

Elogio y defensa de la Bella Dama Literatura (o avatares de las cuatro Musas de la modernidad en la encrucijada postmoderna)

Ricardo Cano Gaviria
igitur@edicionesigitur.com

Si a un escritor de narrativa se le preguntara cuál es la relación con la crítica dentro de su propia obra, o qué opina de la crítica, podría limitarse a afirmar que ésta es algo muy importante para él, algo consustancial a su labor de escritor, y hacer un repaso de algunos textos publicados de carácter ensayístico o crítico. Quien esto escribe confiesa que desconfía de ese camino testimonial, y sólo concibe un camino teórico, cuyo periplo lo llevará por una región bastante inexplorada de nuestros bosques...

Muertas las musas de la tradición clásica, o refugiadas para siempre en el museo, al menos cuatro nuevas disciplinas (o géneros dignos de tener una musa que los inspire) han iluminado el desarrollo de la edad moderna, de una forma no por tácita menos concertada y activa: la Literatura, la Estética, la Crítica y finalmente la Teoría. Ahora bien, careciendo de deidades mitológicas modernas que las tutelén, no hay más remedio que encomendarlas a su propia inspiración; nacidas casi simultáneamente en las postrimerías del siglo XVIII, las tres primeras han tenido tiempo de crecer, madurar y envejecer a lo largo y ancho del siglo XIX, uno de los más expansivos a todos los niveles en la historia de la humanidad. En cuanto a la Teoría, hija de las modernas ciencias del lenguaje (lingüística, semiología, poética),

es tan joven que incluso muchos dudan de su existencia. De hecho, sólo están dispuestos a tomarla en consideración quienes han superado esa etapa en que el hecho literario se aparece bajo la transparencia engañosa del sentido común.

— Ciertamente, el problema de la Literatura, de eso que nosotros entendemos hoy por Literatura (un sistema abierto y globalizador, en relación directa con los distintos cánones, que conlleva por un lado un culto de la obra consagrada o en vías de consagración, y por el otro un ritual de lectura y de estudio) aparece ya ahí: ella ni siquiera es algo visible a los ojos del llamado sentido común. No necesitaban contemplar su imagen sublimada los que, en el siglo XIX, leían los almanaques poéticos que definían como los best-sellers de la época, ni tampoco los seguidores de Victor Hugo a uno y otro lado del Océano. Incluso el hombre que, a finales del siglo XIX, manifestó en Colombia estar en la cárcel por haber matado a otro que le dijo que Victor Hugo era mejor escritor que Vargas Vila, no era un crítico literario *avant la lettre*, sino alguien que actuaba por su cuenta, al margen de la Literatura.

— ¿Quién puede ser pues esa dama, que vive hoy semiclandestina en el bosque, aterrorizada por las jaurías de los *mass media* y los estudios culturales, cuando tiempo atrás había sido admirada y reverenciada, especialmente durante el segundo romanticismo y el liberalismo, que hicieron de ella un estandarte? Aunque se dice que tenía ínfulas de diosa, nadie ignora que carece de sangre divina; su sangre es humana, demasiado humana, y tiene un vicio secreto: el simulacro. Por eso cree en sí misma con la misma fe con que don Quijote cree en los molinos de viento y en las princesas encantadas (como escribió Michel Foucault: “Me parece que la literatura, el ser mismo de la literatura, si se la interroga sobre lo que es, sobre su ser mismo, sólo podría responder una cosa: que no hay ser de la literatura, que hay sencillamente un simulacro, un simulacro que es todo el ser de la literatura”).

— Creación del hombre, simulación ideada por el hombre, la Literatura cree en sí misma, pero es ella misma una criatura

incrédula: dicho en otros términos, no tiene necesidad de creer en los dioses, y mucho menos en un Dios único y verdadero, como producto que es del siglo XVIII, que lleva la marca de la laicidad y la Ilustración, y del siglo XIX, que arrastra el reclamo del liberalismo. Sin embargo, por paradójico que parezca, todo lo que habla de ella tiende al lenguaje teológico: por un lado, precisa para encarnar de un acto de fe (la voluntaria suspensión de la incredulidad del lector) y, por el otro, tiende a la reinstauración de un Dios: el autor. Fue eso, en efecto, lo que Flaubert puso de relieve cuando convirtió a Dios en el centro de una de sus metáforas favoritas: el novelista debe estar en todas las partes y en ninguna, como Dios en la creación.

— Por otro lado, la obra literaria tiende por naturaleza a ser consciente de sí, es decir, a reflejar el ser de la Literatura en su propia condición de simulacro. Eso es lo que, muy ampliamente, denominaremos aquí autorreferencialidad: esa capacidad (irónica en última instancia) de la obra verdaderamente moderna de desdoblarse en ella misma y su sombra, de albergar el germen de su propia teoría, de proyectarse desde la Literatura en la que nace y de la que no es más que un compendio, una repetición/variación o —como diría Foucault, siguiendo en cierto modo a Blanchot— un murmullo. Autorreferencialidad que, por otro lado, alude en el caso de Mallarmé a la propia experiencia individual del poeta, convertido por ello mismo en una figura emblemática, cuyo arte se mira en el espejo de la autodestrucción.

— Y en cuanto a la Crítica, ¿cuál es su papel en todo esto? ¿Y cómo caracterizarla? Uno tiende a imaginársela con el ceño fruncido, como una solterona de carácter agrio y quisquilloso; tal vez por eso, así como se sabe que en nuestra niñez muchos de nosotros hemos soñado con ser poetas de mayores, todavía no se sabe de ninguno que de niño hubiera soñado con ser crítico. Y los niños, en su desprecio, tienen buena parte de razón, pues, en realidad, ¿puede alguien decir cuáles son los encantos de la Crítica? ¿Sabe alguien de donde viene, o cuál es su designio? ¿Y si es un arte o, más bien, una ciencia? Hay que

retroceder hasta el romanticismo de Jena, crecido a la sombra de la filosofía idealista (especialmente Kant), para encontrar la primera formulación coherente que nos permite suponer que estamos ante alguien de peso: la crítica es una instancia de la literatura —es literatura ella misma. Poesía y crítica se dan la mano dentro del mismo ser. “La poesía no puede ser criticada más que por la poesía” (Friedrich Schlegel, Fragmento 117 de *El Liceo*).

— Las investigaciones de mayor prestigio inducen a sospechar que fue la misma filosofía la que arrojó a la Crítica en brazos de la Literatura, y es que desde hace mucho se sabe que la filosofía tiene vicios de alcahueta, cuando no de partera. Pues sin duda ha sido ella la que ha ayudado a dar a luz varias criaturas, en un siglo revolucionario y licencioso, el XVIII, en el que la herencia biológica transita tanto la vía de la paternidad reconocida como la de la no reconocida: así, se puede decir que la Literatura es ella misma hija legítima de la retórica, de cuya ausencia se nutre y a cuya desaparición debe —dicen algunos— su nacimiento, ¿pero se puede decir lo mismo de la Estética, a cuyas normas debe tanto la Literatura?

— Se suele reconocer que si la Estética nació en ese mismo siglo de una costilla de Kant, el primero en definir la finalidad sin fin del arte (postulada en la *Crítica del juicio*), contó luego con el auxilio de Baumgarten, quien intentó y logró en parte ponerla a caminar como una disciplina de paternidad reconocida: hija de la filosofía como disciplina cuyo objeto es el conocimiento sensorial que llega a la aprehensión de lo bello y se expresa en las imágenes del arte (en contraposición a la lógica como ciencia del saber racional), y de la retórica en la medida en que ésta le brindó un modelo, cabe suponer que el hecho de que ella llegara a existir como disciplina independiente fue un estímulo, en el mismo siglo XVIII, para el propio nacimiento de la Literatura.

— Al menos fue bajo los auspicios de la Estética como el asunto de la autonomía del arte pudo plantearse entonces con rigor filosófico. Ya que si el valor estético puede presentarse

como algo autosuficiente, parece lógico que se pueda considerar a la obra que lo encarna como autónoma: sin embargo, queda pendiente saber hasta qué punto la realidad de esta autonomía depende de una facultad específica, productora del arte, llamada genio, fantasía o imaginación. Pues si es así, cabe tener en cuenta la opinión de Benedetto Croce cuando señala que Vico, al llamar la atención sobre la racionalidad *sui generis* de la fantasía, fue “el primer descubridor de la ciencia estética”, y también las reflexiones de Coleridge sobre las diferencias entre fantasía e imaginación: la fantasía como una “modalidad de la memoria”, que opera de forma asociativa; la imaginación como “facultad unificadora” que moldea y modifica los datos y genera novedad y cualidad.

— A caballo de las corrientes artísticas que simpatizaban con, o defendían el credo del arte por el arte (desde Benjamin Constant hasta Gautier, que hablan de un arte por el arte muy poco riguroso, hasta Flaubert y Baudelaire, que le dan contenido real, a través de una escritura concebida como trabajo artístico), el concepto de autonomía de la obra literaria ha llegado, paradójicamente, hasta nuestros días, como una realidad incierta, cuya validez parece depender de aquel credo. Ahora bien, ¿se deriva la autonomía de la obra literaria del credo de quien la escribe, o es algo inmanente a su estructura o a su esencia? En otras palabras, ¿es un concepto científico? ¿O solamente filosófico, en el sentido de que podría y debería entenderse, haciendo honor a su origen, como un concepto gemelo del concepto de autonomía de la ley moral, por lo que debería aspirar como éste a lo universal, lo cual significaría que toda obra, si es bella (al margen del credo estético del autor), es necesariamente autónoma?

— De todos modos, aún podría argüirse que, nacido de la filosofía, el concepto de autonomía de la obra aspira a la ciencia, la única que puede darle consistencia y universalidad. Flaubert solucionó para su propio uso este problema a través de un atajo, al identificar la verdad científica alcanzada mediante sus procedimientos narrativos (poéticos) con la belleza estética:

si algo es verdadero en literatura, es automáticamente bello. Pero una solución sin atajo sería la que estableciese protocolariamente las leyes de la obra literaria. Por ejemplo: si ella es, como señala Ingarden, una estructura o formación estratificada, compuesta de varias capas heterogéneas, debería también, por necesidad, ser transparente a la ciencia.

— En cuanto a las Poéticas, esas pobres abuelitas, ¿es que no les ha sido reservado ningún protagonismo en nuestra historia? De ningún modo: tan viejas como las Retóricas y las mismas Musas, renacen en la época moderna con la aspiración de fundirse en una Poética única. Tal aspiración, desde el interior de la Literatura, fue la primera en reivindicar para sí un estatus científico, o definido con relación a la ciencia. Delimitando como objeto no el contenido de las obras, sino sus condiciones de posibilidad, esto es, los mecanismos que permiten que las obras existan y funcionen de determinada manera (lo que M.H. Abrams ha llamado poéticas objetivas), los estudios de Poética literaria atraviesan su primera época dorada en los estudios formalistas rusos, que florecen en Rusia tras el auge y decadencia del simbolismo. Luego, el *New Criticism* (en EE.UU. e Inglaterra), la escuela morfológica alemana y los estudios de análisis estructural franceses, dan realidad a la aspiración enunciada por Valéry en 1937 (al inaugurar la cátedra de Poética en el Colegio de Francia), y serán, con diferente fortuna, los jalones más significativos en la todavía reciente vida de la Poética como amamantadora de Teoría.

— La producción de Teoría literaria, de ese modo, se nos aparece como el último eslabón de una cadena en cuyo origen, como ser irradiante, se halla la Literatura. Se puede pensar en cierto modo que, de acuerdo a este planteamiento, sin Literatura no hay Teoría y que, a la larga, sin producción teórica, la perdurabilidad de la Crítica y por ello mismo de la Literatura se presenta como algo más bien dudoso. Además, conforme la práctica literaria de los países occidentales, desde el nacimiento de la Literatura en el siglo XVIII, ha ido confirmando de una u otra manera que la Crítica no es un elemento añadido o

complementario de la obra literaria propiamente dicha, sino su doble potencial, la Teoría ha venido a revelarse como aquel catalizador último que hace que la Crítica renueve y enriquezca sus siempre frágiles y redefinibles lazos con el sistema literario que le sirve de base y referencia.

— Si aceptamos que el ensayo es uno de los géneros de la Literatura, en el sentido utilizado aquí, habría que precisar de entrada que no cualquier clase de ensayo merecería el adjetivo de literario; y, además, que dentro del ensayo literario habría que encontrar acomodo a lo que pudiéramos calificar de ensayo crítico. Pues no podemos hablar de una Crítica en el sentido propio si ésta no dispone de un lugar genérico dentro de la propia Literatura. En este sentido, la Crítica se nos presenta como una realidad doblemente ambigua; primero porque, estando dentro de la Literatura, se remite constantemente a la Teoría y a la Ideología, que la determinan, influyen o inspiran desde fuera; segundo, porque perteneciente a la Literatura, tiende hacia el arte (pero no la crítica que se deja inspirar por la belleza de la obra como mejor medio de alcanzar su condición artística, sino la que se eleva hasta el ensayo gracias a la ironía), mientras que inspirada por la Teoría (la poética, la lingüística) no puede sustraerse al desafío de la ciencia.

— “La medida del discurso crítico es la justeza”, indicaba Roland Barthes, y añadía: “es necesario que el crítico intente reproducir en su propio lenguaje, según ‘una puesta en escena espiritual exacta’, las condiciones simbólicas de la obra”. Tal puesta en escena (el símil proviene del prefacio a “Un golpe de dados”, de Mallarmé), señalaría, en nuestra opinión, una disposición mental que no es otra cosa que el lugar donde lo subjetivo se une a lo institucional a través de una convención: la Literatura. En otras palabras, la obra sólo puede llegar a existir plenamente en la mente del crítico en la medida en que éste crea (¿habría que hablar, también a propósito de él, de una “voluntaria suspensión de la incredulidad”?) en el espacio de lo literario, que es un espacio crítico-estético-teórico, el único en el cual las condiciones simbólicas de la obra de que habla

Barthes pueden ser retomadas de un lenguaje primero por un lenguaje segundo, el del crítico.

— Sin embargo, todo el sistema de lo que aquí hemos llamado las cuatro Musas de la modernidad puede venirse al suelo, puede revelarse como una construcción falaz e incompetente, si no encontramos el punto crítico, de ruptura, que demuestre de qué forma las obras literarias se inscriben en la historia no como objetos neutros y pasivos, sino como *mediums* refractantes en los que esa misma historia revela algunas de sus contradicciones y tendencias: correspondería a una teoría crítica sacarlas a la luz, sin anular su autonomía, es más: fundando precisamente sobre ella su valor de futuro. Surge aquí el problema de cómo la Teoría se articula con la Crítica, y cómo la Crítica y la Teoría se dejan influir, o al contrario explican (al menos parcialmente) la ideología... ¿Debería la Teoría ser también capaz de explicar en última instancia de qué forma las obras culturales (y literarias) pueden llegar a ser también, como dijo Benjamin, “documentos de barbarie”?

— Tras la crisis de la Primera Guerra Mundial, por primera vez se plantea a la Crítica el acceso a la Literatura a través de una nueva mediación histórica: las vanguardias... En este sentido, la función de las así llamadas poéticas de vanguardia (que poco tienen de Poéticas, en el sentido arriba mencionado) no habría sido otra que la de renovar la praxis literaria y ensanchar las fronteras del arte, a partir de una nueva relación entre la Literatura y el futuro, en la medida en que ellas nos recuerdan de forma casi directa la dimensión utópica de la Literatura (las poéticas de vanguardia darían así una vigencia literaria al axioma político de Lenin: “sin teoría revolucionaria no hay praxis revolucionaria”).

— Podemos imaginar, en clave de ciencia ficción regresiva, que la desaparición de la Teoría literaria llevaría a la debilitación de la Crítica, y la debilitación de la Crítica a la muerte en última instancia de la Literatura, ya que no de lo literario. ¿De qué manera podría éste sobrevivir? Tal vez como una especie de funcionariado de la escritura encargado sobre todo de re-

petir y transmitir, tal vez como una especie de tradición oral perfeccionada (henos aquí en torno a una hoguera escuchando el relato del jefe de la tribu —¿o del brujo?— de la novela maestra del siglo *xxii*). En cuanto a lo que una Teoría alejada del sistema Literatura, Estética y Crítica podría significar, no hay que hacer ningún esfuerzo: basta contemplar el efecto desastroso que sobre los estudios literarios ejercen en la actualidad ciertas teorías que, como las de Pierre Bourdieu, no resisten el trabajo de campo, ni van al encuentro de la obra literaria como algo real, sino como algo previamente “des-realizado” por la propia especulación teórica. Nos encontramos aquí ante una Teoría convertida en prueba de sí misma, y por ello mismo imposible de ser falseada, lo cual supone de hecho la abolición de la obra como mediación, o momento dialéctico de una relación cognoscitiva sujeto-objeto, es decir, el autismo como principio gnoseológico.

— Si, además de sugerente, fuera cierta la idea de que desde su aparición la Dama Literatura se ha encarnado en distintos autores y personajes que marcan su auge y su declive, podemos imaginarla en su nacimiento, a finales del dieciocho, bajo la figura iluminada, entusiasta y erudita de Madame de Staël, protagonista ideal de esa novela que se llamó Romanticismo. En la primera fase del largo reinado de éste, investidos de una aureola sagrada, los poetas adquirieron el prestigio de sacerdotes, desde Chateaubriand y Vigny, hasta Victor Hugo y Lamartine. Después, tras la revolución del 48, cayeron en desgracia, y poco más tarde la Literatura misma fue llevada a los tribunales en la figura de Emma Bovary. Flaubert, su creador, y Baudelaire, su más lúcido exegeta, habían perdido ya su aureola: mientras el uno elaboraba sus frases como un negro condenado a trabajos forzados, el otro se entregaba en las calles de París a una agotadora esgrima poética.

— Durante el Segundo Imperio, y a partir del realismo, todas las figuras en las que hubiera podido encarnar la Dama Literatura, exiliada hoy en nuestros bosques, llevan la marca de una violación de la moral y la decencia burguesas. En cuanto a

los autores, desprovistos de musa y también de fortuna, como en el caso de Flaubert y Baudelaire, iban ya tan pronto descarada como avergonzadamente en busca de un comprador... De forma algo crepuscular, los grandes éxitos de la novela naturalista crecida a la sombra de Flaubert —Germine Lacer-teux, una criada caída en el vicio por despecho, o Naná, una mantenida que encuentra en él su *modus vivendi*—, renuevan el protagonismo de la Literatura, quien al terminar el siglo se debate entre al menos tres modelos de escritor —el del que define la nueva figura del intelectual o escritor comprometido (Zola), el del escritor fin de siglo, cosmopolita e individualista (Swinburne, Marcel Schwob), y el que presagia los grandes conflictos del nuevo siglo (Maurice Barrès, D'Annunzio)—, sin que ninguna de las heroínas concebidas por ellos llegase a encarnarla de mejor manera, tal vez, que la propia poesía de Stéphane Mallarmé, modesto profesor de inglés en un colegio de París.

§

— Aunque incluso mirada desde distintos momentos históricos, tendemos a imaginar a la Literatura como una criatura esbelta y fina, de hecho actúa como una mujer pantagruélica, de apetito insaciable, a cuyo estómago las obras llegan trituradas y convertidas en simple bolo alimenticio. Pues el hecho es que ella se alimenta tanto de lo que es producido bajo su reinado como de lo que, habiéndola antecedido en el tiempo e incluso en el espacio, ha nacido simplemente por necesidad de la época. Como nos recuerda Foucault, la *Odisea* no era literatura para los griegos —era más bien *Paideia*, precisaríamos—; abundando en ese camino, podemos decir que tampoco *La Divina Comedia* era Literatura para los contemporáneos de Dante, ni siquiera *Madame Bovary* para los lectores del siglo XIX, pero en cambio para nosotros, en el siglo XX, esas tres obras tanto como los poemas de Mallarmé son parte muy significativa de ella. En ese sentido, heredera del siglo en que nació, es

absolutamente democrática, pues no impone clasificaciones en función de ideologías o tendencias.

— Mirada en cambio desde el punto de vista geográfico, lo que destaca es que, en determinados momentos clave, la Literatura ha emigrado a las culturas y países satélites en la maleta de los jóvenes escritores y poetas que regresaban a sus ciudades tras haberse empapado en las metrópolis de las nuevas corrientes. Así, en Latinoamérica, la maleta de libros que Julián del Casal llevó a Santiago de Cuba, y la que José Asunción Silva trajo a Bogotá, tras sendos viajes a París, son en ese sentido maletas célebres. Fue de ese modo como, tras viajar como un polizonte, la Dama refugiada hoy en los bosques, propició un culto gracias al cual pudo reinar en muchos ámbitos lingüísticos durante décadas. Así ocurrió en Rusia, en Alemania, en Austria, en Italia, en Norteamérica y Latinoamérica, sin arredrarse en aquellos ámbitos carentes de producción teórica propia, o simplemente refractarios a la Crítica y a la Teoría, en donde sobrevivió gracias a su propio prestigio, o bien gracias a una Crítica y una Teoría también importadas.

— En nuestro idioma, han ocurrido y siguen ocurriendo cosas llamativas a tal respecto. Se puede poner el caso de aquella tendencia poética que, nacida en España hace algunos años, y partiendo de la premisa de que la poesía ha de reflejar la experiencia humana en su nivel más mimético y externo, alejándose de la sofisticada Literatura (cuyo símbolo es Mallarmé) termina, como es lógico, por arremeter contra la teoría literaria, reemplazada por el sentido común: “Las personas interesadas en la poesía no necesitan ningún tipo de explicación sobre las conmociones intelectuales y las reflexiones sentimentales que un buen poema puede provocar, porque de sobra conocen aquello que han tenido la oportunidad de experimentar en su propia conciencia”, según pontifica el principal representante de la corriente. Lo que hay que destacar y retener aquí es que el tremendo éxito de esta cruzada antiliteraria —destinada a suprimir todo lo que difiera de ella—, sólo se explicaría, en última instancia, por la debilidad de la tradición teórica y crítica española.

— De ese modo, frente a las complejidades de una Literatura cargada de civilización, decantada en el ir y venir de los siglos y las escuelas, se termina actuando como Sancho frente a los molinos de viento de don Quijote; “Mire vuestra merced que aquellos que allí se parecen no son gigantes, sino molinos de viento”, y antepone a las dobleces de la lectura de los libros de caballería la simplicidad de las aspas que, movidas por el viento, “hacen andar la piedra del molino”, o bien una filosofía del buen sentido que, como a Sancho el refranero, le permite dormir a pierna suelta bajo un cielo estrellado, con la conciencia limpia y tras una buena panzada de vino y pan con tocino.

— Hablando de pan con tocino, conviene recordar que el tema de la literatura autóctona surge de la peor manera en quienes, dejándose llevar por su sentido común, se pronuncian contra las influencias extranjeras, en primer lugar la europea. A ellos, que prefieren el pan con tocino al queso francés, a las pastas italianas, y a las pesadas carnes alemanas, conviene recordarles la frase de Goethe: “Abandonada a sí misma, toda literatura agotará su vitalidad si no viene a remozarla la contribución de otra extranjera”. Pero, con frecuencia, exhortaciones como ésta sólo logran radicalizar a esa especie *sui generis* que es el buscador de raíces autóctonas; se dice que algunos de esos buscadores han escarbado tanto en la tierra en busca de sus raíces que han llegado a las antípodas, donde seres muy peludos y guturales les están enseñando a descubrir por segunda vez el fuego.

— Frente al joven escritor que busca sus raíces cavando en el suelo, se puede decir que está mejor orientado el que las busca interrogando a las nubes. Ellas vienen de lejos, y conocen la rosa de los vientos... A esta especie de *Sehnsucht* o de nostalgia por lo desconocido respondía sin duda el joven César Vallejo cuando, en 1915, redactó su tesis sobre el Romanticismo para optar al grado académico. “Hace más de una centuria que la mentalidad germánica echó las bases de la ciencia crítica en el Arte”, empezaba afirmando en el preámbulo. “Los hermanos Schlegel, que sin duda representan esta epifanía, tienen la

gloria de haber fundado de este modo, el mejor instrumento con el que en nuestros tiempos se registran científicamente las diversas manifestaciones del arte bello”. Aunque tan brillante epifanía del joven Vallejo se viera luego defraudada en el desarrollo de su tesis de grado, que arrastra el doble lastre del positivismo tainiano y la admiración por el romanticismo español, podemos ver en ella sólo el punto de partida de un periplo vital que, años más tarde, alcanzaría su cota más alta en la propia obra del poeta, considerada hoy como una de las más innovadoras y forjadas al calor de la vanguardia.

— En Latinoamérica la diversidad de escenarios y de tradiciones —la distinta manera como éstas han reflejado la tradición europea, y se han vinculado con las vanguardias— hace más difícil que la Dama Literatura, por lo menos en lo que a la poesía se refiere, sea obligada a huir a los bosques, o sea sólo puesta en cuarentena. Todo indica que resiste con valor y que incluso sigue ganando batallas, a pesar de que una intensa corriente pasea por los distintos escenarios la bandera de la poesía popular, o de la poesía con altas cifras de ventas. Aunque a veces escriban para ser escuchados en escenarios multitudinarios, a diferencia de Mallarmé, que escribía para un público selecto, los poetas latinoamericanos en general saben lo que la poesía moderna debe a Mallarmé, y lo que la poesía latinoamericana debe a Rubén Darío, sobrino de Mallarmé.

— De hecho, fue sobre los modernistas latinoamericanos, con Rubén, Martí y Silva a la cabeza, sobre quienes recayó la tarea de prohijar en nuestros países el civilizado simulacro de la Literatura, haciéndolo renacer para el castellano, gracias en primer lugar a que en ellos no pesaba el lastre de las invertibraciones españolas, y en muchos casos incluso las repudiaban. Ellos, en efecto, reconciliaron a España con su propia tradición, que era la europea de Cervantes y la que, posteriormente, recuperaron los miembros de la Generación del 27, y especialmente Juan Ramón Jiménez.

— De la misma manera, fue el modernismo el que, gracias a una casi instintiva preocupación por la autorreferencialidad

literaria, y estimulado por el ejemplo de otras lenguas, dio paso a una relectura de la tradición. Como herederos de esta corriente habría que considerar, de algún modo, a los que en los últimos años, como Ángel Valente en el terreno de la poesía —su intento por encontrar en la propia tradición española, especialmente en la mística, una fuente de autorreferencialidad, es uno de los capítulos más sugerentes de la actual literatura española— o Juan Goytisolo en la reflexión histórica y novelística, han entendido en España que la mejor manera de colmar los vacíos de la tradición no es militando contra lo extranjero, sino sometiendo dicha tradición a una sistemática relectura (o deconstrucción).

— Puede decirse, en cierta forma, que a nivel del investigador individual el asunto de la autorreferencialidad (uno de los más graves al que se pueda enfrentar actualmente el investigador y el historiador literario), debería recordarle en última instancia al pretendido científico o estudioso que, en el momento de leer, no es más que un lector normal, cuyos prejuicios y preconcepciones tiene la obligación de detectar y controlar. Pues el hecho es que ni el marxismo ni el formalismo, como recuerda Jauss, han sido capaces de abordar este proceso, ya que en ambas escuelas la figura del lector aparece en hueco, y es rellenada a posteriori por una entelequia (en el caso del formalismo la del filólogo cualificado, y en el del marxismo la del materialista histórico que comprende las relaciones entre la infraestructura y la superestructura). Ahora bien, sólo un interés metodológicamente asumido por la lectura y recepción de la obra podría brindar al investigador los instrumentos para captarse como lector antes que como investigador, y tener presente hasta qué punto él mismo forma parte de la investigación.

— Precisamente por no tener presente esto último es cada vez más frecuente en las universidades un nuevo tipo de investigador; el investigador sobredeterminado, que actúa sin saberlo en representación de un modelo literario o colabora en la creación o perpetuación de un falso canon. Este investigador

se ampara en disciplinas cuyo índice de sobredeterminación, por decirlo de algún modo, se podría calcular en función de estos dos aspectos: primero, la ausencia de una convicción metodológica referida a la autonomía estética de la obra de arte (y la consecuente necesidad de una elección estética que el investigador no puede escamotear) y, segundo, la ausencia de cualquier interrogante que se refiera al lugar del investigador en su propia investigación. Bien mirados, ambos aspectos no son en realidad más que las dos caras de un mismo problema, ya que de una u otra manera remiten a la historicidad del propio historiador, tal como ha sido planteada por la hermenéutica desde Heidegger y Gadamer.

— La consecuencia de esta situación, en el campo de la crítica, ha sido la de incrementar su expectativa hacia las obras de carácter social y cultural más evidente, sin incrementar al mismo tiempo su capacidad de discernimiento estético. El que la respuesta a tal demanda haya propiciado en América Latina la reaparición de planteamientos y teorías que, tras el desmantelamiento del marxismo y el estructuralismo, en Europa habían perdido el prestigio que en su momento los aureoló, como es el caso del estructuralismo genético de Lucien Goldmann —planteamientos, en fin, acerca de cuyas limitaciones estéticas se pasa de puntillas, como si lo que importase, antes que la propia obra literaria, fuera la posibilidad de su interpretación.

— “El porqué precisamente los estudiantes de literatura se han convertido en politólogos aficionados, sociólogos desinformados, antropólogos incompetentes, filósofos mediocres e historiadores culturales sobredeterminados”, escribe Harold Bloom, hablando de los estudiantes norteamericanos, “aunque materia de adivinanza, es algo que no se sustrae a la conjetura. Están resentidos con la literatura, o se avergüenzan de ella, o no son tan adictos a su lectura. Leer un poema o una novela o una tragedia de Shakespeare es para ellos sólo un ejercicio de contextualización”. Esta contextualización, que sólo sirve para desentrañar la ideología de la obra, pasa de largo sobre sus valores inmanentes, y en su versión intelectualmente más pobre

puede llevar incluso a la tergiversación de conceptos aplicados antes a la Literatura, que sólo tenían valor descriptivo (véase por ejemplo cómo cierta alumna colombiana, elevada por la ligereza universitaria a la dignidad de profesora, inspirándose en Pierre Bourdieu, confiere un sentido negativo al concepto en su origen sólo descriptivo de metaliteratura, del que se reclamarían los autores que aspiran a ser muy distinguidos gracias a sus escritos, deslumbrados por el prestigio antes que por la autenticidad).

— La metaliteratura y la autorreferencialidad a la que nos referimos aquí, conviene recordarlo, estaban ya de algún modo contenidas en los fragmentos de los hermanos Schlegel, principalmente en aquel que decía: “La poesía sólo puede ser criticada por la poesía” (Fragmento 117, *El Liceo*), y aquel otro que hablaba de “presentar, con el producto, el elemento productor” (Fragmento 238, *Athenaeum*). Otro fragmento aún, el célebre 116, decía: “La poesía romántica es una poesía universal progresiva. Ella no está destinada sólo a reunir todos los géneros separados de la poesía y a lograr que se toquen poesía, filosofía y retórica”, etc. Una interpretación de estas palabras, escritas como recuerda Ayrault bajo la fuerte impresión de la lectura que una novela, el *Wilhelm Meister* de Goethe, produjo en su autor, podría ser la de que la poesía moderna (es decir, para Friedrich Schlegel, la poesía romántica verdaderamente moderna) estaba destinada en tanto que tal a propiciar no una separación, sino una unión de los géneros, en virtud del principio poético universal que los inspiraba. En ese sentido, ¿no cabría destacar que el siglo xx, en el que la novela viajó hacia la poesía (puesta en relación directa con el pensamiento y con la esencia del lenguaje por Heidegger), que a su vez viajó hacia la crítica, que a su vez viajó en Mallarmé hacia la Literatura misma, fue más moderno aún que el xix?

— Todo esto cambió en la postmodernidad, donde sólo se admitió el viaje de la Literatura hacia el periodismo, introducido como género y, sobre todo, como *episteme*. Además, al potenciar su fuerza centrífuga se propició que, en vez de tender puen-

tes con los géneros vecinos, los propios géneros se dividieran en subgéneros, como en el caso de la novela policíaca, cuyos protocolos narrativos, más fácilmente codificables, fueron más naturalmente puestos al servicio de un mensaje o tesis más compatible con la literatura de evasión. Al final del proceso una nueva categoría parece resumir el ideal imposible de muchos lectores y escritores, (divertir instruyendo, instruir deleitando) atraídos siempre por asuntos de gran expectativa periodística: la “literatura comprometida de evasión”. “Comprometida” por cuanto sus obras encajan en un casillero predefinido en función de un tema o un público responsables, política y culturalmente correctos —novela ecológica, novela chicana, novela de la violencia, novela feminista, novela sobre el narcotráfico y en muchos casos novela policíaca—, “de evasión” por cuanto que está concebida como un producto culinario, que, al redundar sobre lo ya sabido, no busca tanto transformar el “horizonte de expectativas del lector”, como confirmar tautológicamente a un público también política y culturalmente correcto.

— En la *Introducción a la crítica de la economía política*, Marx escribió: “El objeto del arte —al igual que cualquier otro producto— crea un público sensible al arte y capaz de gozar de la belleza. Por lo tanto, la producción no sólo produce un objeto para el sujeto, sino también un sujeto para el objeto”. En este sentido, se puede pensar que no sólo asistimos al surgimiento de nuevos objetos de arte (el “best-seller de calidad”, primo hermano de lo que aquí hemos llamado “literatura comprometida de evasión”), sino también de nuevos sujetos receptores o productores del mismo. Cabría preguntarse, en este sentido, si no nos encontramos ante un modelo de escritor en el que habría desaparecido la instancia del autor (como lo entendía Friedrich Schlegel). El escritor-autor —cercano a lo que podríamos concebir como un Literato en el sentido más positivo—, en tanto que sujeto practicante de un oficio que tenía sus propias leyes y rituales, y presuponía por tanto la autonomía de la obra, habría animado la etapa de la modernidad literaria, y estaría llamado a desaparecer al final de ésta para

ser reemplazado por el escritor-objeto: mero productor que no alcanza, o no necesita, ser él mismo sujeto en el proceso de producción.

— Resulta en ese sentido evidente que la postmoderna visión culturalista irradiada desde las universidades sobre todo norteamericanas va a contracorriente de los postulados emanados del primer romanticismo, y arrambla con los presupuestos filosóficos de una modernidad que reconoce su deuda con Kant y la filosofía de la Ilustración. El problema es que esta incompatibilidad no se resuelve a nivel del debate filosófico, ni siquiera en la imposición de una razón práctica que conlleve el desmantelamiento de los presupuestos de la obra literaria, sino que tiene un efecto demoledor (un efecto por tanto de barbarie) sobre las obras escritas en el pasado. Parodiando a Schlegel, esta visión se impone de hecho como “una poesía universal *regresiva*, que tiene por principal objetivo aislar todos los géneros y lograr que poesía, novela, filosofía y retórica vivan en un sistema aislado, de compartimentos estancos, y ninguna aspiración universal tienda lazos visibles e invisibles entre ellas, etc., etc.”.

— Una de las consecuencias de la aldea global en que vivimos ya es que la Dama Literatura se hace enciclopédica, convirtiéndose en la encarnación del ideal goethiano de una *Weltliteratur*, que funde todas las literaturas nacionales y regionales en una síntesis grandiosa. Precisamente fue ése el sentido más genuino que tuvo, en la segunda mitad del siglo pasado, la eclosión de la narrativa latinoamericana: la incorporación de una literatura regional al gran torrente de la literatura mundial. Sólo que, al haberse dado como un *boom*, esta incorporación espectacular dejó en el aire la idea de que se trataba de un fenómeno repetible, del que hoy la puerilidad de algunos editores y promotores culturales intenta sacar patéticamente provecho. Pero la realidad es que no queda en el planeta ningún continente, ningún país, ninguna región por descubrir —en el sentido estricto de la palabra— literariamente; y lo que es más: después de siglos de haber sido el polo de atracción de

los países culturalmente satélites, las grandes metrópolis han empezado ellas mismas a girar en torno a sus antiguos satélites, convertidos en centro de una nueva irradiación.

— Contra la idea kantiana del arte como un objeto de deseo desinteresado, Nietzsche recordaba la frase de Stendhal, que atribuía al arte “une promesse de bonheur”. ¿Pero hay realmente contradicción entre las dos ideas? Posiblemente no: podría ser que el sujeto libre y soberano con que soñaba Kant, que es anterior al sujeto con todas las necesidades cubiertas con que soñó Marx, no fuese más que una muralla de contención contra las embestidas de la barbarie. Conocida la primera embestida, la más radical y salvaje, en la Segunda Guerra Mundial, la idea de una humanidad formalmente reglamentada en lo ético sigue en pie (y es cada vez más parte de nuestra razón práctica), junto al anuncio de que la barbarie está a la vuelta de la esquina. Pero nada nos permite suponer que una humanidad formalmente reglamentada también en lo estético sea un sueño imposible, y que todo lo que atente contra su legado (que es también el de la bella Dama Literatura) no sea anotable a la cuenta de una barbarie blanda o civilizada, que retorna hoy como simple desprecio por una herencia que en última instancia habría que reconocer como de la vieja Europa.

— Podría pensarse que el exilio en los bosques de la Dama Literatura es en realidad un secuestro y cabría entonces prepararse, según los más pesimistas, para una larga guerra de rescate como la guerra de Troya. Pero los más optimistas se preguntan si no bastaría con que don Quijote avistase de nuevo los molinos de viento y se preparara para embestirlos, pues sospechan —posiblemente con razón—, que ya ante su primer ataque desaforado nuestras cuatro Musas volverían a reinar, quedando restablecido en el acto el orden de nuestros sueños.