

Bernard Frank. "El control institucional de la interpretación".  
*Elección literaria*. Enric Guàrdia, ed. Madrid: Anagrama, 1998.

## La literatura en *tela de caza* \*

Jineth Ardila

Egresada Carrera de Estudios Literarios

Universidad Nacional

*Tela de caza*: recinto formado por lienzos para encerrar la caza

### Primer lienzo: el lector abatido

**R**esulta evidente que las distintas manifestaciones artísticas hablan entre sí, se *dicen* algo en menor o mayor grado comprensible para quien las percibe, toda vez que un intérprete *lee* en el motivo de una pintura o en el tema de una composición musical, un mensaje más o menos cifrado sobre la literatura. O viceversa. Uno de esos momentos, de fecunda erudición, se encuentra en el primer capítulo de *Pasión intacta*,<sup>1</sup> titulado "El lector infrecuente". En este capítulo, el autor describe e interpreta el cuadro *Le Philosophe lisant*, de Jean-Siméon Chardin, con la intención de iluminar lo que sería una concepción clásica y canónica de la lectura y compararla con las condiciones que hoy en día hacen que tal manera de leer sea un imposible. Si aceptamos

\* Este ensayo, en su origen pensado más bien como una reseña, fue escrito con el ánimo de seguirle los pasos al debate actual que ha puesto a la literatura en tela de juicio, a través de tres libros que hablan de la imposibilidad de la lectura, la crisis de la enseñanza de la literatura en las universidades y el desprecio por la tradición de las obras maestras de la literatura (visto como una consecuencia del desprecio por las ideas universales del Humanismo). Los libros a que hago alusión son, en el mismo orden de aparición de los temas que acabo de enumerar, *Pasión intacta* de George Steiner –cuyos dos primeros capítulos tratan abiertamente el problema de la lectura y la interpretación–, *La muerte de la literatura* de Alvin Kernan y *La derrota del pensamiento* de Alain Finkielkraut.

<sup>1</sup> *Pasión intacta* es una recopilación de ensayos, escritos entre 1978 y 1995. Las citas que aquí aparecen, son tomadas de "El lector infrecuente" (1978) y de "Presencias reales" (1985), que corresponden a los dos primeros capítulos del libro.

que el libro existe, en un primer momento, durante el tiempo en que es leído, cualquier apreciación acerca de la lectura lleva escondida una reflexión sobre la literatura misma. Por tal razón me ha parecido razonable comenzar por aquí.

El cuadro de Chardin, como nos lo dice su título, representa a un filósofo leyendo. El motivo del *lecteur* o de la *lectrice*, contextualiza Steiner, fue un tema recurrente en la pintura desde el siglo XVII hasta el siglo XIX. Podemos suponer, entonces, que desaparece en la pintura del siglo XX y suponer también que, como *Le Philosophe lisant* se terminó en 1734, fue realizado en una época en la que el tema *obligaba* al pintor. En el óleo de Chardin, observa Steiner, el lector se encuentra ceremoniosamente vestido, con capa y sombrero de pieles, lo cual indica que se acerca al libro de un modo cortés, entendiendo por *cortesía*, aclara no sin cierto orgullo filológico, "con una obsequiosidad del corazón" (20); el hecho de que el lector aparezca con la cabeza *cubierta* remite a Steiner a las tradiciones hebraica y grecorromana en las que era norma que el iniciado, el adorador o el encargado de consultar el oráculo, se acercara con la cabeza *cubierta* al texto sagrado o al augurio. Este vínculo entre el libro y el texto sagrado no es retórico en Steiner, sino que lo encontraremos en el origen de su concepción clásica de la lectura, según la cual, nós adelanta, el encuentro entre el lector y el libro tiene un carácter *numinoso*, revelador, en el sentido místico del término. Un reloj de arena, puesto sobre la mesa del lector de Chardin, "oscila, exacta e irónicamente, entre la *vita brevis* del lector y el *ars longa* de su libro. Mientras lee, su propia existencia se extingue" (Steiner 23). Tres medallas de bronce, usadas para mantener firmes los bordes de los pliegos del infolio, añaden otro texto, quizás más antiguo, al texto leído, gracias a los grabados inscritos en ellas. El libro mismo es un objeto majestuoso, encuadrado a mano y "ornado de forma que ofrece un sutil contrapunto a las vestiduras del lector" (26). Delante de las medallas y el reloj de arena se halla el cálamo del lector, el cual garantiza que éste prolongará el libro, bien sea en notas marginales, correcciones, transcripciones o, incluso, en un nuevo libro, porque, asegura Steiner, "el intelectual es,

sencillamente un ser humano que cuando lee un libro tiene un lápiz en la mano" (30). De este modo queda definida la lectura como acción. Y agrega el autor: "La doble condensación de la luz, en la página y en la mejilla del lector, nos habla de un hecho fundamental en la percepción de Chardin: leer bien es ser leídos por lo que leemos" (27). La calavera en la estantería, casi un ícono de la Filosofía; el alambique, que vincula al lector con la experimentación científica; los otros volúmenes del libro leído, que indican que la lectura es ardua, aplicada; el cortinaje que separa al lector de la *mundanidad*, son otros elementos que apenas nombra Steiner para reforzar su lectura del cuadro. Sólo resta mencionar el silencio, que rodea a todos los objetos y al lector mismo. Chardin, nos dice, es un virtuoso del silencio; el "gran mago" de las "composiciones mudas", sabemos que dijo Diderot (Citado por Hughes 95-98); "el pintor por excelencia de la *vie silencieuse*", leemos en la nota que le dedicara Octavio Paz (260). En *Le Philosophe lisant*, vuelvo a Steiner, el silencio es *palpable* "en el grueso paño del mantel y de la cortina, en el equilibrio lapidario de la pared del fondo, en el brillo apagado de las pieles del ropaje y del sombrero del lector [...] Es un silencio vibrante y una soledad poblada por la vida de la palabra" (31).

Hasta aquí, la agudeza y el estilo de Steiner logran ser convincentes por sí mismos. Pero la conclusión del capítulo es más bien prosaica: separada por una pregunta acerca de las condiciones actuales de la lectura, comienza la enumeración de las mismas. En primer lugar, y siguiendo casi el mismo orden que tuvo la descripción del cuadro de Chardin, nos dice que el motivo de la *cortesía* es hoy irrecuperable, puesto que la informalidad es nuestra contraseña. "Buscar una orientación oracular en un libro ha dejado de ser un acto natural" (36). La experiencia personal o "vida de la vida" y la emoción literaria profunda o "vida de la letra" están enfrentadas desde el romanticismo, cuando Wordsworth proclamó que "el impulso de un bosque joven" valía más que "la suma de bibliotecas polvorrientas" (36). El libro, como objeto, también se ha transformado: nadie, en nuestros días, excepto quizás los expertos en el mundo antiguo, se encuentran ya con un libro como el del

lector de *Le Philosophe lisant*. El libro de bolsillo ha democratizado el alcance de la literatura y de otras áreas del conocimiento, pero su existencia física es efímera: "Acumular libros de bolsillo no es reunir una biblioteca" (38), sentencia Steiner. La economía y la arquitectura han quitado lo suyo, suprimiendo del apartamento moderno el espacio destinado a la lectura y a los libros. A la educación y a la cultura de la segunda mitad del siglo XX les fue destinado el golpe de gracia: son ellas las responsables de la "atrofia de la memoria", que obliga a que los libros clásicos tengan que recurrir a un aparatoso sistema de notas a pie de página, puesto que "nuestros espacios interiores han enmudecido o están obstruidos por estridentes trivialidades" (41). El silencio mismo se ha convertido en un privilegio amenazado por la irrupción del ruido propagado por la tecnología moderna. Ni silencio, ni libro, ni memoria, ni lector cortés, ni lectura bien hecha. Esta última, siguiendo a Steiner, desapareció o está condenada sólo a sobrevivir en pequeños círculos académicos. La solución del hermeneuta es equivalente al final, quizás melancólico, de *Fahrenheit 451*: Steiner propone crear "escuelas de lectura creativa" donde se formen verdaderos lectores que *memoricen* y sean capaces de dar *respuesta* a un libro.<sup>2</sup> Círculos de iniciados, para volver a Brad-bury, elegidos como últimos depositarios del saber y de la autoridad del libro.

Pero antes de adherir a la propuesta de Steiner —quizá utópica y, en todo caso, no muy enfática— valdría la pena revisar su diagnóstico y, sobre todo, la idea de bienestar, es decir, de *lecture bien faite* (45), que sustenta. El cuadro de Chardin, por ejemplo, merece que lo pensemos un poco más ya que de allí deduce Steiner las condiciones de la lectura clásica. En primer lugar, no sería arriesgado afirmar que la representación del lector en *Le Philosophe lisant* contiene elementos alegóricos que definen los atributos de una lectura bien hecha. Tales atributos son enunciados en la interpretación misma del cuadro: desde el carácter *numinoso* del encuentro con el libro hasta la cortina que separa al lector de la *mundanidad*. La calavera,

<sup>2</sup> Los distintos modos de respuesta a un libro son enumerados por Steiner así: la nota, la anotación, la corrección textual, la enmienda, la transcripción y la escritura de un nuevo libro; todos ellos "juntos generan una continuación del libro que se lee" (30).

la cortina, el cálamo, el reloj de arena, el libro, el traje del lector, la manera en que la luz toca cada uno de estos elementos, así como la técnica mediante la cual el silencio se hace *palpable*, han sido dispuestos por la maestría del pintor. No hay allí objetos casuales o impuestos por la costumbre, sino objetos predestinados a ocupar un lugar formal y simbólico, y su función última es conseguir esa *plenitud de sentido* de la que hablará Steiner en el segundo capítulo de su libro. Un sentido único o, en todo caso, determinable, que no escape al dominio de la interpretación. Nada más adecuado para eso que la alegoría.

No obstante, sorprende encontrar el cuadro que describe Steiner entre la obra de Chardin, puesto que éste es considerado por Gombrich como el más grande pintor francés del siglo XVIII que empezó a "observar la vida de los hombres y mujeres vulgares de su época, inspirándose en ellos para pintar escenas emotivas o alegres", y de quien dice, es capaz de "retener la poesía de una escena familiar" (396-397). Chardin, quien aseguró no pintar con el color sino con los sentimientos, a lo que agregaría que tampoco con las ideas, sorprende en esta alegórica representación del lector. Sin embargo, todo tiende a aclararse, de modo quizás paradójico, cuando leemos en Hughes que fue también "el más grande de los maestros de naturalezas muertas en la historia de la pintura" (95-98). Tanto sus retratos de temas íntimos y humildes como sus naturalezas muertas revelan otro aspecto de su obra, al cual le sigue la pista Octavio Paz cuando habla de la fascinación que sentía Chardin por los objetos y dice que fue uno de los primeros que pintó a las personas y las cosas como realidades visuales independientes de su rango, su función y su significación (260). Quizá, aventuro a imaginar, Chardin sólo pretendía *pintar* esos objetos, por encima de la significación del tema (del lector), que por lo demás debía *obligarlo* más que inspirarlo. Sólo esto justificaría que la naturalidad de la escena, en un pintor que fue celebrado precisamente por haberla logrado con el menor artificio, sea en el *Le Philosophe lisant* visto por Steiner, la naturalidad de un bodegón: naturaleza muerta, o para decirlo mejor en su otra acepción, naturaleza silenciosa.

Después de hacer esta reflexión se puede concluir, con no poca puerilidad, que la comparación que hace Steiner está planteada desde un lugar imposible. El cuadro de Chardin, interpretado por Steiner de forma alegórica, nos remite a una concepción premoderna de la lectura, y las condiciones actuales que, acto seguido, describe Steiner (*posmodernas*, aunque odiemos el término), obviamente terminan demostrando la imposibilidad de la lectura. En definitiva, emitir ese diagnóstico desde el lugar que plantea Steiner es equivalente a la conclusión a la que llegaría el médico que le dice a su paciente hipocondriaco: usted estaría sano si no creyera estar siempre tan enfermo. La *plenitud de sentido* niega la modernidad. El lector que ve Steiner en el óleo de Chardin niega al lector moderno. Los atributos de la lectura clásica niegan los conflictos de la lectura moderna. Conflictos que, de una u otra manera, la han enriquecido. Por supuesto que el lector moderno no acude al libro como si acudiera al oráculo. Nadie busca en el libro respuestas absolutas, a menos que lea con fanatismo; acaso haya un lector que lee persiguiendo una formulación para sus preguntas sin respuesta. El escritor nostálgico que es George Steiner está cada vez más cerca de retornar a una concepción sacralizada de la literatura. Concepción hacia la cual es difícil inclinarse, puesto que lleva implícita una negación del pensamiento moderno, algo irrealizable y quizás ajeno al deseo de esta sociedad "secular y agnóstica", como la califica Steiner. Es la imposibilidad de seguirlo la que me lleva a invitar aquí a otro pintor, perteneciente por completo a esta sociedad "agnóstica y secular", que comparte con Chardin la búsqueda de momentos de verdad en la realidad cotidiana.

Se trata de Edward Hopper, pintor figurativo norteamericano, quien vivió durante las seis primeras décadas del siglo XX y que también hizo suyo el motivo del lector en muchas de sus obras, retratándolo en medio de lugares públicos, en los que se hacía ostensible la negación de las relaciones entre esas personas distantes y ensimismadas que aparecen en sus cuadros. La lectura de revistas o periódicos abstrae a sus personajes del espacio en que se *desencuentran*, al mismo tiempo que lo hace habitable, por un solo

momento. El teatro, el lobby de un hotel, o incluso el apartamento de una pareja, son algunos de los escenarios de sus lectores *distraídos*, para usar el adjetivo que Benjamin aplicaría al lector de la época de la reproductividad técnica. Pero hay un cuadro de Hopper que contiene elementos que permiten definir otro tipo de lector, o para ser más exactos a un tipo de *no lector*. Se trata de un óleo pintado en 1959 y titulado *Excursion into Philosophy* (no olvidar que en el cuadro de Chardin también se representa a un lector de filosofía). El *no lector* de Hopper, comparado con el lector de Chardin, está vestido quizás de modo informal. Informalidad que es relativa y no carece de dignidad: lleva una camisa blanca desabotonada al cuello, pantalón negro, medias blancas y zapatos cafés, gastados por el uso. Vestido así, en medio de una soleada mañana de verano en el campo no parece precisamente desaliñado. Un mechón blanco de su pelo le cae sobre la frente, ligeramente fruncida. El hombre está abatido. Por supuesto, no lleva sombrero. Ni mesa, ni reloj de arena, ni cálamo dispuesto, ni calavera, ni medallas de bronce aparecen frente a la figura. Sólo el vacío de un cuarto desolado, típica habitación en la obra de Hopper, y que si no fuera por la generosidad con la que la ventana se abre al paisaje campestre se asemejaría, más bien, a una celda conventual. El lector *abatido*, como he decidido llamarlo, está sentado "sobre el borde de una cama inexorablemente dura" (Levin 60) y tras él se ve el cuerpo de una mujer semidesnuda que, de cara a la pared, duerme plácidamente. El sol ilumina la estancia, la desnudez de la mujer, el rostro del lector, y dibuja un rectángulo de luz sobre el piso, más allá del cual parece mirar el hombre, de unos cincuenta años, que acaba de dejar el libro, abierto por la mitad, sobre la cama. Las manos, que segundos antes debían sostener el libro, descansan ahora, sueltas, rendidas sobre sus piernas. El libro, pequeño, tiene el borde de las hojas pintado de rojo, como en las bellas ediciones en papel de cebolla o de arroz que conocemos. No se trata, pues, de un libro de bolsillo, no obstante su tamaño. Se sabe que el libro *no leído* es una obra de Platón, pues el pintor lo anotó explícitamente en sus *diarios de trabajo* (Hopper 87), de donde es tomado el dato adicional de que el lector se ha acercado a *releer* a Platón al final de su vida. El punto de vista del cuadro es el de

quien irrumpie en la habitación por una puerta imaginaria y desde el umbral contempla la escena por un segundo, como parece suceder en toda la obra del pintor, según leemos, por ejemplo, en *El visitante* de Santiago Mutis: "Entramos a los cuadros de Hopper esperando que algo suceda, pues en ellos la vida parece continuar... o que acabara de marcharse" (Mutis 15-18). También Hopper es un virtuoso del silencio y en esta escena sólo podría escucharse el sonido del viento que azota la hierba afuera de la habitación, un poco hundida en el monte, y la respiración serena de la mujer que duerme, completamente ausente del *no lector* y de su abatimiento.

El silencio, la soledad, la luz, el paisaje, el libro mismo, son cómplices de la lectura. Pero el hombre no lee o ha dejado de leer. Y nos preguntamos ¿qué habrá pasado un segundo antes por la mente del lector *abatido*, cuyo rostro permanecerá contrariado? ¿Ha encontrado un pasaje impenetrable en el libro y ha decidido dejar de leer dada su incomprendición? Es dudoso, puesto que el libro está abierto por la mitad y sabemos que el lector lo estaba releyendo. ¿Ha encontrado en el libro un pasaje que lo ha agobiado? ¿Esta *Excursión a la Filosofía* lo ha hecho consciente, sin que medie la intervención de un reloj de arena, de su *vita brevis* y el *ars longa* del libro? ¿La presencia de la mujer que duerme tras él ha hecho manifiesta la oposición que existe entre su experiencia personal y la emoción literaria profunda? ¿Algo del pensamiento de Platón está haciendo presente en la escena? Estas preguntas, más las que podrían ocurrírsele a un mejor observador, nos dicen que el cuadro de Hopper también está lleno de sentido. No tiene la *plenitud de sentido* de una alegoría, lo cual lo enriquece para nuestra secular y agnóstica percepción.

Como sea, el lector abatido de Hopper nos pone también frente a la imposibilidad de la lectura. Pero no porque las condiciones no le sean propicias, sino porque el sujeto que lee es un sujeto problemático. La lectura no le deja, como dice Steiner, "la tranquilidad y la luz del cuadro de Chardin". La lectura, en la percepción de Hopper, es perturbadora. Pero es que el lector moderno no es un lector reconciliado: ni con el libro, ni con el mundo.

Son otras las amenazas que asedian a la lectura en la actualidad, según Alvin Kernan las enumera en su libro, alarmantemente titulado *La muerte de la literatura*, donde escribe que ésta empezó a perder su autoridad, y su realidad, cuando “decreció la habilidad de leer el libro, es decir, el alfabetismo; cuando las imágenes audiovisuales, el film, la televisión y la pantalla de la computadora reemplazan al libro impreso como fuente más eficiente y preferida de entretenimiento y conocimiento” (Kernan 16). En estos términos se da también el debate acerca de la pertinencia y sobrevivencia de la literatura, desde el exterior de la literatura misma: no hay un lector preparado para ella, es aquello en lo que se insiste desde todos los frentes. Por supuesto que no habría literatura sin lectores que *realicen* el libro, aunque no lo memoricen o puedan *responderlo*, como quería Steiner, pero no es la realidad de la literatura la que parece estar en juego, y aquí me atrevería a enmendar un poco la afirmación de Kernan: la literatura no ha perdido su autoridad con la fuga de lectores ganados para la tecnología, puesto que el alcance de la literatura siempre ha sido restringido; es el sueño democrático, el deseado alcance masivo de la literatura, un sueño de la imprenta, el que demuestra haber fracasado. Porque, aunque la ‘tribu Gutemberg’, como llama Kernan a los lectores, sea cada vez más escasa al parecer de las estadísticas, aquéllos siguen siendo, como él mismo lo dice, “individuos aislados rodeados de silencio” (81).

### Segundo lienzo: menos que un hombre

La concepción romántica y moderna de la literatura ha muerto, siguiendo a Kernan. Lo que queda, para él, es una esquizofrénica situación, según la cual, mientras una y otra vez la literatura es declarada muerta, hasta el punto de que ya se escriben libros titulados *What was the Literature?*, la actividad literaria continúa inalterable, como si nada ocurriera, y parece desconocer o hacer oídos sordos a las voces que proclaman su muerte. Se sigue creyendo, afirma Kernan, que los artistas son personas especiales y que el arte es sagrado cuando ya está más que demostrado por las distintas versiones de la nueva crítica, que “no hay obras de arte” sino “textos abiertos a la interpretación sin fin” y que “los autores han

desaparecido en un mar de intertextualidad”, y que la literatura “no tiene esencia”, y que la escritura es “interminablemente indeterminada, a fin de cuentas carente de sentido, o lo que es lo mismo, rebosante de un exceso de sentidos” (81). Los literatos, por su parte, siguen actuando con una “hostilidad amarga” hacia las tendencias mayoritarias de la sociedad moderna, “como si la crítica del orden social, de los políticos y los hombres de negocio, fuese el *sine qua non* del arte”; se corre así el riesgo de convertir, a la literatura y al arte en general, en una especie de “chiste público” y se afianza la idea de que el arte es “la provincia de los loquitos de la izquierda” (Kernan 33), negándose, de este modo, a tener una importancia real en los asuntos del mundo. Contra esta esquizofrenia escribe Kernan su libro, y hace un llamado a que la literatura y las demás artes, *redefinan* su lugar en la sociedad. Parece ser éste un llamado a que el arte se *reconcilie* con la sociedad y así poder hacer realidad el sueño democrático de la imprenta.

Pero lo más inquietante del planteamiento de Kernan es su distinción entre la actividad literaria y la actividad crítica, que es, desde esta perspectiva y para este debate, sobre todo académica. ¿Por qué se discute acerca de la supervivencia o muerte de la literatura desde las universidades? Él mismo nos da la respuesta cuando señala que en las universidades de Estados Unidos, los departamentos de Literatura, que hasta hace unas décadas eran tenidos en gran estima y representaban un símbolo de prestigio institucional, hoy no pasan de ser “simples departamentos de servicio que prestan auxilio a los estudiantes menos calificados con dificultades para leer y escribir” (61). Paradójicamente, o quizás en abierta contradicción, debido a la exposición un poco amarillista que se resiente en *La muerte de la literatura*, es en estas universidades donde se ha manifestado más violentamente el “odio con que deconstruyeron a la vieja literatura aquellos que se ganan la vida enseñándola y escribiendo sobre ella. Hicieron cola, se pelearon por el primer lugar, para demostrar el vacío y la mezquindad de libros y poemas que desde siempre se habían leído y estudiado como los logros más altos del espíritu humano. El humanismo se convirtió

en un término de desprecio... El ataque ha amainado, pues la vieja literatura está más que muerta, pero actualmente, en 1990, los temas preferidos por la crítica y de los cursos de pregrado y de doctorado siguen siendo los temas que demuestran el sinsentido de la vieja literatura o, paradójicamente, qué malvada y antiprogresiva ha sido... o lo mal que ha tratado a aquellos que no son blancos, con cuánta regularidad ha expresado una arrogante índole aristocrática o hecho propaganda a un capitalismo brutalmente materialista" (72). Cito en extenso debido a la precisión con que Kernan plantea las razones por las que se pretende dar muerte a la *vieja literatura*. Volviendo a la oposición que me interesa subrayar, más que presentarla como el estéril enfrentamiento entre el literato y el académico, que es lo que hace Kernan, generalización que, quiéralo o no, conduce a trivializar la discusión, se debe plantear como un enfrentamiento entre los últimos brotes de confianza ciega en el humanismo y la desmitificación llevada a cabo, en todos los reductos de la vida cultural y espiritual, por los herederos de las Ciencias Humanas.

Bajo el nombre de *hermenéutica de la sospecha*, Paul Ricoeur ha agrupado los distintos lugares desde donde habla la también llamada *crítica radical*: la fenomenología, el estructuralismo, el deconstrucciónismo, el freudismo, el marxismo, la sociología del arte, el feminismo, la antropología cultural. Para ser más exactos y más justos, se trata de las nuevas versiones de teorías que en un primer momento enriquecieron la hermenéutica del arte y que ahora revelan su carácter destructivo, gracias a un grupo de científicos literarios que, desde las disciplinas arriba mencionadas, se pronunciaron en nombre de la literatura, descubrieron que ésta era la manifestación de un enemigo común y se propusieron desenmascararla para llevarla a juicio como a la adultera que debe ser apedreada por la ley. Profesores de literatura cuyo interés iba más allá de la literatura, o mejor, debía pasar por encima de la literatura para llegar a la sociología, la psicología, la antropología, el feminismo, la lingüística, el análisis del discurso. Sin embargo, no se debe presentar este debate con ceguera: tanto Freud como Marx y Lévi Strauss enriquecieron nuestra idea del hombre cuando descubrieron la complejidad de

sus relaciones psíquicas, sociales y culturales. El poder de la mente, el poder del conjunto social y el poder de las costumbres invocaron el sentido crítico, llamado y ejercitado desde todas las disciplinas. Nada era tan inocente como se pretendía. Sin embargo, liberado hacia tiempo de los designios religiosos que decidían su destino inmodificable, el hombre fue cayendo poco a poco bajo un dominio mucho peor: el del *inconsciente* individual, colectivo y cultural. Y si alguna vez el arte fuera concebido como una fuente de liberación, un reducto mínimo, más o menos autónomo, donde refugiar una idea íntegra del hombre, en las nuevas tendencias demuestra estar sujeto por completo a ese mismo condicionamiento que ha despojado a aquél de toda pretensión de autonomía. ¿Cuál parece ser la consecuencia de esta pérdida? ¿No somos más dúctiles ahora, más resignados ante el poder absoluto de la mayoría? Los intelectuales de hoy, leemos en muchos de sus detractores, temen ser llamados elitistas, antidemocráticos, reaccionarios, anticuados. Lo que antes fuera conciencia crítica, juicio despierto, hoy es relatividad, suspensión del juicio, porque ¿quién soy yo para juzgar? Menos que un hombre, responden al unísono las nuevas voces que se levantan contra esa supuesta autonomía del arte y la literatura.

### **Tercer lienzo: *pasión intacta?***

Frente a la renuncia del hombre que ya no persigue esa causa perdida que era la búsqueda del sentido en un mundo en el que el Sentido ya no está *dado* por obra y gracia del Espíritu Santo, ¿qué puede esperarse de la *pasión* por la literatura si, como señala Alvin Kernan en uno de los buenos momentos de su libro, el tema profundo de la literatura moderna era el de “la dificultad de entender, un poco como la del lector que vuelve las páginas de un libro tratando de ver a través de ellas el sentido del mundo” (Kernan 133) ¿No es esa misma renuncia la que se refleja en el rostro y en las manos del *lector abatido* de Hopper? La imposibilidad de encontrar el sentido en el mundo se volvió motivo de la literatura moderna, para mencionar sólo un ejemplo, en el caso del escritor que se condena al silencio cuando descubre que su confianza en el lenguaje había sido traicionada puesto que ya no era capaz de expresar la esencia de las cosas, que esconden su secreto en

un mutismo absoluto; secreto que apenas alcanza a ser intuido por el artista, por el *contemplador*, en *Una carta*, de Hugo von Hoffmansthal. Esa ausencia del sentido estaba instalada en la literatura; pero ahora, la interpretación ha extendido la falta de sentido del mundo a la falta de sentido del libro que junto con el autor y el lector, saltan en pedazos en la nueva crítica centrada en la lectura. Así lo sintetiza Kernan cuando dice que “el concepto de *libro* —ordenado, teleológico, controlado, referencial y con una significación autónoma— que ha de ser *leído* por lectores alfabetos ha sido reemplazado por el de *texto*, fragmentado, contradictorio, incompleto, relativista, arbitrario e indeterminado, que ha de ser *interpretado* por personas a quienes les cuesta un gran trabajo juntar los signos rotos de la página impresa” (143).

George Steiner, a quien, de todas las manifestaciones de la llamada crítica *radical* le preocupa especialmente el deconstrucciónismo (o desconstrucciónismo) y su abolición del sentido en la infinita multiplicación de sentidos, piensa que puede responderse de dos formas ante esta *avanzada*: la primera, pragmática, consiste en confiar en que, a pesar de los extremos nihilistas y relativistas a los que conducen tales experiencias críticas, éstas no pasarán de ser más que una moda, una nueva “retórica de la lectura”, como ha habido muchas, y que mientras tanto, el lector y el autor, el crítico y el editor serios seguirán “dilucidando sobre un sentido auténtico, aunque a menudo polisémico e incluso ambiguo” (66). Esta respuesta puede hacerse extensiva a todas las demás manifestaciones de la crítica *radical*, y eludir, de tal modo, la discusión, argumentando que, a pesar de todos los pronósticos, el valor intrínseco del arte, su cada vez más precaria autonomía, su aura caída, olvidada y hasta perdida sobreviven contra viento y marea.

Sin embargo tales argumentos no satisfacen a Steiner, quien en el segundo capítulo de *Pasión intacta*, titulado “Presencias reales”, da una respuesta de un tenor bien distinto: “Debemos leer como si el texto que tenemos ante nosotros tuviera un significado” (71). Es necesario dar un salto axiomático hacia la *plenitud de sentido*, dice, y para hacer posible ese salto recurre al argumento de Descartes: “el *sine qua non* de que Dios no confunde o refuta sistemáticamente nuestra

percepción y comprensión del mundo, ni altera arbitrariamente las reglas de la realidad" (70). Sin muchos rodeos, Steiner nos ha puesto frente a una profesión de fe en el Sentido. Y es aquí donde cobra magnitud la relación que antes estableciera entre el libro y el texto sagrado o, para ser más exactos, la filiación entre la lectura y la interpretación y el estudio de las Sagradas Escrituras en la tradición hebreaica. Pero Steiner no se detiene aquí, sino que añade enfáticamente: "Lo que hemos hecho desde el escepticismo enmascarado de Spinoza, desde las críticas de la Ilustración racionalista y del positivismo del siglo XIX, es pedir un préstamo de moneda vital... al banco o a la casa del tesoro de la teología. De allí hemos tomado prestadas nuestras teorías del símbolo, nuestro uso del ícono, nuestra jerga del aura y la creación poética" (74). Pero muy poco se ha retribuido de ese préstamo, que ha dado a los "maestros de la lectura de nuestro tiempo (como Walter Benjamin o Martin Heidegger) la licencia para desarrollar su trabajo". En consecuencia, la hermenéutica y la estética modernas son acusadas de ser más o menos conscientes de haber cometido un "acto de latrocinio más o menos embarazoso" (74). Si bien sabe Steiner que una crítica y una hermenéutica de base teológica no serán bien acogidas en nuestros días, eso no parece importunarlo mucho; en cambio, observa que una teoría secular sobre el sentido y el valor no podría soportar el desafío deconstrucciónista y le parece preferible la "vergüenza inevitable que acompaña a cualquier declaración de fe en el misterio" al "déficit conceptual de la hermenéutica", sin importar que esa apuesta por lo trascendente termine haciendo evidente su "ausencia sustantiva" (78).

En su intento por mantener *intacta su Pasión* por la literatura, a pesar de las nuevas teorías que han puesto en tela de juicio o encerrado en una *tela de caza* su autoridad, su canon de obras, sus categorías y conceptos, su valor estético, ha tomado tanto impulso para dar el salto axiomático que requiere, que ha pasado también por encima de todo el pensamiento moderno. ¿En qué medida seríamos capaces de seguir a Steiner y creer que la crisis del sentido debe conducirnos a un apego renovado por el Sentido teológico?

¿Qué se espera que hagan la estética y la hermenéutica modernas para pagar la culpa del saqueo que han cometido contra el banco de la Teología? Quizá es necesario pensar el problema desde un punto de vista más secular y agnóstico, ya que la *muerte de Dios* no ha sido la única responsable del disparate posmoderno. Por fuera de la religión, ¿dónde más era posible hallar sentidos universales, grandes ideas, criterios y jerarquías de valor?

### Cuarto lienzo: contra el hombre

¿Dónde era posible, repito, hallar sentidos universales, grandes ideas, criterios y jerarquías de valor? En el Humanismo, responde claramente Alain Finkielkraut en el libro no menos apocalípticamente titulado *La derrota del pensamiento*. Lo que descansa detrás del debate acerca de la *muerte de la literatura*, alcanza a advertir Kernan en algún momento de su libro, son las viejas concepciones humanistas acerca de la integridad de la obra literaria, la integridad de su sentido, la confianza en la imaginación creadora y el reconocimiento de la tradición de las obras maestras de la literatura. Esta crisis del humanismo no es nueva en absoluto. Las razones y las distintas *estaciones* que fecharon la bancarrota de las ideas universales, las recorre Finkielkraut en el libro mencionado líneas arriba y, aunque el filósofo francés apuesta a favor de esas grandes ideas, no se abstiene de enseñar los peligros y los errores que éstas propiciaron. Esta *derrota del pensamiento* comienza con el enfrentamiento de un par de conceptos: el de la Universalidad de los valores y las ideas, propio de la filosofía de las Luces, y el del *Volksgeist* o “genio nacional”, que aparece como una reacción contra el primero, en el pensamiento del romanticismo alemán. Enfrentamiento que se ha visto reflejado en las opuestas maneras de sentir y pensar lo que debe ser una nación, aquello que la identifica culturalmente, el modo en que se expresa en el arte y la relación que establece con todo lo que le es ajeno.

Permitame el lector seguir a pasos largos el detallado itinerario por el que nos lleva Finkielkraut en el recuento de esta batalla conceptual. En el principio estaban las ideas de la razón, el derecho, la igualdad, la nación y el Hombre universales, junto al ideal de una

nación conformada por individuos que han elegido pertenecer a la misma por medio de un *Contrato social*. Las primeras, ideas universales que habían sobrevivido de Platón a Voltaire, hasta que apareció Herder, quien descubrió, en el Hombre universal de la Ilustración, la hipóstasis del francés y creó el concepto de *Volksgeist* para desenmascarar un imperialismo y un error epistemológico. Con Herder, dice Finkielkraut, "todos los valores supranacionales, sean jurídicos, estéticos o morales, se ven desposeídos de su soberanía" (10). En adelante, cada nación deberá hacerse dueña de su propio destino y sólo tendrá que rendirse cuentas a sí misma, puesto que el tribunal de valores universales ante el cual tenía antes que comparecer, ha sido juzgado y rechazado por la tribuna de los particularismos (13). En Francia, los contrarrevolucionarios apelan a esta misma negación de la universalidad para defender las costumbres y el orden ancestral que los racionalistas pretenden acabar y calificar como supersticiones. Para aquéllos, sin embargo, "la verdad sólo existe en la longevidad de las cosas" (24), señala Finkielkraut.

Ambos conceptos engendrarián sus monstruos: a las ideas universales se las acusa de haber legitimado a las naciones europeas, dueñas de la cultura y de la civilización occidental, para que emprendieran en su nombre una labor de colonización que les era económicamente conveniente y que supieron disfrazar de generosidad bajo la pretensión de "hacer ingresar a los retrasados en la órbita de la civilización" (59), negándoles el derecho a poseer y valorar una cultura y una civilización propias. Así lo denunció Lévi-Strauss en su famosa conferencia para la Unesco, titulada *Race et histoire*. El *Volksgeist*, por su parte, es visto como el germen ideológico de las ideas nacionalistas, totalitarias, xenófobas y supersticiosas que florecieron con el nazismo. Dos episodios anteriores son tomados como advertencia contra este último peligro: el caso Dreyfus, que demostró a los franceses que ellos no eran invulnerables a los fanatismos nacionalistas cuando acusaron de traicionar la identidad nacional a todos aquellos que en defensa de Dreyfus argumentaron con Renán que "el hombre no es el esclavo

de su raza, ni de su lengua, ni de la religión, ni del curso de los ríos, ni de la dirección de las cadenas montañosas" (Finkielkraut 49); y la invasión de Alemania a la región de Alsacia, que pertenecía a los franceses, bajo la consideración de que los alsacianos eran de raza alemana, hablaban alemán y conservaban costumbres heredadas de los alemanes; razones por las cuales no debía tolerarse la insistencia de ese pueblo alemán en pretenderse francés. Aquí, añade Finkielkraut, el *Volksgeist* reveló, por primera vez, sus potencialidades totalitarias.

Además de manifestarse en la historia, como hemos visto, este enfrentamiento también fue revolucionario para el conocimiento, ya que tanto los románticos alemanes como los contrarrevolucionarios franceses, en su afán por "devolver el hombre a su sitio" descubrieron "lo que actúa sobre él" y dieron origen a un cambio epistemológico que aún —y sobre todo hoy— es vigente: fueron, en fin, los responsables del nacimiento de las *ciencias humanas* (29), nos dice Finkielkraut. Los positivistas, filólogos e historiadores del siglo XIX, tomaron partido por el *Volksgeist* y el racionalismo cambió de bando: si antes acompañaba a los filósofos de las luces en su negación de la superstición y las costumbres, ahora, "al convertir la historia en el modo de ser fundamental del hombre, al mostrar la necesidad, en cada momento, de los valores que se cotizan sucesivamente en las sociedades, al sustituir la crítica de la opinión común por el estudio objetivo de su génesis, los positivistas devuelven a los espíritus iluminados del siglo anterior la acusación de superstición o de ignorancia... Con la aparición de las ciencias humanas, las ideas filosóficas de contrato social, de derecho natural, son etiquetadas a su vez entre las mitologías" (29-30).

Éste fue, sin duda, un duro golpe contra el Hombre y contra el humanismo. Un golpe del cual nunca pudieron sobreponerse. Menos aún después de que Lévi-Strauss descubriera ante el mundo que los pensadores de las Luces trataron de convertir en modelo para el mundo entero la situación específica en que vivían y a la que denominaron *civilización*, quisieron transformar "sus hábitos concretos en aptitudes universales, sus valores en criterios absolutos de juicio y al europeo

en dueño y poseedor de la naturaleza, el ser más interesante de la creación" (Finkielkraut 58-59), quedando, de este modo, el humanismo como responsable de la soberbia de occidente, la megalomanía del progreso y la ideología de la colonización.

Pero, continúo con Finkielkraut, las ciencias humanas también trajeron consigo sus demonios: la palabra cultura, nos dice, parece ocupar el lugar antes destinado a la raza, sirviendo como "estandarte de la división de la humanidad en entidades colectivas, insuperables e irreductibles" (90). El Hombre cede su lugar a "la diversidad sin jerarquía de las identidades culturales" (68) y desaparece como sujeto autónomo al convertirse, para los científicos sociales, en "campo de fuerzas o de estructuras que escapan a su aprehensión consciente" (68). Los historiadores rompen con la continuidad del Tiempo a fin de evitar cualquier imperialismo cultural y nos enseñan a "no descubrir en nuestros antepasados la imagen o el esbozo de nosotros mismos" (62). Los sociólogos, en una mezcla inusitada de marxismo y etnología, descubren que en la educación, hay *desarraigo* y *doma* y advierten que "cultivar a la plebe significa disecarla, purgarla de su ser auténtico para llenarla inmediatamente con una identidad prestada" (65): violencia simbólica que se lleva a cabo en la escuela. Por último, se pondrá en tela de juicio la supuesta superioridad que legitima el discurso literario para que sea llevado a la escuela por encima de otros discursos; al ser todos equivalentes al primero, estructuralmente hablando, tendrían igual oportunidad de ser escogidos como materia de enseñanza.

Aquí es curioso observar el camino que pareciera tomar la utopía de Bradbury acerca del final de los libros: si hacemos caso del planteamiento de Finkielkraut, no será una sociedad totalitaria la que acabe con ellos en beneficio de la ignorancia que conduciría al bien común, sino una sociedad democrática para la cual todos los discursos son igualmente válidos y tienen la misma jerarquía. Discursos que poco a poco irán ocupando el lugar destinado a la literatura hasta que, *verbi gratia*, la televisión impere sobre los demás y nos deje instalados, cómodamente, entre cuatro paredes cubiertas por pantallas gigantes donde quedaríamos, por fin, a merced de la

uniformidad. Finkielkraut lo expresa mucho mejor en la siguiente paradoja: "No hay duda de que el no-pensamiento siempre ha coexistido con la vida del espíritu, pero es la primera vez en la historia europea que se aloja en el mismo vocablo y que disfruta del mismo estatuto" (122). Se han borrado las fronteras entre la diversión y la cultura y ya no hay lugar para "acoger" y "dar sentido" a las obras literarias que existen o se siguen escribiendo: "Hoy, los libros de Flaubert coinciden, en la esfera pacificada del ocio, con las novelas, las series televisivas y las películas rosadas con que se embriagan las encarnaciones contemporáneas de Emma Bovary, y lo que es elitista [...] no es negar la cultura al pueblo, sino negar la etiqueta cultural a cualquier tipo de distracción" (121).

La ciencia se enfrenta así a la literatura, y al arte en general, como antes lo hiciera con la religión. Y de hecho, todo aquello que hacia del arte y la literatura una manifestación superior del espíritu humano ha sido ya desenmascarado como encubridor: el aura, el genio creador, la inspiración, el autor, la obra, la misma literaturidad. La secularización progresiva del arte y la literatura conlleva su propio aniquilamiento y, cosa que no habíamos imaginado, su entierro pareciera querer ser oficiado por las ciencias humanas, a cuya facultad, paradójicamente se hallan vinculados muchos departamentos de literatura en las universidades.

El planteamiento de Finkielkraut desemboca, en su último capítulo, en el descubrimiento reciente de que, si bien se ha dejado a un lado la pretensión de una cultura universal, ya ni siquiera se toman en serio las culturas nacionales. Tanto los herederos del tercero mundo, dice, como los profetas de la *posmodernidad* "preconizan la transformación de las naciones europeas en sociedades multiculturales" (115). Los primeros defienden la equivalencia de todas las tradiciones; los segundos hablan de eclecticismo cultural y predicen el "mestizaje generalizado, el derecho de cada cual a la especificidad del otro" (116); y multicultural significa para ellos *bien surtido*, pues "lo que aprecian no son las culturas como tales sino su versión edulcorada, la parte de ellas que pueden probar, saborear y arrojar después del uso" (116).

Sí. En el retorno al humanismo podría renovarse la integridad de las ideas que devolverían a la literatura, al libro, al autor y al lector, su propia integridad perdida. Pero, ¿en cuál? Después de seguir el planteamiento de Finkielkraut, aún a pesar de él, tropezamos contra los peligros de un humanismo que es concebido como la entronización de ideas universales que no son tan universales y con el desdén que no puede evitar manifestar, incluso el filósofo francés, hacia las culturas llamadas terceromundistas cuando afirma que hoy en día, en los países de cultura occidental, "los escritores deben adaptarse a los cánones de una literatura que se denomina menor, porque, a diferencia de los textos consagrados, en ella se expresa la colectividad y no el genio del individuo aislado, separado de los demás por su seudomaestría: terrible ascesis, que perjudica, por añadidura, a los autores pertenecientes a las naciones cultivadas. Para acceder al punto de no-cultura,... tienen que recorrer un camino más largo que los habitantes de los países subdesarrollados. Pero ¡ánimo! incluso aquel que tiene la desgracia de nacer en un país de una gran literatura debe... escribir como un perro que caña su agujero, una rata que construye su madriguera. Y, para ello, encontrar su propio punto de subdesarrollo, su propia jerga, su propio tercer mundo, su propio desierto" (117. La frase en cursiva la toma Finkielkraut del libro *Kafka*, por Deleuze-Guattari.)

Debido a la polarización de las posiciones aquí mencionadas, desde las que ponen en tela de juicio a la literatura hasta las que defienden su soberanía, al final se revela la imposibilidad de adherir completamente a alguna de ellas: ni a la propuesta de una ética y una hermenéutica de base teológica hacia la que nos conduce George Steiner en detrimento de todo el pensamiento moderno; ni al llamado de la crítica radical a desvalorizar la tradición literaria; ni a la sospechosa redefinición que espera Alvin Kernan de la literatura en la sociedad actual; ni a la abolición de todas las jerarquías y criterios de valor en nombre de la democracia que parece sostener en lo social y en lo político las críticas que de manera tan entusiasta

se dirigen contra la literatura; ni tampoco a la confianza ciega en esas mismas jerarquías y valores que impone una cultura sobre las demás; ni a la aceptación de la conveniente equivalencia de todos los discursos en una sociedad expuesta al desenfreno de los medios de comunicación; ni a la preferencia por otros discursos, que pasa por encima del propio valor estético y se justifica en la capacidad que tienen de representar a sectores sociales marginados, que a su vez son traicionados en esa ausencia de valoración; ni al aparente reposo final que se encontraría en la comprobación del sinsentido o la relatividad de todos los juicios, y que permitiría desentenderse del problema estético y sus implicaciones sociales...

Sólo resta decir que quien pase por el recinto formado por esta *tela de caza* en la cual se ha encerrado a la literatura, tras su *excursión* saldrá finalmente desconcertado e intranquilo y con un malestar casi físico como el que parece experimentar el *lector abatido* en el cuadro de Hopper, imagen que me gustaría dejar como única conclusión de este ensayo.

### Obras Citadas

Grombich, Ernst. *Historia del arte*. Madrid: Alianza, 1980.

Finkielkraut, Alain. *La derrota del pensamiento*. Barcelona: Anagrama, 1994.

Hopper, Edward. *A Journal of His Work*. Book III. [Edición facsímil]. New York: The Whitney Museum of American Art, 1997.

Hughes, Robert. *A toda crítica. Ensayos sobre arte y artistas*. Barcelona: Anagrama, 1992.

Kernan, Alvin. *La muerte de la literatura*. Caracas: Monte Ávila, 1996.

Levin, Gail. *Edward Hopper: The Art and the Artist*. New York: W. W. Norton, in association with The Whitney Museum of American Art, 1980.

Mutis, Santiago. "El mundo de Edward Hopper". *El visitante*. Medellín: Colección Celeste, Universidad de Antioquia, 1986.

Paz, Octavio. *Los privilegios de la vista. Obras completas*. Tomo I. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

Steiner, George. *Pasión intacta*. Bogotá: Ediciones Siruela y Grupo Editorial Norma, 1996.

**I**lustraciones que se leen esto, como ocurre a menudo cuando se lee el libro de artista que es la obra de arte en sí misma, están sujeta a la tiranía de una idea falsa de la critica como genio creador o en su versión más contemporánea como "propósito de la obra". Cuando se hace esto, como ocurre a menudo cuando se lee el libro de artista que es la obra de artista, las imágenes están sujetas a la tiranía de una idea falsa de la critica como genio creador o en su versión más contemporánea como "propósito de la obra".

Para hacer justicia a Ponteri, hay que decir también que cada persona y la drástica descalificación de la interpretación de Adorno