

Kermode, Frank. *Formas de atención*. Barcelona: Gedisa, 1988. 142 págs.

Que una valiosa obra de arte haya permanecido en la oscuridad durante siglos o que, por el contrario, no se haya agotado en el mismo lapso de tiempo a través de múltiples interpretaciones, son dos hechos que no dejan de asombrarnos, y es a partir de ellos como surge la reflexión de Frank Kermode en su libro *Formas de atención*, cuyas primeras líneas resumen la idea en la que convergen ambas direcciones: "¿Por qué medios atribuimos valor a las obras de arte y de qué manera nuestras evaluaciones afectan nuestra forma de atenderlas?". A esto se refiere el título y la intención del libro: poder discernir qué fuerzas determinan la selección de ciertas obras, aquellas a las cuales dedicamos especiales formas de atención y que, por ello mismo, llamamos canónicas.

¿Cómo se forma el canon? ¿Por qué el canon tiene vigencia? Estas son las preguntas fundamentales y las que dan forma a la distribución del libro. Para estudiar la primera Frank Kermode recurre al ejemplo de una obra que consideramos canónica (establecida e infaltable en la historia del arte) y que, sin embargo, permaneció durante siglos ignorada (fuera del canon): la de Sandro Botticelli. En la actualidad este olvido nos parece sorprendente, por el mismo hecho de que tal obra la consideramos imprescindible. Pero, es un hecho, sólo desde 1815 *El Nacimiento de Venus* (!!) fue colgado en la galería Ufizzi, y a partir de entonces comenzó a prestársele atención a este artista. ¿Cómo ocurrió? Kermode entiende este renacimiento como producto de un "desarrollo extraordinario en la historia del gusto", que fue impulsado sobre todo por "artistas y otras personas de sensibilidad moderna, cuyas ideas sobre la historia eran más pasionales que precisas". Es decir, que el renacimiento de Botticelli durante el siglo XIX se dio gracias a la *opinión* y no al *conocimiento*. Opinión que necesitaba, antes que nada, los indicios primeros de una *modernidad* que hubiese mirado hacia el pasado; un primer moderno, en los comienzos del Renacimiento, que hubiese vuelto su mirada hacia la antigüedad, hacia el arte griego.

En medio de este movimiento, Kermode dedica su atención a dos figuras que compartieron un mismo objetivo, pero desde perspectivas disímiles. El primero es un inglés autodidacta, contemporáneo de W. B. Yeats y más bien desconocido, Hubert Horne quien en 1908 publica un libro intitulado *Alessandro Filipepi called Sandro Botticelli, Painter of Florence*, escrito como "pieza implacable de erudición histórica" en un "estilo 'estético'", pero calificado por un orgullo en el saber exacto". El estudio de Horne se basa en trabajo de archivo y pretende corregir la falsa adoración por Botticelli (a quien se veneraba por pinturas que no eran de su autoría). A grandes rasgos la intención de Horne era "dar a la lánguida ilusión la exactitud y precisión que le faltaba, a pesar de que, al mismo tiempo, no deseaba dispersar su logro". El segundo estudioso es, contrario a Horne, un hombre de formación académica inserto en la tradición de erudición científica alemana, Aby Warburg quien escribiera su tesis en 1893 sobre *La Primavera y El Nacimiento de Venus*. Como académico, su preocupación se dirigía a la cuestión de los sistemas de estudio para las humanidades. Su lema era "Dios reside en los detalles" y su método consistía en rastrear imágenes hasta su origen más primitivo, "creía que las imágenes que tenían su origen en el terror arcaico volverían a aparecer en contextos más tranquilizadores; entonces, encerraría la mentalidad de otra época". Así, su interés podría atravesar varios saberes, como era evidente en la organización de su biblioteca en el Instituto que lleva su nombre en Inglaterra, en cuya entrada se leía escrito en caracteres griegos MNEMOSINA. Y de hecho tal era su convicción, el valor de la memoria; para realizarlo revisó otros sistemas, pero construyó el suyo propio.

Ambos eruditos se conocieron e intercambiaron correspondencia además de compartir su pasión por Botticelli y el Quattrocento. "Ambos, afirma Kermode, se vieron afectados por un movimiento de gusto sobre el cual no tenían ningún control". La diferencia entre uno y otro consiste en que Warburg "consideraba la importancia del detalle [...] contra un fondo de historia cultural que no tenía límites discernibles; necesitaba, en principio, todo el conocimiento para poder entender la memoria cultural [...] Detrás de él estaban aquellos profesores poderosos y esquematizadores", mientras que Horne

confiaba "en su propio ojo y su propia mente [...] No estaba interesado en el método: los archivos son suficientes". Y allí reside el punto central de esta primera parte: Horne y Warburg convergían hacia un mismo fin (lograr un *conocimiento* adecuado de Botticelli que corrigiera los errores de la *opinión* que lo habían rescatado) por caminos diferentes (el uno desinteresado de cualquier sistema, el otro centrado en ello todo el tiempo).

Allí queda suspendido el primer capítulo, y ahora pasamos a la segunda pregunta y al segundo capítulo, que sigue una profunda línea de continuidad con lo que acaba de exponer: ¿Cómo acercarse a una obra canónica? (o lo que es lo mismo: ¿Por qué insistir en su estudio?). ¿Cómo puede decirse algo nuevo y que no sea absurdo acerca de *Hamlet*?". Entra en cuestión entonces otro problema: la inagotabilidad de una obra a través de interpretaciones de todas las épocas y todos los ámbitos. Kermode se ocupa ahora del potencial de las últimas páginas de su primer capítulo, estudiar qué permite a la obra escapar, e inclusive provocar la 'destrucción' de sistemas de interpretación que se le acercan constantemente. En este sentido, el crítico fuerte es aquel que, buscando un espacio propio refuta otras interpretaciones, para que en su comentario la misma obra parezca siempre diferente, siendo el centro de su trabajo "alterar [los] equilibrios internos [de la obra], prestar atención a aquello que se consideró marginal como si debiera ser llevado más cerca del centro, aún al costo de perder lo que hasta el momento parecía manifiestamente central". Por consiguiente, las grandes obras lo son en la medida en que soportan el desplazamiento de su centro provocado por intereses divergentes. Consecuentemente se dedica entonces Kermode a hacer un esbozo de interpretación de *Hamlet* adecuado a nuestra época. Despoja al personaje de su pedestal e impone otra jerarquía en la que pasa a primer plano el estudio *retórico* a la manera Paul de Man. Para hacerlo establece un precedente gnoseológico, la constante shakespeareana sobre las "sombras y los espectáculos, sobre la esencia y sus imágenes, y sobre los espejos". Este tipo de dualidades (por ejemplo, escenario/mundo: "la obra en sí es una sombra de la esencia del mundo") se manifiesta en el

lenguaje, en la *conversación*, en la palabra, en "el lenguaje de la obra"; y para hacer su esbozo de acercamiento retórico a *Hamlet*, considera una figura retórica, la más importante (al parecer de Kermode), la repetición, de cuyas formas la más interesante es la *endiadis* (por la cual se expresa un solo concepto con dos nombres coordinados). No nos detendremos en este esbozo de sistema, bástenos decir que la única intención de Kermode en este segundo capítulo es demostrar cómo a partir de esta jerarquización de los elementos con base en un supuesto retórico, puede organizar coherentemente una nueva interpretación de la obra. Desplazando el centro, *Hamlet* es el mismo pero diferente. De allí que pueda afirmar no sólo para esta pieza sino para todo texto canónico, que lo que lo constituye es la imposibilidad de establecer definitivamente una interpretación irrevocable, de "relacionar (a perpetuidad) la sombra del comentario con la esencia de la obra". A esta imposibilidad de todo sistema de estabilizarse respecto a la obra Kermode la define como "modernidad perpetua", tal es el rasgo propio y el carácter principal y fundamental de la obra canónica. De allí se deduce otra idea: las *conversaciones* de los intérpretes a lo largo del tiempo, su "sombria charla", tendrán por fin "mantener un objeto real y valioso para que siga existiendo".

Allí nos deja el segundo capítulo, ante la *esencialidad* de la obra, y en ese mismo punto comienza la conclusión del libro, que tiene que ver mucho con esta idea de *valor* de las obras y del canon: "El éxito de la argumentación interpretativa como un medio de conferir o confirmar un valor no debe medirse por la supervivencia del comentario sino por la supervivencia de su objeto". Esta es la proposición básica del libro. Sin embargo para estudiarla a profundidad se vale del crítico inglés Samuel Johnson y su drástica distinción entre *conocimiento* y *opinión*. Está en juego el carácter del comentario como formador del canon: entre el entusiasmo con su sombra de error y el conocimiento con su conciencia de insuficiente. "Quizá nos resultaría mucho más difícil de lo que pensó Johnson distinguir aquello que está establecido porque es correcto de aquello que es correcto porque está establecido". Lo importante para Kermode es admitir que la opinión también contribuye a la formación

del canon, pero no desconoce su peligro, sabe que muchas veces se vuelve en contra; en definitiva, es un arma de doble filo. Pero hay además de la *virtud* que impone el conocimiento para una obra y la pasión de la opinión, otra fuerza, la *fortuna*: "Conocemos varios libros que ningún esfuerzo de virtud o de opinión puede devolver a nuestra atención: ciento dieciséis obras de Sófocles, por ejemplo, rechazadas por los pedagogos del segundo siglo por ninguna otra razón que las restantes siete, caben en un solo códice destinado al uso en los colegios". La formación del canon es un esfuerzo que también tiene sus limitaciones, la fragilidad de las obras es evidente y es grande. La fortuna, la opinión y el conocimiento son pues las tres fuerzas que determinan la selección de obras a las que prestamos especiales formas de atención.

Ahora bien, es indudable que "el proceso para seleccionar el canon puede ser muy largo [...] una vez terminado, los trabajos que quedaron dentro recibirán el tipo de interpretación que requieren para mantener su contigüidad en cualquier momento; es decir, mantener su modernidad"; la única forma de mantenerla es a través del ejercicio de conversación (vale la pena señalar en nuestra lengua la afortunada similitud con esta otra palabra: *conservación*) entre los diversos intérpretes. Pero nadie puede alzar la voz e imponerla por siempre, de allí también que la idea de los cánones como "instrumentos de supervivencia construidos para ser a prueba del tiempo y no a prueba de la razón, son por supuesto destrutibles". Entre estas dos citas queda un remanente, una diferencia que puede provocar confusiones: la idea de pertenencia al canon como garantía y la del mismo como sometido al cambio. Pero Kermode la resuelve afirmando el juego de conversaciones como el de la "perpetua modernidad". Las obras están allí pero no como si estuvieran en un lugar vacío e impermeable al tiempo, tienen una garantía no porque sean intocables sino porque "el trabajo de preservación y defensa se lleva a cabo por medio de varias voces que cooperan, *por más que lo hagan de mala gana*, para lograr un fin y no por una autoridad central que se resiste a sus desafiantes".

La imposibilidad de alcanzar un consenso definitivo, de estabilizar y privilegiar un sistema de interpretación, es lo que mantiene vivo y fuerte al canon. No se trata de renunciar a los sistemas, ya que si bien

es cierto que en la actualidad se saben por principio incompletos, falibles y, desde Nietzsche, ficticios, también tenemos que tener en cuenta que ya no pretenden establecerse como formas de conocimiento incuestionables, sino que deben servir como estimulantes para la conversación; por lo tanto no se estudian "los sistemas del pasado en busca de materiales de construcción sino para limpiar un espacio donde el juego de conversación pueda continuar impredecible; un juego en donde no podemos adquirir conocimiento sino aquello que Rorty denomina 'curiosidad' que hace eco de la definición de Bacon de curiosidad como 'conocimiento roto' ". La tarea del comentario no es sobrevivir, es tan sólo abrir ese espacio de curiosidad por medio del cual "los objetos primarios de mi propia atención deben llamar la atención de otra generación".

El siglo XX ha visto sucederse una buena cantidad de estos sistemas y en ese mismo movimiento ha llegado el momento en el que el mismo concepto de tradición ha sido devaluado. Kermode lo defiende y lo hace porque afirma el *valor* de las obras canónicas, que por una compleja interacción de fuerzas (fortuna, opinión y conocimiento) han llegado a obtener esa *forma de atención* en la que se les dedica "una casi rabínica minuciosidad en comentarios y especulaciones", manifestando una "mágica" inagotabilidad. Esta forma de atención es lo constitutivo de su *valor*, independientemente de que éste sea inherente a la obra o producto de sus intérpretes. De allí que el hecho de que una interpretación esté condenada al error no debe preocuparnos, mientras mantenga ese objeto, la obra; "lo que no es bueno, concluye Kermode, es aquello que podría llegar a destruir los objetos valorados o su valor, o apartarlos de las formas especiales de atención que les han sido otorgadas". Lo realmente nocivo es entonces obedecer a un sistema de conocimiento sea cual fuere (de todas formas incompleto y falible, es decir, provisional), en el que se pierdan las obras de valor y sean reemplazadas por una serie de documentos apenas ojeados y sin duda prescindibles.

Juan Carlos Moreno

Estudiante Carrera de Estudios Literarios

Universidad Nacional de Colombia