredos, 2014.

Pope, Alexander. *An Essay on Man*. Princeton University Press, 2016.

Ramberg, Bjørn and Gjesdal, Kristin. “Hermeneutics”. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*.

[Ahora reemplazado en el sitio web por el artículo de Theodore George, citado en esta bibliografía]

Ricoeur, Paul. *Freud: Una Interpretación de la Cultura*. Siglo XXI, 2014.

Saunders, Corinne. *A Concise Companion to Chaucer*. Blackwell, 2006. [PDF]

—. *Chaucer*. Blackwell, 2001.

Schökel, Luis Alonso ed. *Biblia del Peregrino*. Bilbao: Ediciones Mensajero.

Schopenhauer, Arthur. *The World as Will and Representation*, 2 Vols. Cambridge University Press, 2010. [PDF]

Shakespeare, William. *Hamlet*. Clarendon Press, 1987.

Spinoza. *Ética*. Alianza, 2015.

Steiner, George. *La poesía del Pensamiento*. Siruela, 2012.

Strohm, Paul. *Theory and the Premodern Text*. Minnesota University Press, 2000.

—. *Chaucer’s Tale: 1386 and the Road to Canterbury*. Viking, 2014.

—. *Social Chaucer*. Harvard University Press, 1994. [PDF]

Trigg, Stephanie. *Congenial Souls: Reading Chaucer from Medieval to Postmodern*. Minnesota University Press, 2002. [PDF]

Veeser, Harold Aram, ed. *The New Historicism*. Tylor & Francis, 1989. [PDF]

Wallace, David. *Geoffrey Chaucer: A New Introduction*. Oxford University Press, 2017.

Whitman, Walt. *Hojas de Hierba*. Galaxia Gutenberg, 2014.

Wycliff, *Bible*. Romans. <http://www.bible-researcher.com/wyclif/romans.html>