

## UNA ALTERNATIVA LITERARIA PARA LA LITERATURA

Fernando Urueta Gutiérrez

Universidad Nacional de Colombia — Sede Bogotá

fernandourueta@gmail.com

**D**ESPUÉS DEL FERVOR CASI MÍSTICO que durante tanto tiempo caracterizó la búsqueda de los fundamentos del arte, una nueva perspectiva sociológica vino a poner las cosas en su sitio. Contraria a todo esencialismo estético, esa perspectiva mostró que las reglas del arte pertenecen a este mundo, que son reglas determinadas por sujetos y asociaciones reales. El campo artístico no es, como se creía, un recinto sagrado, sino una institución profana de fuerzas en conflicto. Las posiciones que se adoptan en él, y las disposiciones, dependen del patrimonio cultural que han heredado o acumulado quienes lo conforman: pintores, escritores, público, editores, galeristas, críticos, impresores, marchantes, periodistas, etc. Ese patrimonio es simbólico, se refiere a los valores, es decir, a las creencias que, cosechadas a lo largo de generaciones, le han dado cohesión al campo y, gracias a ello, cierta independencia frente a otros campos. El inventario de dichas creencias y la reconstrucción de sus relaciones son, desde esta perspectiva, indispensables para responder cualquier pregunta en torno al arte. Sólo de esa manera se ha desvelado la tramoya sobre la que han construido su práctica los artistas: ellos, igual que quienes actúan en otros campos, también son objeto de determinaciones sociales y económicas. La posiciones y disposiciones en el campo del arte han quedado así reducidas a las proporciones justas: los valores estéticos no son puramente estéticos, sino que responden a una búsqueda de prestigio, o a convicciones morales, o a intereses de poder económico y político.

Una de las consecuencias más extendidas de esta perspectiva es la relativización de todas las posiciones estéticas. La desacralización

del campo artístico no habría sido completa si no hubiera excluido de la discusión el recurso a la objetividad, que se esgrimía como el fundamento de valores universales. Hablar de objetividad en cuestiones de arte se ha vuelto sinónimo de dogmatismo en la medida que se han invertido las posiciones axiológicas de los conceptos de sujeto y objeto. Para la perspectiva institucional, apelar a la densidad formal y semántica de una obra es un indicio de subjetivismo, ya que no se trata sino de una presunción que asegura ciertas posiciones dentro del campo. De modo que la única objetividad de la cual se puede echar mano es la de los puntos de vista, las opiniones y las creencias de los agentes. Así, nadie puede ser juzgado por lo que piense del arte ni puede imponer sus concepciones estéticas sobre las demás, porque en últimas cada uno cuida sus propios intereses en la bolsa de los valores culturales. Una diferencia estética ha sido siempre, más que una diferencia estética, un mecanismo de distinción personal, de producción de cierto estatus social: la porción de buena conciencia que se necesita en una lucha enconada por la legitimidad y el poder institucional. En este sentido, todas las posiciones tienen la misma validez cultural, porque todas están regidas por impulsos extraestéticos. El principio liberal del pluralismo tolerante, en cuanto regulador de la divergencia de posiciones, viene pues de la mano de la relativización de todos los valores. Lo paradójico es que este principio sea el único que se puede afirmar de manera absoluta.

¿Será que toda reflexión sobre el arte ha quedado atrapada, definitivamente, por las pinzas de esta perspectiva? “¿Hay escapatoria a una definición sólo institucional del arte?”, para decirlo con Beatriz Sarlo. ¿Hay escapatoria a la idea de que el arte es lo que las convenciones institucionales acuerdan que sea? Esta nueva perspectiva parece haber dicho la última palabra sobre las reglas del arte. Pero ¿no será que al convertir los problemas estéticos en conflictos institucionales desatendió las reglas del arte?

En los números ocho y nueve de *Literatura: teoría, historia, crítica*, Juan Carlos Moreno publicó dos ensayos que adoptan la

perspectiva institucional: “Una alternativa política para la literatura” y “La interpretación literaria y el sentido de comunidad”. El principio de los dos trabajos dice que la literatura, como actividad pública, es una actividad política. El carácter público de la literatura tiene que ver con su dimensión institucional, es decir, con el hecho de que la institución literaria es un circuito de publicidad. Todo texto depende del soporte material que lo da a leer, del libro, así que la condición fundamental de la literatura es someterse a las múltiples negociaciones (entre escritores, editores, impresores, libreros, críticos) por las que pasan los textos antes de llegar al público. A la luz de esto, Moreno cuestiona a escritores como Richard Rorty y Harold Bloom porque reducen la literatura a la esfera de lo privado. Bloom la concibe como una experiencia personal y entiende el valor estético como algo intrínseco a las obras; Rorty, como un espacio de gustos y antipatías personales, opuesto al campo de la política en el que se resuelven problemas inmediatos de justicia y distribución de los bienes. En los dos casos, las esferas de lo público y lo privado se dividen con mucha rigidez, olvidando que la literatura es una institución pública. La perspectiva institucional viene, pues, a subsanar este olvido y a derribar aquella polarización.

La lectura, dice Moreno, se produce en instituciones como las bibliotecas, las escuelas y las universidades, así que no es un acto personal sino colectivo. Problemas como el de la autonomía, el valor y el sentido deben comprenderse dentro de esta lógica. Desde el punto de vista institucional, la autonomía literaria es algo relativo, una creencia en torno a la cual se ha formado una comunidad. Las obras carecen de estatus propio y, por lo tanto, de independencia con respecto a los intereses personales y los procesos institucionales. Así mismo, el valor de una obra es parte del patrimonio cultural reproducido históricamente por personas y comunidades a través del acuerdo y el desacuerdo de posiciones. Si el valor estético fuera objetivo, si fuera una característica inherente a las obras, especialistas como Bloom, asegura Moreno, no tendrían que emplearse a fondo en defender el canon. Naturalmente, esto también pone en

duda las concepciones tradicionales acerca del sentido. Si las obras carecen de autonomía, su sentido no es inmanente. Pero no sólo eso. Ya que en ambos casos se trata de la reproducción de un patrimonio cultural, las diferencias entre sentido y valor pierden importancia: el sentido es, en últimas, lo mismo que el valor.

Este argumento de Moreno tiene como corolario dos ideas más o menos explícitas: por un lado, el término literatura no designa, como se ha creído siempre, una serie de obras sino las prácticas de lectura y las negociaciones institucionales de las que surgen los valores; y, por otro, si los valores no son inherentes a los textos sino reconstrucciones intersubjetivas, ninguna lectura es más válida que las demás, todas tienen la misma legitimidad cultural.

Evidentemente, son muchas las preguntas que suscita este argumento. ¿Que no se pueda afirmar ningún valor absoluto significa, automáticamente, que todas las lecturas tienen la misma validez cultural? ¿El pluralismo valorativo es una consecuencia inmediata de haber puesto en duda la universalidad de los valores? ¿Qué papel juega en este contexto el mercado de bienes culturales? ¿Se aviene a la neutralidad valorativa que exige el principio del pluralismo, o ejerce una fuerte intervención centralista en la producción de valores? Una obra no es un objeto de intuición inmediata, una totalidad autónoma de sentido, y por lo tanto ni el sentido ni el valor surgen por sí solos. Pero ¿eso significa que el juicio y la interpretación no cuentan con ningún momento de objetividad en el cual apoyarse? ¿Significa, además, que la autonomía estética es sólo una creencia entre otras? ¿La valoración y la exégesis textual son procesos puramente subjetivos, intersubjetivos? ¿Es, en fin, reducible la literatura a las prácticas de lectura, la lectura a una construcción subjetiva del sentido, el sentido al valor y el valor a una reproducción (o mistificación) institucional?

La “alternativa política para la literatura” es esta cadena de reducciones. La alternativa es sacar la literatura de las obras y situarla en las relaciones institucionales. Como se trata de relaciones intersubjetivas, y en ellas se decide la división y distribución del capital

cultural, la alternativa es política. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* es el producto de una serie de negociaciones entre diversos agentes: su autor, el emisor de la autorización real para su publicación, quienes debían promulgar las aprobaciones eclesiástica y civil, el corrector encargado de certificar la coincidencia entre el texto impreso y el manuscrito presentado para la censura, el editor y librero oficial de la obra, el regente del taller de imprenta donde se confeccionó el libro, el Consejo Real que tasó su precio, etc. A su vez, ese *Quijote* al que se adhiere una gran cantidad de epítetos, de cualidades que parecen consustanciales a él (“la primera novela moderna”, “el clásico por antonomasia de la literatura en lengua española”), también es el resultado de una serie de negociaciones; una mistificación institucional producto de cuatro siglos de disputas, aparentemente estéticas, pero en realidad éticas, económicas, políticas, pedagógicas y religiosas.

Quizá se piense que esta perspectiva olvida los problemas que plantea la densidad formal y semántica de la novela. Pero no, en realidad también tiene respuesta para ellos. Como las obras carecen de un estatus autónomo, es necesario entender los problemas simbólicos y formales, y las relaciones intertextuales, como expresiones o prolongaciones de las luchas institucionales. Las obras son, para ponerlo en términos de Pierre Bourdieu, tomas de posición estratégica dentro del campo de producción. Por eso es tan importante, desde esta perspectiva, comprender el campo, si se quiere comprender las obras. De hecho, no hay que extrañarse si la comprensión de las obras es sustituida por la comprensión del campo. Tal vez apropiarse de la literatura ya no exija una relación vital con los libros, sino tener una conciencia histórica, como lo dice Moreno, de los circuitos de publicidad y las negociaciones institucionales a través de las cuales se producen los valores.

Como se ve, no hay escapatoria a una definición sólo institucional de la literatura y el arte. Una vez que los problemas estéticos son reconducidos, o reducidos, a conflictos institucionales, es necesario explicar las obras como expresiones o prolongaciones de esos

conflictos. Esta es, quizá, la mayor paradoja de una perspectiva que insiste en el relativismo de todas las perspectivas: el determinismo institucional la vuelve irrefutable. ¿No será que la relativización de las demás perspectivas es su manera de absolutizarse?

La lectura de un clásico, dice Italo Calvino en *Por qué leer los clásicos*, depara siempre nuevos descubrimientos, aunque se trate de una relectura: “un clásico es un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir”. Sin embargo, el descubrimiento viene de la mano con el reconocimiento de lo que generaciones anteriores han admirado. La lectura de un clásico, aun cuando se trate de un primer encuentro, es siempre una especie de relectura: “los clásicos son esos libros que nos llegan trayendo impresa la huella de las lecturas que han precedido a la nuestra, y tras de sí la huella que han dejado en la cultura o en las culturas que han atravesado (o más sencillamente, en el lenguaje o en las costumbres)”.

Decir que un clásico es inagotable no es un vicio metafísico de Calvino, ni un mecanismo para distinguirse socialmente. De hecho, habría que decir en contra de Calvino que no sólo los clásicos son inagotables. Pero su noción de clásico es bastante sensata: “Creo que no necesito justificarme si empleo el término ‘clásico’ sin hacer distinguos de antigüedad, de estilo, de autoridad. Lo que para mí distingue al clásico es tal vez sólo un efecto de resonancia que vale tanto para una obra antigua como para una moderna pero ya ubicada en una continuidad cultural”. Precisamente, este efecto de resonancia es lo que hace inagotable a una obra literaria: en cada texto resuena el eco de otros textos, un eco que deforma o dilata constantemente el sentido. Las obras literarias son inagotables semánticamente porque los materiales estéticos son históricos. Una obra está siempre después de otras obras. Un clásico está siempre antes de otros clásicos: sólo los que vienen después le otorgan su lugar en la genealogía. Por eso el lugar de los textos en la tradición nunca es estable. Esto hace pensar que tal vez el lector no sea quien le da vida a los libros, sino sólo quien ilumina su dinamismo. Un poema, por ejemplo, no es un conjunto de

signos motivados hacia un sentido único: sus contenidos cambian en la medida que cambian la realidad y la tradición cultural. En cuanto objetos históricos formados de lenguaje verbal, las obras literarias están dotadas de una densidad semántica que siempre es problemática.

Pero si las obras cambian como cambian los lectores, es imposible galvanizar sus contenidos espirituales (y sus intenciones) originales. En este sentido, quizá sea arbitrario explicar un texto como una toma de posición estratégica dentro de un campo de producción específico. Los intereses institucionales (o el capricho) de un escritor o de un grupo de lectores inciden muy indirectamente, por no decir que no inciden, en la supervivencia de un texto. Las obras no perduran por ser inscritas en una agenda de intereses políticos, por más justos que sean, sino porque son irreductibles a ellos. De hecho, la supervivencia de una obra es una liberación continua de los intereses que en ella se proyectan. Como dice Calvino, “un clásico es una obra que suscita un incesante polvillo de discursos críticos, pero que la obra se sacude continuamente de encima”. Los textos, como expresión de valores y costumbres desaparecidas (o en trance de desaparecer), se parecen a las fotografías, cuya anécdota se borra con el tiempo. Por ejemplo, obras destinadas originalmente a ser objetos de culto, o surgidas de experiencias trascendentales, se han autonomizado con el correr de los años. Hoy no leemos la poesía de San Juan de la Cruz como poesía mística, sino como la mejor poesía erótica escrita en español. Sin duda, es posible estudiar la *Noche oscura del alma* o la *Llama de amor viva* como poesía mística, pero esa verdad espiritual ha perdido vitalidad para nosotros. La unidad original entre el sentido cultural y la estructura formal se ha descompuesto: el contenido sagrado, que antes parecía unido a la forma de los poemas, ya sólo puede iluminarlos desde afuera como algo muerto. La voluntariosa lectura de San Juan como poeta místico, que suele hacerse con la idea de guardar fidelidad a la tradición, indica precisamente que la relación inmediata con el misticismo de su poesía ha desaparecido.

Leer una obra como cifra de las negociaciones y determinaciones institucionales de una época puede suponer, al contrario de lo que se

cree, comprender la obra como un objeto ahistórico. Atrapados en sus épocas de origen, como si estuvieran al abrigo del paso del tiempo, los textos no parecen más que monumentos ideológicos del pasado. Sin embargo, es un hecho que las obras no sobreviven en su forma original y que, por lo tanto, es imposible aprehender a voluntad los contenidos e intenciones que encerraban en un comienzo. La historia de una obra es la historia de la descomposición de su unidad, es decir, de la separación de su verdad original y su apariencia formal. De manera que leer históricamente una obra exige, más que nada, la mayor fidelidad posible a su textualidad, a los cambios que con el tiempo han sufrido su unidad formal y su material. Como lo expone Walter Benjamin en el ensayo sobre "*Las afinidades electivas* de Goethe", la historia oscurece la verdad original de una obra, pero también hace aflorar contenidos que estaban latentes en su objetividad. Entre otras cosas, esto pone en duda la creencia de que leer es solamente reconocer, o reproducir, un patrimonio cultural establecido. Las obras son configuraciones formales que no se desdibujan del todo bajo la sombra de juicios que se proyecta en ellas. Leer *El Quijote* implica, desde luego, reconocer lo que las aventuras del hidalgo han significado a través de los siglos. Pero también implica conocer su textualidad, descifrar su materia lingüística, que es irreducible al capital simbólico de los lectores. En últimas, quizá la razón de ser de la lectura radique en esta tensión que siempre se da entre las cambiantes resistencias de un texto, formales y semánticas, y el sistema de valores comunes que constituye el patrimonio cultural de quienes lo leen.

Pensando en esto, es desconcertante que la perspectiva institucional tienda a considerar el carácter objetivo, la autonomía y el valor estético de las obras como meras convenciones, como creencias compartidas que garantizan cierto estatus en la institución. Sin embargo, hay algo todavía más desconcertante: las limitaciones de esa consideración fueron demostradas premonitoriamente por el mismo arte burgués al final de su desarrollo.

La historia del arte burgués puede entenderse como un proceso de diferenciación. Ese proceso implica, por una parte, la formación



de un campo artístico con leyes y estructuras propias y, por otra, la pérdida de una función social positiva de las obras. Estos dos fenómenos están íntimamente ligados. El desarrollo de un subsistema artístico independiente es el envés de la progresiva carencia de utilidad de las obras en otros subsistemas, como el político y el religioso. El campo del arte funciona según el principio de autonomía porque, para diferenciarse socialmente, necesita que las obras guarden cierta independencia frente a las pretensiones de aplicación que provienen de otros campos.

La diferenciación social del arte empieza con el surgimiento de la burguesía, cuando la economía, la política y la cultura se separan de la religión. En la medida que la concepción religiosa del mundo pierde su función legitimadora, las artes pierden la función didáctica y disciplinaria que la Iglesia cristiana, como religión de Estado, les había prescrito. Imbuidas de la ideología del justo intercambio, las artes se desligan del contexto de las prácticas rituales. El artista deja de ser productor de encargos eclesiásticos y se convierte en productor de mercancías, y el consumidor devoto es sustituido por el coleccionista, el experto y el aficionado. Ahora bien, que el arte se desligue de las prácticas rituales no significa, de ninguna manera, la desaparición de obras con contenidos religiosos. Por eso es necesario distinguir entre el estatus autónomo y los contenidos particulares de las obras: el arte, en la sociedad burguesa, es una institución relativamente independiente cuyos productos son relativamente autónomos sin importar qué contenidos expresen. De hecho, es posible decir, como lo hace Peter Bürger en *Teoría de la vanguardia*, que el arte burgués vive de la tensión entre la autonomía de las obras (garantizada por la existencia de un marco institucional independiente que las libera de las pretensiones de aplicación social) y sus contenidos ideológicos. No sobra subrayar que autonomía, en este contexto, no significa falta de relación entre las obras y la sociedad, sino carencia de función social positiva de las obras. En ese sentido, incluso las obras más conservadoras, desde el punto de vista de sus contenidos temáticos, son autónomas. Los cuentos de Voltaire y los

poemas de Mallarmé, como lo señala Bürger, son obras igualmente independientes. La diferencia radica en que la libertad que concede el estatus de autonomía se utiliza de forma distinta ante distintas circunstancias históricas. Lo que aquí se pone de bulto es que la autonomía del arte no restringe el uso de contenidos ideológicos, sino todo lo más la posibilidad de su efecto directo. Una vez liberados de su utilización en otros campos, los contenidos religiosos o políticos no indican ya un estatus heterónomo del arte, sino la pretensión de devolverle al arte una función positiva dentro de la sociedad, dentro de la praxis vital de los hombres.

La tensión entre el estatus autónomo y los contenidos heterónomos se relajó paulatinamente después de que la Revolución Francesa le diera el poder político a la burguesía. Hacia el final del siglo XIX, la autonomía del arte alcanzó su cota más alta: por un lado, se completó el proceso de diferenciación del campo artístico y, por otro, el esteticismo condujo a la des-función total de las obras. La novela realista y naturalista todavía justificaba su existencia como medio de autocomprensión de la burguesía. Pero el esteticismo finisecular supuso la más plena concentración en los medios formales y la exclusión virulenta de todo lo ajeno al arte. En ese momento, la separación de la praxis vital, que caracteriza al arte por su estatus institucional, afectó también a los contenidos. Esta coincidencia entre el estatus institucional y los contenidos no sólo reveló en toda su crudeza la enajenación del arte, la falta de función como su naturaleza social, sino que sentó las bases para su autocrítica. Es decir, para la crítica que representaron los movimientos de vanguardia de comienzos del siglo XX.

El ideal de las vanguardias era, precisamente, superar esa enajenación, pero ya no a través de los contenidos, sino de una revolución total en la institución. Las intervenciones vanguardistas no recurrían a imágenes o ideas socialmente significativas, ni se oponían a obras o estilos precedentes. Enfilaban sus baterías contra el campo artístico y contra el principio de autonomía por el cual funciona. Entre las manifestaciones más extremas de esa intención se cuentan,

sin duda, las de Marcel Duchamp en la década de 1910. Duchamp envió a las exposiciones artísticas “cosas fortuitas” (la rueda de una bicicleta sobre un taburete, un portabotellas, etc.) con el propósito de cuestionar, esencialmente, la idea de que las obras son unidades autorreferenciales plenas de valor y de sentido. Esos objetos debían borrar las diferencias entre una obra de arte y una cosa cualquiera. Su valor y su sentido residían, justamente, en carecer de valor y de sentido: ni la calidad estética ni el significado eran inherentes a su materialidad. Los *ready mades* de Duchamp, en cuanto objetos estética y semánticamente anestesiados, querían derribar la idea del valor y del sentido como cualidades inherentes a cada obra en su singularidad. Al borrar la diferencia entre una obra y un objeto cualquiera, el valor y el sentido dependían ya solamente de la elección del artista y de la percepción del público.

Desde este punto de vista, la experiencia vanguardista se convirtió, décadas después, en una experiencia crucial para la perspectiva institucional, pues socavó la posibilidad de considerar valores independientes de los que instituye el artista, legitimado por otros artistas, por los galeristas, los comentaristas de prensa, los espectadores (Sarlo). Sin embargo, esta salida era problemática incluso para la vanguardia, dado su interés en revolucionar la institución, y esa ambigüedad se manifestaba en las mismas intervenciones. Por eso la experiencia vanguardista también es crucial para entender los límites de la perspectiva institucional. Cuando el valor y el sentido quedan subordinados a la elección del artista y a lo que quiere el público, el arte se reduce a un simple convencionalismo: los “objetos fortuitos” de Duchamp sólo admiten como fundamento del valor las relaciones institucionales. Pero el arte no se compone de objetos fortuitos. Las obras tienen una densidad formal y semántica diferente de la que produce una cosa elegida al azar. Parte del valor de los *ready mades*, sin importar que Duchamp fuera o no consciente de ello, es su mueca irónica en ese sentido. Si el imaginario cultural, impuesto por el mercado, dice que el arte es una comunidad de gustos y posiciones legitimadas entre sí, todas con el mismo valor,

entonces da igual que el objeto de comunión, o de discusión, sea una obra de arte o un orinal.

“Los libros lo son sólo desde el momento de su publicación. Antes de atravesar este umbral no son sino textos: sólo sometién dose a las múltiples negociaciones de la publicidad devienen legibles. Es precisamente en este doble juego que la hegemónica división entre lo público y lo privado comienza a tambalearse, en la medida en que la lectura pasa de ser un acto doméstico, privado, silencioso e indescifrable (encarnado, por ejemplo, en el lector protestante) y se constituye como acto comunitario, parlante, compartido, es decir, eminentemente comunicativo”. Vale la pena contrastar este fragmento de Juan Carlos Moreno con este otro de Italo Calvino, aunque a primera vista carezcan de relación: “La actualidad puede ser trivial o mortificante, pero sin embargo es siempre el punto donde hemos de situarnos para mirar hacia adelante o hacia atrás. Para poder leer los clásicos hay que establecer *desde dónde* se los lee. De lo contrario tanto el libro como el lector se pierden en una nube intemporal . . . Tal vez el ideal sería oír la actualidad como el rumor que nos llega por la ventana y nos indica los atascos del tráfico y las perturbaciones meteorológicas, mientras seguimos el discurrir de los clásicos, que suena claro y articulado en la habitación. Pero ya es mucho que para los más la presencia de los clásicos se advierta como retumbo lejano, fuera de la habitación invadida tanto por la actualidad como por la televisión a todo volumen”.

Moreno y Calvino tienen el mismo interés: fijar el lugar histórico de la lectura para que no se pierda en una nube intemporal. Desde la perspectiva institucional, el lector idealizado por Calvino, que lee en la soledad y el silencio de su habitación, parece sin embargo perdido en esa nube: se dirá que el escritor italiano olvida los resortes institucionales de la lectura. Pero desde la perspectiva opuesta, quien parece estar en las nubes es el lector de Moreno, colectivo y parlante: se podría decir que el ensayista colombiano, a fuerza de subrayar los resortes institucionales de la lectura, pierde de vista al lector moderno, cuyo arquetipo tal vez sí sea el lector protestante.

Desde la Antigüedad ha habido lectores solitarios y silenciosos, pero la forma más común de acceso a la cultura letrada, hasta los albores de la Modernidad, fue la lectura colectiva y en voz alta. A comienzos del siglo XVII, leer significaba todavía una práctica oral: “es pronunciar con palabras lo que por letras está escrito”, según la definición de Sebastián de Covarrubias en el *Tesoro de la lengua castellana o española*. De hecho, la lectura oral fue común hasta el siglo XIX, sobre todo entre las clases populares, dadas las restricciones sociales para acceder a los medios de producción y consumo literario. En la aristocracia, la nobleza y la gran burguesía, así como entre campesinos y artesanos, leer era reunirse a escuchar el libro en la voz de alguien capaz de pronunciarlo. Desde luego, los lectores oidores no eran necesariamente analfabetas: por costumbre, la lectura era una actividad auditiva incluso para quienes sabían leer visualmente. Por eso no era extraño que algunos lectores solitarios leyeran en voz alta para sí mismos, como el humanista Ambrosio de Morales o como Juan de Valdés, quien decía no escribir la *h* porque al leer no la pronunciaba (Frenk).

La invención de la imprenta no acabó de inmediato con la lectura oral, en parte porque la Iglesia, la nobleza y la aristocracia, y a veces también los humanistas, opusieron resistencia a la vulgarización de la cultura letrada. Sin embargo, es un hecho que el predominio de la lectura individual y silenciosa se debe, en principio, a la posibilidad de reproducir mecánicamente los libros. El paradigma de este nuevo lector, el lector característico de la galaxia Gutenberg, como lo ha llamado algún crítico, es Alonso Quijano. El hidalgo que encarna a Don Quijote es dueño de una nutrida colección de libros y lee visualmente de día y de noche, en la soledad y el silencio de su biblioteca. Justamente, el tema cervantino de la locura del hidalgo, como consecuencia del mucho leer y el poco dormir, expresa con ironía la supersticiosa aprensión frente a la lectura individual que hizo carrera durante los siglos de oro. Se creía que la ficción caballeresca era todavía más perniciosa cuando la lectura era solitaria y silenciosa, puesto que así era más fácil que el lector, embebido en la

lectura e incapaz de distanciarse de ella, tomara por reales los mayores disparates. Lo interesante de esa creencia, en este contexto, es que expresa negativamente el avance histórico de la lectura individual. Por eso no es extraño que fuera un contemporáneo de Cervantes quien manifestara la ambivalencia que suscitaba ese cambio. Lope de Vega, hacia mediados de la década de 1610, mostraba su disgusto ante la transformación de las formas de recepción literaria. Decía no haber escrito sus comedias para que “del teatro se trasladaran” al silencio de “los aposentos”. Pero pocos años más tarde, él mismo celebraba que sus obras estuvieran impresas, al alcance de ese nuevo lector, “pues en tu aposento donde las has de leer nadie consentirás que te haga ruido”.

Hay, sin duda, una afinidad entre estas frases de Lope y las de Calvino antes citadas. Aunque la confianza en el lector solitario y silencioso no es la misma después de cuatro siglos, ese tipo de lectura que ponderan ambos está más cerca de nuestra propia experiencia que la lectura como un acto comunitario y parlante. En todo caso, hay algo perturbadoramente cierto tras las palabras de Moreno. En las sociedades actuales —crecientemente individualistas y, al mismo tiempo, crecientemente colectivistas y homogéneas— la lectura parece desandar su camino. Poco a poco vuelve a ser un acto comunitario, parlante y compartido, pero ya no en medio de la voz y la presencia inmediata de otros lectores, sino en medio del ruido de la actualidad tecnológica y audiovisual que invade todos los espacios interiores.

Indudablemente, una obra literaria es un discurso público porque se ha sometido a las negociaciones de una institución. Pero eso no convierte la lectura en una práctica oral y colectiva. Al contrario, leer se vuelve un acto individual y silencioso en la medida que crece el círculo de publicidad de los libros y el acceso a los medios de producción y consumo literario. En pocas palabras: cuanto más pública es la literatura, tanto más privada es la lectura. La “hegemónica división entre lo público y lo privado”, según la expresión de Moreno, es un problema histórico que no se resuelve con un gesto

de buena conciencia a favor de la comunidad. El vínculo aparentemente inmediato entre los lectores oidores, que en realidad era una relación de dependencia con los lectores visuales, se rompe porque la institución burguesa de la literatura satisface progresivamente las necesidades que lo exigían antes. (Por lo demás, no sobra preguntarse cómo han incidido los cambios históricos de las formas literarias en la transformación de la lectura. La brevedad de los capítulos y la profusión de diálogos y aventuras en *El Quijote* se deben a que Cervantes era consciente de que su libro sería leído, en buena medida, oralmente. Pero qué tipo de lector prevé, siglo y medio después, el *Tristram Shandy* de Laurence Sterne, cuya forma narrativa consiste en destruir el encadenamiento causal de actos y aventuras que parecía ser el principio constitutivo de la novela. Lo que se pone de bulto aquí es que también la ética de la forma se desprende, poco a poco, de las previsiones sobre la lectura oral. Desde finales del siglo XVIII, la tradición más fuerte de la literatura está compuesta por obras que ya no fundan un discurso socializado, que se retraen formal y simbólicamente, y que a veces explotan en fragmentos. ¿Qué tipo de lector se forma a la luz de textos que no buscan efectos de identificación o solidaridad sino de extrañeza?)

La lectura puede realizarse hoy en bibliotecas públicas, o en voz alta ante públicos numerosos, pero eso no la convierte en una actividad comunitaria, puesto que afecta a los lectores como sujetos, no como grupo cultural identificado de manera natural por intereses comunes. De hecho, la fijación en la comunidad como escenario de la lectura traiciona la ansiedad que genera la falta de unidad cultural que caracteriza hoy a cualquier formación colectiva, incluidas las llamadas subculturas y contraculturas. Desde luego, sigue habiendo vínculos entre lectores, pero no comunitarios sino asociativos, es decir, vínculos profundamente mediados. Por eso hay que subrayar que la lectura individual es un fenómeno tan social como la lectura colectiva en tiempos del *Quijote*. Leer es una actividad personal debido a procesos institucionales. En parte, esto explica por qué lo que se lee, lo que se dice sobre ello y la forma en que se dice, no depende

solamente de cada lector: los colegios, las universidades y las industrias culturales intervienen con fuerza en la selección, la valoración y la interpretación. Sin embargo, esta intervención no significa que el lector sea sólo un agente de alguna institución. Por eso también conviene a veces recordarle al determinismo institucional que ninguna institución ahoga la libertad individual, porque ninguna abarca todas las posibilidades de experiencia social. Esto es lo que permite que la crítica exista. El sentido de cualquier institución reside, justamente, en limitar las intenciones y actividades que abarca. De modo que por su propia definición, toda institución deja espacio para intenciones y acciones aún no articuladas institucionalmente.

“La escuela”, dice Calvino, “debe hacerte conocer bien o mal cierto número de clásicos entre los cuales (o con referencia a los cuales) podrás reconocer después a ‘tus’ clásicos. La escuela está obligada a darte instrumentos para efectuar una elección; pero las elecciones que cuentan son las que ocurren fuera o después de cualquier escuela”. La lectura depende hoy de los colegios y las universidades, de la formación cultural que sólo ellos pueden brindar. Pero también depende de la distancia que tome el lector con respecto a los colegios y las universidades. Una cosa no excluye la otra, como lo muestra Calvino. La lectura puede ser hoy más que una réplica de sanciones institucionales, pero sólo al abrigo de instituciones que brinden una formación cultural de tal solidez como para que el lector utilice críticamente lo que recibe de la institución hasta para distanciarse de ella. En parte, esa distancia se conquista a fuerza de entender el funcionamiento de la institución. Pero en el caso del arte, este conocimiento puede ser insuficiente. Si no entabla una relación plena con las obras, la perspectiva institucional corre el riesgo de convertirse en una especie de topología cultural: podrá explicar la posición de los fenómenos en el campo, pero sin saber nada, o muy poco, de cada uno de ellos.

En este punto vale la pena volver a Calvino: “Tu clásico es aquel que no puede serte indiferente y que te sirve para definirse a ti mismo en relación y quizás en contraste con él”. Esta máxima bien podría significar esta otra: tu clásico es aquel que, incluso despertándote



cierta antipatía, te sirve para definirte a ti mismo en relación y sobre todo en contraste con la institución. La densidad semántica de una obra no se agota en los intereses institucionales que se han proyectado en ella. Por eso la distancia frente a la institución depende, antes que nada, de las obras que se leen, del choque que puede darse entre la densidad semántica de una obra y el patrimonio cultural heredado por quien la lee. Ahora bien, este choque sólo se produce si el texto es leído plenamente, como algo más que una cristalización de negociaciones institucionales. “Los clásicos”, dice Calvino, “son libros que cuanto más cree uno conocerlos de oídas, tanto más nuevos, inesperados, inéditos resultan al leerlos de verdad. Naturalmente, esto ocurre cuando un clásico funciona como tal, esto es, cuando establece una relación personal con quien lo lee. Si no salta la chispa, no hay nada que hacer: no se leen los clásicos por deber o por respeto, sino sólo por amor”.

No leer un clásico plenamente es ser víctima de fraude estético y, peor aún, cognoscitivo. El problema no es que se deje de leer un gran libro, sino que se deje de leer un libro cuya grandeza se convierte en mito. Únicamente la lectura puede conmover la imagen establecida que tenemos de él. Quien no lee *El Quijote* no puede percibir o poner en duda su valor, aunque pueda darse el lujo de no pensar en ello. *El Quijote* es *El Quijote* como Racine es Racine: contarse entre quienes defienden una verdad incuestionable parece suficiente. Sin embargo, esta ruptura entre el pensamiento y el objeto resulta más costosa de lo que parece, puesto que la apariencia social del objeto se coagula como coartada en el pensamiento: un clásico que no se lee se convierte en referencia de cultura general. En otras palabras, un clásico cuyo contenido no se interioriza en la lectura se convierte en una especie de residuo que obstruye la conciencia y refuerza la enajenación del pensamiento, su dependencia de las instituciones. Por eso comparto la idea de Harold Bloom según la cual, más allá de cualquier interés inmediato y aunque no seamos conscientes de ello, leemos para fortalecer nuestra personalidad, para fortalecer la libertad que nos confiere el desarrollo como lectores.

La lectura, dice George Steiner, se compone de dos movimientos espirituales inseparables e irreductibles: uno de valoración y otro de interpretación. Leer no se reduce a interpretar o a valorar: interpretar implica juzgar y cualquier juicio serio supone un momento de comprensión. Además, la lectura no es un acto puramente espiritual, sino una relación efectiva entre el texto y el lector. El relativismo de la lectura es relativo: todo juicio, toda interpretación, es un acto de habla relativo a un objeto. Y no cualquier objeto. Se puede decir cualquier cosa sobre cualquier cosa, pero no sobre una obra literaria concreta. Un objeto formado de lenguaje verbal y, como tal, dotado de cierta densidad semántica es una resistencia que le pone coto al subjetivismo. La simple existencia de las obras literarias como algo material da para pensar que el relativismo es una forma de pensar más bien limitada. Su aparente progresismo es, en realidad, otra forma del individualismo burgués, para el que la conciencia individual, la de cada uno, es el criterio último de la verdad.

El carácter lingüístico de todo texto hace de la lectura un acto intuitivamente comparativo. No puede ser de otra manera, dada la naturaleza histórica del lenguaje. La interpretación y la valoración, como procesos semánticos, son procesos de diferenciación. Cuando leemos buscamos analogías, los rasgos comunes de una familia, no sólo porque captamos las unidades lingüísticas diacríticamente, esto es, en razón de aquello que las diferencia entre sí, sino porque toda obra lleva impresa la huella de sus relaciones con otras obras. Comprender un texto, comprender su valor, significa situarlo en el contexto de relaciones al que pertenece, encontrarle un lugar en la historia de su arte, puesto que el valor estético se mide en la comparación. No se valora una obra en sí misma porque no hay un valor en sí. Pero el valor no es ajeno a la obra, así que valorarla no es proyectar en ella intereses institucionales. La platónica idea del valor como una esencia destilable de cualquier obra que ha perdurado es torpe, pero también el sofisma relativista de que el valor estético es una creencia subjetiva. “Una obra no es buena simplemente porque un grupo decide que le gusta, sino que es buena porque tiene una

serie de cualidades objetivas que, al ser comparadas con las de otras obras, revelan su calidad superior” (Díaz). Por eso el valor no es el momento subjetivo de la obra, sino el momento de objetividad, de materia textual contra el que se estrellan los prejuicios del lector. Valorar no es producir valores: es ponderar, diferenciar, acentuar, desmitificar. La perspectiva institucional se desentiende de esto, tal vez porque desiste con facilidad del análisis estético. Pero desde sus comienzos en la antigua Grecia, los estudios literarios han sido comparativos, no por el capricho de un grupo de intérpretes, sino porque las obras exigen ser comparadas. No es casual que los griegos entendieran el arte de la tragedia como una lucha entre obras que debía escenificarse ante el público: las obras se afilian siempre a una tradición, muchas veces, sobre todo desde la temprana modernidad, de forma negativa.

Indudablemente, el valor estético es objeto de disputas en el aula, en los libros de crítica literaria, en las tertulias, en los congresos. Eso lo hace vulnerable al determinismo institucional. Sin embargo, el valor es objeto de disputa en esos espacios porque las diferencias entre obras —por ejemplo, entre *El Quijote* y *Amadís de Gaula*, o entre *Amadís de Gaula* y *Felixmarte de Hircania*— no se pueden escenificar en otro lugar. La idea del valor como proyección de intereses institucionales en la obra, supone que esta es insignificante como obra y que sólo constituye el escenario casual de los conflictos por el poder y la legitimidad cultural: igual daría discutir sobre las obras de Shakira que sobre las de García Márquez. El hecho, no obstante, es que *Cien años de soledad* todavía mide fuerzas con *Gargantúa y Pantagruel* y con *El Quijote*, mientras las canciones de Shakira no resisten el más leve acercamiento a las juglarías medievales y el cancionero de Petrarca. Las industrias culturales fabrican estrellas, no valores estéticos. La investigación y el debate académico pueden descubrir, ampliar la comprensión o poner en duda el valor de una obra, pero no crearlo donde no lo hay. El valor estético es objeto de disputas institucionales, pero no es producido por ellas: al contrario, soporta el asedio continuo desde diversas perspectivas y, por eso

mismo, es el motor de las discusiones. Lo que excita las enconadas disputas estéticas no es, me parece, la búsqueda de prestigio y poder institucional, sino el enfrentamiento del que viven las obras. El origen latino de la palabra valor dice algo al respecto: *valor*, *valere*, significa precisamente *ser más fuerte o vigoroso que*. El valor, como dice Bloom, no se produce ni se percibe ni se somete a prueba si no se responde a “la triple cuestión del agón —¿más que, menos que, igual a?—”.

Para responder esa pregunta, puede ser útil conocer los juicios que una obra ha suscitado y los contextos en que surgieron. Pero más que eso, es necesario estar ahído de tradición, de la lectura de otras obras y de la obra en cuestión. De ahí la sentencia bloomiana de que “el valor estético surge de la memoria”: sólo en ese teatro del pasado se puede percibir y poner a prueba el valor; sólo allí se puede encontrar el lugar de una obra en la tradición. Cuando son arrancadas de esa historia, las obras se vuelven reemplazables; se hace fácil trazar un signo de igualdad entre todos los fenómenos culturales y el valor pasa por cualquier cosa: un capricho personal, una afirmación racial, sexual o de clase, un interés institucional. Lo que se pone de bulto aquí es una amenaza contra el valor y la capacidad de valorar: nuestras sociedades, en las que cada día se lee menos y que por principio son reacias a toda forma de tradición y de memoria, erosionan poco a poco los fundamentos del valor, porque los criterios de la comparación, de la diferenciación, ya no se cultivan. Los más optimistas creen que la consecuencia natural de esto es la realización del pluralismo valorativo. Pero el optimismo es muy amigo de la ceguera. La crisis de autoridad de la cultura letrada y de los valores estéticos tradicionales hace parte del proceso de desencantamiento del mundo. Por eso tiene un lado positivo: la utopía de la libertad individual frente a todo poder heterónomo. Sin embargo, el proceso no ha concluido con una libertad verdadera, sino con un proceso inverso de adaptación a la autoridad de nuevos poderes.

Cuando las obras son arrancadas del contexto de relaciones al que pertenecen, la sucesión cronológica y la conciencia de continuidad

pierden sentido: la historia del arte pasa de ser un canon significativo de revisiones a ser “un inmenso y absurdo depósito de obras”, según la expresión de Milan Kundera. En esto fundan su autoridad las industrias del entretenimiento. La debilidad de obras extraídas de su tradición y de valores que parecen arbitrarios justifica poner en su lugar cualquier cosa. Razonablemente, el recinto sagrado del arte se ha derrumbado, pero en su lugar tal vez se haya levantado un monumento a la estupidez. El mercado define la dimensión simbólica de nuestra cultura, así que los criterios valorativos son en general administrativos: básicamente, el éxito comercial y la puesta en línea con la resistencia del público. Como consulados del valor, así funcionan hoy las industrias culturales. Definen, para decirlo con Sarlo, qué productos circulan con libertad, cuáles deben permanecer al abrigo de políticas proteccionistas, a cuáles hay que oponer serias restricciones de ingreso y cuáles, definitivamente, merecen el destierro. El pensamiento se forma hoy, en buena medida, al amparo de esos cuidados. Con todo, el mercado se despliega como el escenario ideal, ahora sí, de las libertades múltiples, los valores y los sentidos plurales. El pluralismo tolerante, la ideología más afín a sus necesidades, es su ley de hierro: adaptarse a los intereses de todos los públicos para poder adaptar todos los públicos a sus propios intereses.

Hace doscientos años el romanticismo hizo pública la necesidad de una revolución democrática del arte. Ese ideal encontró algo parecido a un cumplimiento en la expansión antijerárquica operada por las industrias culturales y los medios de comunicación del siglo xx. El proceso dejó cosas positivas, como un cierto respeto por las diferencias. Pero los resultados no se pueden celebrar al unísono. La crisis de autoridad de la cultura letrada, y de la escuela como escenario privilegiado de la distribución del capital simbólico, ha generado una dispersión cultural que no puede confundirse con pluralismo y libertad individual. La red audiovisual, hoy casi universal, nos muestra a todos como consumidores materiales y autónomos. Gracias a ello se diluyen psicológicamente muchos problemas sociales todavía

no resueltos. En la práctica, sin embargo, la mayoría no pasa de ejercer un consumo imaginario, que además suele ser ajeno a toda forma de autodeterminación. La crisis de la tradición cultural ha dado pie a un proceso de nivelación social a través del consumo simbólico, pero ese proceso, lejos de culminar en una multiplicación de acciones particulares y sentidos globales, se ha topado con antagonismos estructurales cada vez más acentuados. De hecho, el credo pluralista y relativista del mercado, implantado como un absoluto en todos los sectores culturales, no se opone sino que es afín a un proceso de jerarquización todavía más radical basado en la concentración económica. Esta es una de las paradojas terminales, quizá la última como dice Sarlo, de la modernidad estética: detrás de una posición triunfante, con todo lo justa que ella parezca, podría desvelarse un hecho de barbarie.

### Obras citadas

- Benjamin, Walter. 1924/2007. *“Las afinidades electivas de Goethe”*. En libro I, volumen 1 de *Obras*, 123-216. Madrid: Abada Editores.
- Bloom, Harold. 1994/2001. *El canon occidental: La escuela y los libros de todas las épocas*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Bourdieu, Pierre. 1992/1995. *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Bürger, Peter. 1974/1987. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península.
- Calvino, Italo. 1991/1992. *Por qué leer los clásicos*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Díaz Villarreal, William. 2006. “Los estudios culturales: materiales para un debate”. Texto leído en el Encuentro de Estudiantes de Literatura organizado por Rednel en abril de 2006, en el marco de la Feria Internacional del Libro de Bogotá.
- Frenk, Margit. 1997. *Entre la voz y el silencio: La lectura en tiempos de Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.

- Kundera, Milan. 2005. *El telón: Ensayo en siete partes*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Moreno, Juan Carlos. 2006. "Una alternativa política para la literatura". *Literatura: teoría, historia, crítica* 8: 315-335.
- Moreno, Juan Carlos. 2007. "La interpretación literaria y el sentido de comunidad". *Literatura: teoría, historia, crítica* 9: 275-309.
- Sarlo, Beatriz. 1994/1999. *Escenas de la vida posmoderna: Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Ariel.
- Steiner, George. 1996/1997. *Pasión intacta: Ensayos 1978-1995*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.