

**CURSO**

**DE**

**ESTÉTICA LITERARIA**

**PROFESOR :CARLOS REAL DE AZÚA**

**DIRECCIÓN DE FORMACIÓN Y PERFECCIONAMIENTO DOCENTE**

**SUBDIRECCIÓN DEL ÁREA DE EDUCACIÓN MEDIA Y TÉCNICA**

**1998**

## PRÓLOGO

Lo que sigue es, a pesar de su aparente imperfección, un documento invaluable: el curso de **Introducción a la Estética Literaria** dictado por **Carlos Real de Azúa**, en 1971, en versión taquigráfica. No solamente es el único conservado (y que circuló entre todos los estudiantes de esa generación) sino uno de los escasos testimonios de la capacidad teórica de Real de Azúa aplicada a la Literatura, en una materia que dictó durante más de veinte años en el IPA y que se prestaba, más que ninguna otra, para proyectarla y desarrollarla.

Como apuntes taquigráficos que son, estos retienen los accidentes de lo oral: eso podría ser un "ruido" en la exposición del pensamiento de cualquier otro profesor, pero se convierte en un instrumento para la captación de su estilo y de la manera en que se desenvolvía su pensamiento. La materia era la única en la que los estudiantes de Literatura recibían un enfoque teórico de su asignatura, que desde él se convertía en la ampliación y profundización de todos los fenómenos literarios imaginables.

La inteligencia y las infinitas lecturas de Real de Azúa permitían esa expansión, sobre todo si se tiene en cuenta que sus clases, (de las que quien esto escribe fue receptor directo) eran monológicas o discursivas: el tiempo se empleaba para el despliegue de referencias, que eran arrastradas o insertadas en el momento en que su razonamiento las hacía pertinentes.

La amplitud y la diversidad temática de estos apuntes obedece al programa mismo, pero también a esa modalidad enunciativa de Real de Azúa que la versión directa y puntual recoge, por así decir en bruto: las vacilaciones, las digresiones, los paréntesis, los ejemplos y paralelos excéntricos, son la muestra de esa construcción del sentido, que la honestidad de Real obligaba a procurar, en tanto no se contentaba con versiones librescas. Vale decir: lo que en otro habría sido erudición, en él era cuestionamiento de esa enorme biblioteca mental que, muchas veces no alcanzaba para cubrir las implicancias de un fenómeno que él mismo estaba planteándose. Así, lo imperfecto de los apuntes repite lo imperfecto de un pensamiento "en presente". Tienen otro valor, tal vez más importante, del que la confusión no es más que un bordeo: el enfoque de cada tema, y de cada desprendimiento de cada tema, exhibe una claridad y una capacidad de abarcar y de iluminar difícilmente igualables.

Son, finalmente, más de veinticinco años después, muy útiles para quien se interese por la Literatura y el planteo teórico de sus temas, dentro o fuera del IPA, dentro o fuera del Uruguay.-

Profesor Roberto Appratto



## TEMARIO

### I.- LENGUAJE LITERARIO -----pág.10

- a) Definición de lenguaje .- De Saussure  
Charles Morris  
Rudolf Carnap
- b) Semiótica- Pragmática- Semántica- Sintaxis.-

### II.- SEMÁNTICA LÓGICA -----pág.11

- Charles Morris -----señal-signo-símbolo  
Pierce-----signo icónico  
signo índice  
signo símbolo--pág.11
- Husserl-----signos señalativos--  
signos significativos  
sentido- significado--
- Susan Langer----- el símbolo-----pág.13  
signos: indicación  
naturales  
artificiales  
representativos  
discursivo  
denotativos  
presentativos.
- Susan Langer-----definición de lenguaje literario-  
pág.14

### III .- FUNCIONES DEL LENGUAJE -----pág. 16

- Warren y Wellek --Funciones: pragmática  
fonética  
expresiva
- Alfonso Reyes -- Funciones: comunicativa  
acústica  
expresiva
- Dilthey : ideas  
acciones
- Richards: lenguaje referencial  
lenguaje de actitudes
- Warren y Wellek: lenguaje literario y lenguaje  
científico.  
Sus características
- lenguaje cotidiano.- pág.17
- Della Volpe : lenguaje coloquial-cotidiano- pág.18  
científico-poético-ideológico.-

IV.- CARACTERÍSTICAS DEL LENGUAJE LITERARIO--pág.19

- 1) Ambigüedad
- 2) Convencionalidad o arbitrariedad
- 3) Valor fónico
- 4) Niveles del valor fónico de la Literatura
- 5) correspondencias
- 6) Noción de lenguaje no referencial:  
signo icónico de Pierce.
- 7) Sistema de inferencias que resultan del signo.
- 8) El signo y su percepción.
- 9) Sistema significativo.

V.- LA NOCIÓN DE BELLEZA--- PÁGS. 23 A 27

VI.- ELEMENTOS AGREGADOS POR EL SIGLO XX A LA NOCIÓN DE BELLEZA.-----págs.28-29

- 1.- funcionalidad
- 2.- materialidad o corporeidad
- 3.- autonomía o autosuficiencia.-

VII.- EL COMPORTAMIENTO ESTÉTICO,ACTO ESTÉTICO,ACOGIMIENTO DE LA OBRA.-pág.30

Descripción existencial del arte. --pág.31-32

VIII.- LA EXPERIENCIA ESTÉTICA: pág. 32

CARACTERÍSTICAS:

- a) despersonalizadora
- b) experiencia vicaria
- c) simbólica----- pág.32
- d) identificación
- e) interiorización
- f) alteración
- g) ensimismamiento
- h) completez
- i) autotélica
- j) mediatez-----pág.34
- k) meta del placer propia del comportamiento estético.  
autores citados: KANT - HUNNIER KERMER- DU BOS.pág.35
  
- l) autonomía --pág.36  
AUTORES CITADOS: BANFI-CROCE-WARREN-ORTEGA Y GASSET.pág.36  
características de la autonomía en la percepción estética.---pág.37
- m) el comportamiento estético es el comportamiento de lo ficticio. ----pág.38-39
- n) lo singular y lo universal. pág.40
- ñ) inmediatez.---pág.41
- o) integrador.---pág.42

IX.- EL MOMENTO DE CREACIÓN DE LA OBRA Y EL MOMENTO DE LA RECEPCIÓN.- --pág.42

CROCE: procesos de creación y de recreación.-  
CHARLES DU BOS.- pág. 43-44

X.- DEFINICIÓN DE LITERATURA. ---págs.45-46.-

JEAN PAUL SARTRE :Su posición en torno a Qué es la Literatura.-

¿POR QUÉ SE ESCRIBE?: ---pág.47

SARTRE : a) una forma de acción.--pág. 48  
b) develar la realidad  
c) finalidad

XI.- FUNCIONES DE LA LITERATURA: pág.-49

- 1) ¿Para qué es una obra de arte?  
el cómo  
el con qué

GEIGER: materia- técnica - destino  
BREMMENT - CARMELO BONNET

- 2) Causa formal de la obra: el cómo de la obra.pág.50
- 3) Causa final.- pág 51
- 4) Causa eficiente.-

XII.- FUNCIONES QUE CUMPLE LA OBRA LITERARIA págs.52-53

Formal - material - final - eficiente

LA NOCIÓN DE REPRESENTACIÓN págs. 54-55

Platón -Aristóteles -Plotino

EL PROBLEMA DE LO TÍPICO Y LO UNIVERSAL pág.- 56

Batteaux - Novalis - Coleridge

PRAXIS DE LA NOVELA REALISTA DEL SIGLO XIX pág.57

Lucaks - Banfi pág.58.-

CRÍTICAS FUNDAMENTALES DE LA IDEA DE REPRESENTACIÓN pág.59

Banfi - Dewey - Malraux

1a. Crítica: Criterio de perfección de la relación.- pág 59

2a Crítica : Respecto a la ambigüedad misma de lo que se copiaría.- pág.60

3a Crítica: Desconocimiento del elemento de actividad espiritual de creación, de invención. pág.60

4a Crítica: Validez de la representación. pág.61

### XIII TEORÍAS DE LA EXPRESIÓN pág.62

Plotino

#### NÚCLEOS PROBLEMÁTICOS:

- a) concepto etimológico
- b) extensión del fenómeno expresivo
- c) espontaneidad o no de la expresión.- pág. 62

CROCE - WORDSWORTH - LAVELLE - GEORGE KELLY

- d) Índole misma de la expresión: pág.63  
CROCE

e) movilizadores de los actos de expresión.-

f) Vinculación con las aplicaciones psicoanalíticas.-pág.64

g) El acto de expresión como acto de conocimiento.-pág.65

h) El proceso artístico como expresión individual.

i) Teoría de la expresión o proyección sentimental o empatía.-pág.67

### XIV.- EL CONCEPTO DE COMUNICACIÓN PÁG.69

requisitos o condiciones

contexto

posiciones de Sartre- Lovejoy-Ortega- Keats-Abrams.-

TERMINOS DE LA COMUNICACIÓN pág. 71

Sartre - Du Bos - Martín Buber- Parain - Malraux pág.72

PARTICIPACIÓN : Merlau Ponty- págs. 73-74

TEORÍAS DEL CONTACTO AFECTIVO pág. 75

POR QUÉ MEDIOS OCURRE LA COMUNICACIÓN pág 76  
la ilusión - la sugestión - la magia.-

CONTENIDO DE LA COMUNICACIÓN pág.77  
CROCE

INTENCIÓN DE LA COMUNICACIÓN : pág.78

XV.- LA POÉTICA Y LA RETÓRICA pág.79

AMPLITUD DE LA COMUNICACIÓN:

- a) planteo normativo
- b) vertiente explicativa.- pág.80

XVI.- SINONIMIA ENTRE LITERATURA Y CONOCIMIENTO.-págs.82-83-84

XVII.- EL ARTE COMO CREACIÓN O CONFIGURACIÓN Y EL ARTE COMO LUCHA O MODO DE ACCIÓN.- pág.85

El arte como hechicería o posesión de las cosas.  
La poesía, una forma de magia.  
El arte y la literatura como actividad lúdica.-  
Diferencias fundamentales entre arte y juego.  
El arte como enseñanza o identificación.- pág.88

XVIII.- TEORÍA DE LA ACCIÓN SIMBÓLICA.- pág. 89

XIX.- CONCEPCIÓN DEL ARTE COMO MODO DE ACCIÓN SOBRE LAS COSAS.- pág.90

- 1) como anexión del mundo.
- 2) el arte como exorcismo
- 3) el arte como compensación imaginativa
- 4) el arte como liberación de la voluntad
- 5) el arte como capacidad de supervivencia.-

XX.- NOCIÓN DE LA OBRA LITERARIA.-pág.92

Elementos: Las fuerzas y las cosas  
El problema del fondo y la forma  
Correlato objetivo  
Contemplación creadora  
Teoría del arte contemporáneo.-

XXI.- ORIGEN DE LA OBRA DE ARTE: págs 94-95

HEIDEGGER

XXII.- ELEMENTOS O COMPONENTES DE UNA OBRA LITERARIA.-

Noción de marco. pág.96  
Noción de cuadro.-  
Fuerzas

ELEMENTOS DINÁMICOS PREEXISTENTES A LA OBRA.-

- a) el autor
- b) la literatura misma.
- c) la sociedad
- d) el medio físico
- e) la cultura
- f) factores psicosociales o psicobiológicos.

XXIII.- LOS ESTILOS Y LOS GÉNEROS.- pág.97

Los estilos - los géneros - las generaciones.-

XXIV.-LITERATURA NACIONAL.- pág.98

LA LITERATURA DETERMINADA POR LA SOCIEDAD: pág.99

- 1) causación directa
- 2) literatura como testimonio social y de la realidad.
- 3) literatura determinada por una sociedad en tanto sistema de demandas o reclamos.-

XXV.- SITUACIÓN DEL ESCRITOR EN SU ROL SOCIAL.

págs.100-101-102-103

realidad del estilo  
realidad de los géneros  
el nominalismo : CROCE  
categorizaciones y subcategorizaciones.  
definiciones de la teoría de los estilos y de la teoría  
de los géneros: CHARLES LALO  
APARICIO COUTINHO  
HELMUTH HATZFELD  
J.L.GUERRERO  
GOLDMAN  
LUCAKS

XXVI.- LA CREACIÓN DE LA OBRA LITERARIA.- págs 104-105.

VALERY - JUNG.-

XXVII.- ENFOQUES SOBRE EL ESCRITOR: pág.107

tipología empírica  
caracterología  
rasgos básicos

XXVIII.- LA CRÍTICA LITERARIA.- pág. 109.-

- 1) dicotomía del tipo explicativo
- 2) dicotomía entre valoración y explicación
- 3) dicotomía entre juicios de existencia y juicios de valor.-
- 4) conflictos de la valoración.- págs.110-112.-
- 5) SIGLO XIX : CRÍTICA LITERARIA BIOGRAFISTA:  
SAINT BEUVE - CROCE -GOLDMAN -SCHOELZER.
- 6) afirmaciones positivas sobre la relación obra - autor
- 7) conciencia estructurante
- 8) la sociedad y la propia literatura.
- 9) el enfoque atomístico
- 10) la noción de fuente
- 11) cautelas
- 12) confluencias : págs 116-117-118

XXIX.- EL ÁMBITO HUMANO , SOCIAL E HISTÓRICO.- pág.119

HAUSER:

- a) la obra como testimonio social:págs.120-127-
- b) la relación del arte con el público
- c) los centros del arte
- d) atenuaciones
- e) causalidad o determinación social de la obra literaria

XXX.- LAS NOCIONES DE ESTILO Y GÉNERO.- pág 129

la noción de estilo: pág 130-131

-----

## APUNTES DE ESTETICA

El deslinde que tomaremos para el enfoque de esta materia es el del lenguaje literario.

El lenguaje literario se plantea en una sistematización relativa y entrecruzada de disciplinas diferentes que reciben nombres e incluso definiciones distintas por parte de los tratadistas, los lingüistas, los teóricos literarios que las plantearon desde cincuenta años atrás. Tal vez la inicial sea la de De Saussure. 1916 es una fecha fundamental porque apareció EL CURSO DE LINGÜÍSTICA GENERAL DE DE SAUSSURE, cuando se inicia una línea de pensamiento que partiendo de la definición de lenguaje como "sistema de signos que expresan ideas" (veremos hasta qué punto es sostenible esta definición) toma parte de una ciencia llamada SEMIOLOGÍA, cuyo contenido sería la vida de los signos dentro de la sociedad, y de la cual la Lingüística sería una de sus ramas.

Esto importa porque después Barthes invertirá la relación, quedando la Lingüística como la ciencia general de los signos, en tanto la Semiología (unidad menor, componente menor de la Lingüística) tratará de las grandes unidades significantes del discurso.

Por otro lado, la corriente norteamericana y la escuela de Viena, cuyas figuras iniciales, son Charles Morris y Rudolf Carnap, hacen una definición más compleja partiendo de una Semiótica o ciencia de los signos, dentro de la cual distingue:

1- PRAGMÁTICA (uso del lenguaje en relación a la subjetividad del que habla). De este lado se enfoca la literatura como fenómeno de expresión y de emisión de un mensaje. Las necesidades que cumple el lenguaje en función de quien lo usa.

2- SEMÁNTICA, cuyo tema sería la relación entre las expresiones o términos y las designatas - los referentes, lo mentado, los objetos - en su funcionalidad objetiva, en su relación necesaria, utilitaria, independientemente del que habla; es decir, la relación entre las cosas y la palabra: eso sería la Semántica, rama menor de la Semiótica.

3- SINTAXIS: estructura y forma de la expresión, independientemente de sus relaciones con las designatas, independientemente de sus relaciones con el que habla; es decir, la Sintaxis sería la ciencia de la estructura y de las relaciones del sistema mismo de los signos.

Resumiendo: la Pragmática sería todo lo que tiene que ver con el que usa el signo; la Semántica todo lo que se relaciona con el signo y lo signado, la Sintaxis todo lo que se relaciona con el sistema de signos en sí mismo.

Otros hicieron una derivación de estas direcciones, de algo que llaman "SEMANTICA LOGICA", definida como conjunto de reglas que determinan bajo qué condiciones se aplica un signo a un objeto o a una situación.

Con tal distinción de corrientes científicas y de nombres, vemos que se insinúan ya tres problemas o cuestiones fundamentales que tendrán mucho que ver con el lenguaje literario: la relación del signo con la cosa, con el mundo: la relación del signo con el que lo usa: (relación del material con el escritor): la relación del signo consigo mismo ( el lenguaje como estructuras autónomas, independientes del autor y del mundo).

De esto se deriva una serie de clasificaciones que nos acercan más al tema, clasificaciones heterogéneas pero que tienden hacia la misma dirección.

CHARLES MORRIS ( de los primeros en incursionar en este tema) clasifica en : 1) señal - 2) signo - 3) símbolo.

1.- SEÑAL: entidad dotada de significación fija e inequívoca, que constituye un todo con el objeto o elemento físico al que sustituye o representa. Por ej. la transpiración es una señal en un todo del organismo: la calle mojada, identificada físicamente con el fenómeno de la lluvia, etc.

2.- SIGNO: entidad dotada de significado según una validez convencional ( acordada por las partes. por un consenso social), no englobada en el elemento físico que lo constituye. Por ej. el gong que nos llama a comer.

3.- SIMBOLO: es ya un término de teoría literaria): entidad caracterizada por su absoluta autonomía y convencionalidad, por su independencia del objeto y por resultar de un consenso o convención social; pero también por la existencia de relaciones de analogía entre el signo y el objeto referido. Las relaciones de analogía son muy importantes, pues uno de los debates básicos aún planteados sobre lenguaje literario es esa convencionalidad y esa analogía o no analogía del símbolo literario con la cosa a que se refiere o simboliza.

### PIERCE

Hace una clasificación que se acerca más a lo nuestro:

1.- SIGNO ICÓNICO: existe aunque no exista el referente, el designata, el objeto: es un planteo ontológico, se cuestiona la existencia. Por ej. el mentado caso del crucifijo para un creyente y para un incrédulo . La existencia de la cruz está certificada como instrumento de martirio de la antigüedad, pero lo que para el creyente es la referencia a un hecho de significación histórica y sobrenatural a la vez, para quien no crea en la realidad histórica de ese hecho o en su

significación sobrenatural es meramente un icono, cuya calidad existencia y entidad de arte es independiente del referente o de lo representado.

2.-SIGNO INDICE: representaría el carácter que tiene si su intérprete fuera suprimido. Hay que pensar en la calle mojada y en la noción de señal; aún si se suprime al interpretador, la calle mojada sigue siendo referencia del fenómeno de lluvia, aunque nadie lo interprete.

3.-SIGNO SIMBOLO: es el signo que perdería su carácter, si no hubiera interpretador. Esto no es estrictamente una clasificación, pues las reglas científicas para una buena clasificación exige que cada uno de los términos de una clasificación sea excluyente de los otros. Y veremos, justamente, que las expresiones literarias o signos literarios tienen características de signos icónicos y signos símbolos. Puede existir aunque no exista el objeto, pero no puede existir si no existe interpretador. Porque el signo literario existe en funcionalidad, con destino a ser percibido para llegar a algo, o sea que un signo puede tener a la vez la condición de icónico y de simbólico. No es entonces una clasificación muy científica, pero sí nos lleva al lenguaje literario.

Una tercera clasificación es la de DE SAUSSURE, relacionada con las anteriores, que define al INDICE como lo que participa causalmente del significado. El enfoque de Pierce es de existencia, y el de De Saussure es causativo.

1.-INDICE: es lo que participa causalmente del significado, correspondiéndose con la "señal" de Morris y Carnap.

2.-SIGNO: es arbitrario, social y convencional. Se corresponde con el "signo" de Morris y Carnap.

3.-SIMBOLO: se distingue del signo sobre todo en que es motivado. ¿Qué significa "motivado" para De Saussure?. Trata de seguir las semejanzas entre significante y lo simbolizado, busca la analogía y es personal; mientras que el signo es enteramente, básicamente social. Cuando el signo es motivado, trata de seguir las analogías entre lo simbolizante y lo simbolizado, y es personal -a diferencia del signo que es enteramente social y convencional-. De Saussure pone por caso el ejemplo de los sueños.

En otra dirección, HUSSERL distinguió entre signos señalativos y significativos.

1.-SIGNOS SEÑALATIVOS: equivaldría aproximadamente a la "señal" y el "signo" de Morris, es el "signo icónico" de Pierce y el "índice" y el "signo" de Saussure.

2.-SIGNOS SIGNIFICATIVOS: (o expresiones) son los signos que tienen que ver con el hablante. Se toman dos vertientes: lo que tiene que ver con el objeto y lo que tiene que ver con el hablante. Curiosamente, de todo lo que hemos visto no sale ninguna definición de dos términos que estaremos encontrando constantemente en la teoría literaria y de los cuales intentaré hacer una definición: las palabras "sentido" y "significado".

En algunos idiomas hay una diferencia semántica implícita que para los hablantes es relativamente clara, pero para nosotros es casi lo mismo. En el SENTIDO hay un elemento de relevancia, de percibilidad de algo, y un ingrediente que pudiéramos llamar teleológico, o sea de dirección hacia algo. Si juntamos ambos elementos, de relevancia y de dirección, tenemos suficientemente configurada esta oscura noción de SENTIDO. En alemán "sentido" se designa "sinn" y "significado" con la palabra "bedeutung". El significado tiene su base en un sentido, tiene los mismos elementos de relevancia y de dirección o intencionalidad (que va hacia afuera) y en esos dos elementos de relevancia o percibilidad y de dirección, más los siguientes:

1- En cuanto a relevancia, una especial categorización, porque no basta que llegue a nosotros dentro de la categoría general de una relevancia mayor. Y aún podemos decir de un efecto o un impacto definido.

2- En segundo término, su condición de "vehicular" o de conducir un contenido capaz de acceder al plano intelectual de inteligibilidad.

SENTIDO, entonces sobre la doble noción de relevancia y de intencionalidad. Y SIGNIFICADO sobre estos dos elementos (de relevancia y de dirección hacia algo), una especial relevancia que pudiéramos llamar de impacto o de efecto en nosotros, y la calidad de conducir un contenido que puede ser reducible o manejable intelectualmente.

Con los elementos antedichos, podemos manejar con soltura la noción de "significado".

Un distingo más elaborado, que ya está dentro del lenguaje literario es el sin embargo terminológicamente confuso de SUSAN LANGER en "La nueva clave de la filosofía" (SUR). Maneja una categoría general, la del SÍMBOLO.

EL SÍMBOLO. La función del símbolo es sintetizar las relaciones del hombre y su medio, por medio de elementos interpolados en las brechas de su experiencia directa. Habría una experiencia directa de los objetos. Pero dicha experiencia directa de los objetos sería discontinua, ofrecería brechas. Los símbolos serían elementos amalgamantes, unificantes de estos datos que nos da la experiencia directa. Dentro de esta noción general de símbolos, distingue el :signo indicación o señales o síntomas, por un lado y el signo representación.

- SIMBOLOS: a) Signo indicación-señales-síntomas  
- naturales ( calle mojada)  
- artificiales (el gong)
- b) Signo representación

El signo representación tiende a reproducir el mundo, a reiterar las cosas en otro plano.

LANGER distingue también símbolos discursivos y símbolos no discursivos o presentativos. Los símbolos discursivos son los que funcionan "ensortijando preposiciones". Lo característico del símbolo discursivo es que puede ser verificable en su verdad o falsedad, o refutable.

Un segundo tipo de signos representativos son los llamados no discursivos o presentativos. No discursivos en el sentido en que nos dan las cosas directamente, que no "ensortijan", que nos ponen ante una evidencia inmediata.

Estos signos denotativos y presentativos ( en oposición a los discursivos) se nos darían en un solo plano, pero también tendrían como característica no poder comprobarse en la experiencia, no ser verificables ni admitir refutación. Tienen como característica( de la que carece el signo discursivo) el ser expresivos, o sea, llevar el tono y expresión del hablante.

#### CON SUSAN LANGER QUEDA DEFINIDO EL LENGUAJE LITERARIO

1- Es un lenguaje presentativo que nos sensibiliza las cosas pero no las discurre.

2- Esa característica de la ficción en cuanto a que no es verificable( es por ende invención y mentira) pero a la vez no es refutable por los procedimientos intelectuales de la refutación porque ejerce una forma particular de convencimiento.

3- El elemento de expresividad, de relación especial y de sobrevivencia de los elementos que están dentro del emisor ( cosa que tampoco existe en este signo discursivo, que es un tipo de signo de carácter impersonal).

Algo que completa todo esto es la diferencia entre connotación y denotación, dos elementos o vertientes que procura distinguir la semántica y la lógica.

La denotación es la correlación de los signos y lo que designan.

La connotación es el valor secundario o derivado que viene del sistema de valores de un hablante. Así en " la luna y su halo", la "luna" es la connotación y "halo" la denotación.

A.- En la denotación la correspondencia entre signo y significado es estrictamente justa: así-  $2 \text{ Pi R}$ - tiene estricta correspondencia con la noción de circunferencia. Esta correspondencia no admite ambigüedades, posibilidades distintas de relación.

B.- En la denotación el signo es arbitrario, convencional. Podría elegirse otro signo distinto de "Pi" para la fórmula de la circunferencia y hubiera funcionado igualmente.

C.-En la denotación el signo no llama la atención, es modesto; en la connotación el signo es ostentoso.

D.- En la denotación el signo no tiene un halo de subjetividad: nada queda de quien lo inventó( de quien inventó la fórmula  $2\text{PiR}$ ) , pero en la connotación subsiste ese halo de subjetividad.

E.- Una quinta diferencia a agregar a las de Warren y Wellek, complementarias del aspecto de llamar o no llamar la atención. En la denotación, la tendencia del lenguaje y de la cultura es el adelgazamiento, el abstraccionismo del signo de la denotación. Mientras que en la connotación podemos decir que el signo o símbolo tiende a sensibilizarse. Vico dice que tiende a encorporarse, a adquirir volumen y sustancia.

## FUNCIONES DEL LENGUAJE

Warren y Wellek atribuyen al lenguaje tres funciones:

*pragmática - fonética - y expresiva*

PRAGMÁTICA, porque tiene un empleo o utilidad que esencialmente es la comunicación o relación entre los hablantes.

FONÉTICA, porque tiene una función fónica en sí;

EXPRESIVA, porque porta ciertos contenidos interiores hacia afuera.

En "El Deslinde" ALFONSO REYES intenta fenomenológicamente tomar la literatura y rodearla, deslindándola de lo que no es literatura. Habla de tres funciones que se corresponden idénticamente con las de Warren y Wellek, cambiando sólo los términos. Reyes las divide en : comunicativa, acústica y expresiva.

Por su parte DILTHEY elabora una teoría de la comprensión( que es distinta a la explicación): " comprensión" es un meterse dentro del objeto estudiado, recrearlo desde su proceso mismo de creación, interiorizándose con la intención. Dice que la literatura puede portar dentro de sí, ideas, acciones, expresiones de vida.

IDEAS en cuanto contenido conceptual. ACCIONES, impulsos de la voluntad, designios del hombre; esto está, por ende, ya en la esfera del contenido del lenguaje.

Más sutil es una distinción posterior ,de RICHARDS, en sus "PRINCIPIOS DE CRÍTICA LITERARIA"; toma las ideas de la Filosofía matemática y de la Filosofía de la Ciencia, distinguiendo entre lenguaje referencial y lenguaje de actitudes. El lenguaje referencial sería el lenguaje que importa explícitamente vínculos, con un objeto del mundo exterior, con un "designata", con un referente; así por ej. los metros de ancho y de largo de un salón; se caracteriza por ser verificable o refutable, es decir, busca su ajuste con el mundo externo y sobre todo se caracteriza por ser discursivo. Susan Langer decía que las ideas se "ensortijan" en el discurso: el lenguaje discursivo es simplemente el lenguaje que va por etapas de una proposición a otra subsiguiente.

El lenguaje referencial, por ende, busca el ajuste con el mundo externo, es discursivo y verificable.

El lenguaje de actitudes, es un lenguaje no discursivo ( la expresión lírica, la declaración amorosa, la interjección) no verificable ( es un lenguaje de tipo emocional, no intelectual), no busca su ajuste con el mundo exterior sino el ajuste con el que lo usa. Así por ej., la pintura contemporánea sería lenguaje de actitudes por cuanto no busca más que portar el tono de su inventor.

De todo lo anterior resultarían tres tipos de lenguaje, y aún cuatro, planteando una cuarta categoría del lenguaje que no puede englobarse en las anteriores y que no está planteada ni dilucidada con seriedad hasta hoy ( el ideológico).

Warren y Wellek distinguen un lenguaje literario y un lenguaje científico, y la distinción, la fractura entre ambos, según esta clasificación, está dada entre connotación y denotación.

El lenguaje científico significa un estricto ajuste entre signo y significado, no llama la atención sobre sí mismo, no porta ninguna subjetividad, tendiendo más bien a adelgazarse a abstractizarse; el lenguaje literario, en cambio tiende a los signos antitéticos: llama la atención sobre sí mismo ( los recursos literarios, las figuras de dicción y de pensamiento de la antigua retórica) porta siempre la subjetividad de alguien y tiene un halo de subjetividad que tiende a sensualizar o visualizar, corporeizar, tanto la emoción como la figura o la idea, cuando hay un contenido nocional si bien no un concepto de lógica.

Pero hay que distinguir que no solo existen esos dos lenguajes, literario y científico sino también un lenguaje cotidiano, que no podría incluirse en estos elementos de denotación y connotación porque el lenguaje cotidiano tiene máximos desajustes, porta la subjetividad del que lo usa, no toma partido entre abstractizar, etc.

Estas distinciones no nos servirían, pero lo que sí distinguiría con suma precisión el lenguaje literario del cotidiano sería:

1.- La conciencia del signo: en el lenguaje cotidiano no tenemos conciencia del signo, no nos importa qué palabras usemos, excepto en el caso del pedante, quien entonces ya usa un lenguaje literario y no cotidiano.-

2.- Otra distinción más importante sería que el lenguaje literario tiene disposición y estructura: hay una disposición rigurosa, pensada, calculada, entre las partes y los elementos, los fonemas, los sintagmas, etc.; esta organización de lenguaje y estructura, que puede faltar en el lenguaje científico, sería una distinción aún más radical y fundamental entre ambos lenguajes.

Otra distinción es la de DELLA VOLPE en su "Crítica del gusto", donde distingue entre el lenguaje coloquial o cotidiano, lenguaje científico, y lenguaje poético.

El criterio es el de lenguaje de multivocidad o equivocidad, o sea, la unidad o pluralidad de significaciones; esto es más lógico, de algún modo, que la distinción entre lenguaje denotativo y connotativo: lo que sí habría que discutir es si es más convincente o penetrante.

Della Volpe dice que hay un lenguaje coloquial que es impreciso y ambiguo. El elemento de inconciencia, de no conciencia del signo, estaría en la voluntad que tiende a ese amorfismo; como por ejemplo, el lenguaje del cine testimonial; el arte aleatorio deja al azar o a la casualidad la producción de la chispa de significación estética.

Se daría así, entonces una vuelta de tuerca. Luego está el lenguaje científico, que para Della Volpe, es el lenguaje unívoco, donde las palabras tienen un solo significado y no pueden tener más de uno, porque entonces se perdería el valor de la ciencia. Luego está el lenguaje poético, invirtiendo la tendencia a sostener que el lenguaje literario no es discursivo, pero usando el término "discursivo" no en su sentido lógico (ver el trabajo de Romero "Intuición y Discurso") sino en tanto discurso lógico.-

Para Della Volpe, la distinción entre ambiguo y polisémico estaría dada por la vigencia o no vigencia del principio de contradicción. En el lenguaje coloquial ambiguo cada una de las acepciones posibles sería contradictoria y descartaría a las otras. Si digo "Hoy ando en onda" y no explico qué quiero decir con ello, mi interlocutor puede pensar en algo determinado, pero cualquier cosa que piense descarta las demás posibilidades. En cambio polisémico sería, para Della Volpe, aquel sentido múltiple que no descarta a los distintos significados posibles. Dante en el Convivio habla de "un sentido analógico, un sentido tropológico, un sentido simbólico y un sentido literario". Cada afirmación tiene una serie de interpretaciones posibles que no choca con las otras. Una interpretación simbólica, o histórica, una interpretación moral, una ideológica y una cotidiana o inmediata. Ese sería el caso de discurso polisémico, donde cada nivel de interpretación no divergería de los otros.

Queda el problema del lenguaje ideológico (de ideas de tipo no científico) que puede presentar una distinción. La acepción de ideología fue tratada en forma peyorativa por distintos lados tanto por Napoleón como por Marx, pero recién en este Siglo se reivindicó el término; Lenin le dio un sentido neutro. La idea de un sistema de ideas de función justificativa de algo, recuerda en ese sentido a la expresión o noción psicoanalítica de "racionalización", es decir, justificar por medios racionales algo que estamos decididos a hacer de cualquier modo, con razón o sin ella. El ideológico no es ni lenguaje cotidiano ni lenguaje literario ni científico. **El lenguaje ideológico es discursivo** (avanza a través de una serie de proposiciones); es **estructurado** (tiene ese aspecto en

común con el lenguaje literario más que con el lenguaje científico, pues busca el convencimiento), es polisémico (es ambiguo por todas las palabras que usa el lenguaje ideológico: las distintas significaciones de "libertad", "patria", etc) y es tanto lenguaje de actitudes como referencial (es decir, contiene juicios sobre la realidad, sobre el hombre, la sociedad, la economía, etc., lo que lo acerca al lenguaje referencial; y al lenguaje de actitudes se asemeja en cuanto tiene un contenido emocional, voluntario, del que normalmente carece el lenguaje científico, cotidiano y literario.) Se acercaría, en ese sentido, a una noción de ORATORIA (que veremos en el pensamiento de CROCE, quien deslinda esta oratoria de la poesía.), que sería la intromisión del concepto con fines de mover la voluntad.

A continuación veremos el balance de todos estos rasgos. Es decir, habiéndolos analizados uno por uno, vamos a estructurar una visión general.

Si nos atenemos al punto de vista de la estrictez de la correspondencia o no correspondencia del signo con el significado, lo que peculiarizaría al lenguaje literario sería todo lo que llamamos LATITUD, AMBIGÜEDAD, PLURALIDAD O POLISEMIA.

19.-

La noción de AMBIGÜEDAD significa que el signo literario tiene una posibilidad de significaciones que dependen del lector y del contexto cultural de la época. En su crítica, Henry James distingue siete formas de ambigüedad. ( FCE - v su trabajo está resumido en Paidós: " El psicoanálisis y el arte, de Darn Kris). LICHTENBERGER definió esto siguiendo las polisemias de un tema o de una obra literaria, así por ejemplo el Fausto tuvo un sinnúmero de interpretaciones hasta el Siglo XX; pero esto es mas que nada una teoría del espíritu, que una comprensión de la obra; esa especie de pantallazo sobre la obra iluminan algo de ella, aunque sea contradictorio entre sí. La polisemia tendría característica la no contradicción. Hay un sentido literal y un sentido simbólico, pero es discutible si más allá de esta interpretación simbólica- tan característica de la Edad Media- se presenta con mucha frecuencia la existencia de sentidos no contradictorios entre sí. Porque ahí estaría el valor de una interpretación auténtica de la obra y la distinción con interpretaciones falsas. Para Croce la recreación de la obra debe ser exacta a la creación, a la intención creadora que guió la obra, y todo lo demás que agreguen las interpretaciones culturales y que atañan a lo que en latencia tiene la obra, pero en lo que no pensó el autor. todo esto corresponde a lo que Croce denomina "PALIMPSESTOS"

Sin plantear concretamente la relación de contradicción, allí obviamente se plantea entre la noción de ambigüedad (como acepciones contradictorias) y de polisemias (como interpretaciones no contradictorias), ese valor estético fundamental que es el de la autenticidad. De cualquier manera, esta parece ser una característica general del lenguaje literario, con una u otra acepción, sobre todo frente a la radical no univocidad del lenguaje literario.

20.-

Más complicada es la cuestión de la CONVENCIONALIDAD O ARBITRARIEDAD de la relación entre signo y significado. De los distinguos que hemos hecho, por ejemplo, del deslinde de W.W. entre **signo connotativo y denotativo**, se desprende que el signo no es totalmente arbitrario.

La cuestión de la arbitrariedad y de la convencionalidad del signo literario tiene una cierta historia en la Lingüística y Teoría Literaria moderna. En su "Curso de Lingüística General", Ferdinand de Saussure afirmó la arbitrariedad y convencionalidad del signo verbal diciendo que no implica relación ni intrínseca ni estable con su significación, que nada tiene el signo en sus características fónicas que recuerde el valor y el contenido de su significado. Esta posición de la arbitrariedad del signo fue continuada por Jespersen y cuestionada en su totalidad por Jakobson. Todas estas críticas hicieron mella en la distinción de Saussure, quien luego distinguió entre "relativa o absoluta" **arbitrariedad**, diciendo que esto estaría fundado en la multiplicidad de las lenguas. La relación que puede hallarse entre un signo y su significado, tiene muy relativa validez, puesto que vale para una lengua y no para las otras. Así por ejemplo la palabra "muerte" en ruso es más o menos "biliki", cuyo sonido es bien poco lúgubre, a diferencia de la "mort" o "death" o de todos los vocablos en castellano al respecto, "ataúd", "tumba", "féretro", etc., sonidos todos muy graves que recuerdan el sentido mortuorio. Por lo tanto siguiendo con lo anterior, ese asunto de la arbitrariedad del signo carecería de un valor general.

30.-

Esto nos lleva a otro aspecto, que es al problema del **valor fónico** de la Literatura. Casi nunca el estudio de este tema ha sido tratado en el plano científico, pues se necesitarían enormes aparatos de registros de sonidos, computadoras, etc.; con respecto a los valores fónicos, algo se ha estudiado, pero nunca seriamente, al nivel de la Lingüística Comparada. Esta es la idea donde se afirma toda la crítica válida del siglo, respecto a si lo fónico tiene algún sentido - aunque no un significado- (y recuérdese la distinción que hicimos entre sentido y el significado.)

El sonido tiene un sentido porque se asocia en nosotros a determinados fenómenos que podríamos llamar "de contenido". De esto se ha escrito muchísimo y a veces muy fantaseadamente. Por ejemplo Grysson en su libro "El sentido de los sonidos", lleva el asunto casi a la demencia, a lo lúdico, al juego de las interpretaciones. Y de ese modo incluso la

interpretación literaria se transformaría, sería literatura misma, careciendo de la condición de rigor y cautela estrictamente científicas.

Claro que si se sistematizan las posibilidades vemos que hay un espectro reducido de pautas de contenido. Así por ej. **las explosivas, labiales, luminosas, oscuras, vocales.** Podemos decir que toda esta variedad se mueven en dos espectros muy limitados de lo trabajoso y lo fluido : **las nasales y las labiales fluidas, las explosivas.**

La otra antítesis en 2º. lugar es entre lo suave y lo áspero. Si vemos entonces todas las fantasías y correspondencias ciertas, que se hacen sobre las vocales, tendríamos la antítesis emocional, lo triste y lo alegre. La A y la I serían vocales "alegres" mientras la O y la U tienden a provocar un estado depresivo. Por otro lado, la antítesis lumínico- oscuro desde la A a la U.

4º.-

Si reducimos esto obtenemos solo tres niveles: el nivel emocional, el lumínico y el dinámico. La reducción de estos tres niveles no obsta para negar su circunstancia, porque son tres niveles fundamentales si pensamos en una relación elemental del hombre con la vida. Luz, movimiento y temple de ánimo, son componentes esenciales de la relación del hombre con la realidad. Si se piensa que en la introspección Levi - Strauss basa toda una estructura en la antítesis crudo-cocido, que es bastante rara, no es difícil pensar que estos tres niveles del sonido no sean importantes. Es en base a esto que se alza toda la obstrucción clásica de las onomatopeyas y las armonías imitativas, recomendadas especialmente por la retórica clásica. Todo esto de que el sonido no es meramente sonido, sino que se asocia a otros fenómenos, que son llamados fenómenos "de contenido", diverge radicalmente entre los distintos lenguajes, y no hay modo de establecer correspondencias estables, tal como afirmaba Saussure en la rectificación de su posición.

En conclusión entonces:

5º.-

- 1- Estas correspondencias existen- esta no total arbitrariedad o no total convencionalidad existe en cada idioma.
- 2- Divergen en cada circunstancia lingüística dada.
- 3- Tienen más la condición de una inferencia que de una conclusión muy segura.

No son deliberados en la creación literaria y poética. Es muy difícil concebir que Fray Luis haya llegado casualmente a su último verso de su Oda a Salinas. donde hay un repiqueteo triunfal de las dos músicas. No son deliberados. La unidad fónica con su contenido pueden no responder a nada, es decir puede ser lo bastante débil como para que no pueda percibirse relación. Una cosa importante a destacar es que cada unidad fónica solo adquiere su relevancia, funcionalidad literaria, cuando está en el contenido adecuado. " Un susurro de abejas que sonaba", adquiere relevancia porque el contexto tiene un

sentido apoyado por lo fónico.

69.-

Puede decirse que no se requiere la existencia física de la designata, de lo mentado, que tiene una existencia suficiente en el signo mismo. La noción de **signo icónico de Pierce**, la noción de **lenguaje no referencial, no verificable, no refutable**. Todo esto tiende a afirmar este elemento de ficción como elemento del arte; este rasgo de **irrealidad** que es un modo peculiar de existencia, respecto a la existencia empírica. Es así que Zorrilla de San Marín decía que "El Quijote" era más real que Felipe II y Aristóteles afirmaba que **la poesía era más real que la historia pues la poesía daba las esencias y la historia lo accidental**.

La ficción, la irrealidad, no es una negación de la realidad, sino una peculiar manera de concisión y consistencias de estas cosas.

Otros autores la han llamado "**mentira desnuda**" a esta invención, porque es una invención libremente convenida, porque es una aceptación de la mentira. Esta mentira tenemos que estaría construyendo con signos que están constantemente fuera de ella, con un lenguaje de signos que es referencial al mundo, referencial a la realidad. Por eso Guerrero dice que toda obra de arte es a la vez composición y exposición, o sea tiene dos dinamismos: un dinamismo hacia adentro, una "centripecidad" que la lleve a componerse, y una tendencia a la exposición, a mirar el mundo, a iluminarlo por vías análogas, es decir a ser un "**analogon**" del mundo, una imitación del mundo simplificado y estructurado.

70.-

La séptima característica está dada por el sistema de inferencias que resultan del signo. Por inferencia queremos decir "ulterioridad". Boris de Schloezer (crítico musical, que distingue música y literatura) dice que el discurso literario es significativo porque es un sistema de signos que reenvía al significado y que el signo hace presente ese significado en tanto que ausente; por "reenvía" se entiende lo que convoca porque no está, pero dejándolo paradójicamente, en su sitio, Esto es de algún modo la noción que da Richards sobre lenguaje referencial.

80.-

El octavo rasgo es la relación entre **EL SIGNO Y SU PERCEPCION**.- Una fórmula de Shloezer dice que la música y la literatura "no son" sino que "devienen". No existen más que en acto. Deben ser rehechos por el lector o el auditor, ya que el autor lo que hace es librarnos un sistema de signos que permiten realizar la operación. La obra literaria se planifica, culmina, adquiere un ser pleno, en este conjunto creador-obra-recepción. Y ésta es una de las ideas fundamentales para iniciar el planteo de una de las dimensiones esenciales no solo de la literatura sino de todo el sistema cultural de cada época, que es la noción de

literatura como comunicación.

99.-

Al noveno rasgo podemos llamarlo **EL TRAMITE DEL SISTEMA SIGNIFICATIVO**. Trámite en cuanto a una serie de actos que deben cumplirse para llegar al final. Esto es para explicar el asunto de la no discursividad o inmediatez. La **no discursividad** significa que no se ensortijan las ideas, cosa que no quiere decir pura instantaneidad: la literatura es una arte eminentemente temporal como la música; pero remitiéndonos a las referencias en Psicología quiere decir: los análisis de la imaginación insisten en este carácter presentista de la invención imaginativa. Esto se relaciona con el carácter intuitivo del arte. Romero en **INTUICION Y DISCURSO** desglosa la pluralidad de acepciones de la noción de intuición. La noción de **intuición emocional**, es la que se vincula mejor con la noción de inmediatez, de no transmisión por vías discursivas o por operaciones científicas, en que existe y funciona el signo literario.

Estas serían las nueve características fundamentales: ambigüedad, no ambigüedad total, sensibilización o corporeización, subjetividad o personalización, estructura, ficción, recepción o menesterosidad, referencialidad o valor de alusión, inmediatez.

La noción de literatura, como representación, o como expresión, como comunicación, como ficción, como invención, está involucrada en todo esto. La poética era para los antiguos, la creación, la invención, la fabricación de objetos contingentes, es decir de objetos que no existían antes y que hubieran podido no existir: todos los objetos de arte tiene esta condición.

### LA NOCION DE BELLEZA

El nivel axiológico o de valor puede verse por dos direcciones.

Habría una tercera, que sería la de la obra de arte, pero esto es peligroso, si lo que se trata de caracterizar es la obra literaria. Mejor peculiarizadas parecen estar las dos nociones, la de **belleza por un lado y la de comportamiento estético por el otro**. Una es objetivista y la otra subjetivista, personalista. Vale la pena empezar por la más general.

La noción de belleza tiene una serie de ambigüedades: puede enfocarse por un lado como un valor específico: la belleza es un valor. Por otro lado es un concepto lógico y, como tal, es un predicado que puede hacerse de alguna cosa: "esto es bello" o "esto no es bello".

Desde el punto de vista lógico es un predicado de ciertos

objetos: desde el punto de vista metafísico, tiene también una realidad posible: es una esencia en el sentido platónico. Así en "El Banquete" se da la noción de belleza como cumbre, como cima, como esencia de todas las esencias. Para Platón lo bello está unificado con el bien, aunque no está unificado con la verdad. Esa afirmación que identifica belleza y verdad suena a platoniana pero no lo es. La belleza es entonces una sustancia o esencia desde el punto de vista metafísico, es un atributo desde el punto de vista lógico y un valor desde el punto de vista axiológico. (Hay mucha terminología a este respecto).

Hay mucha terminología al respecto y así por ej. Roxlo habla de kalológico-griego- y los latinos de pulcritud para referirse a belleza; pero son términos en desuso por esta razón: como dice Banfi: el concepto de belleza es universal y unívoco en cuanto que abstracto pero en cuanto tiende a concretarse es un concepto que se abre en abanico tendiendo a pluralizarse: es como si viéramos un repliegue de la luna desde acá, pero apenas nos acercamos vemos como se pluraliza. Y así hoy, apenas nos acercamos a lo concreto, la belleza, como el rótulo de una constelación o pluralidad de valores, ya llevó al pensamiento clásico a inventar una categoría que fue llamada: "especificaciones de la belleza". La más explorada de ellas es la de lo sublime (del que escribió el falso Longino, otros autores del XVII y luego Kant en "Lo bello y lo sublime") : Lo sublime es lo que desborda o rompe las barreras. Se hablaba de lo sublime dinámico y lo sublime matemático. Lo sublime es lo que rompe esa relación que se supone debe existir entre un contenido y una forma.

En cuanto a universalidad, concreción, etc. hay una línea de belleza que va a correr en esta dirección, en la dirección de la veracidad, la fuerza, la fidelidad, la representación. Es decir, la capacidad de reflejar o reproducir las realidades, no solo las físicas del mundo, sino las internas de la vida psíquica, los impulsos del alma. Y ya nos referíamos a esto, cuando vimos que Aristóteles decía que la música era la más imitativa de las artes, y esto podría ser si fuera una tentativa de aproximación de la oceanografía interna del alma.

La segunda es la que podría llamarse BELLEZA MATEMATICA. Ya no la fidelidad de la obra respecto al mundo, sino ciertas condiciones formales que valen intra-obra, dentro de la obra misma; ciertas condiciones externas, visuales o formales, que en general han sido llamadas "belleza matemática". Porque casi todas ellas son susceptibles de cuantificación (y esto es rasgo que hace a la ciencia verdaderamente científica): hay una serie de estas cualidades- sobre todo el ritmo que adquieren posibilidades de cuantificación. Hay una serie de atributos o peculiaridades que forman números; se habla de la simetría (cosa perfectamente cuantificable desde el punto de vista geométrico), la regularidad (que significa la no distorsión de determinados elementos); la unidad en la variedad (o sea un equilibrio que también podría ser reducido a lo cuantitativo, entre las fuerzas de diversificación interna de un objeto, y la fuerza globalizadora que lo

mantiene como uno: esas dos fuerzas alcanzan un equilibrio global dinámico, de ahí esa fórmula de "unidad en la variedad": y por eso puede decirse que "la belleza es la antítesis de lo dispersivo" -donde no existe unidad- y de lo monótono - donde no existe variedad: por eso también puede decirse que la belleza es la proporción, la relación equilibrada entre todos los componentes.; pero esto ya es más difícil de reducir a fórmulas cuantitativas: armonía, equilibrio, consistencia, son palabras, sobre todo la última, que expresan esa dicotomía entre fuerzas disgregadoras y fuerzas centrífugas; otro elemento es la magnitud de gran importancia para los antiguos, es decir la importancia del espacio o el tiempo que ocupa un fenómeno: había una medida para el ojo humano, para la percepción estética, que no era ni lo demasiado chico ni lo infinitamente grande, y así decían que no eran hermosos ni lo infinitamente pequeño ni el animal de diez mil estadios; por eso no se detenían ni contaban entre lo hermoso las cosas demasiado pequeñas: claro que esto ha variado mucho al irse descubriendo belleza en cosas que no podían ser contadas por los antiguos: la consistencia de un trozo de mineral, el fondo submarino, etc. Sobre todo a ese nivel infinitamente pequeño, la belleza natural es esencialmente aleatoria, pero también puede ser aleatoria una belleza humana. Claro que la cuestión misma de magnitud nada tiene que ver con belleza natural y artística. Ahora bien, todos estos términos, como atributos o sinónimos de belleza, siguen siendo tan o más válidos que el concepto de valor de imitación, el cual está ya entre bemoles.

Hacia fines del pensamiento clásico quizás se agregan otros atributos-lo que no significa que antes estuvieran necesariamente ausentes- que algo tienen que ver con los primeros pensadores cristianos de la Patrística; dichos atributos no son ni de fidelidad de representación ni tampoco son puramente matemáticos, cuantificables ni formales: serían el color, el brillo y la luz.

La belleza es el reposo de la luz, dice Charles Du Bos, entendiendo luz no en el sentido intelectual, sino en el de color; la noción de color fue usada para señalar (dentro de la doctrina de la imitación), la distancia entre la belleza viva y la belleza muerta. Se pensó que el color, el rosado humano, se identificaba con la vida; y los escolásticos definieron la fórmula de la belleza como "splendor formo", esplendor de la forma, definición ésta algo comprometida, pero cuya palabra "esplendor", implica también brillo o luminosidad; en la raíz misma del término, está la cosa difusa, luminica, brillante.-

Estos tres elementos, entonces :color, luz, brillo, están en el mundo clásico. pero tal vez al final del clasicismo fuera más fácil encontrar su uso, o sea, se lo ve más en San Agustín que en los grecolatinos.

Con los escolásticos se relacionará la belleza con tres acepciones modernas que han tenido gran fuerza e impacto.: primero con la noción de **vitalidad**: estos términos de luz, color, se usan para diferenciar lo vivo de lo muerto. Y estamos en una corriente que tuvo su fórmula doctrinal más válida a fines del Siglo XIX con la obra de Guyau quien identifica la belleza con **intensidad**, la **vitalidad**, es decir **ciertas cualidades que de algún modo hay que llamar vitales o dinámicas**, y que están presentes en el mundo moderno: y de ahí la apreciación estética de la máquina, cosa muerta, sin vida propia interna, pero a quien la visión estética la siente como dotada de vida y dinamismo.

Todo lo que se relaciona con la belleza del mundo mecánico y técnico es recogido estrepitosamente por el **futurismo**. Y todo ello se relaciona con la belleza como intensidad y parte de estos tres modestos predicados o adjetivos que encontramos al final del pensamiento clásico. Esos tres conceptos no alteran en lo sustancial, la noción de belleza como imitación y ciertas cualidades técnicas externas, pero constituyen un elemento nuevo metido dentro del concepto clásico.

La noción de belleza se identifica con **vitalidad, dinamismo y también con una peculiar intensidad de la experiencia**. Y estos son los tres grandes sectores que cuentan en el pensamiento antiguo en la noción de belleza.

Casi todo el movimiento medioeval y clásico o moderno, repite estas direcciones más o menos con variantes, pero sustancialmente igual. Se puede decir que quien agrega un nuevo elemento es el **pensamiento romántico** y es la identificación de belleza con la noción de **personalidad o interioridad**. Ya no importará la imposibilidad de reproducir el mundo externo y tampoco importara la noción de equilibrio y armonía, sino que la belleza (especialmente desde Herder) se transformará en un sinónimo que será la interioridad o expresividad. **La belleza será lo expresivo** o sea el **transparentamiento** de algo íntimo que sale hacia fuera con una claridad de significado. Y esto ya estaba desde antes en la práctica de algunos artistas: se relaciona con la obra de Rembrandt y la pintura manierista, - el Greco- cuya pintura está bajo el signo moderno de la expresividad y no con la línea de la imitación que se da en Leonardo. Por lo tanto el corte se da aquí en la disolución del clasicismo renacentista y el manierismo rococó, y no en el romanticismo. El nuevo elemento es, pues la identificación de la belleza con personalidad; y la expresión es una representación y un reflejo del mundo interno, o sea, es el pájaro de la imitación que hace su nido dentro del artista y no en el mundo de las cosas.

De aquí salen dos o tres valores derivados que adquirirán enorme relevancia en la crítica moderna y el moderno pensamiento literario: el valor de originalidad y de autenticidad, los dos más importantes. Dejamos un poco de lado el carácter de sinceridad de la obra (y lo dejamos de lado porque implica un carácter ético) que también ha sido valor estético, sobre todo en el romanticismo y el postromanticismo. Hoy se usan más bien las otras dos categorías: la invención creativa (que rompe moldes y carriles precedentes) y la autenticidad (algo muy difícil de conceptualizar, que consiste en la capacidad para dar sin desvios o sin refracciones el sonido de la personalidad; es algo más que la sinceridad, es la potencia de la personalidad en la obra.)

De esta idea de personalidad o expresividad sale también la idea de necesidad de la obra : categoría o vocablo inventado por André Gide. ¿Qué significa que una obra es necesaria? Es una obra cuya producción es inevitable, nacida por una pulsión íntima a la que el autor no puede resistir. Así ni para Aristóteles el mundo estético era el mundo de los objetos contingentes (que hubieran podido no existir) , ahora se introduce el concepto de necesidad: si dentro de este mundo hay objetos necesarios, lo es también aquella obra valiosa que no podía frustrarse , que no estaba en condiciones de no nacer, en oposición a todas aquellas obras que hubieran podido no escribirse o no hacerse ( y esto no es sinónimo de trascendencia en el sentido social sino más bien de compulsión en el sentido individual ).

La noción de écrivain y écrivain y la distinción de Croce entre poeta y literato tiene que ver también con la noción de originalidad: poeta es el que crea obras originales y literato el que hace obras correctas, legibles, útiles, pero esencialmente repetitivas.

De modo que aquí vemos cómo de la noción de expresividad salen varias pseudopodias que tienen más importancia que la noción de expresividad misma dentro del pensamiento estético moderno.

El equívoco que surge de la noción de sinceridad , por otra parte, nos lleva al aspecto más complejo de la teoría literaria: respecto a qué yo, respecto a qué personalidad, una obra se sincera, veraz, auténtica. Es respecto al yo empírico, o al yo ideal de Croce. Casi nadie maneja hoy la noción de sinceridad biografística, de comprobarla en lo que de confesional tenga una obra.

Estos entonces, podrían ser los elementos de la noción de belleza. Son direcciones distintas del pensamiento, pero véase cómo hay una cierta coherencia, y cómo pueden constelarse, al menos, aunque no puedan estructurarse. Son los elementos en que se da la noción de belleza hasta nuestro siglo.

## ELEMENTOS AGREGADOS POR EL SIGLO XX A LA NOCIÓN DE BELLEZA

El Siglo XX agregó algunos elementos. Posiblemente esta noción más radical de autenticidad, distinta a la sinceridad (en términos psicológicos usuales) y distinta a la originalidad (en cuanto a invención de formas) es un patrimonio de la crítica contemporánea; como también lo es esta noción de necesidad, de fuerza interna que lleve a una obra. De algún modo están implícitos en la noción de expresividad y de vitalidad, es decir hay una fuerza paridora de vida que obligaría al cumplimiento de obras determinadas.

1- Hay elementos que son típicamente contemporáneos. Uno podría rotularse como la sinonimia de funcionalidad. La noción de función fue utilizada por primera vez por un arquitecto vienés Samper a fines de Siglo XIX. Él concebía una teoría de la arquitectura en base a tres conceptos: materia, técnica y función, es decir, la función que debía cumplir un edificio en relación con las necesidades del todo para lo que fue concebido. La noción de funcionalidad se impuso sobre todo en la arquitectura y luego en las artes aplicadas o decorativas (muebles u objetos de uso cotidiano) cuya factura no pertenece al dominio de las artes mayores pero que tiene gran incidencia en la vida. En "EL ARTE COMO EXPERIENCIA" de DEWEY, está esta noción de que esos objetos son los que conducen o vehiculan la noción de lo bello y del arte en la vida.

2- Otra noción que de algún modo diverge de las antiguas, es la noción de materialidad o corporeidad. Para los grecolatinos, una cosa era más bella cuanto más descorporeizada estaba, cuanto más lucía la idea a través de la materia. De ahí viene el problema de la belleza matemática, de la belleza abstracta, de la posible belleza de la demostración de un teorema: la belleza era lo que más se descarnaba, aquello donde más lucía la idea o intención. Para los modernos, en cambio, (y ya vimos esto al decir que el lenguaje literario era sensibilizador) la belleza está identificada con coeficiente variable de las necesidades de materialidad y corporeidad. La plástica moderna no podría entenderse sin esta noción. Pero ello no significa que haya desaparecido totalmente la otra noción que identifica la belleza como cierta penetración en la materia, cierta capacidad de salir felizmente de la materia: así el ballet, cuya belleza está dada por la victoria de la intención y de la liberación del pensamiento por encima de las dificultades y resistencias que opone la gravedad y compactez de la materia: asimismo, la brillantez de un pensamiento matemático o lógico es como una capacidad de perforar la densidad y opacidad de la materia de que se trata.

Pero la tendencia general moderna es a identificar la belleza con cierta patente materialidad o corporeidad que incluso podría decirse que es la corporeidad de lo artesanal y no de lo fabricado en serie.

3- La última noción es la de autonomía o autosuficiencia. Esto quiere decir ( y después veremos estas características repetidas en las caracterizaciones del comportamiento o experiencia estética) que el valor estético siempre tiende a situarse en una especie de autosuficiencia de la obra, la cual no necesitaría de los andadores o apoyaturas o referencias o socorros que le prestara el contexto de la realidad ( el mundo, el autor, el resto de las obras de arte ). Y aquí hay una de las dicotomías básicas del pensamiento moderno: el enfoque inmanente y el trascendente, explicar la obra por ella misma o explicarla por el conjunto de valores que la han llevado a ser. Junto a la explicación inmanente ( explicación de la obra desde dentro, como lo hace la Estilística por ej., a diferencia de la explicación desde fuera como lo hace el Psicoanálisis aplicado, el estudio de influencias, fuentes, etc.) hay también una valoración inmanente y una valoración trascendente ( es decir una valoración por la obra misma y una valoración por lo que no es la obra). Estas dos valoraciones pueden distinguirse entre sí como valoración estética y valoración extra-estética. Porque si una obra existe para ser recibida, para ser acogida, . pueden llamarse extra-estéticos los efectos que la obra cause en quien la reciba y puede decirse que están menos en la obra que en su textura misma, o sea que el contexto es menos que el texto ) pero no decirse que los efectos o el proceso mismo de recepción individual y diferente en cada uno, pueda hacer tener en menos a la obra misma. Inmanente viene de " manere" , lo que está dentro de algo , o que no viene de afuera. Y justamente lo que interesa de esta noción es en cuanto apunta a lo que está dentro o fuera de algo.

Un enfoque inmanente es todo el que ve la obra como un sistema de equilibrio y correspondencias( enfoque estilístico tradicional, enfoque estructural). Enfoques trascendentes son los que vienen más allá de la obra, que no están en sí misma: el enfoque biográfico, psicoanalítico, sociológico, el histórico o genético, ( que atiende a la génesis, el como se hizo la obra).

(Todos los enfoques mencionados en último lugar son genéticos, atienden a los orígenes de una obra, pero el enfoque teleológico atiende a la intención que el autor le da, y a esto se le da un sentido peyorativo porque se dice que los fines están predeterminados a modo de tesis, en vez de buscarse el sentido de equidad que debe tener la obra).

Si se estudia Heidegger, Gaetán Picon (El escritor y su sombra), se encuentra como nota de la calidad estética, lo que Picon llama " plenitud y autonomía operativa ", es decir que un objeto de arte se baste y se maneje por sí mismo sin necesitar de andadores, y que no descansa ( al menos no

básicamente) en todo un aparato de contextos y referencias. Por plenitud y autonomía operativa se entiende que la obra luzca como una especie de astro solitario. Y esto no quiere decir que la obra sea esto, pero las grandes obras (las Cantatas o Misas de Bach. La Comedia Humana ,etc.) son obras que están en la Historia, pero parecen haber salido de ella, no por no necesitar de ningún aparato de referencias .sino por tener valor por sí mismas.

También fue usado el término "insularidad" ( que da la imagen de isla ) para expresar el poder de imposición que tiene una obra. Pero todo esto se reduce a un mismo valor, el que mencionábamos: autosuficiencia o autonomía.

En este sentido cabe de algún modo la idea clásica de consistencia, de fuerza unificadora interna; y están esos calificativos sobre la **convicción o coherencia** de una obra. La **convicción** es el poder de imposición de una obra, en ese fenómeno de identificación o participación que se dice que es el arte: no es un mero enterarnos que una proposición es verdad, sino que es un hacernos uno con la obra de arte. Y este concepto de convicción o coherencia de una obra, está reemplazando las características tradicionales de verosimilitud de una obra. Todos los conceptos tradicionales (verosimilitud,etc) están mediatizando la obra al mundo, mientras que el concepto o valor de convicción o coherencia son calificativos o valores que descansan en este mismo poder de autosuficiencia o mantenimiento en sí .

Está entonces el problema del comportamiento estético, que es una idea de la obra pero desde el punto de vista del que la recibe, del que la acoge. Y en este sentido Dewey (El arte como experiencia) se pregunta ¿qué es la belleza? Es la cualidad de una experiencia, que a la vez es completa, inmediata o individualizada. Individualizada porque puede ser separada de otras. Inmediata, ya vimos que el signo literario es presentativo, es decir no tiene que recorrer etapas o planos determinados. Y completa, característica ésta esencial para Dewey): llega a un fin; de algún modo hay un Eros estético que se introduce en esta noción de completez.

Veremos a continuación el enfoque complementario de éste; o sea las características o los elementos de la experiencia o comportamiento estético.

El comportamiento estético, el acto estético, el acogimiento de la obra.

La consideración del problema es esencialmente desde el ángulo receptor, pasivo, del gozador, porque la parte activa, de creación, implica otros problemas bien distintos y específicos.

Puede pensarse cuáles son los rasgos de esta esteticidad, según el término de Antonio Banfi, quien define una cualidad o condición de "estéticos" o "literarios" que tienen ciertos fenómenos según la que caracteriza como "ley" (aunque el término es algo dudoso) estructural, trascendental o metodológica de la experiencia estética.

Pese a que mencionaremos varias notas o características, ello no implica que en un acto o comportamiento estético se den todas a la vez y con igual intensidad, sino que se produce una combinación de ellas que entonces se presentan en forma distintamente dosificada en los fenómenos estéticos.

Hay que ver ante todo la noción misma de experiencia. Dewey desarrolla admirablemente este tema en "El Arte como experiencia".

La experiencia es una relación con el mundo, es la relación del hombre con el medio, es una inmersión en el mundo. Esa relación con el medio ambiente es para Dewey el elemento esencial de la experiencia, es decir, implica que se trata de una intención, que va en cierta dirección, y que no se da en él mismo, que es internalizada y que es enriquecedora (vale decir que aumenta la profundidad, destreza y complejidad de las respuestas, individuales ante el mundo, estando esto también en relación con la noción común de experiencia).

No toda experiencia es estética - y aquí surge la complicada distinción entre la experiencia común y la artística. Dewey dice que la experiencia estética es inteligible o sea que podemos captarla en términos intelectuales, que es contemplada-ble (o sea que podemos verla desdoblándonos), que es objetivada, (es decir, que está en cosas, en objetos), es comunicada, (o sea que es capaz de llegar a otros), es proyectada (para captar estos objetos artísticos debe efectuar ese fenómeno de proyección), etc.

Por lo tanto la experiencia estética no es algo que nos resbale, no es algo que tenga un efecto instantáneo, sino que produce otros efectos determinados en nuestro interior.

¿Cuáles son esos efectos? Hay que insistir en este elemento de comunicación con el medio, que para Dewey es un elemento peculiar de la experiencia. Esta comunicación con el medio, esta capacidad de comunicación con algo que está fuera de nosotros (puesto que la experiencia estética no es algo que nos ocurra a nosotros en nosotros mismos) es lo que llevó a los estetas alemanes (el grupo de grandes alemanes: Kant, Hegel, Schlegel), a insistir en el hecho de que la experiencia estética producía una ruptura de las barreras entre el yo y el mundo, entre el sujeto y los objetos. Y este concepto fue amplificado, transformado, después por Schopenhauer (posthegeliano pero en una línea contraria a Hegel), quien afirmó que la experiencia estética era una experiencia

verdaderamente mística en "El mundo como voluntad y representación".

En efecto, en todos los fenómenos de la percepción del arte, hay como un olvido de la propia personalidad, es decir, como un apaciguamiento de todas las tormentas, pasiones o inquietudes del ego. Y esto entonces puede ser llevado a cualquier nivel; puede ser planteado a nivel místico- fusión de una personalidad en el sueño de los sentidos y en una realidad más vasta y envolvente ( en esta línea iniciada por Shopenhauer - novedosa pues antes nadie había asociado el fenómeno artístico con una experiencia mística- continuó el francés Bremond en su " La Poesía plegaria y la Poesía pura") o bien a nivel empírico o sea la descripción de los fenómenos en relación con el ambiente.

De algún modo, el comportamiento receptivo del arte lleva implícita una capacidad de bajar las barreras y verternos hacia afuera, nos infunde una capacidad de identificación con lo que no somos nosotros.

En la descripción existencial del arte se dan dos notas contrapuestas a una tercera: la de que al mismo tiempo la experiencia estética es despersonalizadora. Nos despersonaliza : nos mete más dentro de nosotros mismos, pero en un yo que no es el de la vida cotidiana, sino un yo que de algún modo es el yo profundo, la intimidad misma de la persona que solo en pocas oportunidades aflora a la superficie.

Y a la vez en el sentido de personalizarnos, o sea de acoger lo que estamos viendo como si fuera nuestro, está esa idea tan importante hoy en cuanto a que el arte es una experiencia simbólica o una experiencia vicaria, es decir, es una experiencia que hacemos como nuestra por medio de otras cosas. Simbólica porque no es real (otros la llaman imaginativa). Y vicaria, ese término surge del Derecho Eclesiástico en donde el vicario es el que queda en lugar de otro que se fue, y entonces aquí se aplica porque no se trata de una experiencia que hagamos nosotros mismos sino de unos cuadros hechos por un pintor y captados por nosotros como si fueran nuestros y que los hacemos como nuestros.

Esto, entonces, es lo que da el rasgo de identificación y su antítesis dialéctica: el rasgo de interiorización, de alteración, de ensimismamiento.

Por ensimismamiento se entiende ese meternos dentro de nosotros mismos, desplazándonos del reino del dasein ( según Heidegger, lo conmutable, lo social, lo que está en la superficie de nuestra vida de comunicación) para enviarnos a otro nivel de nuestra existencia.

Por alteración (etimológicamente : alter -otro ) se entiende un verterse hacia afuera, salir de nosotros hacia otra cosa. Y el arte , entonces, se movería en esta dialéctica de ensimismamiento y alteración.

El último rasgo que DEWEY menciona como característico de la experiencia estética es su completéz. Es completa porque no se realiza por etapas, no se suspende la emoción para continuarla mañana, sino que requiere una continuidad hasta su culminación: se da o no se da, pero una vez que se da, es completa. y así el acto literario es "rítmico", puesto que va desde una intensidad inicial hasta una descarga; si no hay una descarga, este último momento de completación, de que la cosa esté definitivamente completa, sentiremos la frustración que se aproxima a lo que vulgarmente se denomina "feo". Una experiencia estética no completada, que carece de esa descarga final necesaria, provoca el sentimiento de lo feo. La completéz sería, pues el cuarto rasgo, complementario de los anteriores.

Otro rasgo muy discutido es el de que la experiencia de arte es autotélica ( que se da a sí misma un fin: con esto se localiza a quién es el que lo da ), es ateliológica ( carece de finalidad) y que es intratélica o intrateliológica ( que tiene su finalidad dentro de sí: con esto se localiza dónde está el fin).

#### ¿Qué se entiende por intratelia y por autotelia ?

Este ha sido rasgo de los más eficaces para distinguir una experiencia o comportamiento estético respecto de los otros. Quien primariamente lo definió fue Kant en sus categorías del juicio estético ( el lo definía como que era " la representación del fin, sin fin en sí mismo). Esto sumariamente querría decir que **la experiencia estética valdría por sí misma, no mediatizada, ni instrumentada a otros fines** ( y ésta sería una de las caracterizaciones del lenguaje lo más llano posible, o sea, que no está condicionado hacia otras cosas) y que carece de los elementos de apetito o posesividad, al menos en un sentido inmediato, es decir, no el tipo de apetito que nos hace experimentar nuestros sentidos o el hambre, que tiene una satisfacción inmediata.

Tratadistas como Muller, Freinpes, distinguían una actitud que vale por sí ( que es la actitud estática ) y una actitud que vale por fines ulteriores ( que es la práctica, dentro de la cual está la actitud ética, económica, social, filosófica, etc)

Este rasgo es bastante claro por un lado, pero por otro exige algunas precisiones. Decir que la finalidad de la obra de arte, o del comportamiento estético mejor dicho, está en sí mismo - es decir , que no tiene ulterioridades o que no está instrumentado a ulterioridades inmediatas - no quiere decir que no tenga defectos y no quiere decir que no sea desinteresado. Con respecto al término "desinterés" hay muchas confusiones y Picón en "El escritor y su sombra" hace un estudio lúcido del punto. En realidad, en algunos casos, tal vez, no haya experiencia estética sin estar acompañada de una experiencia de nostalgia dolorosa o de apetito distante y

vago; en realidad está en la experiencia estética este elemento de sentimiento de falta, de carencia, de nostalgia.

Otro elemento propio de la experiencia estética es el de que provoque algunos efectos, es decir, que tenga un impacto renovador en la vida personal. Todas las teorías del arte mencionan este aspecto, ya desde los antiguos, incluso desde Platón ( pese a que era un enemigo de buscar factores en el arte) pero sobre todo desde SCHILLER en sus " Cartas a la Educación Estética del Hombre" .

MARCUSE, reactualiza el tema en "El Hombre Unidimensional", donde dice que la unidimensionalidad del mundo tecnológico-social, contemporáneo, solo se cancela por medio del arte; atribuyéndole una capacidad de renovación, una capacidad de ofrecer alternativas en un mundo unidimensional y con ello retoma las ideas de Schiller.

Todo esto nos lleva a la noción de que el comportamiento estético tiene unos efectos determinados que son muy importantes y según lo cual la personalidad nunca, después de haber pasado por una experiencia estética fundamental sale igual a lo que estaba antes.

Claro que es un peligro enfatizar demasiado el desinterés y la no apetitividad de la experiencia del arte. Pero sí es verdad que no hay en el arte un interés o una apetitividad de posesividad inmediata ( eliminado este adjetivo " inmediato" entonces sí: toda obra de arte tiene efectos y resultados que podrían ser considerados como añadidura a la obra misma). Esta noción de **autotélica** , o que tiene su fin en sí misma, ( si bien es uno de los más sólidos elementos definitorios), debe ser atenuada o peculiarizada en el sentido que dijimos más arriba.

Si decimos "autotélica" , esto nos lleva a otro rasgo la **"mediatez"** del comportamiento estético. ¿En qué sentido " mediatez"? Esto es , en cierto modo a manera de corolario de lo que planteábamos. La mediatez querría decir que generalmente el comportamiento estético se produce a una cierta distancia de lo cotidiano, inmediato o emocional.

Croce , por ejemplo, dice que la poesía no es interjección ( entendiéndolo por ésta la respuesta automática, la expresión inmediata con que reaccionamos ante un estímulo vital o emocional), y en ese sentido puede decirse que el comportamiento estético ( y de algún modo es una consecuencia de su intra-finalidad) siempre compone un elemento de teoriedad, o contemplación,( como Dewey lo dice) distancia psíquica. No un alejamiento de la vida cotidiana, pero sí un despegue de lo cotidiano.

Y ese elemento ha sido anotado por casi todos los grandes creadores. Y es así que Goethe dice que toda poesía es poesía de circunstancia, pero de circunstancias "decantadas". Wordsworth (al igual que Coleridge y en menor grado Shelley, Keats y también Byron) dice que "la poesía es recogimiento en la tranquilidad". Puede decirse que la teoría de la poesía nunca se enriqueció tanto, en ningún otro período, como lo hizo con la abundancia de cosas aportadas por los poetas románticos ingleses. En sus cartas, Keats, dice que su absoluta despersonalización en el momento de trance poético, le hace sentirse una misma cosa con los objetos del mundo.

Veamos los efectos posteriores, a largo plazo- no los inmediatos- de las modificaciones psíquicas que puede provocar la frecuentación del arte.

Un rasgo que ha resistido a la crítica, es la meta de placer o de fruición, de satisfacción, propia del comportamiento estético.

Siempre se hace la distinción básica entre el placer estético y la satisfacción material o sensual. Eso está diferenciado en las categorías del juicio de KANT, diciendo que hay un "placer universal, de tipo no egoísta" y hay un deslinde muy claro con otros tipos de placeres. Así también Hunnier Kermer, alemán de fines de siglo, distingue entre el placer intensivo y otro consecutivo. El placer **intensivo** sería el que da el arte: placer consecutivo, con ulterioridades, otros tipos de placer, pero allí no está el distingue entre el placer sensual y el estético.

En cambio el distingo existe latente en el juicio estético de Kant, cuando habla de un juicio placentero pero de tipo universal, compartible, no egoísta, si la satisfacción es de índole no sensorial, y hay una especie de consunción del objeto que es fuente de placer (en el sexual), (en el sexual no lo hay, pero sí en el gusto, en el tacto, etc.) y aquí no hay una consunción del objeto sino una tendencia a compartir ese placer. Es decir, hay un movimiento expansivo en lo que tenga de placentero el comportamiento estético y que es tanto más placer cuanto más compartido. Hay entonces este elemento de satisfacción que no es puramente sensual. Es **intensivo porque no busca ulterioridades** (ya hablamos de la autotelia del fenómeno estético) y es **universal**, tiende a ser compartible o aspira a entenderse, no se recata vanamente a la experiencia de los demás, aunque no siempre estamos en condiciones de aprehenderlo.

La razón de este elemento de fruición tal la terminología de Du Bos en "¿Qué es la Literatura?" ) término profundo y quizás el más adecuado, él da las dos categorías **de fruición y de iluminación**, como las dos categorías de la experiencia estética. Son una conciencia nueva que adquirimos de nuestra propia vida y a la vida que nos elevamos.

La fruición, por otro lado, es indicativa incluso, del elemento sensorial, de la experiencia de la materia, de la experiencia de la palabra o del color o de la forma, no puramente abstracta e intelectual, como podría ser lo que está implícito en el pensamiento científico o filosófico.

Esto no agota las características que mencionamos. Habría que

citar la nota de AUTONOMÍA. La autotelia significa que tiene su fin en sí mismo; autonomía es aquello que tiene su norma, su regla, su ley en sí misma. Hay un prefijo: **auto** - común, pero la orientación es diferente.

Banfi dice que la autonomía es una autonomía de la obra, tanto respecto al mundo, a sus vicisitudes, como a la realidad subjetiva o psicológica de la que ha nacido la obra. Por eso él dice que la autonomía de la obra de arte (es decir la tendencia a no depender de un mundo de cuyo jugo se ha alimentado) hay que entender que es autonomía posterior, no es una autonomía de por siempre, sino que habría que identificar el proceso de creación, como un proceso de autonomización de la obra, que va saliendo de condicionamientos que la alimentaron, y que, a medida que va saliendo la obra misma, que va sustantivándose e independizándose, está adquiriendo esta capacidad de darse su propia ley. Lo que vincula este rasgo de la experiencia estética con todas las tendencias, al afirmar la existencia de la obra ya creada, ya formulada, ya terminada, respecto al mundo, a su dependencia del mundo, en cuanto clave del mundo, en cuanto a su dependencia de un sistema de contextos y referencias.

De algún modo, esto es la contradicción fundamental del estudio y de la crítica contemporánea. Toda gran obra tiende a perfilarse, a dibujarse con un universo distinto, regido por sus propias leyes. Y en ese sentido tiende a darse su propia ley, y no a obedecer los criterios del mundo sino a los criterios de convicción, que salen de ella misma. La obra capta o no a un contemplador, más allá de todo su sistema de correspondencia con la realidad (y esto pese a que el lenguaje hace referencia a la realidad). Es el caso de **CROCE**, que señala la autonomía de la obra frente a la realidad, pero que niega, como herejía, toda la tendencia de la autonomía de una obra, respecto a un autor, porque para la poesía que es expresión, y en cuanto tal, han de nacer de alguien y mantener sus vinculaciones con alguien; niega por ende, la tendencia a la objetivación de la obra de arte y a su independencia con respecto a un creador.

**BANFI** dice que hay dos líneas acerca de esta autonomía de la obra de arte: una, respecto al sujeto (es la tendencia a la imitación clásica, a la imitación del mundo) y una respecto al mundo (es la tendencia romántica). Es decir con la expresión la obra se autonomizó respecto del autor. Pero esa autonomía dice **BANFI** no se hace ni sobre el sujeto ni sobre el objeto, o sea ni en el corte de vínculos con el mundo, ni con el yo, sino con el encuentro o confluencia de las dos líneas de autonomía.

En obvia relación con la autonomía está lo que Warren llamó "tendencia al encuadramiento". Esta autonomía en la percepción se daría tendiendo al propio lector, a colocar la obra aparte del mundo, a ponerla a un lado. Esa tendencia a la autonomía apuntaría a una tendencia a desglosar la realidad de la obra frente a la realidad física del mundo. En "Meditaciones del cuadro" Ortega y Gasset se insiste en este fenómeno de la tendencia de la percepción artística, a poner un límite muchas veces convencional o imaginario entre ese mundo conformado por

una voluntad diferente ( que es el mundo de la obra) y el resto del mundo.

La percepción estética tiende a aislar una obra, a recortarla del contorno de las cosas ( y esa es la función del marco en los cuadros), pero algunos estilos, el barroco , por ejemplo, tendieron a borrar ese límite entre la obra y el mundo. Los frescos religiosos del arte barroco no dejan saber dónde empieza la obra histórica y dónde termina la obra arquitectónica; es la teoría de la obra abierta que parecería ir contra esa tendencia de la obra a recortarse o desprenderse del mundo. De cualquier modo , no podría existir percepción estética que no se recortara siempre, que no se convirtiera en otra cosa; si la obra no se recortara del mundo, se convertiría en una percepción de la naturaleza y dejaría de ser obra de arte para convertirse en una percepción de lo bello natural, que es una experiencia posible relacionada con los valores de lo bello sí, pero que no es una experiencia artística. Esto se utiliza diciendo que cuando tenemos una experiencia de lo bello ante la naturaleza , estamos suponiendo una voluntad ( religiosa, divina o lo que sea), suponiendo una intención , en esos colores o sonidos que pueden realizar de modo estable o fugaz eso que se llama " lo bello"; o sea que si la obra "borra" de tal modo sus contornos, se confunde con lo físico y la impresión de belleza que puede darnos no es propiamente artística.-

La autonomía de esta tendencia, estaría implícita, entonces en algunos rasgos anteriores: la autonomía que tendería a recortar la obra del resto del mundo, admite por eso mismo, dos rasgos complementarios. Uno de ellos es bastante polemizado. Que ese comportamiento que recorta la obra del mundo, para una experiencia dada es un comportamiento comparativo. Paco Espínola en " Milón o el Ser del Circo" afirma como tendencia casi mística la independencia de la obra de arte, la autonomía y sustantividad de la obra es que el comportamiento del arte supusiera, la relación directa, la relación confesional entre la obra y el arte, es decir, una especie de actitud robinsoniana en que el hombre accede sin ninguna cosa a esa isla. Pero la experiencia de cada uno y el análisis psicológico prueban que toda percepción estética, es comparativa, es decir vemos que el hombre percibe con todo su pasado, con todas sus experiencias artísticas a cuestas, con toda su cultura, con todo su sistema de valoraciones estéticas, humanas, éticas o sociales, y que no hay tal actitud íntima robinsoniana, tal abordaje despejado de todo equipaje, como una especie de tábula rasa para acceder a la obra, y recibirla entonces como a un efluvio imperioso y devastador. Tal percepción estética de un objeto singular se hace con todo un pasado, nuestra cultura, nuestro sistema de valoraciones, todo lo cual tiende, instintivamente a darle una jerarquía a ese objeto determinado. GAETAN PICON, supone la existencia de una experiencia estética anterior, o sea a partir de la primera, toda experiencia estética es prosecutiva, es decir, sigue una línea que solo se detendrá con la muerte.

Y si es comparativa, hay que decir también que es infaltablemente valorativa, es decir, en todo proceso de percepción hay dos: el ejercicio tácito o explícito de una valoración. Por eso Dewey veía dos momentos ideales: el impacto y la discriminación del impacto.

Si recibimos una obra en bruto, con todo su efecto inmediato, tendemos a discriminar, a distinguir, dentro de ese impacto que recibimos, según nuestra capacidad o entrenamiento artístico. Eso es común a todas las artes, y hace un poco ilusa o teórica la famosa distinción de Lessing entre: las artes en el espacio (plástica, escultura, etc.) y artes en el tiempo (música y poesía). Pero eso queda atrás, pues todas las artes son realmente movimiento, en cuanto una obra no se nos da en una instantaneidad. Lo que puede dárse nos en una instantaneidad es la visión de un cuadro y el reconocerlo como tal o cual, pero eso no es experiencia estética, porque todo comportamiento estético implica tiempo. Porque si las obras se planifican en otra dimensión, todas las artes son artes del tiempo, en cuanto exigen esto. Esta capacidad de discriminación, esta distinción en el impacto nos hace reencontrar con una de las categorías o términos más usados en la estética clásica que es la categoría de "gusto". El gusto es la discriminación de lo mejor según las viejas retóricas. Es decir la fórmula sería: "fulano tiene o no tiene gusto". Si se quita una cierta carga de frivolidad el "gusto", es esta especie de tradición, de discriminación educada y entrenada en muchas experiencias que, obviamente, es fundamental. El gusto es a la vez personal y social porque las épocas son repertorios de gustos, pero el creador original tiene también un gusto particular; en el fondo la experiencia social del arte, es en realidad la socialización de algunas experiencias individuales; no solo en los sistemas autoritarios de cultura (donde se suponía la existencia de un juicio que decretaría y sancionaría los gustos, qué era bueno y que no), sino que también en las masas mismas hay una concreción del fenómeno colectivo de gustos en individuos.

Las otras características que debemos mencionar es que el comportamiento estético, es el comportamiento de lo ficticio, comportamiento de una realidad que tiene una consistencia o entidad diferente a la entidad de las cosas físicas. Ya hablamos (al ver el lenguaje literario) que en toda experiencia artística hay una experiencia de imagen que tiene una consistencia o una entidad distinta a la realidad empírica; que hay una dialéctica que estudiaron los idealistas alemanes (sobre todo Schiller): dialéctica de seriedad y de juego. El arte es serio y a la vez es lúdico, o sea es profundamente implicante de toda la realidad humana y de todo el destino del hombre; y tiene a la vez una consistencia distinta de la del acto ético, económico o político.

Es serio y es lúdico: hay una dialéctica de libertad y compromiso, de acción irrevocable y de acción siempre disponible, y hay una dialéctica de experiencia y realidad.

Una dialéctica que el hombre asume lúcidamente, sabiendo sus fundamentos (aquello que daba la fórmula de que "el arte es la mentira desnuda", apariencia que no se disimula, apariencia que se desnuda en sí misma, primera manifestación) y Schiller definía el arte en este sentido como "el juego serio de las bellas apariencias".

También debemos referirnos (ya lo hacíamos al hablar de lenguaje literario) a la **no discursividad del arte**. Esto se abre en un panorama bastante confuso. No digo lo mismo al afirmar la no discursividad de la experiencia artística (y el comportamiento estético es de algún modo discursivo pues hay anudamiento de cosas) que al hablar de la conceptualidad o irracionalidad. Y al hablar de lenguaje artístico habíamos hecho algunas reflexiones. Como tantos otros opositores de la crítica contemporánea, yo creo que el arte tiene un comportamiento intelectual, aunque dicho contenido intelectual no se dé en forma de conceptos; pero puede ser recreado en forma de conceptos, lo que está lejos de lo puramente irracional o inconciente, si bien hay formas de la obra literaria, moral, o retórica, que tiene esas características. En general cuando se tiende a ceñir este rasgo en un adjetivo, se habla del **carácter intuitivo del arte**, en cuanto la intuición es un instrumento de un conocimiento inmediato. En este sentido, el carácter no discursivo o intuitivo de la obra de arte, sería una sinonimia de su inmediatez. Pero como observa BANFI, tenemos una ambigüedad fundamental en la intuición, que para BERGSON la intuición está más acá, es anterior a la conciencia, y para SPINOZA la intuición está más allá de la conciencia, una especie de supraconciencia. ROMERO en su "Papeles para una Filosofía" en su "Intuición y Discurso", señala la acentuada polisemia filosófica, la cantidad de acepciones posibles que tiene la intuición.

De todos modos la característica de la intuición estética o de la no conceptualidad estética, de ser total, de ser contemplativa, de quemar las etapas, son obvias si se las coteja o compara con el pensamiento filosófico o científico.

Viene ahora el rasgo más discutido y contradictorio con esto que vamos viendo (y que desarrollaremos en funciones de la literatura): que pese a no ser conceptual o discursiva, en el sentido de la palabra, **la experiencia estética es esclarecedora**. No solo se esclarece ella misma cuando se concreta y se hace profunda, sino que de algún modo tiene un valor de conocimiento, un valor cognoscitivo. Este valor **cognoscitivo** es negado por algunas estéticas (la de Croce por ejemplo) y es afirmada por otras (por todas en general: la marxista, existencialista, fenomenológica). Por qué caminos el arte tiene una función esclarecedora del mundo y de uno mismo - pues se define el arte como toma de conciencia - , o es iluminación, o es "exploración de la noche", "descenso a las profundidades", o "revisión o transfiguración del mundo para percibirlo"

Este es un término usado por Sartre: ¿ qué significa que el arte es "transfigurador"?

Que toma elementos del mundo, los modifica, los reordena, les da otra transparencia, pero a la vez, a lo que es denso, caótico, lo que se pierde en la insignificancia, le da una significación, una capacidad de revelación de inteligencia. Todo eso está en la noción de transfiguración. Está en la noción del arte como hacer, puesto que se hace algo con los signos o imágenes del mundo, se las reordena, se les da una nueva entidad y consistencia.

Pero al hablar de transfiguración, también se alude al arte como conocimiento: revela su transparencia y su significado interior. O sea que se nos presenta al arte por un lado como objetivación, como fabricación de cosas, pero también como esclarecimiento de su significación. Todo esto es muy complejo y tiene variadas formas por las que el arte en ocasiones puede dar un sentido (como dice Dewey) " de exagerada inteligibilidad de lo real"; y en general esto está vinculado con el problema de lo universal y lo singular, exhaustivamente planteado por Lukacs ( en su Introducción a la Estética ) quien sigue las evoluciones de lo singular y lo universal.

#### ¿Qué es lo singular y lo universal?

Sería que el arte nos daría lo universal. Y así el realismo, por ej. sostenía que además de todos los caballos singulares, había un caballo universal que tiene una consistencia distinta; y el nominalismo sostenía que esos universales son rótulos de las cosas y la única realidad está en los objetos singulares.

La fórmula tradicional del arte de la estética clásica, mantenida incluso en el pensamiento de Lukacs, es que mientras el pensamiento filosófico y científico dan lo universal, dan el universalismo a través de lo genérico y de los objetos singulares, tiende a agruparlos en sus categorías genéricas y eso es lo que se estudia ( el caballo y no los caballos singulares; el caballo en tanto abstracción de todas las categorías en común).

Las formas en que el arte asumiría lo singular( Papá Goriot, Aquiles, Don Juan) la condición humana y las características generales del hombre, sería otro sentido o noción del concepto tipo.

La ciencia, la filosofía, se mueven con concepto de las cosas, abstraídas de sus peculiaridades.

La función del arte, la vía por la cual el arte tendría esta función esclarecedora, de conocimiento, sería que nos daría lo universal, lo genérico, a través de lo singular del ser humano individual, del personaje ficticio pero irrecuperable y diferente a cualquier otro. El arte nos daría lo universal por medio de lo singular, pero esta singularidad tendría una capacidad de asumir, de representar, de condensar esas

condiciones generales de toda una vasta serie, estaría posibilitada por la existencia del tipo: el arte manejaría tipos, cosas que podrían encontrarse desde Dilthey hasta todos los minuciosos desarrollos de Lukacs. El arte sería un conocimiento de tipos, y esos tipos serían una expresión simbólica de lo superabundante ( según la expresión de Alfonso Reyes ) por una capacidad de condensar los elementos de la vida en determinadas figuras.

No hay que pensar que el tipo estético, el tipo literario, se logre por los mismos procedimientos científicos. Si el tipo literario es el resultado de un tipo de abstracción en donde no queda más que lo genérico., tenemos por ej. el caso de Cánova ( escultor del Siglo XVIII ) que tomó demasiado en serio la generidad del arte y sus tipos, y es así que sus creaturas son entidades absolutamente abstractas y yertas.

Se dice que el tipo literario se logra por invención de lo singular mismo, o sea por una adivinación de los rasgos esenciales, que no es el resultado de un trabajo de cotejo, de comparación ni de abstracción.

Para la Sociología el tipo empírico en ciencia es el condensado a través de todos los individuos. El tipo ideal es el resultado de una invención de los elementos característicos fundamentales o que parecen serlo, y respecto al cual no hay la aspiración a que reproduzca la realidad y que admite retoques o cancelación absoluta. incluso si vemos que ese modelo no sirve.)

#### ACERCA DE LA INMEDIATEZ.

BANFI dice que uno de los dos rasgos de la experiencia estética ,con respecto a la teórica, a la moral, a la religiosa y a la científica, es que no es por etapas ( aunque esto no quiera decir que no hay distinción entre el impacto grueso de una obra y la discriminación que luego pueda hacerse ).

#### ¿Qué quiere decir inmediatez?

Sobre todo quiere decir que no necesita andadores y que si hay un aparato. de notas por ejemplo, que resulta imprescindible, la etapa estética misma, empezaría después de despejadas esas dudas intelectuales, para despejar las cuales está todo ese aparato de notas.

La inmediatez se daría a través de no necesitar andadores, ( lo que no significa que inmediatez sea sinónimo de repentismo) y desde la obra por esta naturaleza presentativa que ya nos servía hablando del lenguaje literario para distinguir entre signos presentativos y signos discursivos.

Otra característica sería que el comportamiento estético es integrador. ¿En qué sentido lo es?. Este rótulo responde a que moviliza todas las posibilidades de la vida espiritual, ya que están presentes en ella lo intelectual, lo práctico, ( aunque con vistas a una cosa inmediata, como lo es el uso de un instrumento), lo emotivo, ( no hay arte que se sostenga si se cortan los vínculos con la vida afectiva, reproche éste que podría hacerse a la música contemporánea). Esta concurrencia de sensibilidad está bastante bien desarrollada en la estética de Kant, quien definía el comportamiento estético como un acuerdo entre la sensibilidad y el entendimiento ( aunque el entendimiento tiene un sentido complicado para Kant). Pero sobre todo hay que tener en cuenta por qué vía se integran estos diversos niveles.

La estética empírica que se desarrolló en el Siglo XIX a través de Fechner, distinguía entre una percepción estética directa y una percepción estética asociativa.

Nos pasan cosas ante una obra, pero si percibimos con toda nuestra personalidad, a eso nosotros le asociamos cosas; si es o no válida la explicación psicológica de la asociación de ideas, o de la asociación de impresiones o de emociones ( se sabe que la palabra " asociación " fue una especie de muletilla o de palabra mágica para toda la psicología del Siglo XIX, y que después erdió mucho por la Gestalt; el asociacionismo explicaba toda la vida psíquica, como una yuxtaposición de cosas), aceptemos la clave del asociacionismo o no la aceptemos, es evidente que en la percepción estética hay un núcleo de percepción inmediata o sensible sobre el que se coagulan o se insertan toda una serie de recuerdos, de emociones, de ideas, proyectos, etc. que valdrían por ese elemento asociativo de la explicación de la estética empírica. Entonces habría dos niveles:

- a) un nivel directo
- b) otro que podría denominarse **agregativo ( si no asociativo) o posterior**, que implica todo lo que tiene que ver con nuestro contexto ( emociones personales, etc. experiencias que no nos constituyen, etc.)

Si es integradora esta experiencia, también es integradora de dos momentos especiales de la obra que son "el momento de la creación y el momento de la recepción". Esto quiere decir que el comportamiento estético básico tiende a reproducir el momento de la creación.

Por ejemplo, es una idea sostenida con igual énfasis en la estética de Croce y en la de Dewey - pese a estar tan lejos en fundamentos teóricos -¿ hasta qué punto puede sostenerse que la percepción estética es una recreación? ¿ Que el experimentador o contemplador rehace el camino que ya hizo el creador? Habría que saber algo más sobre la teoría de la creación y el proceso de la misma. Pero parecería que, de algún modo, el proceso de creación no fuera diferente, pero tampoco fuera más allá que la intuición originaria de la obra.

Todo ese proceso de tanteos , de lucha con la materia no existe en el proceso de recreación y sería imposible que existiera. Y si para Croce el proceso de recreación es exactamente igual al proceso de creación, él entiende que la creación se consuma con la intuición de la obra. Suponiendo que la intuición de la obra,- y aquí está lo débil de la tesis-, se conformaría de una vez por todas, y todo lo que venga después de esa intuición de la obra sería lo que él llama "momento práctico". Es decir, la lucha con la materia, la lucha del escritor con la palabra, o del pintor con los colores, y las condiciones que pueda dar la materia para modificar la intuición inicial, para Croce están totalmente fuera del plano del arte.

Croce divide los grados de lo real en:

- 1- Lo teórico                    2- Lo práctico

Dentro del teórico están:

el conceptual  
el científico  
el arte

Dentro de lo práctico están:

el ético  
el económico

Para CROCE, la obra de arte, la realización de la obra de arte, sería una cosa totalmente ajena a la esfera teórica del arte.

Con los datos esenciales de la experiencia estética que hemos visto, podría marcarse el nivel axiológico, el corte dentro de la letra escrita de lo que pudiera suscitar una experiencia de ese orden.

Y ya complementamos los dos enfoques:

1. el psicoantropológico de un comportamiento estético determinado
2. el enfoque axiológico de una esencia o valor llamado belleza.

Vale la pena penetrar dentro de algunas concepciones de la literatura y de la obra literaria.

Hay muchas concepciones de la Literatura , aunque buena parte de ellas fueron esencialmente retóricas.

El arte era " la suma de procedimientos para alcanzar la belleza " como si la belleza fuera un "carozo" ".  
Las concepciones modernas, en cambio, no son muy numerosas.

En el pensamiento francés hay dos enunciados bastante famosos y relativamente antitéticos: de Du Bos y de Sartre.

**CHARLES DU BOS** : - Uno de los mayores críticos franceses del Siglo XX . autodefinido como "crítico de almas", de raíz religiosa y metafísica, cuyo estilo crítico es en sí mismo literatura. En su trabajo "¿Qué es la Literatura?" desarrolla una idea :parte del concepto de la vida, de una vida que puede ser vista en dos vertientes: en su vertiente de angustia y negatividad ( a la que llama "miniatura devoradora") y una vida liberada de estas contricciones o alineaciones que le llevaban a usar el primer término.

La literatura se definiría respecto al concepto de vida como la vida que toma conciencia de sí misma. ( y éste es un fundamento que pone Du Bos lejos de todo estaticismo evolucionista) y fija el tiempo irrepresible haciéndolo acceder a lo temporal.

Si se considera que la vida es multiplicidad y básicamente, inconsciencia ( las cosas existen sin percepción de sí mismas) la literatura adoptaría, como funciones fundamentales, una función de conocimiento, es decir de autoconciencia; no de mera autoconciencia individual, sino de conciencia global de las cosas, y el escritor no sería más que un instrumento de esa teoría de autoconciencia. Y una función de fijación que en el fondo es inseparable de una función de objetivación; es decir, la vida al fijarse en objetos. se detendría y haría posible la reflexión, el disfrute y la experiencia posterior.

Para Du Bos , la literatura es también comunicación si por un lado es salvación de lo temporal en lo intemporal ( el gusto sobrevive a la ciudad de Gautier- idea típicamente romántica- que Malraux retoma en " Las Voces del Silencio" , ese concepto de torrentes de vida que se han callado, que serían los estilos), por otro lado tiene una función de autoconocimiento.

Una segunda definición, después de que la vida es tomar conciencia de sí mismo, es la de que la literatura es el lugar de encuentro de dos almas ( fórmula a la que alude el fenómeno de comunicación en su germen). Una obra literaria es mucho más que el lugar de encuentro de dos almas, pues es la multiplicación de ese encuentro ( después veremos si la comunicación es meramente diálogo), pero la comunicación es eso). Y al darse este fenómeno mínimo de comunicación entre dos espíritus ( uno que emite el mensaje, y otro que lo recibe), para el que recibe el mensaje la función es también de revelación o de autoconocimiento. Dice Du Bos que el poeta da nombre a su mal, de ahí que lleguemos a un autoconocimiento por un conocimiento reflejo. Es decir, el conocimiento de otro, de sí y de la vida, lo asumimos como conocimiento nuestro. De manera que están fijas y definidas tres funciones de la literatura, definiendo aproximadamente una esencia de la literatura: objetivación y fijación por una parte, comunicación por otra y conocimiento y autoconocimiento por una tercera parte.

Lo que sigue en la obra, es ya más difícil de resumir.

¿Cuáles serían las vías de este conocimiento?

( Ver EMECE: Páginas de un Diario).

DU BOS define la literatura como fruición e iluminación. términos estos más "vendedores" que la vieja fórmula horaciana del "delectare et prodesse", enseñar y deleitar, funciones éstas que la preceptiva clásica fijaba a la literatura: un gusto y una utilidad, y esta utilidad viene de una enseñanza, de un conocimiento.

Y estos términos de placer y de conocimiento, DU BOS los vierte a estas dos nociones, más válidas y "vendedoras" de fruición e iluminación. A la vez la literatura nunca perdería este elemento de satisfacción o de placer y nunca carecería de este elemento de conocimiento que es para DU BOS un autoconocimiento. La fruición nace de la obra misma, del proceso creador de la obra misma; no es un simple placer que nosotros tengamos de un objeto determinado. El "júbilo creador" que DU BOS define como " emoción de la vida lograda ", es decir, una vida que encaja en un molde determinado que la hace salvarla y la hace reproducir.

El júbilo creador es lo que básicamente DU BOS llama la palabra hermosa, definida con términos del pseudo Longino ( autor del " Tratado de lo sublime"), como " la luz de nuestro pensamiento" O sea que ya estamos en el aspecto estilístico, o verbal, o técnico. La palabra "hermosa" o " luz de nuestro pensamiento" puede tener dos versiones o dos direcciones: por un lado piensa DU BOS que hay una belleza intrínseca de la palabra, una belleza de sonoridad o de sugestión que está en la palabra misma. Y recuerda LA FILLE DE MINOS et PASIFAE de Racine.

Su tesis es la de que hay una sugestión de la palabra más allá de toda asociación y significados, y dicha asociación descansa en sus puros signos fónicos.

Esto es discutible: existe una belleza de sonidos que puede separarse de pequeñez o grandeza, de unidad o de multiplicidad, asociaciones de tipo radical, de naturaleza metafísica, religiosa, si se entra a sistematizarlas, y ya hemos visto algo de todo ello. Ya vimos que lo puramente fónico debe apoyar su sugestión con el texto mismo, por tanto no es tan independiente.

Habría pues una belleza intrínseca de la palabra que estaría dada en la poesía y que sería la que le daría valor a la poesía.

Al lado de esa belleza intrínseca hay una belleza de posición, que sería la que resulta de un contexto, la que le daría a la palabra la iluminación que le viene de todos lados por su inclusión en un orden de sistema de sonidos o de sugestiones. La noción de iluminación retorna ( después de desarrollar la noción de fruición) en la última definición, de que la literatura es el pensamiento accediendo a la belleza de la luz. Y hay de esto unos textos de Proust y de Plotino; no es una luz racional, la luz de la inteligencia y de la ciencia; pero la luz que DU BOS alude sería como la luz cálida y

envolvente de una niebla penetrada al mismo tiempo por la luz de la emoción y el esclarecimiento de la vida a través de la emoción.

La teoría de la literatura culmina, para DU BOS, en una teoría de la belleza objetiva, es decir: la belleza está en la cosa, es una esencia que el hombre recibe y con ello se sitúa en la línea tradicional. La belleza no es solo el resultado de una experiencia de índole subjetiva que pueda realizarse en cualquiera de las experiencias de la vida y depende de las condiciones en que las realicemos. La belleza son las esencias (en sentido metafísico tradicional) que se esconden y revelan, a la vez, en las formas concretas. Por otro lado, una segunda definición, que no es divergente de ésta (que no desarrollaremos porque implica volver a algo que ya hemos visto) es la encarnación de la emoción en la forma. Está también en la línea de las definiciones clásicas de la belleza: Hegel la llamaba "la idea en la forma" y es ahora "emoción en la forma", pero es una emoción esclarecida porque hay que tener en cuenta que es un autoconocimiento. Esta es la posición de DU BOS. Ahora veremos otra.

J.P. SARTRE.— Tiene una posición que contrasta inmensamente en (¿Qué es la Literatura?) con la de DU BOS. Su posición es también bastante difusa aunque más fácil de articular en sus pasajes más esenciales. El ensayo de SARTRE (Tomo II de SITUACIONES) gira en torno de tres interrogantes: qué es escribir; por qué se escribe; y para quién o para qué se escribe. Y veremos que aquí viene bien la teoría aristotélica de las cuatro causas: una material, una formal, una eficiente y una final.

La material apunta a de qué y con qué elementos se escribe.

La formal, el qué es escribir, apunta al estilo.

La eficiente, al proceso literario y al escritor.

La final, corresponde al para qué o para quién se escribe.

Dice Sartre que escribir no es decir ciertas cosas sino decir las de cierto modo.

En este sentido hay una afirmación de los valores de la expresión o del estilo y la forma. Luego plantea su discutida relación entre el usuario y el signo; la prosa significa servirse de los signos, y la poesía sería servir a los signos, o sea utilizar las palabras como cosas, como sustancias, con posibilidades desconocidas y complicadas que pueden rebasar toda la intención del escritor.

En la poesía las cosas son imágenes del mundo y en la prosa son signos; los conceptos. Decíamos que esta distinción ha sido muy cuestionada y en toda la obra de Sartre se señala (retocada por algunos planteos posteriores) no solo una incompreensión de la poesía sino hasta cierta hostilidad general hacia la poesía.

## POR QUÉ SE ESCRIBE?

Si escribir es servirse de los signos como cosas, como imágenes del universo en la poesía; y servirse de los signos en la prosa para decirlos de cierto modo, el por qué se escribe hace para Sartre, fundamentalmente, de la literatura, una forma de acción, una forma de hacer, una forma de poder. Para él, escribir, "es un hacer develador del ser". El mundo real (y parte de la noción marxista de praxis) se revela en la acción, en su manejo, y no en el mero conocimiento. Si el mundo real se devela en la acción, la literatura es una forma de ese hacer y de esa acción que devela al mundo, que devela la estructura del mundo. De modo que el escribir es a la vez un eternizar y un fijar las cosas, pero un destruirlas, un cambiarlas. Es decir, la contemplación es una transformación del mundo. No podemos contemplar ni conocer el mundo a través de la literatura de modo neutral o pasivo, porque conocer es cambiar, cambiar es develar, es mostrar las estructuras de la realidad e invitar a su cambio. es al mismo tiempo un eternizar, pero lo que se insinúa en el concepto fundamental es ante todo la unión de la literatura con el hacer. Pero el hacer es activo, y esta actividad de la literatura es mostrar las estructuras del mundo e invitar a su cambio. En este sentido toda la literatura sería básicamente "crítica del mundo", fórmula que por otra parte no pertenece a Sartre, pues también estaba insinuada por Mathew Arnold (Siglo XIX) quien definiera la poesía como "crítica de la vida".

Esto lo lleva a SARTRE a la crítica del Siglo XIX, especialmente a Flaubert. Pero lo que puede decirse es que en este plano la interpretación de Sartre es una interpretación funcional del hombre total, es decir, no hay una especificación de la labor del escritor, si no contamos con el concepto preliminar de qué es escribir. Es decir: el hombre total, y la función del hombre total, es hacer, es develar la realidad, es cambiar el mundo con su acción.

La literatura entra así dentro de un cuadro general del comportamiento, de la ética o de la conducta. Y es obviamente una interpretación metaliteraria, en cuanto va más allá de la literatura. Lo único que especifica la literatura es si recurrimos al concepto inicial: o sea la literatura es un modo especial de hacer, que se define no por qué se hace sino cómo se hace, en esas dos direcciones de servir a los signos y servirse del signo en la poesía.

El tercer elemento es finalista (responde a la noción de causa final de la teoría aristotélica-tomista de las causas): ¿para qué o para quién se escribe? Y viene aquí la teoría del hombre en situación. Sartre dice que se escribe para hombres situados y temporales y que lectores y autor están históricamente situados y comprometidos o sea encarnados en una circunstancia de la cual no pueden escabullirse.

La única manera de cumplir con esa misión de fijar o eternizar se da a través de esta relación. Sartre no niega - y esto interesa - que la literatura tiene como uno de sus fines acceder a lo que se llama eterno y universal, a fijarse y adquirir valores definitivos, pero este valor definitivo no está como meta inmediata a alcanzar con el lector que nos entorna, y con nuestra circunstancia, sino que se gana en esa relación con el lector y la circunstancia. **Esta es la primera tarea que debe cumplir la literatura: ser un elemento de comprensión y entendimiento del lector y escritor.**

Algunas formas se agotarán en esta relación o comunicación, y otras alcanzarán el nivel de lo eterno o universal, es decir, durarán, estarán más allá de esa relación que, sin embargo, es la condición primaria a través de la cual se gana la otra.

Sartre también reflexiona sobre el desarrollo del escritor en otras épocas, y esto lo complementa con **una teoría de la comunicación.** Su afirmación fundamental es que el objeto literario existe en la lectura. Es decir, el objeto estético se planifica en la recepción de alguien. Y la lectura y la comunicación es posible porque hay un contexto entre el escritor y el lector. El contexto es un montón de cosas sobreentendidas. Sin él no puede concebirse la comunicación.

**Y Sartre la define como: "sistema de convenciones tácitas que resultan de la convivencia en una comunidad".** Y entonces el famoso ejemplo de la banda de música alemana tocando en París.

Esta teoría de la literatura se cierra entonces con una teoría de la comunicación literaria: la comunicación imprescindible para la existencia plena de un fenómeno llamado literatura y un objeto llamado obra literaria, y si esto es posible es porque hay un contexto, un sistema de convenciones (resultantes de la convivencia en comunidad). Pero este sistema de convenciones puede tener acepciones más amplias.-

## FUNCIONES DE LA LITERATURA

Ya hablamos del arquitecto vienés que introdujo el problema de la funcionalidad. Decía él que el entendimiento y la reducción conceptual de la obra de arte puede abordarse por una pregunta del tipo :¿para qué es una obra de arte? O sea el destino o propósito de la obra, el cómo, ( el proceso formal) y el con qué ( que en el sentido clásico es la causa material). Falta sí, la causa eficiente, que es la que hace que una obra sea una obra. Y este planteo lo reitera Geiger, quien sostiene que toda obra se explica por : **materia, técnica y destino.**

Y si de acuerdo a la teoría de las cuatro causas hablábamos de la obra literaria, tenemos como causa material el con qué de la obra. El con qué de la obra suele rotularse o generalizarse en la materia de la obra: **de qué está hecha.** Pero una obra está hecha con palabras pero no sólo con palabras, porque éstas conducen a otras cosas y estas otras cosas hacen presión sobre la obra y a su vez convocan las palabras. **Una obra es corriente dialéctica de convocatorias.**

Una obra puede nacer por una combinación feliz de palabras, sí, pero también puede nacer por un nivel de contenido ( y éste ya se presenta en forma de palabras en la cabeza de un escritor) que tiene una serie de direcciones o de significaciones. El nivel de contenido puede ser la experiencia del hombre, son las ideas del hombre. Es lo que en la obra se llama el mundo. Y tenemos entonces el mundo, los temas, los motivos, determinados elementos sonoros, rítmicos, determinados significados. Y si lo vemos de la parte del escritor mismo tenemos visiones, intuiciones, intenciones, recuerdos. Todo ello conforma el con qué, la materia de la obra. Y plantea una serie de problemas muy complejos. Porque se plantea: primero, cómo se disponen, cómo se ordenan, y en último término cómo se estructuran estos diversos ingredientes del con qué de la obra; el problema capital es la estructura, el cómo se relacionan y cómo se reiteran especialmente.

En segundo término, están los planteos como el de Brément en "El oficio de escritor" tratan de deslindar como la parte que corresponde al autor y la parte que corresponde al mundo. Está además el libro de Carmelo Bonnet " Las fuentes de la creación literaria", donde también trata de hacer esto: **deslindar qué pone el autor y qué pone la vida y las cosas, enfrentado a lo que pone la propia literatura.**

En el con qué de la obra entra también en buena parte la literatura ya existente. Y Malraux mismo insiste en que la obra surge del diálogo con las otras obras y no tanto del diálogo con el autor.

Los planteos a ver son:

- 1- Cómo se dispone todo esto ( problema de la estructura)
- 2- Ese problema es realmente un tanto artificial y falso en lo que tiene que ver con el autor y el mundo, porque representa

una especie de arbitraria especialización. Podría un intento demarcar de esta parte hacia atrás empezaría la parte del autor, y para el otro lado la parte del mundo. Y sabemos que no es así. Que todo lo que es visión y recuerdo se objetiva en las cosas y las cosas pasan a través de nosotros. Pero convencionalmente puede hacerse el distingo de lo que nazca de la experiencia del autor.

3- En tercer término, está el problema de la esfera de la libertad del escritor y la constricción de determinaciones externas. Por ejemplo, durante muchos siglos hubo temas vedados en la literatura. Limitaciones que vienen del mismo género literario( constricciones normativas, etc.) no solo de la censura externa; la poesía acepta determinadas cosas y no otras, limitaciones del estilo, etc. Y luego limitaciones que le vienen de la sociedad.

4- En cuarto término( y siempre estamos en la causa material) una de las cuestiones más complejas es la de la forma y la materia, el cómo se disponen estos elementos en una visión estructurada, qué relación hay entre el nivel de la palabra y el del significado o entre éste y el del mundo.

La posición moderna sostiene que, a los efectos de la explicación, no hay una forma que de algún modo importe un contenido. Ya dimos algunos ejemplos al hablar de sonoridad. Y no hay una materia que no esté mínimamente conformada, una materia que no sea inicialmente conducida ya por el lenguaje. En general, la posición de que toda explicación dualista de la obra, es una posición simplificadora en extremo y que la obra es una realidad estratificada en distintos niveles que interactúan y que en general son más de dos.

Puede decirse en general: el tema es una cosa, el mundo es otra, los significados intelectuales y conceptuales es otra, los efectos del lenguaje, los efectos sonoros, rítmicos, etc. son otra cosa. Pero éstos son los problemas fundamentales que plantea la causa material.

#### CAUSA FORMAL DE LA OBRA: EL CÓMO DE LA OBRA.-

En el cómo de la obra podemos hablar de algo que llamamos **técnica** y un resultado que podemos llamar el **estilo**, logrados a través de algo que se llama el **medio**. Esto siempre es difícil de distinguir respecto de la materia: el color puede ser medio y puede ser materia; puede ser la sustancia en bruto que va a formar la expresión y puede ser la expresión misma. Exactamente sucede con la palabra. REYES dice que la técnica o el medio son AGENCIAS-término adecuado- algo que realiza la obra, que tiene por fin llevar a su cumplimiento. Y aquí tendríamos un problema estético literario fundamental: el hecho de la objetivación de la obra, de la cosificación, presentación de una realidad nueva que no estaba antes y que

obviamente es el resultado de esto. Incluso puede pensarse que la **mimesis** o imitación es una instancia del cómo. La misma noción de **transfiguración** (noción muy clásica que también está en el ámbito de la causa formal o del cómo): por transfiguración se entiende cambiar de imagen, cambiar de color. Los materiales, el **con qué** de la obra, al entrar en la obra y ser presentados, adquieren una función distinta, un significado distinto, una entidad distinta y este cambiar de naturaleza sería exactamente el fenómeno de transfiguración.

Aquí en la causa formal, en el cómo, o la técnica o la agencia, también está el conflicto con el contexto entre la invención del escritor y las convenciones del estilo.

La invención del escritor estuvo durante siglos constreñida entre una serie de limitaciones, de convenciones que no eran ya temáticas sino que se referían a los modos del decir.

### En cuanto a causa final

- lo que clásicamente se llama el telos, el para qué de la obra, lo que llama Geiger el destino de la obra, los fines- estaría toda la cuestión de lo que puede entenderse como funciones sociales de la literatura.

Desde las clásicas funciones dadas por Horacio del **delectare et prodesse** (enseñar y deleitar) a todas esas funciones sociales que se le fueron incorporando a la literatura en el curso de los tiempos, (muchas de ellas son subsublimes, son incorporables dentro de estas funciones clásicas). La distracción, el entretenimiento, la persecución o el logro de la belleza, era una de las clásicas funciones asignadas a la literatura. La función del arte sería la de aportar más vida a la sociedad. Y sobre todo, la función de la comunicación. Dentro de este para qué, se plantean todas las cuestiones de las funciones o servicios de la literatura.

Desde el punto de vista de la teoría literaria, los fenómenos, los efectos de la obra literaria, de la recepción, el impacto social y del fenómeno del lector y la lectura. Una obra literaria, como toda obra de arte se completa, adquiere su plena existencia, en alguien que la recibe.

### LA CAUSA EFICIENTE.

La causa eficiente, es el por qué de una obra literaria. Puede decirse que es simplemente la presión creadora, que una obra nace porque hace una compulsión para nacer. Y decíamos que la necesidad de una obra, la absoluta compulsividad con que una obra llega a la existencia( esto ocurre en cierto tipo de obras, pero no ocurre siempre). También las facultades y los dones que moviliza la creación y la psicología del arte (Delacroix " La psicología del arte", y Dilthey "Poética"), la imagen, la memoria, la percepción, el don expresivo y en fin todo lo que moviliza.

## FUNCIONES QUE CUMPLE LA OBRA LITERARIA

Con ciertas obras puede entenderse esa teoría de la intensa necesidad de que se produzca la obra de arte; pero hay otros que sostienen que las obras son testimonios de las sociedades. Y la literatura cumple entonces una función social: así Godman ("Por una sociología de la novela") sostiene la tesis de que la obra de arte es creada por grupos colectivos. (versión de la teoría romántica de que la obra épica o escultórica, por ejemplo, es el producto de un espíritu del pueblo localizado temporal e históricamente, con artistas individuales que son su intérprete y su realizador.

Es difícil atribuirle otras funciones a nivel social. La literatura es una forma de acción. Sartre decía que era una acción, un conocimiento por devolución; es también una forma de comunicación (y allí se junta lo individual con lo social). En otros casos también podríamos encontrar la doble acepción entre lo personal y lo colectivo.

Dentro de la estructura de estas cuatro causas: formal, material, final y eficiente, tenemos más o menos casi todos los elementos que vamos a manejar o que pueden manejarse idealmente en una teoría lo suficientemente comprensiva de la literatura.

En Sociología la función se define como una actividad necesaria para la plena subsistencia de un conjunto. Puede decirse que la expresión, la comunicación, la representación, la acción son funciones posibles de la obra y de la actividad literaria. En este sentido el término comporta una ambigüedad. Tenemos un lote de funciones del arte (representación, comunicación, el poder, etc.) cuyo mejor común denominador quizá sea la noción de función.

La función de noción aplicada al arte puede ser a veces interpretada en el sentido de fines del arte, y otras veces en el sentido de dones de arte. Otras, como procedimientos. Si hablamos de la función de objetivación, estaríamos hablando de un procedimiento, de la causa formal por la cual una obra llega a ser tal.

Hemos visto enfoques diferentes: el con qué visualiza los elementos de la obra literaria; el cómo la técnica, el estilo, los procedimientos de configuración, etc; el para qué, los criterios teleológicos, o sea la finalidad de la obra literaria (la revelación de la realidad para cambiarla, en Sartre; la comunicación en Du Bos- aunque también cuenta la comunicación para Sartre-); y el por qué de la obra nos lleva al interés por el proceso genético de la obra, a los mecanismos de la creación.

La obra literaria cumple funciones ( y la palabra función tiene acepciones distintas en Matemáticas, Sociología, etc.) Pero reduciremos la idea a cosas que puede hacer la obra literaria: necesidades personales y sociales que la obra tiende a satisfacer, y se puede decir que moviliza el consumo de la obra, porque la gente se acerca a la obra artística por determinadas cosas. Si hacemos una suerte de despliegue y clasificación de las funciones de la literatura históricamente resalta la importancia fundamental de una noción, hoy ambigua, que conduce a distintos más que a ella misma- que es la noción de representación o imitación.-

## LA NOCIÓN DE REPRESENTACIÓN

Es la noción de volver a dar la realidad en otro plano. Se vincula con la noción de que el arte es una visión de las cosas, una forma de conocimiento; esa representación tendría como finalidad ofrecer a los lectores una cara del mundo que es casi inseparable de la literatura o del arte como conocimiento, como visión, etc. Todo tiene un denominador común: algo que aumenta nuestros datos sobre el mundo, sobre nosotros mismos. Y esto también se vincula con la cuestión del realismo, cuestión no puramente doctrinaria sino que está en el carozo mismo de la significación literaria.

La historia de este concepto de representación está desarrollado en Auerbach (Mímesis) donde investiga la noción de mimesis a través de toda la historia de la literatura.

Teóricamente planteado el asunto, hay que empezar por PLATÓN en cuyos libros II y VII de Las LEYES, y el X de LA REPÚBLICA SE MENCIONA ESTE CONCEPTO. Platón pensaba más en la noción de representación aplicada a las artes plásticas más que a las literarias. En la literatura se trata de una imitación en tercer grado; hay un primer nivel o grado de la realidad que son las ideas, la realidad de las ideas., la realidad de las ideas de mesa, caballo, etc; un segundo nivel, que es la mesa fáctica, la que hace el carpintero imitando el arquetipo o la generalidad universal que es la idea; y un tercer grado, que es la imitación del artista recreando la mesa. Los zuecos de Van Gogh son entonces zuecos de 3a. categoría.

Esta idea será refinada por ARISTÓTELES: siempre en la línea de la imitación y en la idea de que el arte es una copia de la realidad. Aristóteles define la tragedia como la imitación de una acción, ( con lo que ya introduce un elemento menos estático, más dinámico, dentro de imitable). En Aristóteles hay: por un lado, la idea de imitación de los actos humanos ( cosa que sustancialmente, cualitativamente, es diferente a la noción de imitación del mundo de las cosas); por otro lado, la noción de que la música es la más imitativa de todas las artes( lo que ya hace de la imitación una reproducción o una representación de los movimientos internos, de los movimientos emocionales de la personalidad); esto último nos replantearía toda la cuestión de la naturaleza de la música, posiblemente la más complicada y divergente de todas las artes. Pero quedándonos en lo más fundamental de lo que Aristóteles pensaba de la música, cuando se refería al modo lidio y al dorio ( diciendo que el lidio era el más sensual, el más pegajoso, en tanto que el dorio era un estilo más austero y militar) estaba pensando en un tono emocional interno para caracterizar a esos distintos modos , lo que le lleva a decir que la música es la más imitativa de las artes.

Esta idea se hace más elaborada en PLOTINO, quien hace referencia a la imitación en la presencia de la idea en la mente del artista. La idea de cada cosa, su concepto, su estructura, su esquema, en la mente del artista.

Este concepto hace del artista un **demiurgo**, una especie de imitador, de mimo, de dios que recibe de lo alto las ideas por un don gratuito y las refleja u objetiva en las cosas. En esta noción de que el artista recibe las ideas y las objetiva en las cosas, está una noción ( y cuando hablábamos de las caracterizaciones de la belleza nos referíamos a esto) característica de la belleza moderna: la belleza expresiva. Con los plotinianos (seguidores de Plotino o de esa tendencia iniciada por Plotino, entre quienes se encuentra Baudelaire - plotiniano en sus últimas ideas acerca de la belleza -, Valle Inclán - en "La lámpara maravillosa" -, Shelley- quien también es plotiniano en su defensa "Defensa de la poesía", pues hace de la poesía la mimesis de las ideas y al poeta el transcriptor de las ideas que recibe desde una trascendencia). Se puede decir que desde Plotino en adelante, en la historia de las teorías artísticas y poéticas van a polemizar dos conceptos: el de la representación, un concepto material pictórico muy bien reflejado en Horacio en el Arte Poética ( la poesía es como la pintura, que nos da el interior de las cosas); y por otro lado, esta noción de la idea que penetra dentro del artista y éste la realiza en la forma.

#### Bibliografía para la NOCIÓN DE REPRESENTACIÓN:

Abrams, Geiger, Estética de Kainz (pág.95), Estética de Challaye ( Editorial Labor), algunas páginas del "Adán Buenosayres").

ABRAMS maneja la idea de la lámpara como referencia al concepto de expresión, el espejo como reflejo o representación y sigue todo su desarrollo histórico.

Aún puede pensarse que la noción de imitación es una representación al volver a darnos la realidad en otro plano fijado definitivo, objetivado, que es el objeto de arte. Y esto no se corta en el romanticismo, sino que hay una discordia sobre las acciones de imitación. El **clasicismo** por ejemplo, (tal como lo plantean BOILEAU y LOUZAN es una **imitación selectiva de lo típico y lo universal**.

Imitación selectiva: o sea, no imita todo sino determinadas cosas. ¿Cuáles? Fundamentalmente aquello que se da más, o sea lo típico. Sobre el concepto de típico y de tipo veremos Dilthey.

Lo reiterado, lo permanente en cada uno de los factores, es lo típico.

Para el clasicismo, la imitación es representativa, sí, pero selectiva; y entonces se hace intervenir la visión subjetiva, la valoración subjetiva del artista: el artista tiene como derecho y aún como deber poner la importancia de cada uno de estos elementos, y de ahí la operación selección.

## EL PROBLEMA DE LO TÍPICO Y LO

### UNIVERSAL

No se imita lo puramente accidental, lo que no es repetible, lo que no tiene significación, sino aquello que es universal. Entonces toda la dialéctica del arte está implícita en el conflicto entre esta necesidad de que no hay obra de arte que no tenga alcance y que no tenga permanencia; si no va hasta esos elementos generales, esos elementos ampliamente válidos que llegan a comunicarse con un gran conjunto de seres humanos, esa capacidad de hablarles a todos los seres de todas las épocas es la caracterización de toda obra clásica.

Y la necesidad de que esta universalidad no se logre o no se adquiera por procedimientos puramente racionales o intelectuales de la abstracción y la generalización. Porque ahí estamos en el caso de la ciencia, no en el caso del arte.

¿CÓMO SE LOGRA? Hay muchas respuestas para esto. Se puede decir que esto es el conflicto general y permanente entre la aspiración a la validez más amplia de la obra y su misma condición de artística y literaria, es decir, de no puramente racional e intelectual. O sea que volvemos a esta fórmula de los neoclásicos de que la imitación es representativa, selectiva de lo típico y lo universal. Batteaux llamaba a todo esto lo verosímil, es decir lo que no es en su facticidad pero representa serlo, tiene condiciones para serlo; y lo verosímil tiene condiciones de reducirse a la verdad por estos elementos de tipicidad y universalidad que recoge.

Debe pensarse también que el romanticismo en general, no introduce tanto la noción de expresión como antagónica, rival o polémica de la de representación o imitación, sino que dio a la noción de representación, otra dirección, otro sentido. Para NOVALIS por ejemplo, ( el alemán teórico del romanticismo que está a la cabeza junto con COLERIDGE y los poetas ingleses) el arte, la poesía, sería la imitación de lo más personal, de lo más local. Y esto de acuerdo a esa tendencia general del romanticismo a reaccionar contra esa tendencia universal y general de lo clásico: el romanticismo siempre es un pensamiento del aquí y el ahora, de lo peculiar, lo particular. Y entonces, para Novalis y sus sucesores, la imitación es la imitación de lo peculiar, de lo individual, lo irrepetible, lo geográficamente local, lo personalmente peculiar.

Así subsistirán estas dos nociones: una noción de representación de lo general y una noción de peculiaridad y de particularidad. Aunque indudablemente ésta tuvo menos fortuna, porque fue sustituida directamente por la noción de expresión.

Pero en cambio no pasa lo mismo con la noción de que la representación para ser eficiente, para ser artística, debe ser imitación selectiva, imitación de lo típico, imitación significativa, que le diga algo a la gente, que porte un contenido de intelección, que por todo esto tienda a reordenar la visión espontánea o la visión empírica que se tiene del mundo o del propio yo; todo este conjunto de las condiciones de la representación pasarán:

1- por una lado, a la praxis de la novela realista del siglo XIX ( en LUCAKS está esa idea como campo o principio ordenador de todo este género literario), la imitación, la noción de mimesis o reflejo, el arte como reflejo de lo real ( la fórmula de Stendhal de que la novela es un espejo espaciado a lo largo del camino y que después retoma Zola y todos los escritores serios del Siglo XIX); luego, esa idea es recogida esencialmente por la corriente de la estética marxista del Siglo XX ( sin que ello quiera decir que el concepto demasiado puntual y material de la imitación que prohió Lucaks no haya recibido críticas considerables de parte de los marxistas).

Lo importante de la noción de representación es que lleva a casi todos los grandes temas de la teoría literaria. Si la imitación es selectiva, si es reordenadora, nos lleva al tema de la creación y al concepto de la obra como objetivación, como erección de un ente nuevo que antes no existía en el universo. Esta es quizá la teoría más característica del pensamiento estético de nuestro tiempo.

2- Por otro lado nos lleva al arte como comunicación, ya que la función esencial de la representación es dar a los hombres una nueva imagen de las cosas. La noción de representación implica la comprensión de los fenómenos psicológicos por los cuales el hombre asimila lo representado como si fuera la verdad misma, la realidad misma.

Y aquí habría que referirse, no tanto al concepto de ficción, al que ya nos referimos, sino al concepto de ilusión. es decir, es lo que valida ante el hombre que se le vuelva a reiterar el mundo como si fuera la realidad misma. A continuación veremos todo lo que se ha investigado acerca de la ilusión.

BANFI dice que la teoría de la representación nos da testimonio de los contactos entre la vida y el arte. Supuesto esto, tenemos que es de alguna importancia el proceso psicológico por el que ese contenido llega a hacerse convicción en un lector o auditor. Los retóricos antiguos hablan de que era el proceso, lo que hacía que la obra de arte nos impresionara como la realidad misma. A propósito de esto es que empiezan a usarse algunas palabras que no han desaparecido, por ejemplo el concepto de engaño, de ilusión, el concepto de sueño, que se conecta a su vez con lo que se llama la ficción ( plano más tenue de existencia ). La obra de arte marca el paso de la ficción a estos problemas psicológicos, sensoriales de la representación.

Esto plantea una serie de problemas no demasiado complicados; así el engaño de la obra es una realidad diferente y a veces más importante que la realidad misma.

Lo que se plantea es un problema de valor; si ese salto de la realidad a la ilusión (y no hay nadie que olvide el mundo y confunda realidad y ficción) puede llamarse **estético** o **antiestético**. Tal vez no haya una solución para todos los casos. Hay dos casos muy diferentes en este salto de la ilusión a la realidad y de la realidad a la ilusión:

a) por un lado el caso en que la realidad se identifica con lo que llamamos la ilusión de límite. No hay experiencia estética que sea infinita.

b) cuando la percepción de la realidad se identifique con el fin expreso no será antiestético. La realidad se identificaría en estos casos con la percepción de los límites de la obra de arte; en otros casos sería antiestética (cuando debajo de un personaje hay ser físico, viviente). Problema de la condición o de los límites de la creación estética.

La ilusión como medio, de un efecto que se busca, de una meta que se aplica y un resultado, una meta que puede llamarse **convicción** (una esfera del arte). La convicción como capacidad de apoderarse de nosotros, de nuestra percepción, de nuestra participación, de identificación.

Hablamos de la representación. Eso puede verse ya por el concepto de convicción (y convicción no es un camino sino un resultado) porque el camino es lo que clásicamente se entiende por ilusión, apariencia, engaño. Que a su vez es la versión psicológica de esa cosa que desde su perspectiva ontológica se llama la ficción y que es como el núcleo del arte. Los alemanes teorizaron mucho sobre el problema de la imitación vinculada con la ilusión, se ha identificado la ilusión como una especie de imitación interior por la cual rehacemos los estados de ánimo del creador. Pero lo que vale la pena señalar es sobre todo esta relación entre la convicción y la ilusión y luego entre la ilusión y la ficción: la convicción es un resultado y la ilusión un medio.

Esa conmixción entre la percepción de la realidad y este plano de la ilusión puede ser vitalizadora de la percepción estética en cuanto toda percepción estética es recortadora e implica la noción de enmarcamiento. Y entonces en cualquier percepción estética su ámbito tiene un límite.

La conmixción de la percepción de la realidad y el plano de la ilusión puede ser algo perturbadora.

Haremos un recuento de cuáles han sido las críticas fundamentales de la idea de representación.

Hay una validez en toda la sinonimia de literatura reflejo o literatura representación, y a esto volveremos cuando veamos el tema de la literatura como conocimiento del mundo o del propio ser.

Por que una de las vías del conocimiento literario está en eso de una obra de arte literaria que refleja el mundo.

En cuanto a esto BANFI por ejemplo dice que hay un último núcleo de verdad en la teoría del reflejo o imitación: que toda obra tiene su peso, su gravedad en la necesidad de un sustrato de realidad dentro de ella; un sustrato de referencia, al mundo y a las cosas, que sería el contexto, es decir el elemento común, el campo común de referencia para que el lector pueda entrar en la obra. Dice BANFI que no hay pintores sin modelos ni escritores que puedan escribir sobre las tribulaciones humanas sin haberlas vivido. Aquí la noción de representación se hace de algún modo noción de identificación o participación, pues no conoceríamos más que aquello de lo que podemos participar; y al participarlo y recrearlo en la obra literaria lo estamos representando.

DEWEY dice que a pesar de las muchas tachas que puede hacerse a la teoría de la representación, ésta de algún modo testimonia una verdad fundamental que es el contacto entre la vida y el arte. Las críticas aludidas por Dewey han sido muy numerosas. Hay incluso un libro de EDUARDO DIESTE, que contiene una sátira a lo representativo, aunque mucho más limitada que la de MALRAUX en "Las Voces del silencio" situando el arte representativo como una especie de tenue sector, de breve etapa en la evolución milenaria del arte, el cual habría tenido otras funciones; y lo representativo sería meramente una etapa marcada por la determinación social del individualismo burgués cuando el arte pierde su carácter sagrado, y hace una crítica a lo representativo cuyos pintores estarían ubicados a lo largo de cuatro o cinco siglos antes del actual.

### 1a. CRÍTICA

Las críticas fundamentales son en relación con el criterio de la perfección de la representación. Si ése fuera el único criterio, el de la perfección de la imitación, el arte se haría una cosa tautológica respecto a la vida, pues implicaría tener dos ejemplares en vez de uno: si se representa un cadáver, para qué tener dos cuerpos muertos y no uno solo.

## 2a. CRÍTICA.

Es respecto a la ambigüedad misma de lo que se copiaría, problema que de algún modo es un antecedente a la famosa cuestión del realismo, pues éste es una tendencia a defender y respetar la realidad, pero la realidad no es unívoca, sino que está sujeta a un sinnúmero de ambigüedades en el pensamiento científico, filosófico, etc.

ARISTÓTELES decía : "puesto que el poeta es imitador lo mismo que el pintor,... tres cosas ha de imitar: a) o las cosas tal como fueron y son, b) o las cosas tal como fueron o se dicen ser, c) o las cosas tal como debieran ser" ( pasaje del capítulo 25 de LA POÉTICA). Ahí ya se plantea el problema de qué es la realidad, si lo que se copia es lo que es o lo que debería ser ( cosa que nos plantearía toda la dimensión del arte normativo y la literatura de tesis.

## 3a. CRÍTICA

Lo más importante quizá, es la de que todas las teorías de la imitación (desde Platón hasta Luckacs) desconocen el elemento de actividad espiritual, de creación, de invención en último término, del que depende básicamente el juego y la dialéctica del arte. DEWEY dice que la teoría de la representación ignora que la representación del material, de lo objetivo - de ese peso, de esa densidad de mundo que tiene la obra- y la operación constructiva ( es decir, lo que pone el designio o plan creador) es la esencia misma del arte.

O sea, la representación, el reflejo, valdría como síntesis de una instancia en que los materiales están ahí, al alcance del escritor, pero sin haber sido sometidos a una voluntad de forma.

## 4a. CRÍTICA.

Muy elemental, es la que considera la teoría de la representación en relación con su validez, dado que la prueba de fuego de toda teoría está en el ámbito de su validez, en el hecho de que pueda aplicarse a todas las circunstancias necesarias. Y así, es muy limitada la validez de una teoría que no puede aplicarse más que a las artes representativas, cuando no sólo durante milenios las artes no fueron representativas, sino que aún hoy, hay artes como la arquitectura, que permanecen en su tradición de arte no representativo.

En ese caso, la teoría de la representación no funcionaría para nada; podría argüirse que lo que no vale para la arquitectura vale para la literatura o la pintura; es discutible y aceptable, porque no es necesaria una explicación que sea válida para todas las artes.

La noción de representación importa porque plantea la necesidad de otras sinonimias; es válida y abre el camino a la noción de expresión, de participación, a la noción de objetivación, a la comunicación, etc. Para explicar la belleza natural, cabría un elemento de imitación, si se concibe que fuera un reflejo de atributos divinos en lo natural; los valores generales implícitos en lo bello natural (fuerza, armonía, poder, etc.) pueden ser bien considerados como las ideas de Duos en las cosas, a través del panteísmo.

## TEORÍAS DE LA EXPRESIÓN

En el orden histórico y por noción de importancia, las teorías de expresión deben ser objetos de referencia. Las nociones de imitación o representación y las teorías de la expresión marchan juntas ( bien tratado el tema en Abrams ). Etimológicamente del mismo concepto se desprende: **expresare, exprimere, sacar un contenido, sacar de dentro hacia afuera, verter hacia afuera.** Las teorías de la expresión son esencialmente modernas; si tratáramos de hacer un esquema habría algún antecedente en PLOTINO. Veremos a qué cuestiones o qué núcleos problemáticos puede ser reducida la teoría de la expresión:

- 1- el concepto elemental, etimológico, es bastante claro;
- 2- el problema de la extensión que tiene el fenómeno expresivo.

Algunas filosofías le han dado una gran vastedad a la expresión, hasta hacerla una actividad propia de lo humano. E. Nicol tiene un libro sobre el tema; Ortega en "La expresión, fenómeno cósmico" habla de la carne como pura potencia, como potencia ciega e inmediata; y luego de allí parten a la afirmación de que la expresión es un fenómeno cósmico, no sólo de todo lo viviente sino de todas las cosas.

La naturaleza tiene un valor expresivo, lo quieto, lo mineralizado. Sobre todo a través de ese procedimiento que está en la visión poética del mundo, que es proceso de animización, de suponer una voluntad, un designio a las cosas; es la base del animismo religioso, pero es también la base de la visión poética.

También suele reducirse la expresión a lo humano. Pero aquí se complica y es un concepto que vale para muchas cosas de lo humano, social, histórico. Se ven los estilos como expresión de las culturas, o sea los estilos como sistemas de obras. Hay una concepción emanatista de las culturas ( Blask ) que supone a las culturas como una especie de pneuma, de designio interior, y este pneuma emanaría, se vertería, se difundiría en expresión, que son las obras, los escritos sociales, políticos, ideológicos, etc. emanando todo de un centro, idea ésta que después desarrollará Leo Flobenius en Antropología.

Hay un SEGUNDO PROBLEMA que se presenta en este orden en cuanto a qué extensión tiene el fenómeno de la expresión. ¿ Es de todo lo cósmico? ¿ Es de todo lo vivo? ¿ Es un fenómeno individual? ¿ Es un fenómeno de las culturas?

Hay una vieja fórmula de la Sociología Literaria : " La literatura es la expresión de la sociedad", donde está implícita esa idea, pero allí la noción de expresión se acerca a la de testimonio. Es casi indiferente decir que la DIVINA COMEDIA es una expresión de la EDAD MEDIA o del MUNDO PRE-RENACENTISTA y decir que es un testimonio de esa época. Y en la expresión hay una acepción de intención y comunicación que no está en el concepto más mecánico, más estático, de testimonio.

Esta teoría de la poesía como "expresión de los pueblos", es muy importante porque está en la base misma del pensamiento estético moderno, porque esa es la idea fundamental de VICO en la "Ciencia Nueva" al hablar de una especie de alma de los pueblos haciendo de ésta una cosa que es a la vez expresa en el tiempo, en la poesía y en el lenguaje.

**TERCER CUESTIÓN:** La espontaneidad o no espontaneidad de la expresión. Los textos críticos de Wordsworth dan la noción de expresión como una especie de desborde, de vaso que se llena y se vuelca hacia afuera. Tal la concepción del poeta inglés sobre la expresión: una especie de intensidad que va in crescendo dentro del alma del artista y se vertería hacia fuera.

También se ha sostenido la posición antagónica: La expresión no implica este desborde, esta espontaneidad, esta identidad casi automática de la intuición y su expresión (como luego lo planteará la fórmula de Croce), y esta intuición o esta emoción es (automáticamente, inmediatamente, sin ninguna clase de intermediarios) expresión.

CROCE llama "interjección" a ese puro desborde de Wordsworth, y para él eso no es poesía pues hace falta otro elemento. Pero a estos efectos podemos muy bien decir que de un lado está la concepción de la expresión como desborde, o la entidad, la consistencia automática de una emoción dentro de uno y de una expresión que vertería hacia el exterior. La fórmula de CROCE es que la intuición sin expresión o sin imagen es ciega y que la expresión sin intuición o sin emoción es vacía.

Por un lado, entonces, está esa idea de inmediatez o espontaneidad de la expresión. Por otro lado está lo antagónico: que la expresión es el resultado de una lucha con el material (LAVELLE), no es un dato, un pre-existente al momento estético, no es algo que esté ahí para que nosotros lo tomemos, sino que se va configurando y definiendo en las instancias posteriores, en las instancias mismas de la lucha con el material. Y el material, la realización técnica, material, la experiencia de cualquier artista y los testimonios que siempre ha dejado de esta experiencia, es que del material con que vertería y objetivaría esta expresión, están viniendo inducciones y sugerencias que a la vez modifican esa expresión.

hay una especie de interacción dialéctica entre la expresión original que se pondría en movimiento con el proceso de la creación artística. La expresión sería modificada por la corriente de inducciones o de dificultades que puede implicar una palabra.

Esas son las dos posiciones. están los textos de GEORGE KELLY, novelista inglés, quien expresa que "el proceso de objetivar una expresión, va modificando la expresión original. Y esa es una de las pautas de antagonismo que ya hemos visto, para el que posiblemente no haya una sola posición o una solución válida para todas las corrientes del arte.

Y esto nos lleva a una diferencia como la establecida por CROCE que es el **PROBLEMA DE LA INSTANTANEIDAD O DE LA DISTANCIA DE LA EXPRESIÓN**. Una característica, ya vista, de la experiencia estética, era el "distanciamiento del comportamiento estético" con respecto a nuestra experiencia de vida. Cuando Croce saca de la esfera del arte cierto tipo de expresión llamándola "interjección" es porque justamente está reclamando este elemento de distancia que él llama: **TEORICIDAD O ELEMENTO DE UNIVERSALIDAD**, que nos está dando esta especie de dimensión, de magnitud espacial que sería necesario que existiera entre la propia vivencia humana y su expresión en una obra de arte.

Es más famosa la fórmula de Wordsworth, quien define la poesía como "recogimiento en la tranquilidad", significando con ello que no hay una inmediatez y que la impresión, para ser estética, necesita de esta distancia.

**CUARTA CUESTIÓN: LA ÍNDOLE MISMA DE LA EXPRESIÓN.** Es el problema referente a si la expresión debe tener personalidad y particularidad. Si la poesía es la expresión de lo particular, de lo más íntimo, o si( como piensa Croce o como lo han sostenido siempre los estetas italianos bajo la tradición del modelo clásico, de donde deriva su hostilidad al romanticismo y particularmente al barroco) la expresión, cuando es estética, tendría que tener las máximas condiciones de teoriedad y de universalidad. Es decir, de ser más importantes los elementos comunes a la condición del hombre, a lo general, y ser menos importantes esos elementos que para Novalis constituyen justamente la cima, la cúspide de la perfección del contenido expresivo, lo más peculiar, lo más personal, lo más intransferible.

En realidad, CROCE llega a una especie de equilibrio, de aparición de síntesis, cuando dice que la fórmula misma de belleza es la combinación o la síntesis del "ELAN" ( término romántico que alude al impulso, a la fluencia de la corriente que sale de la interioridad hacia afuera) y de "recollection" ( de sosiego clásico, de objetivación y de objetivación en forma serena). Todo este problema está en Abrams.

Esta es una síntesis incontestable: por un lado está el peligro implícito en la misma concepción clásica ( en el tipo que veíamos en el reflejo); si la expresión la universalizamos y teorizamos demasiado deja de tener la calidad y el tono, se convertiría en una expresión sin ritmo; y si la dejamos en su estricta inmediatez le quitamos su capacidad de comunicación. Sobre este elemento de teoriedad o de distancia puede haber equívocos ( definición de la expresión poética como estado de espíritu largamente elaborado dentro del artista, suscitado o manifestado al calor o a la incitación de una circunstancia dada). La emoción sería la que pondría el elemento de calidez y este elemento de teoriedad estaría contenido en la larga vida de cierto estado de emoción o de pensamiento dentro del poeta.

El caso más perfecto de esto son las COPLAS DE MANRIQUE. Ahí se da el estímulo o incitación de una circunstancia ( el dolor de una muerte) pero al mismo tiempo da ese complejo de significados, de recuerdos, es el resultado de la destilación de la experiencia de toda una vida. Hay un elemento de teoriedad llamado a objetivarse, a convertirse en un poema, por una circunstancia dada ( que no podía inventarse en el escritor).

El ejemplo de Manrique nos plantea otra cuestión, y es cual es el contenido del acto de expresión, qué es lo que porta la expresión hacia afuera. Por un lado está la posición que parece falsa, de que fuera un estado emocional pasajero (podríamos volver a endosar aquí lo de interjeccional).

El mismo ejemplo de Manrique o los grandes poetas líricos permitiría pensar que si bien se manejan con elementos emocionales hay también en todos los actos de expresión contenidos de significación de una estructura de alguna manera intelectual y elementos de sensibilidad y elementos de voluntad, de modo que se entrelazarían todas las facultades humanas en el acto artístico completo de creación o de reflexión. Esto no se soluciona dentro del marco de las teorías de la expresión porque esto depende de la concepción general que se tenga del arte: hay concepciones puramente sensorialistas, emotivistas, etc. El acto artístico completo convoca todos los niveles psíquicos y humanos y en el acto de expresión completo hay una red de significados compensables a posteriori; hay una densa carga emocional, pero a la vez una vida que también es reducible o formulable por vía conceptual, (Manrique).

Otro de los temas es cuál sería el fin o motor o lo movilizadores de los actos de expresión. En realidad no hay una forma independiente de representar esto, que es independiente respecto a toda la literatura o a todo el arte.

Al acto de expresión se le atribuye una forma de perduración al superar las formas de destrucción que hay en la temporalidad. Todas las explicaciones del arte como intento de salvar lo irremisible del tiempo pueden ser uno de los móviles del acto de expresión.

Otro de los móviles del acto de expresión es su vinculación es su vinculación con las explicaciones psicoanalíticas ( Freud y el sueño como acto de desahogo inocente.

Si yo digo que la literatura es acción o una forma de poder o de conocimiento o de objetivación o fabricación de artefactos es difícil relacionar estas finalidades con el acto de expresión. En cambio hay una afinidad natural entre el acto expresivo y estos caracteres.

Así como la teoría del reflejo o de la representación nos llevaban a lo insuficiente que ellas son y su necesidad de completarse con otras ( también esto ocurre con las teorías de la expresión tal como se representaron hasta el fin del pensamiento romántico).

Por otra parte las teorías de la expresión parecen no tener en cuenta la necesidad de objetivarse del acto expresivo en un material que requiriera las teorías de la configuración (no muy conservadas en la teoría de la expresión propiamente dicha.)

¿Hasta qué punto es un acto de conocimiento? Parece que no hubiera ninguna afinidad posible entre expresarse y conocer. Si el acto es concebible originariamente como un sacar algo de dentro hacia afuera en la misma teoría de la expresión, en este sentido es importante lo de Middleton Murry y Elliot que coincidieron en que en realidad lo que pasa es que no hay un sacar algo de dentro hacia afuera, que sería algo muy elemental, no sería un acto satisfactorio, sino más bien una especie de complejo interno de pensamiento, de emoción, de sensibilidad, que buscaría el mundo exterior más allá del poeta, un equivalente para representarse, para inviscerarse, para meterse dentro de él. Es lo que Elliot llamó "el correlato objetivo", es decir, los estados internos, los estados emocionales más o menos estables, más o menos intelectuales, que hacen buscar afuera algo afín y correspondiente y encontrarían en el mundo exterior un correlato.

Esto de tomar una realidad para hacerla servir a nuestras necesidades de expresión, significa de alguna manera decirla de manera diferente, conformarla de manera diferente. Así el acto de expresión puede convertirse en un acto de conocimiento.

Los fines o las funciones cumplidos por el acto de expresión pueden confundirse con las funciones cumplidas por la actividad literaria. Hay algunas de ellas que no se adecuan con tanta naturalidad como otras y se vinculan con el desahogo de represiones o la función compensatoria de lo expuesto, porque la noción de equilibrio, lo que Huizinga llama "nostalgia de la vida distinta" (escapismo) que al margen de las consecuencias éticas y sociales que pueda asumir en ciertas circunstancias, es una raíz psíquica de las actitudes artísticas y que pueden no ser escapistas, porque pueden mover emocionalmente más allá de su inestabilidad, de su temporalidad irreprimible, en imágenes fijas que puedan ser captadas y valer para toda la vida. Sobre esto del "escapismo" se han hecho muchos lugares comunes: todo lo que sale del ajuste técnico y social es "escapismo", pero si tenemos una noción más amplia del mundo y de la vida, el arte puede cumplir una función que exteriormente puede parecer escapista, pero que es eventualmente esclerecedora de lo real, de esa opacidad aparente de las cosas. Lo mismo el ansia de sobre temporalidad que hay en los estilos y las obras literarias.

Pese a su valor y al valor básico de las teorías de la expresión, el proceso artístico tiene de alguna manera que pasar por el meridiano de la personalidad, nutrirse de los jugos y de la temperatura personal (pasar dentro de uno mismo).

Fese a esta verdad, es evidente su insuficiencia si se señala que en todas las teorías de la expresión hay una contradicción (Croce) al hacer de la intuición y la emoción un par inseparable y exigir al mismo tiempo ese elemento de teoriedad, de distancia que los separaría de la interjección y todavía decir que la objetivación posterior de la obra (conversión en un sistema de signos), es independiente al acto artístico o literario mismo...

El acto de expresión en su forma más directa, más dominante, parece despreciar esta instancia de configuración de una cosa nueva, que no se daría por sí, en el acto de expresión mismo.

En segundo lugar, las relaciones entre las teorías de la expresión y las que hacen del arte una forma especial (puesto que no es conceptual sino por vía emotiva, no es por procedimientos de abstracción sino por captación intuitiva del tipo, que hace una forma especial de visión).

En este sentido aludíamos a la teoría del correlato objetivo, enunciada por algunos críticos ingleses entre las dos guerras: se sostenía que no es una emoción que se vierta hacia afuera sino un estado de ánimo interno de afectividad que busca en el mundo exterior un correlato, un equivalente capaz de objetivarlo en algo que tiene que ver con la proyección sentimental. Aquí hay mucho del arte como conocimiento o como forma de visión, porque es obvio que si a esa opacidad o a esa causa inicial que puede ser la realidad brutalmente concebida la hacemos instrumento de un sistema de significación, tendemos a verla de otra manera.

En tercer lugar, la relación entre expresión y teorías de la comunicación. Si hay algo que se vierta afuera en la expresión es un llamado, una invitación a la captación de otro, un llamado que espera una respuesta y que cuando la encuentre se establecerá un fenómeno de comunicación. Hay todo un sector (y es casi una cuestión académica) de posiciones sobre las condiciones de esteticidad del acto de expresión. Es la cuestión misma implícita en suponer que habría actos de expresión que pertenezcan al mundo empírico, ajenos al arte, pero que cierto tipo de expresiones estarían por encima y tendrían categoría artística.

No hay mucho más que agregar respecto a cuál podría ser la forma de expresión calificada de estética (por ejemplo las no distinguidas, trascendidas, contemplables; elemento de universalidad, por ejemplo coherencia interna que la distinga de la expresión vulgar). CARLYLE decía que la expresión será estética cuando sea valiosa, no interjeccional; que sea selecta, que no sea técnica, que sea escogida dentro de un lote más amplio de expresiones y que sea personal (no adjetiva e insuficiente). Son más importantes las observaciones de Croce en cuanto a la universalidad y la teoriedad.

Hay algunas cuestiones que plantea la extensión del acto de expresión ( extensión de la validez de las teorías de la expresión). Podría decirse que no es condición de la verdad de una teoría su excepcional amplitud de claves explicativas. Hay muchas teorías con validez regional que hacen que sean actuales para expresar ciertos tipos de fenómenos. No sería una objeción fundamental a las teorías de la expresión decir que no son válidas para ciertas artes, que no se ve su relación con la arquitectura, por ejemplo; incluso porque no se ha visto su relación con la danza.

Se sostiene que algunos estilos en que predomina lo decorativo no son expresivos. Evidentemente si en el arte barroco hay elementos decorativos que traducen las necesidades personales de extroversión del artista, estos elementos puramente formales también tienen en sí un valor expresivo. La abundancia de la metáfora no es un elemento puramente formal sino que responde a una necesidad de expresión; cada artista, al incorporar un estilo vigente a su visión del mundo, lo hace expresivo de sí mismo.

Desde el romanticismo se hacen sujetos el individuo, el artista, el escritor y además unidades supraindividuales, como pueden ser las sociedades globales (sociedad francesa por ej.) y las culturas y todas las unidades que puedan concebirse sobre el individuo. Si hay estilos que no responden instrumentalmente a las necesidades naturales expresivas del individuo, es entendible que no respondan a lo supraindividual.

Vinculada a las teorías de la expresión está la teoría de la Einfühlung o proyección sentimental o empatía. Sostiene la expresividad de las cosas y de todos los elementos. Sirve sobre todo lo referente a la expresividad de los fenómenos de la naturaleza ( la belleza natural) como la expresividad de un clima o de un cielo; pero cuando se ha llegado a la teorización sistemática, metódica, como lo hizo TEODORO LIPTS se hace valer para todos los fenómenos incluyendo lo bello matemático, la expresividad de la línea.

¿En qué consiste esta teoría? Es la idea de que la expresividad de todas las cosas es el resultado de nuestra inyección en las cosas, de nuestra introyección de nuestros estados de ánimo que a posteriori son recogidos, objetivados en las cosas como si fuera en el universo, pero están en nosotros mismos; el hombre sería un emisor constante de expresiones que después retomaría como si fueran la expresividad del mundo y de la realidad. Cuando AMIEL define el paisaje como estado de alma amplía esta teoría.

Lo que se discute ( y es lo que divide a los teóricos, a los seguidores de la proyección sentimental) es una doctrina absolutamente dominante en la estética europea; es si estos fenómenos de la proyección en las cosas funcionan por sí solos o necesitan algún cumplimiento; por ej. LIPTS y algunos teóricos de esta corriente decían que la proyección funcionaba

apoyada en algunos principios formales básicos previos, lo que todos llamaban las leyes fundamentales de la naturaleza del alma (poniendo como ejemplo el principio de la unidad en la variedad como definición básica de la belleza; este término de la unidad en la variedad serían estas leyes sobre las que descansarían estos principios y permitirían que se dieran).

En segundo lugar( estas leyes de la naturaleza del alma suponen un innatismo para la expresión estética, que ya se llevaría dentro de sí, lo que ha sido retomado por la antropología moderna para ciertas experiencias sociales básicas) el problema de si esto es un fenómeno inmediato o asociativo, si se proyectan directamente los estados de ánimo en las cosas o se encuentra en las cosas una afinidad con los estados de ánimo.

Se produce un fenómeno de asociación que permite que al percibir esa afinidad haga posible la identificación de ambos términos. En general, la posición que domina es que es de naturaleza inmediatista, aunque después pudiera asociarse con los recuerdos personales y enriquecerse por esa vía.

En tercer lugar, ¿qué distinguiría a la proyección sentimental vulgar, a la introyección de las ideas en las cosas? La proyección sentimental es una forma, un proceso de animismo de todas las cosas del universo que están en el animista y que se confunden con la unidad poética misma.

¿Qué permitía distinguir ese fenómeno general, que hace que le de una intención a las cosas en relación con nosotros, que permitía deslindar de nosotros ese vasto panorama de proyección sentimental de categorías estéticas? Suele decirse que cuando un objeto es permeable, cuando se preseta fluidamente a la proyección de nuestros estados de ánimo lo percibimos como un objeto con categoría estética. En cambio, cuando resistiera nuestra proyección, cuando su significación, independientemente de nuestra proyección lo hiciera impenetrable, lo percibiríamos como feo. Si un individuo quisiera proyectar un estado de felicidad de alegría en un cadáver en descomposición, las condiciones objetivas de ese objeto material suscitarían la impresión de lo feo, impidiendo la proyección; pero todo esto es relativo. ¿Qué es lo que proyectaría el hombre? Decimos que es una proyección sentimental, pero se plantean todas las cuestiones de la expresión.-

## EL CONCEPTO DE COMUNICACIÓN

Hemos visto la importancia, sentido y contenido del concepto de comunicación como categoría conceptual, capaz de explicar el fenómeno literario desde el punto de vista de los planteos tradicionales del diálogo, del mismo concepto de la obra de arte como fenómeno que se completa, se redondea, se concluye en un fenómeno de captación, en cuanto también la comunicación significa una perspectiva privilegiada de estudiar la obra de arte desde un aspecto independiente e incluso autónomo respecto al estudio, objetivizante del objeto literario y respecto a los procesos de génesis de la creación literaria, que son deslindables. Hemos visto el concepto de comunicación en Sartre, Bergson, Richards y otros.

Habría que empezar desglosando el tema en una serie de cuestiones.

Tal vez la primera sea la de los requisitos o condiciones de la comunicación, es decir, en qué situación puede existir comunicación literaria y en qué situaciones la obra literaria cabe que se convierta en una sinonimia del fenómeno de comunicación.

En cuanto a requisitos y condiciones de la comunicación, obviamente la más importante es la existencia de un campo de referencias, de un planteo de entendimiento común entre el comunicador y el comunicado, entre el autor y el lector.

Este es un campo predilecto de la Semántica, del análisis de la comunicación, de las técnicas de la propaganda, de la Lingüística contemporánea, y es un tema demasiado rico para que podamos extendernos y tratarlos en su totalidad.

Podemos llamar contexto a lo que está alrededor, el texto que lo hace viable.

El marco de referencia a que se alude es que todo fenómeno de comunicación supone un lenguaje inteligible entre los que se comunican.

Hablando de la posición de Sartre sobre su teoría general de la literatura, vimos cómo se refería a un paquete de convenciones que resultan de la convivencia, por medio de aquel ejemplo de qué cosas les sugerían a los franceses durante la ocupación alemana el recuerdo de un kiosco de música en un parque de invierno; un sentimiento de angustia, humillación, etc. del que otros no podían participar porque estarían fuera del campo de referencia. Puede pensarse ahora que estos contextos o campos de referencia pueden ser mucho más amplios (es el ejemplo que da Sartre) e incluso puede pensarse que depende de una cierta identificación en algo que cabe llamar condición humana, lo que nos hace entender una reacción o impulso de un protagonista del texto.

LOVEJOY, norteamericano, científico de las ideas, dice que el verdadero contexto de la comprensión humana es lo que se llama UNIFORMISMO, es decir, la estabilidad relativa- pero estabilidad al fin- de todos los comportamientos o actitudes, sentimientos, pasiones del hombre, desde que existe como tal y que ha dejado su testimonio en las obras literarias.

Este puede ser el contexto mayor y puede decirse que la **comprensión de los signos del lenguaje es un campo de referencia**. Pero este campo de referencia puede sustituirse por medio del fenómeno de la traducción, y en cambio ese campo de referencia, esa capacidad de comprensión de reacciones, de actitudes, de sentimientos, dependería de algo más hondo y sustancial, más allá de los signos, que es esa especie de identidad de la naturaleza humana.

Así puede determinarse los distintos contextos en que se da la literatura; hay un contexto determinado para los lectores, por ejemplo: los poetas, incluso del Siglo XIX se enmarcan en pautas que no son válidas para los lectores de otros círculos culturales, que necesitan de un contexto particular que es el propiamente suyo y el de sus lectores.

Y así sucede con todo, especialmente con la novela de clave, donde la cosa es mucho más difícil. De ahí que interese la **teoría de Lovejoy y su concepto de uniformismo**, para paliar ese otro aspecto que mencionábamos.

Hay dos cosas importantes: en este concepto de la estrechez del campo de referencia está implicado toda la cuestión de lo clásico, todo el problema de lo clásico como calidad de permanencia en significaciones de una literatura que se perdería si la obra clásica recurriera simplemente a contextos demasiado angostos, locales o perecederos, en vez de apuntar a los contextos más anchos y amplios posibles.

Esta visión de la obra clásica, de seguir significando para hombres distintos en circunstancias históricas distintas, tiene mucho que ver con esto y Ortega lo califica con el término de **"sinfronismo"** (a diferencia de "sincronismo") ya que no hay una identidad en el tiempo sino una capacidad de reviviscencia a través del tiempo.

Esto también plantea toda la cuestión del arte moderno (en música, literatura y sobre todo las formas radicales de la poesía como el dadá) en que hay muchas corrientes artísticas que tienen una voluntad deliberada de destruir los contextos, lo que hace posible su comunicación con el lector.

Pero en lo que también se podría ver, que en esa voluntad de destruir los contextos tradicionales existe la intención de la reconstrucción de otros contextos nuevos, es decir, el hallazgo de un lenguaje más idóneo, la comunicación de experiencias o de situaciones que no parecen comunicables ni recogibles en la forma del arte o de la literatura tradicional. Y este es evidentemente el requisito esencial de la comunicación y por ende, requisito esencial de la literatura.

Pueden existir otras condiciones o **requisitos que apunten tanto al autor como al lector**. Algunas pueden tener una relativa acentuación moral, las que insisten en una cierta necesidad de receptividad o acogimiento de fertilidad iniciales por parte del lector.

Keats dice: " We receive what we give", recibimos lo que damos. Sería una especie de fluencia hacia fuera que implicaría el diálogo y el hecho de la comunicación, ya que en el fondo está planteado en un texto de Plotino ( citado por Castagnino en ¿Qué es la Literatura? ) sobre la necesidad de una transformación que a la vez es intelectual y moral; lo que Plotino llama el "vidente" pensando en la contemplación de la belleza plástica ( Libro VI de Las Enéadas) y de lo bello natural; es preciso que el vidente se haya hecho afín y semejante a lo visto para que pueda darse la contemplación, "porque jamás el ojo vio el sol sin haberse hecho semejante al sol ni alma alguna podría ver lo bello sin haberse hecho bella. De acuerdo con el libro de Maurice de Gandillac sobre la estética de Plotino, si se despoja a este pasaje de su énfasis místico, lo que está señalando es lo mismo que señala el pasaje de Keats, o sea, que como condición o requisito de la comunicación está involucrada una cierta disposición interna, una cierta receptividad del lector o del auditor, que en caso de faltar, impide la comunicación.

Más discutible es lo que algunos suelen señalar como la necesidad de autenticidad por parte del emisor del mensaje, es decir, autenticidad del autor. Abrams con respecto a esto, habla ( pags. 108-115 ) de la teoría romántica para los efectos de la autenticidad, para los efectos de la pasión del artista. Pero estas cuestiones de la autenticidad son muy resbaladizas y tropiezan con la duplicidad de personalidades del emisor, del mensaje en el artista, ya que un plano es el de la personalidad metafísica, y otro ( el que más importa) es el de la personalidad ideal o creadora , que es aquella en que la autenticidad se hace relevante y que en cotejo con la otra, puede resultar una falsificación. En su "Canto General" cuando Neruda habla de las persecuciones hay más autenticidad entre el yo de Neruda perseguido que entre el ser biográfico sujeto a persecución. Esta verdad tiene que referirse a planos distintos y bien desglosados. Estos son los que podrían llamarse condiciones o requisitos de la comunicación, los más esenciales.

Podría hablarse de los **TÉRMINOS DE LA COMUNICACIÓN:** es decir, qué modalidades adquiere o asume la comunicación. Sobre esto hay varias posibilidades y cada una de ellas tiene alguna significación importante.

La obra se ha definido como **mensaje** ( término que vulgarizó Ramón Fernández, autor de un importante libro sobre Molière, en la época que media entre ambas Guerras). Fernández definió a la obra como mensaje, de algún modo recogiendo la imagen implícita, latente, en textos tan famosos como el poema **LOS FAROS** de Baudelaire o como un pensamiento de Proust:

"Los autores no son guías pero pueden servir de postes indicadores" o sea los autores como indicadores de cosas.

SARTRE en "Qué es la Literatura" criticó enormemente esta noción de mensaje parodiándola, y luego hace su crítica. "Mensaje es a fin de cuentas un alma hecha objeto ¿ y qué se hace con ella? Se la contempla a distancia respetuosa. No se acostumbra a mostrar un alma en la sociedad sin motivo imperioso, pero por convención y bajo ciertas reservas, está prohibido a ciertas personas poner su alma en el comercio". La crítica enfatiza algunos aspectos que son dignos de atender. Hay una actitud "sinaítica", una actitud voluntaria de desigualdad entre el emisor y el receptor, y de ahí ese adjetivo que parece adecuado pues implica que el artista se pone en lo alto de un monte y desde ahí actúa ( Rodó sería un claro ejemplo de "actitud sinaítica" , ubicada en un monte y desde ahí dirigiéndose a la masa.

En segundo lugar tiene como defecto el va suponerse completo. Y esto también es cierto: el mensaje es una cosa acabada en sí, que no tiene más que ser recibido, y se puede suponer que no hay término de comunicación idóneo, no porque esto pueda ser un reclamo moral. Y sigue también siendo válida la crítica: que el mensaje ya supone un contenido completo, que no tiene por qué ser recibido, mientras que puede pensarse que la comunicación es una cifra y el mensaje menesteroso es indigente, necesita de algo más; menesteroso por cuanto se perfecciona en la recepción y en lo efectos que sobre alguien cause.

Puede también concebirse que es un monólogo recibido, cosa que no presentaría diferencias básicas con la noción de mensaje. Puede pensarse que es un diálogo ( y la noción de diálogo tiene alguna seriedad), el encuentro de dos almas para DU BOS ; y esto está muy bien desarrollado en MARTIN BUBER (Qué es el hombre) quien hace del diálogo la actitud interhumana por excelencia. O por ejemplo, en este pensamiento de PARAIN ( filósofo importante de la generación de post-guerra francesa): "Para que una manera de comunicar tenga una posibilidad de ser ensayada, es necesario que, al menos, haya dos personas para comunicarse ". Y estaríamos pues, en la noción de diálogo que desarrolla ampliamente la filosofía de BUBER, versión peculiar del pensamiento existencial, distinguiendo en el mundo dos tipos de relaciones: la relación del yo-tú y la relación del yo-ello. La relación yo-ello sería la relación con lo impersonal, la relación con lo social ( el reino del primero de Heidegger ), que sería distinta de la relación del yo-tú , que es la relación del amor y la relación humana por excelencia.-

Luego está la noción también importante, de la comunicación como llamado. La comunicación consiste en un llamado que se recoge, un llamado que dirige la obra literaria a los hombres. MALRAUX, por ejemplo, define la experiencia del arte como un llamado profundo de nuestro ser y sostiene que hay llamados diferentes del hombre ante cada obra de arte.

O sea que el hombre, ante cada obra, siente reclamos o llamados distintos que vienen desde ella. La misma idea del llamado es la que desarrolla SARTRE EN *¿Qué es la Literatura?*, sosteniendo que sería una vana sutileza todo ensayo de explicar una obra por el público al que se dirige.

Más simple y rigurosa quizá sería tomar por factor determinante la condición misma del autor. Quizá convendría atener a la noción taineana de medio, puesto que esa noción de medio es terminante. El medio produce al escritor. El público lo llama inversamente, planteando preguntas y dirigiéndose a su libertad. El medio es una fuerza impulsora. En el público hay una espera, un vacío a colmar, una aspiración. En una palabra el público es el otro.

La noción de llamado se nos da por dos lados: el público es un llamado a la obra, y la obra es un llamado a las distintas dimensiones del hombre. La comunicación dentro de esta noción se plantearía no como un diálogo, ni como un monólogo recibido, ni como un mensaje, sino como una dialéctica de llamados diferentes entre sí, cada uno incompleto, cada uno igualitario y cada uno a completar.

Ahora habría que ver lo que ocurre con las formas de la comunicación, aunque estos desgloses no sean siempre fáciles de hacer ni muy precisos.

Hay muchos términos para esto y algunos son de un uso preciso. Seguramente el más conocido es el de la **participación**, palabra ésta que ha tenido mucho éxito en nuestro tiempo y aplicada a muchos planos: al de identificación, contacto existencial, transferencia de la emoción, sinfronismo, todos los cuales tienen un contenido bien determinado.

**PARTICIPACIÓN.** Su significado es bastante claro e implica la idea de un total, de asumir una persona ese total, por un acto de ingreso, de compromiso, y de participación.

Es por ejemplo la teoría desarrollada por Arthur Koestler en su *"Insight and Outlook"* (**Perspicacia y Panorama**) quien sostiene que la comunicación aspira a la participación, al shearing, y es la teoría desarrollada por **GABRIEL MARCEL** en *"El misterio del ser"*, quien afirma que la participación real (pues podría haber una participación epidérmica o verbal) es traducible al lenguaje receptivo, que la receptividad es pasiva, que no hay una diferencia entre el hombre espectador y el hombre participante, puesto que el espectador no contempla sin participar y que la contemplación es participación, operación activa. No es espectáculo de una exterioridad que se nos dé a nosotros sino que es recogimiento e introversión, o sea, es imitar la realidad externa dentro de nosotros.

Ya hablamos del descrédito actual, al menos en el plano de la descripción psicológica, al concepto de contemplación como una especie de registro fotográfico de una realidad externa en una especie de superficie o plano pasivo del alma.

MERLAU PONTY en su "Fenomenología de la percepción" había señalado todo lo que de participación humana hay en la contemplación del mundo externo; y esto ya lo había dicho Ortega, y está incluso en la noción de categoría kantiana como algo que el espíritu pone para recibir la realidad. Hay una especie de discordia de palabras para referirse a experiencias comunes de las experiencias en las que se marca algún pequeño trazo diferencial. En "Intemotions" Wilde habla de la transferencia de la emoción, imagen un poco de su tiempo, del tiempo en que la electricidad era un hecho nuevo. Dice él que es cosa singular, ésta de la emoción, pues el cantor nos presta su melancolía, desde labios que ya cerrados, pueden aún abrirse. Y con esto a lo que se está refiriendo es al fenómeno de la recreación, de reviviscencia literaria. A esto se ha llamado **identificación**, - no ya con el recibir otra cosa de afuera- como lo expresa el término wildeneano de "transferencia de la emoción".

La noción de identificación, de identidad, es muy amplia y difundida, y al hablar del fenómeno estético decíamos que una de las características de la experiencia estética puede ser esa de nuestra condición de hacernos otra cosa con algo que está fuera de nosotros mismos. A esto suele dársele matices y llamársele comunicación imaginativa o empática, como condición de meternos dentro de otra cosa y no ya hacernos igual a ella. No ya la capacidad de unirnos a otra cosa y hacernos uno con ella por una especie de fenómeno de yuxtaposición, sino la capacidad de meternos dentro de ella, cosa ésta sugerida por el concepto de empatía.

Suele hablarse también de re-evocación o de rememoración aludiendo a esa capacidad de recrear dentro de nosotros mismos un proceso, un fenómeno de emoción, de imaginación que ya sucedió. Es muy difícil de separar éste del concepto de Wilde de transferencia de la emoción; al que ahora hacemos referencia es al que está en el Fedro de Platón. Allí él dice que : " el que piensa transmitir un arte consignándolo en un libro, y el que cree tomarlo de éste, me parece un gran necio...si piensa que un escrito puede ser más que un medio de despertar reminiscencias en aquel que conoce ya el objeto de que en él se refiere". Dice Platón que no conocemos nada nuevo sino que **rememoramos dentro de nosotros**. Es una idea mucho más radical pues supone un control, una suma cerrada de experiencias posibles en el hombre, y que esa suma cerrada ya absolutamente definitiva, absolutamente no ensanchable, sería lo que vendría a suscitar o a poder renovar la obra literaria.

Y esto está muy vinculado con la teoría de las ideas de Platón, es decir, con el innatismo psicológico que es una de las características. Este concepto platónico, sin embargo, apunta a una verdad psicológica cuya importancia se ha sostenido mucho tiempo después de Platón. es un poco lo que dice KEATS en cuanto a que " **recibimos lo que damos**", y lo que **ya tenemos adentro de nosotros**, y esta rememoración entonces tendería a subrayar el hecho de que cada hombre, cada lector, tendría como posibilidad de experiencia una suerte de

contexto rígido, de cuadro de referencia rígido, dentro del cual podría acogerse una obra literaria nueva; pero si ésta no encajara, si no pudiera ser recibida dentro de ese cuadro de referencias que sería la memoria (la memoria no puramente visual sino que podría ser la memoria innata), si no hubiera ese contexto, la comunicación literaria no sería posible.-

Traducido a términos científicos, tendríamos esto: que cada personalidad, con su experiencia y sus posibilidades de experiencia, sería un cuadro o contexto limitado dentro del cual podría ser recibida la obra nueva y fuera del cual las obras nuevas no tendrían sentido ni podrían encontrar ninguna actitud receptiva dentro de nosotros.

La última fórmula que mencionaremos son las teorías del contacto afectivo, del contacto existencial. Está desarrollado en el libro del Padre Segundo en "Existencialismo filosófico y Poesía (Losada). La teoría del contacto existencial como diferencia al contacto esencial, sería el contacto de tipo comunicativo y filosófico. Esto puede servir como distinguo para identificar la literatura, que tendría una nota existencial y una nota personal, que no puede ser reducida a una simple comprensibilidad de conceptos. Este contacto existencial, diferente del esencial, supone la coexistencia, es decir, la doble existencia de un sujeto receptivo y de un objeto literario.

Habría un contacto general (coexistencia de sujeto y objeto) y dentro de esto habría un contacto esencial y un contacto existencial, cuyos rasgos serían el contacto afecto; el sujeto y el objeto desaparecerían en su insularidad, en su independencia inicial (vale decir que detrás de otro camino discursivo, seguimos estando en la noción de participación y de identificación).-

Esto también tiene su versión en Heidegger: que ese contacto existencial es esencialmente un contacto de temples de ánimo (término que hallaremos a menudo en la crítica literaria contemporánea germano-italiana). **Temple de ánimo "befind lichkeit"**, sería algo así como el sonido afectivo de la obra. Aranguren (español) expone esta idea del contacto afectivo existencial: "Solo lee de verdad un poema romántico el que se encuentra ya en el estado de ánimo adecuado - se da importancia al contexto y a la rememoración- pero el buen poema, el buen libro, son los capaces de suscitar en el hombre dotado de sensibilidad que los lee o escucha, la disposición psicológica correspondiente: desesperanza, melancolía, amor, comunicación espiritual o simpatía o entendimiento profundo entre los hombres.

Empezando a leer un libro entendemos el sentido conceptual pero en el sentido profundo no hay aún comprensión. Solo luego de muchas páginas penetramos de verdad (o incluso, según otros, después de haber concluido la lectura del libro y un tiempo después). La poesía es pues, uno de los modos de obrar sobre los estados de ánimo, y así Heidegger ha podido escribir que el para qué, el sentido del habla poética, consiste en la comunicación de las posibilidades existenciales de la "befind lichkeit", es decir, **el temple fundamental**.

La noción de TEMPLE FUNDAMENTAL, O TEMPLE DE ÁNIMO (también esto lo ve Pfeiffer) sería como una especie de sonido profundo de la obra, tono profundamente personalizado que resulta mucho más ostensible y fundamental en la obra lírica que en la obra de otra naturaleza. O sea que en cuanto a las formas, que es un tema de algún modo desglosable, tenemos todas estas posibilidades: la transferencia de la emoción, la identidad, la rememoración, la participación, la comunicación del temple de ánimo; porque cada uno de estos conceptos viene a sumar una actitud o rasgo importante. Entre todos estos conceptos viene a sumar una actitud o rasgo importante. Entre todos los conceptos mencionados, tenemos conformado el concepto de comunicación.

Queda por ver por qué medios ocurre la comunicación.

Sobre la ilusión ya hablamos, diciendo que era uno de los medios complementarios a toda sinonimia literaria basada en la noción de reflejo o representación. Por qué se nos hacen similares a las cosas del mundo empírico, del mundo real, las representaciones de la obra literaria; la noción de ilusión es la referencia a un mundo de ficción, donde las cosas tendrían una forma más estilizada y una forma diferente de existencia a la del mundo empírico. La ilusión sería el camino de llevarnos a esta convicción en la verdad de las cosas.

Se ha aludido a otras vías o caminos para obtener este contacto existencial o esta participación, e históricamente, de modo bastante acertado, la que asume más volumen desde la teorización poética romántica es la noción de sugestión o incluso de magia.

Magia en qué sentido? Magia en el sentido de una forma de acción, y no de conocimiento, es decir, una forma de influencia sobre las cosas, de influencia a distancia o por medios no visibles, extra o preternaturales.

Pero si mencionamos la noción de magia al lado de la de sugestión, es porque la noción de sugestión vendría a ser una peculiarización de este concepto más amplio. Sabemos la importancia que asumió la sugestión como vía en la poesía a partir de la teorización del simbolismo, sobre todo en el Arte Poética de Verlaine o Baudelaire, quien definió a la poesía como "brujería evocadora", capaz de poner delante de nosotros, por medios misteriosos, una realidad nueva (definición ésta que la haría posible de inclusión dentro de la noción de magia).-

Hemos hablado del problema de la comunicación, y ahora veremos los medios por los cuales se hace efectiva esa comunicación.

Son fundamentalmente dos: la ilusión y la sugestión o magia.

Hay otros temas complementarios de algún interés, tales como el qué es lo que se comunica, cuál es el contenido de la comunicación.

Si digo que es un problema general de la teoría literaria es porque aquí se involucran todos los puntos que hemos revisado, es decir, lo que se vehicula, lo que se introduce dentro de la comunicación son experiencias, o sea, un contacto establecido entre el hombre y el mundo ( y esto si manejamos la noción de experiencia tal como lo conciben Dewey o Richards). Son valores: nosotros hablamos de un nivel axiológico para distinguir lo literario de lo no literario y podemos decir que la evaluación literaria es justamente un sistema de valores.

Podemos decir también que el contenido de la comunicación son expresiones, sobre todo si concebimos la expresión según aquella noción amplia que hemos visto y podemos incluso aceptar que el contenido de la comunicación son acciones simbólicas o acciones de develación como decía Sartre, quien sostenía que no hay contemplación pasiva de las cosas sino intervención en las cosas, es decir que el hombre que actúa imaginativamente, está actuando, interviniendo en el universo.

Otro tema fundamental es también el de la precisión de la comunicación.

¿ Es exactamente la misma corriente que sale del sujeto emisor la que llega al sujeto receptor?

¿Hay un ajuste perfecto entre lo que se emite como comunicación y lo que es recibido como tal ?

En este problema hay dos grandes posiciones que tienen enormes consecuencias, sobre todo para la psicología de la literatura, para la evaluación literaria. GIDE en su JOURNAL llamaba a un libro "saco de granos", de semillas, símbolo que tiende a hacer eficaz la idea de que todo libro es un repertorio de latencia, que pueden o no desarrollarse o que pueden desarrollarse en sentido muy diverso. La idea de que un texto literario es una unidad de potencialidades que se desarrollan o no es muy antigua.

Por otra parte están las aplicaciones del psicoanálisis a la literatura ( ver PSICOANÁLISIS DEL ARTE DE BAUDIN). En el libro citado que lo que caracteriza la experiencia literaria del sujeto sometido a psicoanálisis es la ambigüedad o latitud de un texto literario. Es decir que un texto literario, puede refractarse diversamente en un hombre normal o en un hombre anormal. Pero con consecuencias mucho más radicales que esto, es decir, con la afirmación implícita de que un texto literario no se refracta igual dos veces en cualquier lector.

Es decir que cada lector es como un coeficiente de refracción individual totalmente distinto a los otros, lo que hace que cada texto sea recibido de distinto modo y asuma un significado diferente en cada lector. De varias personas que absorben el mismo alimento, ninguna lo absorbe de la misma manera. Y este hecho de la ambigüedad de los efectos de una obra en el lector anormal no sería más que un caso extremo y radical de un fenómeno general y común.

Por otro lado, ya hemos visto, abandonando esta idea de la equivocidad o ambigüedad de los textos literarios, el problema o la noción de equivocidad o ambigüedad del propio signo literario. Cuando planteábamos las diferencias entre lenguaje literario y científico veíamos esta diferencia como fundamental. Incluso sobre esta multiplicidad de efectos o de interpretaciones posibles de la obra literaria, se han construido métodos definidos que han tenido fortuna sobre todo en la literatura comparada. Se ha empezado a hacer la historia de las interpretaciones distintas que ha tenido el Fausto a lo largo de la historia, por ejemplo, y en estos planteos no solo se desarrollan historias del gusto ( porque reflejan el gusto y preferencias culturales de cada época determinada) sino que este método supone también se nos está diciendo cosas importantes sobre la obra de que se trate. Cada una de estas interpretaciones nuevas disidentes de las anteriores, alumbraría nuevos aspectos de la obra literaria que no habían sido explotados anteriormente. Es un método pues, de doble cara: por un lado tiene valor para la historia de las ideas o de la cultura, y por otro lado tiene un valor inmanente, para el conocimiento de la obra misma y de los distintos niveles de lectores posibles.

Por otro lado está la posición de CROCE en cuanto a que la obra tiene un solo contenido, un solo significado, que ese significado es unívoco, y que otro significado que construyamos sobre él es lo que CROCE llama PALIMPSESTO ( o sea escribir algo nuevo sobre una página ya escrita, borrando el texto anterior, tal como hacían los monjes medievales en la época en que escaseaba el papel). Dado que Croce niega las diferencias, su estética es una negación de todos los factores inconscientes de la obra literaria, pues supone que no hay otro significado que aquel que el autor concientemente le ha querido dar.

Evidentemente, en esta multiplicidad de la obra importa la intervención de factores no plenamente concientes en una obra, es decir que en la obra hay cosas que el autor no estuvo en condiciones de medir o apreciar. esto es en definitiva, el problema sobre la precisión de la comunicación.

Otro tema importante es el de LA INTENCIÓN DE LA COMUNICACIÓN. Este problema puede ser, de algún modo, relativamente deslindado. Hay una vieja concepción de la literatura que considera los textos literarios- como cualquier otro producto del arte- como una producción deliberada de efectos.

STENDHAL incluso definía el estilo como la " aprehensión de efectos". Una obra sería un instrumento, un útil, un artificio, que busca causar determinados efectos y lograr determinadas cosas. Esto está vinculado a la vieja noción de la retórica.

Desde que se concibió la literatura como sujeto de reflexión precientífica o científica, se concibieron dos disciplinas relativamente conexas: LA POÉTICA Y LA RETÓRICA.

LA RETÓRICA era tradicionalmente definida como el arte de conmover, convencer y emocionar. Era la sistematización de todas las reglas y procedimientos destinados a causar un efecto en el lector. Es algo secundario que la poética se refiriese a las formas líricas o épicas o dramáticas y la retórica se cifera a las obras oratorias. Luego la noción de retórica se amplió y la nueva retórica se relaciona estrechamente con la nueva lingüística y se estudia toda la obra literaria como este sistema de producción de efectos ( lo que ALFONSO REYES en " La Antigua Retórica" llama " comunicación persuasiva", que busca vehicular determinado contenido intelectual o ideológico). Este problema está muy desarrollado en el Fedro de Platón, donde hay una teoría de la oratoria como una comunicación intencionada que tiene un designio y busca alcanzarlo por las vías más eficaces posibles.

Para algunos teóricos del romanticismo inglés, para el Siglo XIX, lo que distinguía a la poesía y la oratoria era la provisión o no de los efectos, es decir, habría una literatura que no prevé los efectos ( y esa sería la poesía) y otra que los prevé y calcula ( o sea la oratoria). Desde este ángulo, el teatro es siempre retórico. Toda la estructura teatral está de acuerdo a la intensificación final de los efectos. Pero si la obra teatral es solo eso tenemos una sensación de vacío, si vemos que en ese arte, es esa inteligencia del logro de los efectos, no hay más que un impacto emocional, es obvio que nos parecerá una obra barata, porque aquí está involucrado el contenido de la comunicación. Pero de todos modos, esta habilidad en lograr efectos determinados no parece secundaria, sobre todo a ciertas formas de literatura masivas.

Está el problema de la AMPLITUD DE LA COMUNICACIÓN. Esto puede tener dos planteos diferentes:

a) Un planteo normativo, es decir, qué es lo que el autor se plantea como designio en cuanto al alcance que debe tener la obra; este planteo normativo por ahora no nos importa porque no estamos haciendo una ética de la literatura, sino preocupándose de cómo funciona.

Pero si planteamos el problema de la amplitud desde el punto de vista normativo, podríamos incluso dividirlo en amplitud en cuanto al número y en cuanto al tiempo.

La amplitud de alcance de una obra literaria respecto al número nos plantearía la vieja cuestión del populismo o aristocracia, todo aquello en que ciertas formas literarias buscaron aislarse del lector y reservarse solo para una minoría (ejemplo: el simbolismo) o bien el populismo, la búsqueda de un vasto alcance de una obra, según una receta que viene ya desde la tragedia griega, rebrota en el arte medioeval,, en muchas formas del barroco, en el romanticismo y en la literatura actual.

Y en cuanto al tiempo, porque la amplitud de la comunicación respecto al tiempo puede plantear la dicotomía o la opción de escribir para seres situados ( como decía Sartre) o escribir para la posteridad ( como decía Stendhal) o para la eternidad.

b) Y hay una vertiente explicativa en el problema de la amplitud que es lo que nos toca ver.

Desde este punto de vista hay que ver que aquí se plantea el problema de lo clásico: la amplitud del poder de comunicación de una obra en el tiempo implica, por un lado, el tema de la amplitud de los contextos o del campo de referencia. se puede suponer que si los contextos o el campo de referencia de una obra es muy amplio, el alcance de una obra gana también en amplitud, y en ese sentido estamos dentro de lo que se ha llamado obra clásica: la obra capaz de significar a los hombres de cualquier tiempo y circunstancias.

Si el campo de referencias es un campo muy angosto, estaríamos en el caso de la obra pasajera, perecedera, la "obra de clave", cuyas claves se pierden al poco tiempo. Por un lado, los contextos pueden ser meramente la condición o naturaleza humana con ingredientes estables; si consideramos que no existe esta esencia invariable pero sí hay una serie de límites y circunstancias en que la aventura del hombre se ha dado siempre, hablaremos de "condición humana", pero usemos uno u otro sentido, habría casos en que solo sería en común entre la obra y el lector lo que en ella hay de esencial: en este caso estamos en la noción de lo clásico. En el caso de Antígona o Agamenón, el contexto es muy amplio, porque muestra ciertas relaciones básicas en las relaciones o impulsos humanos, pero a la vez son no demasiados densos porque el contexto a la vez, el campo de referencia,, puede ser muy lleno de alusiones para un lector como puede estar muy limitado en su alcance y perderse totalmente, como es el caso de las obras con personajes claves en donde es campo de referencia lo que da valor a la obra.

Puede pensarse que un contexto puede ser muy limitado y a la vez muy rico y muy amplio a la vez que esquemático.

Ya vimos qué se entiende por obra clásica, en cuyo contexto solo sería común lo esencial entre obra y lector.

Y surge de aquí el problema que se le planteó a Marx al intentar explicar el encanto de Homero: debió recurrir a la idea de que toda la humanidad, con todas sus etapas socioeconómicas y sus modos de producción, era como una especie de ser humano que evolucionaba en el tiempo; y así el encanto del mundo homérico sería sólo el encanto de la juventud o adolescencia. Se refleja pues esa fijación de la infancia ( que es mucho más universal) y no la sociedad esclavista, cosa que explicaría el valor clásico de Homero.

Véase que es en este punto donde la intención de la comunicación puede limitar mucho la amplitud de una obra. DEWEY dice que si el artista desea comunicar un mensaje especial tenderá por ello a limitar la expresividad de su obra para otros, ya sea que quiera comunicar una lección moral o el sentido de su propio ingenio. La indiferencia, la respuesta del público inmediato, es el rasgo necesario de todos los artistas que tienen algo que decir.

De algún modo, con esto estaríamos ya de vuelta en ese aspecto normativo de la amplitud de la comunicación. Hay un suponer que toda literatura renovadora (si bien hay varios planos de estos campos de referencia) va a tender a renunciar a esta amplitud de los campos de referencia. Y entonces la afirmación de la obra, su inserción en la tradición literaria, su consolidación en el gusto del público, tendrá que significar necesariamente, la elaboración de nuevos campos de referencia. Hay estudios muy precisos en cuanto a esto: por ejemplo cuál era el campo de referencia común entre los poetas metafísicos del Siglo XVII o entre los lectores de DICKENS, etc. Y estos contextos son variables y en las distintas situaciones socio-culturales, pero también están en un proceso de modificación. Y en este sentido puede decirse que cada obra que se imponga contra los gustos comunes va elaborando y construyendo su propio campo de referencia.

GOETHE hablaba de **sincronismo** como coincidencia de fechas y en esa misma línea ORTEGA denomina "**sinfronismo**" a lo que se define como coincidencia de sentido ( o de módulo, o de estilo) entre los hombres o entre las circunstancias desparramadas por todos los tiempos. Y eso es lo que explicaría las afinidades que los hombres de determinado momento sientan con un autor redescubierto, vale decir con el que los hombres redescubren su afinidad. esto supone que en la Historia hay elementos a la vez variables y comunes. En la Historia se dan situaciones típicas que aún dentro de un marco diferente pueden repetirse cosas que explicarían las afinidades entre los estilos, como por ej. entre lo dionisiaco y ciertas manifestaciones del romanticismo o entre el estilo alejandrino y el barroco.

## SINONIMIA ENTRE LITERATURA Y CONOCIMIENTO

La poesía lírica también es capaz de dar el temple de ánimo para que podamos conocer la concreta vida personal como pueda conocerla la medición. Y la más considerable es la de la literatura como conocimiento, dar tipos o modelos que tenderían a concentrar el conocimiento de las cosas, según una idea que viene de Aristóteles, el conocimiento típico, que había reflorado en la naciente ciencia de la cultura o ciencia del hombre, tal como la formuló con un especial énfasis de los conocimientos literarios DILTHEY. como guía distinta a la de la explicación.

Habría dos formas de conocer: la explicación ( por ej. los fenómenos de causa-efecto) y la comprensión ( el meternos dentro de las cosas por un fenómeno empático o de identificación, que estambién una forma de conocimiento; pero esta forma de identificación o interiorización de las cosas, sería más asequible a través de la noción de tipo.

La última de las dimensiones que vimos era la de que si el arte era un conocimiento, era conocimiento por la experiencia, ya que ésta implica la noción de clarificación, de decantación y de un cierto manejarse dentro de las cosas que serían inseparables del hecho de conocerlas.

Habría algunas otras acepciones porque hay muchas sinonimias; por ej. se habla de que el arte es el conocimiento afectivo y de consonancia, idea que ya habíamos desarrollado cuando dimos la forma como podía darse la comunicación. este conocimiento afectivo, esta sumersión, esta identificación ya está mencionada en algunas de las vías. Lo mismo la de que el arte es conocimiento imaginativo de las esencias ( cosa que podíamos ver a través del texto de HUSSERL sobre conocimiento eidético en tanto conocimiento imaginativo).

Hay una tradición del arte-conocimiento que es muy difícil destruir pero que sin embargo conviene revisar en cuanto a las objeciones que ha merecido. Por ej. BLANCHET defiende el "arte como mirada en la noche"; allí se enuncia la idea de que el arte es conocimiento, pero no conocimiento inmediato, de las apariencias del mundo empírico, sino de una realidad más profunda.

Porque aquí la cuestión se complica en varias direcciones: ¿qué forma de conocimiento es este que llamamos vagamente arte-conocimiento? Muy distinto es si al conocimiento lo llamamos identificación, que si lo llamamos intuición, o si le llamamos contemplación ( término clásico de una visión distante y desinteresada ), si le llamamos revelación ( que implica un elemento místico de una realidad que se alumbra), o percepción ( término estrictamente psicológico), o visión, o reconocimiento ( o sea un conocimiento que volvemos a hacer nuestro después de haberlo perdido) o captación.

Cada una de estas designaciones que no son **sinonímicas**, implican a la vez una vía y un valor distintos del conocimiento que el arte puede adquirir. Cuando se discute el **valor del arte como vía cognoscitiva**, se discute la cuestión relativamente priorística quizá de si ese conocimiento, es conocimiento científico, vale decir aquel que puede captar leyes y regularidades que permitan establecer la previsión de los fenómenos; es obvio que el conocimiento del mundo o de la sociedad que nos proporciona la poesía, no pertenece a este tipo de conocimiento. En este sentido es muy fácil hacer la sátira del valor cognoscitivo de la literatura.

**AZUELA** ( español) dice: " A ningún novelista le exijo otra cosa que entretenimiento y solaz", planteando las reservas que puede ofrecerle un valor cognoscitivo del texto. Si se hace un cierto balance de las reservas que esta posición ha merecido, a nadie se le sacará la idea de que una novela valiosa, fundamental, da su conocimiento del mundo y del hombre, algo que parece estar más allá de toda discusión, ya sea por la ampliación del área de su experiencia, ya sea por la exposición de ciertas características de la vida que no se han científizado. Vivimos una época en que todo grupo de conocimientos aspira a convertirse en una ciencia, y así se habla de ciencia literaria, ciencia política, etc.

La alternativa es no exigirle esa alta exigencia de científicismo. Véase que si se hace un escrutinio de las razones por las cuales tiende a negarse el arte-conocimiento, la función tiene un núcleo de verdad indiscutible: la de que el arte no nos da las cosas como son sino como las vemos; nos da la realidad vista a través de un temperamento, o sea que está sometido a lo que **RUSKIN** llamaba la "falacia práctica", es decir todo lo vemos falsificado por los sentimientos, por nuestra actitud comprometida con las cosas, por nuestra relación inevitablemente emocional con el mundo real y con el contorno. Pero si revisamos la objeción, que es cierta, a esta falacia patética, a ella están en el fondo sometidos todos los conocimientos que de algún modo involucran toda la situación del hombre.

También el conocimiento social está sometido a lo mismo, como decía **GOLDMANN**, hay que partir de la base de que todo el conocimiento está entremezclado con la ideología.

Hablando de las peculiaridades del lenguaje señalábamos un lenguaje de actitudes y un lenguaje de referencias, y se planteaba otro conocimiento, otra reserva importante implícita a la función del conocimiento. Si el arte es un lenguaje de actitudes y no es un lenguaje de referencias, la verdad de una obra artística no podría pretender otra validez más allá de ella misma; su verdad sería una verdad de tipo interior, de coherencia, de relación interna adecuada de sus elementos, sería un conocimiento no verificable, como lo es el conocimiento científico.

Que el arte sea un lenguaje de actitudes y no un lenguaje de referencias, no sería capaz de decir nada válido sobre el mundo sino sobre alguien. Pero véase que involucrando el conocimiento literario, el conocimiento del hombre, por lo menos ese conocimiento que a los fines del conocimiento del mundo real no sería válido, sería un conocimiento válido, en cuanto nos hace conocer a los autores. No conoceríamos al hombre español del Siglo XVI a través de Don Quijote, pero conoceríamos en su totalidad y profundidad un ser humano (situado en ese contexto histórico-social): Cervantes.

Si pienso el conocimiento en términos de conocimiento del mundo real y la literatura en lenguaje de actitudes, no es nada válido; pero si se piensa que en el mundo real están insertos los humanos, por lo menos habría esta vía de conocimiento de ese tipo peculiar de seres humanos que son los autores y que por su misma condición tenderían a asumir sobre sí la condición del hombre. A través de Shakespeare, Quevedo, Cervantes, etc., no solo conoceríamos al hombre individual sino a esa especie de asunción del hombre universal que está incluso implícito en una actitud de comunicación.

Pero es muy difícil deslindar un lenguaje de actitudes y un lenguaje de referencias. Todo lenguaje literario tiene a la vez un lenguaje de actitudes y un lenguaje de referencias; todo lenguaje es de actitudes porque está diciendo acerca del que habla, y de referencias porque dice acerca de lo que se habla.

RAIMUNDO LIDA dice que el arte de la literatura no conoce sino que configura, es decir, hace cosas, ordena elementos. Pero este configurar, este reordenar elementos, tiene una consecuencia o una versión cognoscitiva indudable, porque si ya reordena los elementos de lo real, tiende a hacerlos más transparentes, a condensar mejor su sentido. Supóngase incluso que uno supercaotizara los elementos del mundo real, sometiéndolos a una intención expresiva que se hace inseparable de un significado, es decir, que el mundo es un caos, y esa caotización de elementos está supeditada a un mundo mayor y más global, que no obstante es un juicio sobre el mundo y la realidad.

Hay algunas estéticas como la de CROCE, que tienden a negar este valor cognoscitivo del arte, afirmando que el arte es **conocimiento sin concepto**. Si bien es más que discutible el concepto de que los juicios que el arte contiene, no pueden ser reducidos a conceptos CROCE decía que el arte es conocimiento sin concepto, actividad alógica, intuición irreflexiva del ser, no intelectual, no vuelta hacia sí mismo, intuición de lo individual, palpitar de la vida en su idealidad. Todas estas fórmulas tienden a negar el valor del arte- conocimiento en cuanto se estipula que hay un solo tipo de conocimiento (el conocimiento científico) y sobre todo como en el caso de CROCE, una estipulación del conocimiento que tiene que ver fundamentalmente con las ciencias de la naturaleza.

Sobre esto habría que decir una serie de cosas:

1- La misma seguridad de la ciencia no es tal si se tiene en cuenta la crítica del concepto de causa y de ley ( que se desarrolla en la filosofía contemporánea) hasta hacer del conocimiento científico, no una reproducción o ajuste estricto, puntual, a las estructuras de la realidad, sino esencialmente una especie de construcción intelectual con las que somos capaces de aprehender y de regular las cosas pero que no se identifica estrictamente con las cosas. Es decir que el arte vendría a ser también un tipo construido, como lo son los tipos literarios.

2- EL arte como creación o configuración y el arte como lucha o modo de acción.

Esta sinonimia cubriría un radio bastante vasto y algo heterogéneo que quizá podría unificarse bajo el rubro general de la literatura( función vital) y la literatura (forma de acción). Es decir, algo que está relacionado con la actividad del hombre y los grupos humanos en el mundo, y dentro de esta función vital, cierta univocidad de dirección, al concebirla como una forma de acción, es decir como una capacidad de incidencia en el mundo ( ya le llamemos literatura-poder, literatura-acción, literatura-lucha).

Pero el denominador común de estas nociones es que la literatura tendría una capacidad de incidencia en el mundo real, sobre todo en las actitudes y comportamientos humanos. En este sentido alguna vez podría ser teorizado, dentro de esos muy ambiciosos intentos de una teoría general de la acción humana que cubriría todas las llamadas ciencias ( ciencias del hombre o ciencias sociales). Esta acción literaria tendría sujetos determinados, tendría un repertorio de medios, instrumentos, técnicas determinadas, y tendría un repertorio de fines o metas. Esto está en la tradición del conocimiento y la teoría literaria, si se piensa cómo concibieron la retórica los antiguos. La retórica era un medio de acción, y no de comunicación, un medio de influir sobre la conducta.

Si se busca la literatura como forma de acción está obviamente en la concepción clásica de la retórica, y también en sus versiones dentro del pensamiento romántico.

En ABRAMS(pág.211 de "El espejo y la lámpara") las ideas de Thomas de Quincey y la literatura como poder, o sea, como influir en los comportamientos humanos.

En este sentido, de que sobre todo es un medio de acción, una forma de incidencia, tal vez las versiones elementales de esta idea estén en boga en las corrientes biológicas y genéticas que se marcaron en el pensamiento estético del Siglo XIX.

Así en MEUMANN , y dentro de un clima general, que es el de los atributos estéticos como un arma de ataque en el plano biológico. Darwin lo vinculaba con la atracción de las flores por el sol. la atracción estética por el color sería también lo que lleva a los insectos a las flores ( aunque después se estableció que los insectos no perciben los colores). Y con algunas cualidades más desarrolladas que nos llevarán a una versión superior que es el arte como hechicería o posesión de las cosas. Esta forma del arte como magia, está desde las formas rupestres que habrían tendido a la posesión del animal.

Todo esto está más bien relacionado con fenómenos de percepción estética general o elemental, y muy poco tendrían que ver con el fenómeno literario propiamente dicho. Más importantes son en cambio las ideas que vinculan las ideas estéticas en general como acompañantes del trabajo. También son viejas ideas desarrolladas en el Siglo XIX pero interesa leer los trabajos de THOMPSON, quien en su artículo "Marxismo y Poesía" vincula las canciones y ritmos poéticos, a la función de acompañantes del trabajo, pero no simplemente en una función distensiva o de mero acompañamiento, sino como una canción rítmica o melódica, fantástica, aspirando a superar por lo imposible, por lo ficticio, lo imaginativo, la alienación del trabajo.

Habría una especie de nebulosa de actitudes humanas comunes de la que se habría diferenciado las artes, pero que serían casi indiferenciadas con la acción del hombre en un mundo de escasez. La función de la poesía es la de hacer pasar a la conciencia, del mundo de los sentidos al mundo de la fantasía, el cual no se halla aparte del mundo real, sino que es más bien el mundo real despojado de todo resto accidental e inesencial, de manera tal que se descubra su movimiento interno. Una tal revelación requiere un acto de concentración mental que abrevia todo lo que es accidental: este acto es efectuado por medio de la palabra poética, que es rítmica y fantástica. Sería esta aspiración a sobrellevar la incomunicación, la inhumanidad, la enajenación del trabajo, lo que daría origen ( partiendo de un núcleo común) a estas tres artes: la danza, la música y la poesía.

Esto se relaciona bastante directamente con una muy difundida versión que hace de la poesía una forma de magia ( de ahí la definición baudeleriana de "hechicería evocadora capaz de hacer presente lo ausente") : la poesía en tanto forma de acción, pero ante todo de acción a distancia, por medios extra o preternaturales.

Dentro de este rubro general del arte, como forma de acción específica, está también comprendido un tema bastante desarrollado y polémico : el arte y la literatura como juego, como actividad lúdica, más allá de las necesidades inmediatas de la vida. Tema muy debatido, desde SCHILLER ( quien fue quien vinculó más eficazmente arte - juego ) desde la estética idealista alemana. En Schiller, el arte - juego, o la poesía - juego, era más que un resultado de una aprehensión fenoménica del arte ( como en todos los idealistas alemanes), la dualidad estética era la única que no estaba sujeta a dualismos violentos entre la ley y la libertad. El arte es la única actividad en que el yo y el no-yo, la ley y la libertad, el entendimiento y la sensibilidad, así como otras antítesis pueden ser vencidas por el hombre. KANT hablaba del libre juego de las facultades cognoscitivas, es decir una especie de ejercicio gozoso de todas las potencialidades de la personalidad que tendrían su fin en sí misma. Este fue desarrollado por Schiller y retomado luego por Spencer, quien hablaba de un instinto de juego que sería una manifestación del instinto de lucha generado por el conjunto de inactividades y vinculado a la idea de descarga. Esta teoría fue luego desarrollada por la ciencia de la cultura, y es así que Huizinga en su "Homo Ludens" explica la cultura en base a una antítesis de actividad angustiada y de actividad lúdica: el hombre estaría dividido en una actividad angustiada con respecto al mundo y una actividad superflua, gratuita, que sería esta actividad lúdica.

El progreso de la cultura implicaría siempre un incremento de estas posibilidades lúdicas del hombre respecto a su necesidad de lo urgido, de lo angustiada, de lo trágico. Porque esta antítesis a veces se plantea entre lo trágico y lo lúdico. Ahora bien, después de la boga de estas ideas se han marcado diferencias fundamentales entre arte y juego , que han llegado a poner en entredicho toda la concepción.

a) Una diferencia fundamental sería por ejemplo, que la actividad artística ( con la excepción de la danza ) tiende a objetivarse, a promoverse en un objeto diferente que es un resultado independiente de quien ejercita la actividad; la actividad del juego, en cambio, se consume a sí misma.

b) Otros dicen que la diferencia fundamental no sólo es la de esta actividad de crear una obra nueva, sino la de la lucha con materiales que implicarían el juego. El juego, en su noción, es en sí oscuro, porque tiende a identificársele con el deporte; pero el juego en sí es una actividad sin reglamento ni nada por el estilo. De todos modos, hay que nombrar la noción de juego en la concepción del arte como modo de acción.

Dentro del mismo rubro de forma de acción entra la concepción del arte como enseñanza o edificación.

Podría decirse que esto está implícito en la concepción del arte como conocimiento y en parte sería cierto, pero sucede que el conocimiento puede no buscar ser internalizado, puede no buscar ser promovido.

El arte como educación arranca ya en PLATÓN ( con su supresión de todo lo que incida en lo pasional , elemento pernicioso para el ideal ascético del ciudadano: " La República" y se renueva en el " deletare et prodesse" latino, y luego en el idealismo alemán en las "Cartas sobre la educación estética del hombre".

En este sentido conviene citar a GRAMSCI, para quien el arte es educador en cuanto arte, y no en cuanto a moral, o sea que en sí el arte es una actividad específica que no puede reducirse al solo educar.

El concepto edificación había sido abaratado mediante el adjetivo "edificante" aplicado a las novelas "rosas", pero el concepto de edificación , de recreación, de construcción del hombre, es en sí un concepto de la más alta dignidad si se lo define a la manera de ROGER CAILLOIS, o sea como una literatura que concentra las posibilidades dispersas del ser, exorciza los abismos y clarifica y orienta la conducta. También SHAW decía que toda la literatura es didáctica.

Hay otras direcciones más explícitas y fáciles para canalizar este concepto de la literatura como forma de acción. SARTRE desarrolla muy especialmente el concepto de que la literatura es acción, y a la vez divulga la noción de compromiso; que sería la acción invariable, definidora, nítida, de quien la asume, sin volver hacia atrás, con un elemento o contenido de apertura, de donación del sujeto ( no puede concebirse el compromiso en términos egotísticos ), y como un elemento de engranaje de nuestra acción particular y personal en una acción más vasta.

Escribe SARTRE: "El prosista es un hombre que ha elegido un cierto modo de acción secundaria ( o acción simbólica o acción vicaria) que se podría denominar acción de develación.

¿Qué aspecto del mundo quiero develar? El escritor comprometido sabe que la palabra es acción, que develar es cambiar y que no se puede develar sin proyecto de cambiar... para nosotros el hacer es revelador del ser."

Se nos propone el concepto de la literatura como un hacer o una revelación del ser, como una forma de acción que SARTRE llama secundaria.

Estos términos fueron muy difundidos en un sector de la crítica literaria y teoría literaria norteamericana, que es una de las más importantes del mundo. Dentro de ella está KENNETH BURKE, quien con más ambición filosófica ha intentado integrar la teoría literaria a una teoría general de la acción humana, distinguiendo en el arte cuatro elementos:

- 1.- actitudes
- 2.- estrategias para corresponder a
- 3.- situaciones
- 4.- propósitos ( es decir motivos, subyaciendo a actitudes y estrategias)

Quizás el orden lógico debiera ser:

- 1.- propósitos, o sea fines.
- 2.- situaciones o sea el contorno en que los fines deben cumplirse .-
- 3.- actitudes
- 4.- estrategias

### Esos son los cuatro conceptos claves que estructuran esta teoría de la acción simbólica.-

La acción simbólica desborda un poco este planteo, que se desarrolla en S.-Hyman : "La visión armada".-

La teoría de la acción simbólica ( muy vinculada a las corrientes psicoanalíticas) desborda el arte mismo, aunque puede servir de ejemplo el caso de Burke sobre todo en los artistas: BURKE da como posibles ejemplos de acción simbólica a los ataques de vértigo de Darwin y a la ceguera de Joyce, que podría corresponder, en cuanto acción simbólica a un autocastigo por la impiedad de sus obras, impiedad en tanto violación de lo estatuido. Acciones tales como trepar montañas, el toreo o la construcción de imperios, contienen elementos simbólicos.

Se trata de una teoría general, cuya aplicación al plano literario se realiza después. Así por ejemplo, la explicación de la metáfora, a la que BURKE denomina "acción simbólica como perspectiva por incongruidad": por congruidad se entiende la correspondencia o relación establecida entre dos cosas. La metáfora es la percepción de dos cosas muy disímiles, y en la medida en que es percepción de una cosa, le es lógico el término "perspectiva"; e "incongruidad" en tanto no correspondencia, ya que se trata de dos cosas alejadas.

Pero en esta perspectiva por incongruidad habría una especie de re-pristinización del universo. Para BERGSON era romper un a modo de costra que nos separa de las cosas y ver una especie de mundo reprimado, rejuvenecido. Así es que BAUDELAIRE en e : "El Balcón" dice que se recordará el amor como un sol que se lava cada día en los mares profundos.

Y hay también, junto con la explicación de la metáfora como acción simbólica, la otra acción simbólica que es la del renacimiento ( que está en el fondo de estructuras literarias como las que se relacionan con el arquetipo del héroe).

Esa forma de novedad, de renacimiento ( implícita en "El Balcón") de repriminización de las cosas, sería justamente otra acción simbólica contenida en la metáfora. No solo es la acción simbólica que implica descubrir un sentido nuevo por acercamiento de dos cosas disímiles sino la acción simbólica de renacer, que está implicada en una acción inicial, prologal, de las cosas.

Hay también una distinción entre acción simbólica y acción real, pero toda esta teoría es bastante complicada y no conviene desarrollarla más en detalle. Solo hay que decir que esta especie de acción secundaria ( como la llama SARTRE) ha sido teorizada en una concepción de sistema más vasto de acción simbólica o vicaria, que no sería específicamente literaria pero que la literatura tendería a ilustrar de un modo muy contundente.

Dentro de esta acción general de que la literatura es acción o relación con el mundo, hay una serie de interpretaciones que la vinculan con un modo específico de relación con la realidad. Son difíciles de sistematizar porque casi siempre están en forma de pensamientos sueltos. Pero puede decirse que aproximadamente son los siguientes:

1.- La literatura y el arte serían una especie de humanización y de anexión del mundo. Esta idea estaba en VICO, quien decía que el darles nombres a las cosas ( y en esto se identificaba el nacimiento del lenguaje, del mito y de la poesía) les damos un ser, y las ponemos a nuestro alcance. De ahí el sentido de humanización y de anexión.

Esta idea de que la poesía, al dar nombre a las cosas, de lo que era una causa hace un orden humano, está en los más ricos significados de la mitología grecolatina: en Orfeo, por ejemplo, quien con su música es un domador del universo; o en Anfión, quien con su lira construyó los palacios de Tebas.

También COLERIDGE decía que a través de la poesía, la belleza del mundo es nuestra: les damos un orden a las cosas, un orden que es nuestro, y así las ponemos a nuestro alcance. Y esta es también la idea de Malraux, del arte como proceso de humanización del mundo; y es especialmente la idea fundamental de HEIDEGGER sobre la poesía o la palabra que funda el mundo.

Hay pues toda una concepción del arte como modo de acción sobre las cosas, que tiende a insistir en esos conceptos fundamentales.

2.- Otra fórmula: EL ARTE ES EXORCISMO. Es una forma de cura, una forma de salud, que impide sobre todo la invasión del mundo sobre nosotros. El término "exorcismo" es de un poeta franco - belga, HENRI MICHAUX para quien el arte es exorcismo en tanto es capaz de mantener las potencias hostiles del mundo circundante.

De algún modo se le podría definir como una actitud escapista, aunque la imagen que subyace en esta actitud no es escapista sino la actitud de una resistencia ante la invasión y la alienación del mundo en nuestras conciencias.

3.- El arte como compensación imaginativa. Imaginativo porque es deseo compensatorio, la revancha, el acto de justicia en lo imaginativo. Aunque vulgar como interpretación de la Divina Comedia, el arte tendería a valorar, a compensar, a cimentar lo que el mundo nos niega.

Y luego vendrían versiones más escapistas. Estas concepciones que podemos llamar "resistentes o escapistas" tienen un peso rutinario y doctrinal mucho mayor que aquellas de que el arte sería un capital de integración al mundo (porque aquí estaría lo equívoco en cuanto a qué tipo de integración y qué tipo de mundo).

Las posiciones resistentes son negativas, por una lógica natural de las relaciones entre obra y mundo, arte y vida, que tienden a ser mayores. La fórmula de HUIZINGA (en "El Otoño"... ) define al arte como "nostalgia de una vida más bella".

FREUD la definió como "sueño ordenado" y ORTEGA hablaba de "subrogación de la vida". Las tres fórmulas están también bastantes cercanas a la noción compensatoria del arte, y a una concepción escapista (el arte sería una experiencia con un valor y una dimensión específicas capaz de sustituir a otras formas de vivir). A este respecto puede consultarse el capítulo final de PICON: "el arte como remordimiento y como júbilo".-

4.- Hay además una noción de arte que acentuaría la recién examinada: El arte como liberación de la voluntad, como una especie de Nirvana. Aquí solo cabe citar lo que está implícito en las ideas de SHOPENHAUER: el arte sería capaz de poner al hombre en una cierta suspensión o cancelación de todo deseo: en el fondo, ello significaría enfatizar el decrecimiento de apetetividad que tiene la actividad estética, pero si esta rebaja de la actitud de apetito de la aprehensión del hombre, es una característica general de la actitud estética, desmenuzando este concepto llegamos a la idea de que el arte es una especie de evasión de la realidad y de emancipación de nuestro yo.

5.- Una última fórmula concibe el arte como capacidad de supervivencia, de perduración o de transvida. El crítico alemán CYSSARZ hace significación general del arte, la capacidad de perduración sobre el presente de la vida hecha imagen (idea también expresada por DU BOS): al entrar en la esfera del arte las cosas adquirirían una vida activa, pero también una cierta capacidad de sobrevivencia del autor de esa imagen; o que el sobrevivir valdría para la obra adjetivada tanto como para quien la creó. GAUTIER decía que "el busto sobrevive a la ciudad" o sea que toda manifestación del arte, por su misma condición de actividad cosificada que termina en un objeto, tiene una capacidad infinitamente mayor de

sobrevivencia y ulterioridad que la que tienen las otras manifestaciones culturales ( del lenguaje, de la política, de la economía, etc.-

Veremos la última sinonimia de la noción de literatura: los elementos de la obra literaria, lo que agrupa o integra una obra formalmente entendida; es decir, en qué cuadros, en qué moldes y qué fuerzas modelan la obra literaria.

No vamos a poder dar este tema en forma extensa sino por medios de nociones. Estos dos elementos, LAS FUERZAS Y LOS CUADROS, son en buena parte toda la teoría literaria. Todas las falencias críticas que podían haber suscitado las teorías del reflejo, de la comunicación, etc. ( menos la última, de la literatura como función del actuar humano) tenderían a marcar la validez de eso de que la literatura es una actividad poética, o sea, una actividad que crea o hace cosas, enfrentándose a la actividad práctica del manejo de las cosas para las necesidades de la vida. Entre estos dos tipos de actividad ARISTÓTELES insertaba la tercera, la poética que implica la fabricación de todas las cosas que podrían no existir..

También hemos planteado el problema del fondo y la forma. Todas las orientaciones que ponen énfasis en el medio de la obra literaria ( no en su sistema de significados o de contenidos, sino en el medio, en la materia de la obra literaria) van a ser teorías de la configuración, del volver a reordenar la capacidad para la percepción sensible de ambos elementos: a veces se habla de la presentificación, a veces de construcción e, incluso, de estilización, en el sentido en que supuestamente se toma una masa del mundo y se la somete a ciertos procedimientos, ciertos adelgazamientos, para lograr de ella una cosa nueva.

También nos hemos referido a la noción de CORRELATO OBJETIVO. No ya a las teorías de la expresión como algo que sale del interior de uno para exteriorizarse y hacerse visible y presente, sino aquella idea de M. MURRY de que los estados de ensoñación o de pensamiento o de sensibilización interior ( es decir, todo aquello que pone en movimiento el designio literario creador) no salen tanto de nosotros como que buscan en el mundo exterior una estructura visible en las que viscerarse.

Una idea igualmente válida es la de ELLIOT que, reaccionando contra las teorías de una belleza o de un arte quintaesenciado que habría que destilar de una serie de elementos poéticos o no reaccionando contra esa idea de que lo poético o lo bello fuera una cosa que hubiera que destilar. ELLIOT sostiene que una obra puede incorporar cualquier elemento: un elemento ideológico, oratorio, afectivo, etc. Lo poético ( o lo bello o lo artístico) no es el resultado de una separación de elementos sino el resultado de una intensidad de presión o de una temperatura de fusión capaz de identificar en un solo objeto todos los elementos.

Y estos pueden ser de naturaleza muy variada, siempre que esa presión unitaria sea lo suficientemente intensa como para tenerlos a todos juntos.

Esta idea de una temperatura de fusión o de una intensidad de presión física también lleva a una doctrina o teoría de la configuración ( así como lo que sostenía la teoría del simbolismo, con Mallarmé, era que la poesía no se hace con ideas sino con palabras, y nosotros podríamos agregar que son ideas y palabras).-

Está también la teoría de PASTERNAK de la contemplación creadora. A la vez visión y objetivación. No una visión reiterativa y fútil y perdida sino, justamente, configurada en una cosa nueva, en una creación, o en aquellas ideas - que también desarrollamos - de la obra como heterocosmos, con sus mecanismos de regulación interna. Pero esto lleva a este énfasis en la objetivación, en la presentación de una cosa nueva.

Estas teorías se pueden seguir muy bien en la teoría del arte contemporáneo y no tiene su versión específica en la teoría literaria. ( Ver PICON capítulo VII ) . " Entre la sumisión de las formas a su función de expresión y su borrarse ante lo absoluto, permanece que la experiencia esencial y céntrica del arte moderno va en el sentido de una tentativa de creación formal, conquistada sobre los medios específicos de cada arte. Todas las obras representativas de nuestro tiempo están ligadas a esta tentativa, sino fundidas sobre ella". Y luego reitera PICON, citando el pensamiento de SOUREAU: " Refutando el sicologismo de Soureau , el arte no es solo aquél que tiene alguna cosa para decir sino aquél que tiene alguna cosa para hacer. Que su fin es la obra y no la impresión que ella despierte en nosotros".

En esta línea se podrían también ver todos los planteos esenciales de una obra tan difundida y tan discutible como Las Voces del Silencio de MALRAUX, que dice en determinado lugar: "El arte nace de la negativa a copiar espectáculos, de la negativa a arrancar formas al mundo para hacerlas entrar a aquél que gobierna. El artista presenta los límites de esta incierta posición, pero su vocación está ligada tanto en su origen...etc. " " Y esto para señalar cómo la tentativa de la copia es preliminar a la instancia del arte, pero no sería el arte mismo." Y luego dice: " La coherencia de una obra maestra es la de su conquista, no la de su escritura; por ello si puede ser la elaboración consciente de un estilo, no es de ningún modo la expresión simbólica; el arte del más grande artista, conserva parte de su aventura...etc". Esto tiende a afirmar la autonomía de la obra. "El artista busca afirmar la autonomía del sistema de relaciones particulares que un creador sustituye al de la vida."

Ningún planteo dio con más intensidad esta noción de objetivación o presentación como el ensayo de HEIDEGGER sobre el origen de la obra del arte.

El parte de la noción de lo que llama como "LA COSA": la obra de arte es una cosa más, pero entre las cosas hace un distingo fundamental: el distingo entre el instrumento y la obra de arte. Establece tres diferencias fundamentales:

A:) La confiabilidad del instrumento y la no-confiabilidad de la obra de arte: sabemos para qué es la azada, pero la obra artística es aquello que tiene potencialidades o virtualidades latentes que ignoramos dónde van y, si quedan, no sabemos dónde empiezan ni dónde pueden acabar. Por tanto, se trata de las latencias (o no confiabilidad) de la obra, frente a la actualización (o confiabilidad) del instrumento.

B:) La consunción de la materia en el instrumento, y la no-consunción de la materia en la obra de arte. La materia se consume (no porque se queme sino porque es funcionalizada a ese designio de instrumentalización), la azada deja de ser tal y se pone al servicio de ese uso confiable; no hay ninguna virtualidad de esa materia que no quede consumida en ese destino. La obra de arte en cambio implica la no consunción, siendo siempre las posibilidades de la materia (en tanto color, masa, etc.) que no quedan utilizadas. Hay un poder oculto en la obra de arte, del que carece el instrumento.

C:) La "transparentabilidad" (metafórica) de la materia del instrumento (que nos parece verla de lado a lado, abarcarla totalmente) y la no transparentabilidad de la materia de la obra artística (en tanto existe una opacidad en donde no podemos penetrar totalmente). Pero esto es relativo, porque al hablar de la literatura el arte es su función de conocimiento, señalaba que respecto al mundo la obra implica una voluntad de transparencia.

Curiosamente, esta teoría pertenece a las teorías del arte-conocimiento y del arte-objetivación, porque las otras posiciones son:

-que la obra se funda en una esencia llamada arte, de la a su vez resultan las obras de arte; que el arte pone en obra la verdad del ente (y la noción de ente es metafísica, al igual que la noción de verdad). Pero esto sí importa: que el arte no es mimesis, es construcción, porque ser obra quiere decir erigir un mundo (y esta noción nos importa junto con la obra o instrumento, que pone a la obra de arte en la noción de "cosa"), y este erigir un mundo es una dialéctica de tierra-mundo, que HEIDEGGER ejemplifica en cierto templo griego de Agrigento. Y lo da mediante dos ejemplos: el cuadro de VAN GOGH y dicho templo, para demostrar esa dialéctica mundo-tierra: la tierra que se cierra y tiende a envolver y escamotear las obras del hombre, y el mundo como plano de libertad y apertura (definición ésta que obviamente, va más allá de la estética).

CONFIABILIDAD, TRANSPARENCIA Y CONSUNCIÓN, son las tres rasgos que diferencian el instrumento de la obra. La teoría del arte de HEIDEGGER, en que enfatiza la condición operativa de la literatura, era también- pero con cierto remotismo metafísico- una teoría del conocimiento, ya que constantemente se lleva y se trae la verdad del ente, y la afirmación de que el arte pone al desnudo la verdad del ente. Hay que tomar con cautela todas esas palabras en el pensamiento de HEIDEGGER porque no son fácilmente asimilables al habla corriente. Por ejemplo la afirmación de que el arte pone en obra la verdad del ente ( el par de zuecos). De este modo, la ciencia del arte sería la siguiente: PONER EN OBRA LA VERDAD DEL ENTE. Pero hasta ahora se estaba tratando de lo bello, y no de la verdad.

No alude quizás a la verdad en el sentido de la lógicsa sino en tanto una evidencia o potencia superando aquello de que el arte es una copia o imitación de lo real. lo que trata de liberar es las vías de ponerse en movimiento o en evidencia la verdad del ente en la obra artística. Hacer la obra, y hacer evidente la verdad del ente en la obra, es equivalente a lo de HEIDEGGER "erigir un mundo", la obra como erección. El mundo "mundifica", es decir el mundo le da una condición esencial a todo lo incluido, con mucho más alcance que esta categoría que HEIDEGGER LLAMA "LO EXISTENTE PRESENTE".

Ese erigir un mundo resulta de una dialéctica mundo-tierra: la tierra concebida como cierre o clausura, como expansión de las cosas. Esta dialéctica no es solo concebible para la obra de arte, sino que podría tener un alcance mucho mayor: la tierra es el salir a la luz constantemente espontáneo de lo que siempre se cierra y, por tanto, cobija; lo que se abre no tolera que algo sea cerrado. Aquí es que HEIDEGGER estudia estos modelos en los que va a girar su argumentación de los zapatones del cuadro de VAN GOGH y del templo griego.-

La verdad es una develación, una alethéia, QUE FUNDA UN MUNDO ABIERTO, UN MUNDO DE SIGNIFICACIÓN O DE LIBERTAD. Verdad es la adecuación del entendimiento con la cosa, entre el juicio y lo juzgado. La verdad como develación del ente; más que develación, la obra de arte nos da el acontecer de una cierta verdad, acontece siendo obra de la obra. ( para esto ver "Arte y Poesía" de F.de C.E. : "Holderling y la esencia de la poesía").

Con esto terminaríamos el asedio a la noción de la literatura, que empezó con la tentativa de distinguir un lenguaje literario de otro científico y de otro cotidiano y del signo literario y con lo que puede llamarse el nivel axiológico ( es decir, distinguir en la masa de escritos ciertas características que la incluirían dentro de la literatura y otras que la dejaría fuera de la literatura) seguidas por la aplicación de la teoría clásica de las cuatro causas, y después, las sinonimias (una tentativa que no deja fuera del área nada fundamental), que consiste en aplicar la teoría del arte considerando la literatura bajo forma de equivalencia, reflejo, conocimiento, objetivación, etc.

Siguiendo con un orden lógico del programa a desarrollar, nos quedan ahora dos sectores o capítulos importantes: los elementos o componentes de la obra literaria, y lo que la entorna y explica (FUERZAS Y CUADROS).

LA NOCIÓN DE MARCO Parte de que la literatura es una cosa singular; es un artefacto y en cierto modo es un resultado. La obra, desde cierto punto de vista, es un resultado, pero es también la culminación de un proceso de inducciones trascendentes a ella, de diferente grado de univocidad (tal vez la más importante, o la única importante). Y va desde la noción de fuerza que determine un efecto, hasta la noción mucho menor de valor que determine que una cosa se mueve en un medio de posibilidades pero no la determina totalmente. En términos psicológicos: un reflejo determinado causa un movimiento del cuerpo.

LA NOCIÓN DE UN CUADRO significa los límites dentro de los cuales se puede mover un fenómeno, pero no puede decirse que ese fenómeno sea de una manera y no de otra.

Estas inducciones trascendentes a la obra, de diferentes grados de univocidad, pueden ser de dos tipos, a los efectos de clasificación; de un tipo más eminentemente dinámico, y por eso se les puede llamar FUERZAS (el autor, por ejemplo es una fuerza de la obra, es una inducción que viene desde fuera de ella y la pre-existe; es una fuerza de la sociedad, la literatura ya existente, en tanto tienen una naturaleza esencialmente móvil y dinámica; y un tipo de inducciones trascendentes a la obra que podríamos concebir relaticamente estáticas, al menos sincrónicamente consideradas, como una especie de corte en el tiempo, que lo que hace es encerrar a la obra dentro de un repertorio de posibilidades, de ahí que parezca correcto llamarlas MARCOS O CUADROS. - Claro está, (y en esto debe atenuarse la distinción) que el marco, en cuanto induce la obra, en cuanto decide que la obra se produzca en un repertorio de posibilidades, es también una fuerza, pero una fuerza de tipo más estático, que en cierto modo se asimila a lo que en lenguaje científico se llama los parámetros.

CUÁLES PUEDEN SER LAS FUERZAS, LOS ELEMENTOS DINÁMICOS INDUCTORES, PREEXISTENTES A LA OBRA. Tal vez no quede nada fuera de estos seis elementos fundamentales:

A) EL AUTOR : Es la causa eficiente de la obra.

B) LA LITERATURA MISMA: Toda la literatura se apoya en la literatura anterior y ésta es una fuerza y un marco, pero considerada como fuerza, puede ser considerada en tanto tradición, en tanto fuerza orgánica estructurada existente en tanto para el que la sigue como para el que la rompe, o una especie de repertorios de temas y de inspiraciones, que es lo que se designa con el concepto clásico de fuente, es decir, la versión atomista de lo que la tradición viene a representar como tradición orgánica totalista y estructurada.

C) LA SOCIEDAD: El tema de la literatura y sociedad se despliega en una serie de subtemas, algunos de los cuales no tiene nada que ver con esta noción de fuerza.

D) EL MEDIO FÍSICO: Algunos elementos planteados por la crítica científica, es decir, la adscripción del hombre al medio y lo que el hombre necesita del medio y lo que el medio le da.

E) LA CULTURA: Sociedad- cultura - sociedad, dice Parsons, en interacción los tres, la cultura ya sea a través de las ideologías ( y esto se condicionaría con la sociedad), ya sea a través de la literatura, y después, las nociones que engloban raza, espíritu o familia.

F) FACTORES PSICOSOCIALES O PSICOBIOLOGICOS: Más allá del individuo, que hacen que pueda hablarse de una literatura regional. La generación literaria no parece tener una fuerza causativa que empuje hacia cierto tipo de literatura, más bien define un ámbito cultural: la generación se comprende mejor con un repertorio de posibilidades.

**-LAS MÁS IMPORTANTES DE DICHAS FUERZAS SON: EL AUTOR, LA SOCIEDAD Y LA PROPIA LITERATURA.-**

2.- Por otro lado tenemos la noción de CUADROS, más estables, que encierran las posibilidades operativas de la obra artística, dentro de ciertos contornos.

LOS CUADROS O MARCOS , más identificables son los siguientes: básicamente dos, que plantean dificultades más serias desde el punto de vista científico y metodológicos:

### LOS ESTILOS Y LOS GÉNEROS:-

LOS ESTILOS son considerados como unidades históricas mayores, que pueden desgranarse o reducirse a la noción de escuela o corriente.

Lo que se llama escuela literaria podríamos definirla como marco-estilo respectivo a este supersistema que sería el estilo. Pero hay que aceptar que el barroco es un estilo y el romanticismo también.

A criterio personal, lo clásico no es un estilo, sino, sobre todo, una categoría axiológica, una categoría de valor, de permanencia o validez ( y lo que se ha llamado " clasicismo del Siglo XVI" mejor habría que llamarlo romanticismo). Pero el rococó es un estilo, y también el pseudoclasicismo. Es curiosa la dificultad que plantea el modernismo, que a criterio personal no es un estilo sino una escuela resultante de una confluencia de estilos, y puede incluso decirse que es una reviviscencia de algunos estilos del rococó -estilo posterior al barroco-.

**EL GÉNERO** : Aún el género parecería ser un marco mucho más constructivo que el estilo, porque la mezcla de géneros ha sido relativamente fugaz. El núcleo de lo narrativo, de lo épico, de lo dramático, han mostrado mucho mayor consistencia que las peculiaridades que definen a lo gótico o a lo romántico. Parecerían ser construcciones relativas, y no absolutas.

**LAS GENERACIONES:** Hay otros que pueden incluirse dentro de esta categoría: las generaciones parecen ser un marco que en el fondo resulta de un concepto al que nos referiremos enseguida: la época ( cada época ensaya una serie de posibilidades) y un elemento más amplio: el estilo. Pero la generación puede ser entendida como un marco. Creo que lo histórico - sincrónicamente visto - es un marco de la obra literaria y es el estudio que la literatura más usaba antes de que se difundiera la noción de estilo. Hasta HEGEL, ésta se usó como sinónimo de peculiaridad individual de una obra. El sentido colectivo del estilo es una característica del pensamiento estético y teórico del Siglo XX , y en mi opinión es un marco a nivel de lo popular y de lo culto. El que hace un arte popular o de masas se mueve dentro de un repertorio no muy elástico de posibilidades. Tiene una serie de facilidades expresivas y temáticas, pero hay una especie de nivel que le es difícil superar sin que su producto cambie de categoría. Y, con acento mucho más grave y peyorativo, es el arte de consumo o de masas, que está mucho más constreñido, y al que aún le podríamos discutir el carácter de literatura.

**LITERATURA NACIONAL** Son también marcos , en mi opinión, lo que se estudia como literatura nacional. Hay unas peculiaridades de la literatura francesa y también de la literatura española como unidades menores de lo que se llama la bella literatura ( o sea, se estudian ciertas permanentes psicosociales de la cultura nacional o ciertos factores psicobiológicos o factores de condicionamiento físico o histórico o una misma experiencia comunitaria a través de los tiempos que se convierte a la tradición, se estudia lo español, o lo francés, pero no como estilo).

Volviendo a referirnos al caso de la literatura en tanto fuerza, si bien la sociedad es una fuerza de la obra literaria hay elementos a deslindar y a dejar fuera por las muchas acepciones que tiene este tema, el cual es susceptible de generalización y macaneo por falta de los deslindes en que se despliega.

#### **LA LITERATURA CAUSADA O DETERMINADA O CONDICIONADA POR LA SOCIEDAD.**

La causación o determinación social de la literatura puede procesarse en varias vías:

1- La causación directa: ( que quizás es planteo más ingenuo o menos firme), la causación a través de las ideologías ( o sea a través de sistemas, de representaciones explicativas, justificativas, que se encuentran en una relación determinada con las infraestructuras sociales, incidiendo sobre ellas y

siendo influenciadas por ellas).- Este último es el enfoque típico del marxismo, que relaciona literatura y sociedad a través de las ideologías.

Incluso para GOLDMAN ("Para una sociología de la novela") la causación o determinación de la literatura por la sociedad podría venir a través del concepto de homologías, o sea estructuras similares entre la sociedad y la literatura (cosa que aplicó a cierto tipo de novela y su relación con la estructura de mercado en los siglos XVIII y XIX), la cual deja que desear como explicación de la literatura.

2- Hay una primera acepción de este tema general sociedad-literatura, que es la literatura causada o determinada por la sociedad en forma directa, a través de las ideologías o de la homologías (similitudes de estructuras).

Y una segunda acepción es la literatura como testimonio social y de la realidad, sobre lo que hay estudios muy amplios; en una obra de DUTREPONT: "Litterature et société". Este tema de la literatura como testimonio social está considerado como un documento auxiliar de la Sociología. Este segundo tema de la literatura como testimonio social de la realidad, pues, queda fuera de la noción de fuerza.

3- Y una tercera acepción que sí entra en la noción de fuerza, pero no sólo en forma indirecta sino que además puede representar un enfoque muy diferente al de la sociedad, generando una literatura determinada por una sociedad en tanto sistema de demandas o reclamos.

Ahí entraría la literatura a nivel de consumo y todo lo que respecta a la sociología del público.

ESCARPIT ("La Sociología de la literatura") hace este enfoque: La sociedad determina la literatura en cuanto significa una corriente de demandas, un sistema de gustos que decide que una literatura sea de una manera y no de otra.

SARTRE también decía que él no creía en la literatura causada por la sociedad, porque la literatura responde a una llamada de la sociedad. Entonces, es un nivel distinto a los dos anteriores. E incluso aquí hay dos planos diferentes:

a) la influencia de la literatura sobre la sociedad (esto tampoco puede ser ubicado dentro de la noción de fuerza).

b) la acción de la literatura en la sociedad, la responsabilidad del escritor, el deber desde el punto de vista normativo del escritor. Ya no estamos en el plano causal o explicativo. Se plantea qué debe hacer el escritor y de acuerdo a qué fines o valores guiarse.

De ahí el tema de la oferta literaria y de la estrategia del escritor a los efectos de su obra y de su acción sobre la sociedad. QUINT tiene un trabajo sobre la estrategia literaria de PROUST, cómo se manejó para el lanzamiento y la conducción de su obra. Todo escritor que distancia la aparición de sus obras, o que la franquea con propaganda periodística, está cumpliendo una función sobre la sociedad.

Y finalmente está el tema de la situación del escritor, el escritor como rol social: qué espera la gente que haga un escritor. La sociedad fija un rol al escritor, una categoría, un lugar dentro de la estratificación. Y esto sí puede ser ubicado dentro de la sociedad como fuerza de la literatura. Pero naturalmente por la vía indirecta es que el escritor hace una cierta cosa, lo qué, confluyendo con el sistema de demandas, hace que la literatura sea de cierto modo. Si la literatura homérica dio al escritor un rol de aeda y de recitante de palacios, le está dando una función también a cumplir.

Esto, que puede nuclearse como literatura y sociedad, se desliga en una cantidad de temas, algunos de los cuales nada tienen que ver con este problema de la literatura como fuerza de la sociedad. Incluso HERBERT READ en "El arte y la sociedad" hace un estudio del origen del arte, desde sus condicionamientos sociales, con un enfoque genético que no tiene mucha relación con el tema de cómo la sociedad hace o determina que sean las obras, porque lo que él trata de explicar es la génesis del arte y la literatura, distinguiéndola de otras funciones (magia, etc.). El tema de literatura y sociedad, pues, debe ser desplegado de ese modo.

Todo esto es desarrollable y lo haremos aunque sintéticamente. Pero antes conviene aclarar la mayor dificultad que tiene que ver sobre todo con los marcos, y es la realidad de los marcos (en el sentido filosófico de la palabra), sobre todo la realidad del estilo y la realidad de los géneros. ¿Qué entidad o qué realidad tiene el romanticismo? ¿A qué realidad responde el rótulo de "romanticismo"? ¿O el rótulo "Novela", o "Poesía lírica", o "poema épico"?

Es un tema con implicaciones filosóficas bastante complejas, pero acá se traba la realidad de los conceptos o categorías y la realidad de los universales (como se llama en lógica). Al final de la escolástica medioeval se planteó la querrela de los universales, entre el nominalismo y el realismo, o sea, la discusión de si la palabra o categoría "caballo" era un mero nombre, un sonido vacío, y la única realidad eran los caballos individuales. Esa es la querrela sobre la consistencia de los universales. Realidades en sí, más allá de los ejemplos individuales que los especificaban, o meros nombres que tendrían una simple realidad referencial para barcar toda una serie. esto justamente es lo que se plantea en la cuestión de los estilos, cambiándose la palabra "caballo" por la de "estilos" o "novelas".

1.- La posición que se da es la del NOMINALISMO (que fue la concepción de CROCE y en parte también la de DEWEY), que dice que son meras palabras: romanticismo, clasicismo, novela, son meros rótulos, etiquetas clasificatorias - dice CROCE - sin ningún valor fundamental, sin ninguna función operativa o judicial. Nada que enseñe cómo hacer las cosas (función operativa) ni a decir qué es bueno o malo (función judicial).

CROCE es un neohegeliano; para él nada existe entre la obra singular y el espíritu, en su sentido más amplio y global. No hay ninguna categoría interpuesta entre aquella y éste, entre obra y espíritu. Sobre todo, no hay ninguna categoría, ningún concepto ya que la obra pertenece al momento teórico intuitivo y al momento de la intuición y la imagen, y no al momento teórico intelectual, al momento del concepto. Y esto para CROCE es una sola categoría: lo bello y lo feo, un valor y un anti-valor. Y son solo clasificatorios, no tienen consistencia ni realidad todas las categorías de estilos y de géneros. Todo esto es a la vez clásico y romántico, o sea es sinónimo de lo que se llama belleza; y para él, lo barroco es una categoría o un nombre de "lo feo"; y también para él las categorías, los géneros - elegía - oda - son meramente clasificatorios.-

Esta es la posición negativa y sus fundamentos para sostener que no hay nada entre obra y espíritu, y que los meros o nombres o categorías tienen un mero valor clasificatorio.

Esta parte del curso de fuerzas y cuadros la daremos en forma desconectada, para que sea completada con lecturas, luego. Desde el punto de vista teórico y aún metodológico, el problema más serio que se plantea es la cuestión de la entidad de ciertas categorías o conceptos, y la incidencia que la solución que adoptemos tendrá sobre el manejo y la funcionalidad y la legitimidad. Vimos que esto se complica con el problema de los universales y de si existe una realidad distinta a los objetos concretos y a los actos materiales que tienden a tipificar estos nombres o categorías. Y esto se complica porque metodológicamente, solo en el pensamiento del Siglo XX se ha ensayado una ontología diferenciada de qué distintos tipos de objetos hay en el mundo. O sea, los objetos materiales, los estados psíquicos ( que tienen una entidad o realidad distinta a la de una silla, pero también a la de un teorema matemático o a la de un concepto, etc.) Hubo que diferenciar todo esto, aunque las conclusiones no hayan sido terminantes. Pero esto afecta al uso de dos categorías fundamentales del lenguaje literario: la de los estilos y los géneros.

Sobre esto hay varias posiciones: una. por un lado, que niega la entidad y hasta la legitimidad de estas categorías (CROCE y menos radicalmente DEWEY) . El arte, para esta posición, pertenece al grado teórico-intuitivo y no al grado teórico individual al que pertenece la filosofía. Todos los conceptos son resultado de un proceso de abstracción y generalización por una función clasificatoria que CROCE desprecia ( aunque es uno de los procedimientos que usa la inteligencia para amejarse en la realidad). Sostiene que no es ni judicativa ni predicativa. Dice que el barroco, la novela, etc., no son operativas, no sirven para hacer obras, no funcionan como auxiliares o depositarias. Lo que es , un poco pedir a estas categorías, lo que estas categorías no son. Cuando las retóricas decían qué era un buen poema, no se limitaban a definir qué era, sino que había una serie de reglas complementarias. Y dice que no eran judicativas porque no servían para juzgar por buena o mala.

Y en este plano de lo judicativo CROCE además afirmaba: no cancela el valor y la utilidad de las categorías de los géneros y de los estilos, cuya utilidad fundamental sin duda es más bien comprensiva o intelectual antes que operativa y judicativa. Pero sobre lo operativo debería hacerse alguna aclaración. No existen para CROCE dos estilos: lo bello y lo feo ( lo barroco sería la categoría de lo recargado y artificial, lo clásico sería lo universal, etc.) dice que son una forma de la determinación característica, tomando esto a modo de acercamiento de las peculiaridades de una cosa ( que es para lo que sirven las categorías de la novela o del romanticismo, etc. ). Cuando identificamos a un concepto como una novela o un ensayo o una obra rococó, esta identificación nos va acercando a la categoría del objeto y nos va diciendo una serie de cosas que luego podrán ser identificadas en el objeto mismo, pero que nos adelantan una cantidad de conocimientos. Al decirse que una novela es romántica ya se piensa en seguida en rasgos generales que pueden acercar a comprender las obras. O sea que esta categoría nos va anunciando o adelantando una serie de conocimientos, si es que queremos categorizarlos bien en la obra.

2- Hay categorizaciones y sub-categorizaciones. Podemos pensar en la novela romántica según determinados autores (Sénancor por ej.) pero si decimos "novela histórica romántica" tenemos gran probabilidad de ubicarnos en la Edad Media donde este género tiene apogeo. se trata realmente de **qué tipo de realidad y qué tipo de función cumplen estos rótulos o conceptos, de los cuales los decisivos son los de género y estilo.** Hay varias posibilidades: la de que sean vacías (Croce intenta llegar a eso) o que al espíritu sean formas regionales de un espíritu objetivo o de espíritu objetivado, espíritu incorporado a un objeto determinado y existente en cuanto está incorporado a ese objeto determinado. Lo más común de afirmar es que, ya le llamemos concepto, tipo, tipo ideal o estructura, se lo dé una hermenéutica, es decir, sean como instrumentos de comprensión cuya realidad es la de todo el lenguaje. No son ni cosas materiales, ni cosas puramente subjetivas. El mismo problema se plantea si hablamos de la langue y la parole, o del estado y la Revolución, o del barroco y el romanticismo. No son cosas ni estados subjetivos sino **categorías mentales**, cuya mentalidad es hermenéutica o comprensiva y que tienen la posibilidad o el peligro de ser hipostasiadas, de ser reificadas más allá de lo legítimo y de lo útil, convirtiéndolas en cosas: se dice que es uno de los peligros de los tipos ideales de Weber y de las categorías historiográficas. Pensar el feudalismo o la burguesía o el Estado como si fueran categorías cerradas, perfectamente definidas, agotadas en su definición y no simplemente medios de penetrar en la realidad y a los que la realidad va cargando de sentido. La tendencia a la reificación, a la hipóstasis, es una de las trampas más comunes del pensamiento, porque utilizamos los conceptos para manejarnos en la realidad.

Planteado eso en general puede sostenerse que estas categorías (sobre todo la de los estilos y los géneros) pueden objetivarse y efectivarse en obras y comportamientos. De ahí vienen algunas definiciones de la teoría de los estilos y de la teoría de los géneros.

CHARLES LALO, por ej. llama a los estilos "organizaciones colectivas y materiales", acentuando la noción de espíritu objetivo.

AERANIO COUTINHO, brasileño, los llamaba "sistemas de explicativas y coacciones psicológicas, o sea sistemas de pautas o de modos de cómo se tienen que hacer las cosas.

Por parte del lector, sería un sistema de explicativas al género y al estilo, es decir, dentro del período romántico el lector espera una cierta onda afectiva, una cierta temática, una cierta concepción del mundo. Por parte del autor estas organizaciones colectivas, estos sistemas de pautas operativas como coacciones psicológicas, el escritor medianamente original de cada época, sentiría la presión de ciertos modos de hacer, de cierta temática o estructura, y entonces sería posible explicarlo en este plano. Acciones psicológicas por un lado, sistemas explicativos por otro.

HELMUT HATZFELD dice que los estilos son repertorios de posibilidades. (idem puede decirse de los géneros). Está implícita la idea de pauta o de un modo compulsivo de hacer las cosas; habría varios caminos o eventualidades distintas; serían como el teclado de un piano, susceptible de combinaciones pero siempre hasta un límite. Esto puede sumirse en lo anterior, con la especificidad de que es una idea de una serie de espectros o posibilidades entre las que el escritor puede elegir. La novela tuvo la suerte de nacer menos pautada, menos coaccionada que los otros géneros que vienen de la antigüedad y haber tenido un repertorio de posibilidades más amplio, pero siempre un repertorio, o sea una cantidad limitada.

J.L.GUERRERO, la define como "norma operatoria", como "estructura de cumplimiento". También son variantes la idea anterior, acentuándose que son normas para hacer las cosas. Y era lo que CROCE negaba. Aunque hay que aceptar que la operatividad de la noción de estilo puede ser mucho mayor en el estudio literario, en la teoría de la ciencia literaria, que en la práctica literaria misma.

También hay que referirse a la noción de "estructura significativa" de GOLDMAN. Habla de una estructura significativa de la que él hace el instrumento hermenéutico comprensivo más importante de la crítica literaria (y aún de Sociología), que se basaría en la noción de estructura significativa atemporal, fuera del tiempo. Es una corriente que tendría como base a HUSSERL.

Hablando de la literatura-conocimiento decíamos de la captación imaginativa de las esencias, que eran las que posibilitaban la percepción imaginativa del arte: acá se trata no sólo de captación de esencias sino de la captación intelectual de las esencias. Para KANT a priori del conocimiento es formal, para HUSSERL es material. O sea hay contenidos inmediatamente aprehensibles de las cosas. Y en esta noción de estructura significativa atemporal, uniendo los aportes de HUSSERL con el de las viejas ciencias de la cultura alemanas ( DILTHEY por ejemplo) y sus nociones de significación y comprensión, LUKACS llega a la noción de estructura significativa que es a la vez temporal ( cambia en el tiempo) pero cambiando fiel a sí misma ( o sea dentro de ciertos límites) que es dinámica, y que está fundada en la categoría de la totalidad.

LUKACS sostuvo que la categoría de la totalidad era el fundamento del pensamiento de MARX más importante que la infraestructura determina a la superestructura ( cosa que es bastante ambigua).

La noción más importante - y que funda un pensamiento dialéctico- es la categoría de la totalidad, es decir la interacción de todos los elementos en un compuesto y la acción de ese compuesto sobre cada una de las partes. En este sentido la categoría de la totalidad ( género o estilo) influiría sobre cada uno de estos elementos, o sea, no sería una resultante atomística de suma total sino de la interacción de estos elementos.

Esta noción de estructura significativa atemporal, dinámica y basada en la categoría de la totalidad, le sirvió a GOLDMAN especialmente para concebir la estructura de la novela y las homologías inconscientes no percibidas entre la estructura social y la estructura de un género determinado. Para LUKACS la novela es la lucha del hombre contra la inautenticidad del mundo. Para el pensamiento teórico y metodológico, la cuestión más difícil de dilucidar es ésta de los cuadros y las fuerzas. Qué entidad o qué sustancia o qué realidad tienen estas nociones que son las que manejamos normalmente y que nos permiten imaginar cómo es una obra que conocemos.

Ahora pasaremos a otros temas, pero dentro de este rubro general de las fuerzas y los cuadros. Entre las fuerzas o determinaciones que suscitan la obra literaria, el programa señala , para empezar, al escritor mismo. Pero hay que hacer una serie de revisiones.

El tema del escritor, del creador, se entrelaza con el tema de la creación literaria, que es un tema que acá no correspondería. Correspondería una visión de la literatura en instancia: la creación de la obra, el consumo de la obra. La creación es un tema bastante poco teorizado. Hay alguna tentativa casi siempre dicotómica; la creación consciente e inconsciente. Aquellas teorías de POE y VALERY de no hacer nada que no sea perfectamente lúcido, que no implique el cálculo último de la teoría de los efectos, hasta el sonambulismo que se introduce referente al escritor con el psicoanálisis.

Es la teoría implícita en las teorías de VALERY: Que la obra literaria es un sistema de efectos perfectamente deliberados y conscientes. Ese efecto dicotómico es tal vez el mejor de la historia del arte, distinguiendo como JUNG, un poeta visionario y un poeta reproductivo; es también una teoría de la creación, aunque también algo tiene que ver con este tema del escritor.

Es una tipología del escritor, desde la creación. Hay un tema a desglosar ( para no mezclar las cosas): la creación.

Hay un enfoque, que es tal vez el más importante, que es la biografía como método crítico o la psicología como método crítico. Pero ambos: biografía y psicología ( el biografismo y el psicologismo) parten de una concepción ya preliminar, la importancia del autor y de la relación con su obra, y de qué es el autor.

Para que yo aplique un método, debo antes tener una clara noción del objeto al cual he de aplicarlo. Y hay una serie de métodos críticos o analíticos de formas de conocimiento literario.

Hay diferentes formas de acercamiento literario: el biográfico es uno, el psicológico es otro, el psicoanálisis existencial ( que es una variante del psicoanálisis, en el "BAUDELAIRE" o el "FLAUBERT" de SARTRE.

La estilística es un enfoque que tiene una variante psicológica: empieza casi siempre en un repertorio y una sistematización o generalización de los recursos, de la "parole" del escritor, de su lenguaje peculiar, pero es muy desgraciado en general cuando se queda en este repertorio - es un método muy cosificador y aburrido.

SPITZER llamaba a éste "método arborescente", o sea, no hacer un repertorio o registro de todos los rasgos de un autor sino tomar un rasgo que sea característico e ir remontándose desde ahí hasta el escritor, hasta su ubicación social, etc y de ahí sacar una interpretación o clave fundamental, por ejemplo: del uso de "long" en un escritor francés sacaba la psicología de una clase que recibe líneas de otra . Eso es ir de una obsesión del estilo o de lenguaje a una cosa que importa en tanto significado. Estos todos son enfoques de una forma de conocimiento que se vincula al autor.

Por otro lado hay un problema axiológico de importancia: la relación del autor y la obra. Veremos algunas cosas, por ejemplo, sobre el escritor.-

¿Qué enfoques hay sobre el escritor? Hay un estudio crítico, que es el de hacer una especie de tipología empírica de los rasgos del escritor y señalar una serie de elementos: ineptitud para la vida práctica, simpatía por ciertos valores ético- sociales, las alternativas de creación y esterilidad o la necesidad de libertad imaginativa o la capacidad de extraer determinadas significaciones a determinadas experiencias. Hay una tendencia a hacer una tipología del escritor, extrayéndola de los escritores más accesibles - los modernos.

Enfoque desde la caracterología Hay una psicología general que es la que se estudia casi siempre (afectividad, intereses, asociación de ideas, etc.). La caracterología, es decir, la estabilización de determinados moldes de carácter y de conductas humanas generalizables y clasificable.

La caracterología LESENE, por ejemplo o la llamada tipología (con sus clasificaciones extravertidos e introvertidos y la famosa clasificación de KRESCHNER y otras semejantes), es decir, la tendencia a imitar al escritor como un tipo particular dentro de una categoría determinada, dentro de un determinado molde humano. Ya no el escritor en particular, sino el escritor genérico. En estas generalizaciones se basan dos disciplinas caracterológicas y tipológicas. Estas caracterologías a veces tienen distinta orientación, por ejemplo: la distinción de BARTHÉS entre escribiente y escritor.

El escribiente sería el autor de un tipo de literatura informativa y científica en la que el conocimiento precede a la redacción (periodista, historiador literario, etc.) y escritor sería el que despliega el sentido, también caracterizado por una conciencia en trabajo que se transforma orgánicamente en escrituras y en formas y que no explica, no demuestra, no enseña. Esta es una tipología dicotómica del escritor, esencialmente valorativa, como lo es también la distinción de CROCE entre literatti, scrittori y produttori de literatura. El escritor original (que equivaldría al "crivain" de BARTHÉS) tiene como rasgo una intuición original del mundo que se expresa originalmente, esos serían los "scrittori". Luego los "litterati", simples escritores. Y los terceros serían aún peor, los productores de literatura, con una finalidad no teórica sino práctica, comercial, los escritores de best-sellers, guiados por una finalidad comercial e ideológica.

Hay otras tipologías de visión mucho más amplia. Parece justo citar la obra teórica quizá más reciente y de mayor eco en Europa: La Historia Trágica de la Literatura de Munschg, donde se describe tres arquetipos fundamentales: el mago, el vidente, y el cantor. Tres arquetipos, tres tipos originales que paradójicamente - dice él - a la vez, que surgen de condiciones históricas precisas (el cantor, por ejemplo, nace como una función de sociedades patriarcales, guerreras y feudales), una vez producidos, tienen una validez intemporal, o sea, mientras haya literatura, los escritores podrán ser reducidos a estos tres tipos. Es una cuestión que plantean casi siempre los teóricos de los estilos: cuando elaboramos una categoría socialmente condicionada (y algunos explican la interpretación pastoral) tendemos a no sostener su intemporalidad y a condicionarla a esos factores que la hacen nacer. Sobre "el mago", ya vimos la noción de magia identificada con la noción de poesía; la capacidad (por medios no materiales y, aún no visibles) de hacer presente lo ausente; de influir sobre los espíritus. Hay un tipo de mago cuyo arquetipo sería el Orfeo.

Por distintas vías se ha tratado de conceptualizar esa fuerza determinante de la obra literaria, que es el autor. Esas vías son varias:

A- Por un lado, un repertorio de las características generales de un tipo llamado escritor.

B- Por otro lado, los dones del escritor, lo que peculiariza al escritor como repertorio específico de méritos (ABRAMS pág.161-162).

Todo artista se peculiarizaría por dos rasgos básicos:

1- Una intensa o extensa sensibilidad o susceptibilidad. SHELLY hablaba de la vulnerabilidad del poeta ante las cosas del mundo, y de la indefensión del artista. Primera característica entonces, esa su capacidad de ser afectado por las cosas.

2- Capacidad de expresar o articular esa variedad, capacidad de expresar una experiencia.

Con el prerromanticismo surge una categoría conceptual que va a tener larga fórmula y que, pese a muchas cosas, no puede darse por cancelada: la noción de GENIO que se identifica con los poderes creadores del hombre o con los poderes de la naturaleza. Y a estos "genios" se los distinguiría de otros grandes escritores que no participarían en ese rasgo que siempre incluye un elemento de desmesura o violencia que no es desglosable de la calidad literaria. Quizá dicha noción puede aplicarse a RACINE, por ejemplo, y no a MACHADO o BÉCQUER. Sería la capacidad paridora, de visión o alumbramiento.

Por otro lado mencionábamos los resultados de la caracterología y de la tipología, es decir, la definición de rótulos o moldes cuyo alcance menor que la categoría más amplia ( que en este caso sería la del escritor mismo) permitiría intuir estructuras básicas del poder creador, en donde luego entraría cada uno de los escritores.

En este sentido la categoría, o molde, o rótulo, es una especie de "asíntota" con el individuo: el individuo toca la serie, pero sin identificarse totalmente con ella

La distinción que hizo SCHILLER entre poeta ingenuo y poeta sentimental; ingenuo en tanto no culturado, no elaborado, poesía espontánea o natural que se identificaba con Homero para el romanticismo y sentimental en tanto poesía artística, reflexiva, el poeta que ejerce cuando el mundo deja de ser una identidad con el hombre ( esa es la diferencia de LUKACS entre epopeya y novela); así el poeta sentimental surgiría cuando el mundo se hace objeto o idea.

Vimos además la distinción de BARTHES y ahora citaremos otra noción que puede deducirse de BACHELARD: sus distinciones de un tipo de imaginación o de un tipo de construcción metafórica ( basada en los tres elementos de la naturaleza de los pre-socráticos) que vendrían a constituir categorías distintas de escritores y niveles subliminares del escritor. El alcance axiológico estaría de algún modo implícito, porque como la idea de los arquetipos de JUNG, sería más importante aquél que hundiera temas o concepciones en esos estratos o niveles más profundos de la creación en donde ya no se es un individuo aislado sino la humanidad entera. Luego veíamos la distinción de MUNSCHG.

Cada una de estas categorías significa una función diferente de la literatura y la poesía.

El mago sería justamente el poeta o el artista en quien la función del hacer o del intervenir sobre las cosas asumiría una significación relevante, o sea, un modo de hacer o actuar sobre las cosas. El poeta vidente, sería aquel en que la visión y la comunicación de dicha visión adquirirían importancia relevante. Y poeta cantor sería aquel tipo de poeta en el cual las funciones de la expresión y del reflejo del mundo ( funciones a veces decorativas o dispersivas o diversionistas o de entretenimiento) asumen importancia mayor respecto de las otras. Para MUNSCHG estos tipos a la vez eran explicables originalmente por condiciones históricas y sociales absolutamente precisas, pero una vez definidos y perfilados, cobraban una especie de valor intemporal, de prototipos, aunque MUNSCHG acepta sus categorías derivadas.

El mago, daría como categoría derivada la de prestidigitador ( que sería una categoría degradada respecto a esa capacidad de convocar o hacer presente el mundo e influir sobre él). Las técnicas diferentes se justifican cuando se corresponden con una diferente visión del mundo; en cuanto a novedad técnica es muy fácil, porque es mecánica, pero en cuanto a visión del mundo sería explicable para dar la interconexión entre los actos humanos, es decir, la trama de relaciones interpersonales que hace la sociedad.

En el vidente, pone a los profetas de la Biblia. Pone la noción romántica del vate como mediador entre lo desconocido y la gente, como el que recogelo infinito y lo hace finito. O DOSTOIEVSKI, que para MUNSCHG es el más típico de de los escritores videntes ( y no visionario; según las categorías de JUNG entre escritor reproductivo y visionario).-

El vidente daría un sub-tipo: el poeta -sacerdote, que tanto gustó al romanticismo. Y el poeta -cantor, sería aquel que expresa el goce ingenuo de existir y la belleza del mundo - categoría que se mezcla un poco con la poesía ingenua de SCHILLER.- Esto daría un sub-tipo, que es el que MUNSCHG llama el poeta cisne, el poeta en el extremo de la vulnerabilidad, que se agota en el canto mismo y que estaría dado por ese arquetipo romántico del poeta como una obra corta que se consume a sí mismo. Allí entrarían RIMBAUD, GARCILASO, etc.

## LA CRÍTICA LITERARIA

Todos estos elementos que estamos catalogando como cuadros y como fuerzas plantean cuestiones o se duplican en corrientes de crítica literaria; hay que separar el problema ontológico del escritor como fuerza de la obra y el problema crítico de cuáles son los elementos más idóneos para tener en cuenta.

Hay una crítica biologicista y una crítica psicológica, otra psicoanalítica y otra que sería psicoanálisis existencial. Hay que separar los problemas ontológicos del gnoseológico en cuanto interesa a esto como métodos de crítica.

Pero la crítica implica dos aspectos, tiene dos vertientes: la crítica por un lado, es saber qué tenemos ahí delante, y por otro lado situar ese objeto que tenemos delante, en una jerarquía estimativa, o sea, valoración o estimación, decir si eso importa o no.

La misma actitud de comprensión o de explicación, supone la empatía, el meterse dentro de la cosa, sentirla, vivirla. En la crítica y el conocimiento literario, tanto la comprensión como la valoración, están llenos de conflictos o de dicotomías.

1- Dicotomías de tipo explicativo: la obra y el autor. Junto a tendencias de explicación biografísticas, que son las tradicionales, hay tendencias que son muy corrientes en la obra de CROCE, que tienden a descartar absolutamente al autor como una cosa totalmente prescindible.-

Por tanto dentro de las dicotomías de la explicación están:

- a) la obra versus el autor
- b) el individuo versus la serie.

Respecto a individuos versus serie, suponer que identificar una obra como barroca o como épica, supone una vía idónea de explicación, aunque queda un residuo individual. Y la posición contraria ( representada por CROCE ) dice que éstos son artificios que no nos sirven ni para la valoración ni para la explicación.

### c) La explicación histórica versus la explicación inmanente.

Lo que se llama la crítica interna es la tendencia a explicar la obra prescindiendo de todo lo que la generó y de todo lo que la condicionó.

La explicación o comprensión histórica genética es la comprensión de la obra desde el punto de vista de esas fuerzas o de esos cuadros en que la obra ha tenido que moverse. Ya lo mencionábamos: el autor, la sociedad, la literatura, el sistema cultural mismo, o la gran técnica de la crítica del Siglo XIX ( Brunetière-Tayne-Saint Beuve).

Y luego la explicación inmanente, como una de las características de la crítica contemporánea; la estilística, que nació como un rechazo hacia esas formas externas.

d) La explicación inmanente versus explicación teleológica. Ya no por qué la obra nace sino los procesos de consumo en que termina con los reclamos que procura satisfacer. Todos estos conflictos de la explicación están en GEORGE POULET: "Los chemins de la critique". (Colección 10-18 de Libros de Bolsillo). Los acá mencionados son los conflictos principales de la explicación (luego veremos los de la valoración). Pero hay un conflicto mayor:

e) El conflicto del conocimiento versus goce. ¿Para qué conocer las obras si al fin y al cabo la experiencia fundamental y valiosa es la de disfrutarlas? La mejor respuesta es que hay niveles distintos de conocimiento y de goce; y que el goce es más completo y auténtico no cuando se ejerce sobre una imagen errónea de la obra sino sobre una imagen auténtica.

Este conflicto conocimiento versus goce es la diferencia entre inefabilidad de la experiencia o explicación de la experiencia. El conflicto es el de por qué conocer si lo que interesa es vivir la obra.. Si la realidad es dinámica, móvil, dialéctica, de algún modo las cosas hay que detenerlas para que la mirada pueda discriminar en sus partes y elementos, sin perjuicio de que después se las pueda considerar dinámica y funcionalmente. Entre los ejemplos más típicos del conocimiento está el de las relaciones de la obra y el autor. hay una explicación literaria que tiende a excluir al autor de la obra.

## 2-DICOTOMÍA ENTRE VALORACIÓN Y EXPLICACIÓN.

El ejercicio literario activo - como lo llama REYES - es lo más importante, decir qué son las cosas, qué es un objeto literario ( acá se plantea un subconflicto o subsíntesis entre lo que se llama la comprensión y la explicación.

La explicación es la actitud científica normal empleada en las ciencias naturales. Se aprecia un fenómeno, se estudian los factores, etc. la comprensión o la reviviscencia, por otro lado, que es el meterse dentro de las cosas y de algún modo ir las recreando o repitiendo creativamente. ( No es comprensión sino COMPREHENSIÓN )

El método científico sostiene que para conocer los objetos del mundo científico, cultural, histórico, humano, es decir, todo lo que hace el hombre hay dos métodos necesarios: meterse dentro de las cosas y luego verificar las conclusiones de ese conocimiento con la prueba científica de la explicación.

Valorar en cambio, es ver qué lugar ocupa una cosa, al crear, al tratar de decir qué era, ya eso implica una forma de valoración. Y eso parece cierto. El conocimiento literario y la crítica siempre se mueven en ambas vertientes: qué es una cosa y su estimación valorativa. esto implica una cuestión filosófica compleja, que es otra dicotomía.

### 3-DICOTOMÍA ENTRE JUICIOS DE EXISTENCIA Y JUICIOS DE VALOR.-

La diferencia entre "esta es una mesa" y "esta mesa es hermosa", es elaborada por el pensamiento neo-kantiano. CROCE dice que todo juicio es a la vez un juicio de existencia y de valor. Porque decir "esto es una mesa", ya implica diferenciarla de una tabla sobre dos caballetes, y decir que alguien "es un rey" implica que no es un cacique de una tribu. En general, el pensamiento dialéctico y explícitamente el marxismo tiende a identificar lo que es y lo que está siendo con lo que vale la pena que sea. Pero esto plantea el problema, por ejemplo, de la versión marxista de la moral social: lo que tiene que ser será, en donde se implican las dos cosas: el juicio de existencia y de valor. ya no es una cosa estética sino que está aludiendo a lo que tiene que ser.

En general hay una cierta vertiente entre lo que decimos qué es, por un lado, y por el otro lo que valoramos. Lo que es impracticable es hacer dos mundos diferentes entre el mundo de existencia y el de valor.

Tenemos pues, conocimiento-goce, cuestión que se soluciona sobre el valor del conocimiento.

¿El conocimiento es un valor o no?

Luego el conflicto entre la explicación y la valoración. Y entre los conflictos de la explicación está el conflicto de la obra y el autor y el del individuo y la serie.

SPINOZA tiene la fórmula de que el individuo es inefable, que el núcleo de una obra literaria en singular no podría ser alcanzado por todas las explicaciones de tipo genérico o estilístico: la novela romántica no sería alcanzada en su quid inefable, en su centro de singularidad por ninguna categoría ni de género ni de estilo. Siempre quedaría un núcleo interior inapresable.

La cuestión se plantea sobre el para qué sirven las categorías. Hay que suponer que la relación entre la obra individual toca en un punto a la serie pero no se insume en ella: y a la vez la serie no podría abarcar o insumir totalmente la obra individual. La obra sería asíndota de la serie, y la serie lo sería de la obra, cuando no llegan nunca a identificarse.

Otro conflicto vinculado al del individuo y la serie es el de la explicación histórica genética: el conflicto entre explicación histórico genética versus explicación inmanente. La explicación del tipo de crítica llamada "interna", no busca prescindir de todos estos andadores porque sostiene que todos estos factores genéticos externos pueden ser similares para una gran cantidad de nivel de obras y que no responden sobre el valor. Pero la discusión es si la explicación histórico-genética, aunque la obra tenga un núcleo de singularidad y de irreductibilidad, todo ese tipo de explicación no aclara un montón de cosas de la obra, e incluso, permite circuir mejor aquellos factores individuales.

Si por un lado hay una obra, y por otro hay una situación social dada, el camino no es directo sobre la obra sino que se dan una serie de mediaciones. ("Crítica de la razón dialéctica", SARTRE).- La explicación inmanente o crítica interna por un lado. Por otro, la obra explicada no por los factores que la producen sino por los factores que la reclaman, y sobre todo hay un enfoque muy esclarecedor que es estudiar la obra literaria como respuesta a un llamado. De algún modo es también explicación genética, pero entonces los factores genéticos, no estarían antes de ella sino después de ella.

Y todo esto es el conflicto entre la crítica interna y externa, o inmanente o trascendente, entre cosas que están dentro de la obra y cosas que están fuera o vienen de afuera.

4- CONFLICTOS DE LA VALORACIÓN: En la columna de la valoración hay conflictos mucho más serios. Por ejemplo:

a) El conflicto entre la temporalidad y la ahistoricidad. Por ejemplo los criterios que chocan cuando apreciamos una obra falsa, una obra no auténtica. Si admiro una iglesia gótica es porque pienso que fue resultado de un esfuerzo de una época, de un instante de expresión. Las obras, formalmente, o materialmente, pueden ser absolutamente iguales.

b) Uno de los conflictos más complejos de la valoración es entre la obra y los contextos de la obra. No nos acercaremos a una obra en una actitud virginal sino que nos acercamos con una memoria del arte, nos acercamos con una serie de criterios sobre la realidad o verdad del mundo, que hace que algunas fantasías nos molesten y otras parezcan inverosimilitudes que pueden anular el placer de la obra. Esto además depende mucho del estilo. Si en una novela realista se encuentra un desajuste total entre la vida de un personaje y su condición o su sustento económico, eso molesta terriblemente. En el caso de una novela histórica, si un novelista (TOLSTOI en "La Guerra y la Paz") inventa un personaje, no importa cuán fantasioso sea si es ficticio, pero si hace un Napoleón, que no esté documentado de la realidad histórica, es seguro que ese personaje deformado e inverosímil nos molestaría.

Porque ahora se mueve por un contexto dado por lo real. (En el caso de adaptaciones de obras, sucede que en la memoria de la obra nosotros nos asociamos con el contexto en cual se halla y entonces choca, porque el contexto se nos cambia).

5- ELLIOT plantea un conflicto entre LAS OBRAS Y LAS IDEOLOGÍAS, en un Ensayo sobre las influencias de SENECA en SHAKESPEARE. Sostenía él que SHAKESPEARE no tenía la consistencia de pensamiento que tenía DANTE, porque se había basado en una filosofía inconsistente, como la de SENECA, y no en el Tomismo en que se basa DANTE.- ELLIOT marca la relevancia de las ideologías desde su creación. Hay muchas valoraciones que están basadas en una valoración ideológica. Hay ideologías que incomodan para la valoración de ciertos autores y hay ideologías que ayudan a la valoración.-

En el caso de SHAKESPEARE la ideología es indiferente, la valoración de SHAKESPEARE, se gana exclusivamente por el valor mismo del escritor, no interesa que se fundamente en la filosofía de SÉNECA. Pero en DANTE eso es ya más discutible.

Los conflictos de la valoración básicamente serían éstos:

a) el conflicto entre el sentido immanente y el sentido trascendente de la obra ( lo que podría llamarse el conflicto entre el valor de alusividad de una obra y su valor en sí misma). Esto puede relacionarse con otro:

b) el conflicto entre la obra que es un heterocosmos ( un mundo que se basta por sí mismo, que no tiene por qué aludir al mundo ) y la valoración de la obra por las alusiones que la obra tenga.

c) Uno de los principales conflictos de la valoración es entre la univocidad y la multiplicidad. La posición de CROCE es la primera en la obra tiene una sola significación y que por esa significación hay que estimarla o que tiene muchas significaciones , todas válidas y todas susceptibles de función estética y de análisis crítico.

e) Otro conflicto grande es entre el formalismo y el contenidismo

La obra es un sistema de formas o es un sistema de significados ( motivos, intelectivos, voluntarios, etc.). O bien es valor de una experiencia, de una obra. Se juzga por sí mismo o se juzga por sus efectos. Esto puede llegar a ciertos desajustes en el juicio estético; puede llegar a una cancelación del juicio estético incluso cuando TOLSTOI, en su moralismo exacerbado, ponía por encima de SHAKESPEARE a La cabaña del Tío Tom, porque decía que su efecto moral era más unívoco y positivo.

Todos estos conflictos podrían resumirse en uno solo: el conflicto entre el juicio estético y el juicio extra-estético.

Toda valoración de la obra por los efectos, por la multiplicidad de sentidos que hallamos en ella, por el contenido, por su capacidad de alusión, por su base ideológica, etc. sería valoración extra-estética. Y todo lo que sea valoración de la obra por su presunta significación auténtica, por su forma, su autosuficiencia, su heterocosmicidad, etc. esa sería la valoración estética.

En realidad hay una especie de centro de valoraciones de una obra: la valoración de ella como sistema de formas más que por un sistema de efectos. Pero no hay un punto de corte en que se pueda decir : "ahí termina la valoración estética y aquí comienza la valoración extra-estética". Porque si una de las funciones de la literatura es el conocimiento, se puede distinguir el conocimiento del mundo por medio de la experiencia, del valor documental de un ambiente y otro de tal o cual modalidad psicológica que pueda darnos una obra; pero se puede suponer que por su autenticidad, por el medio en que vive el autor, está en condiciones de ilustrarnos bien respecto de uno u otro punto.

Por un lado hay una auténtica visión del mundo , y por otro lado el valor documental, que sería un valor pragmático secundario, que no tendría importancia literaria, aunque sí la tenga para la Historia y la Sociología. Por el lado de la visión estamos en el caso de la valoración estética. Por el lado de la documentalidad estamos en la valoración extra-estética. Pero no hay ningún punto en donde pueda marcarse el corte.

El Siglo XIX es el de la crítica literaria biografista: SAINT BEUVE consideraba la obra como ilustración de una personalidad. Y quizás se deba a que es la época en que se define un interés antropológico. Prima pues, el método psicologista-biografista: la reacción contra el psicologismo y el biografismo ( es decir, contra el imputar todos los elementos de la obra a características documentales verificadas de una peculiaridad personal, de una psicología o biografía) es una tendencia que viene desde principios del Siglo XX, no solo apoyada por la vieja tradición retórica en la que estaba la concepción del estudio literario como un estudio de formas - la estilística-, otros se apoyaban en la retórica antigua, que no imputaba las obras, a ningún autor sino en forma un poco cuantitativa y dogmática, estudiaban la obra como un repertorio de aplicaciones de determinada técnica. Fue CROCE el crítico que más de frente atacó al biografismo ( al menos en el plano de la estética general) sosteniendo la independencia de la obra respecto del autor, sobre todo en base a esa diferenciación entre el valor particularidad y el valor universalidad. Es decir, si la obra estética tiene atributo o calidad de belleza por su universalidad, va los pequeños determinantes individuales del autor dejan de ser significativos. CROCE solo apoyó la tendencia a independizar, aislar, a sacar la obra de un contexto humano. Sostuvo que la obra siempre tiene que ser atendida en su raíz( una personalidad o una intuición que se hace expresión). Pero CROCE sobre todo distingue entre una personalidad empírica biográfica, una personalidad que quede documentada en los actos exteriores de la vida, y lo que él llamó la personalidad ideal o la biografía ideal. Es decir, un estrato más profundo, menos revelado de la personalidad, que sería justamente el que se revelaría en su obra. Esa distinción entre personalidad ideal y personalidad empírica fue lo que le permitió los elementos biográficos en algunas monografías: GOETHE , DANTE , CORNEILLE, RACINE, SHAKESPEARE ,que muestran una cierta simplicidad justamente por la imputación de todo lo biográfico. El método de CROCE, fundado en exclusiones de lo social, lo histórico, lo biográfico, viene de traducir la obra a elementos demasiado simples. Como anotación al margen :ALFONSO REYES distinguía entre préstamo y empréstito: en un caso se tomaba la obra literaria como un documento psicoanalítico - las obras de DOSTOIEVSKI por ejemplo-, en el otro caso un autor tomaba material de los planteos psicológicos para una obra novelesca. Las posiciones contradictorias se hallan en un solo libro, "Les Chemins de la Critique", simposio sobre la crítica literaria y las técnicas del conocimiento literario.

Su autor dice que hay dos vías:

1- Deducir la obra a partir del autor, desde que el autor es un hombre que "se cuenta a sí mismo", o que al menos "se traiciona".

2- Deducir el autor a partir de la obra, que es algo que se ha hecho sobre todo con autores antiguos.

Luego están las posiciones negativas respecto a la vinculación de la obra y el autor.

La actitud absolutamente aislacionista de BARTHÉS que afirma que borrando la firma del escritor, la muerte funda la verdad de la obra que es enigma, o sea que la obra empieza a existir cuando la firma se borra.

Luego GOLDMAN: "el autor de la obra es el grupo social y no el individuo ( portavoz )", lo que parecería enfatizar demasiado la relación que existe entre un grupo humano y los hombres que lo integran. Esta es una nueva versión de la idea del "Volgeist", el alma del pueblo, que sería quien constituiría las obras.

Luego está la idea de que la obra literaria es un producto sobrehumano, que está más allá de la posibilidad de alcance normal de cada hombre, que lo que importa en el autor no es el hombre, sino lo que va más allá de él. Esto está en obvia relación con la teoría prerromántica y romántica del genio, la de la creación como cierta desmesura.

Hay otra afirmación de un crítico musical, SCHLOEZER, : "no se expresa lo que se vive sino que se vive lo que se expresa". Los sentimientos y vivencias que se ponen en una obra no son los empíricos sino "ad hoc" siempre que el autor esté comprometido en el proceso de la obra ( también según la fórmula de CROCE) esta personalidad ideal viviría una vida doble "ad hoc" para las necesidades de la obra misma .

Quedaría por plantear la relación entre estas vivencias y sentimientos "ad hoc" y las de la vida empírica cotidiana.

Otra afirmación de tipo negativista: un escritor no puede trasponerse en la obra porque ésta, está concebida en un registro distinto al de la verdad científica. Y esta aseveración se subraya con elementos de ficción o de realidad que es la tela o el nivel mismo de la obra literaria. Esta afirmación no es válida para el ensayo o la crítica.

El autor es una edificación que se documenta y culmina en su obra, en tanto todo lo anterior sería material preparatorio.

Otra afirmación conexas, del mismo crítico es que la obra no contiene el retrato del autor, sino que es éste,; no es la imagen ni la reproducción, sino que la obra es el autor. Estas afirmaciones tienen todas una dirección: incorporar el autor a la obra y a resolverlo en la obra misma.

Otra afirmación es que el autor más auténtico y profundo está en la obra y no en la biografía.

Igualmente otras distinciones que se hacen: **distinguir el hombre del autor.** El hombre sería en el plano empírico cotidiano y el autor, esa sustancia humana incorporada a la obra.

Ahora veremos algunas posiciones positivas. Esta posición se juega tal vez con cierto elemento de falsedad porque estamos presentando las cosas en un aspecto dicotómico y la mayor parte de las afirmaciones que estamos viendo son compaginables, complementables cuando se las clasifica, y solo son excluyentes en sus polos exagerados.

#### Afirmaciones positivas:

No hay estructura sin una conciencia estructurante ( y esto es una ironía que hacía CROCE); para los objetivistas, la obra no es producto de la naturaleza sino un proceso colectivo. La estructura es la que contiene en sí su propio dinamismo, el autor pone en marcha y desencadena la estructura, pero ésta a la vez tiene un dinamismo interno que la lleva a completarse y autonomizarse: es el caso de FLAUBERT cuando dice "que los personajes se le escapan de las manos".

Entre los extremos, que son por un lado la eliminación absoluta del escritor y por otro ver en la obra un puntual registro documentado de las variantes y cambios del autor como una especie de sismógrafo psicológico, entre esos hechos extremos que son descartables de antemano, más allá de esto, debe verse que la relación entre obra y autor podría catalogarse en una relación dialéctica: la relación de interacción entre los dos elementos; el autor va incidiendo en la obra, pero la obra también en el autor.

Hablábamos de dos fuerzas más, en las que categorizamos como fuerzas, como factores, como variables intervinientes sobre la obra: la sociedad y la propia literatura. Es decir, la obra literaria en singular no es una irrupción solitaria sobre una tabla rasa sino un sumario que se agrega a una enorme producción literaria y que mantiene relaciones con ese enorme caudal. Podría decirse incluso desde una perspectiva axiológica, sabiendo lo que es la literatura : esta relación entre la obra singular aislada en forma original y ese mundo de literatura preexistente es también una relación dialéctica, un proceso de continuidad y derivación, de incorporación y resistencia; la obra literaria original se apoya en esa realidad ya existente, para nuevas inclusiones. En tal sentido recuérdese la distinción de CROCE entre **scrittori - literatti** y **produttori** de literatura.

Esta realidad de la literatura como uno de los factores determinantes de la obra literaria, admite una diversidad de enfoques : el atomístico y el estructuralista.

El enfoque atomístico, plantea toda la literatura existente como una especie de gran teclado en donde podrían escogerse determinados elementos en un modo de compatibilización de pequeñas cosas y que la historia de la creación literaria registra en algunos casos. VIRGILIO creó La Eneida con una serie de elementos , pero fundiéndolos en una obra nueva, con un nuevo temperamento.(ELLIOT-"La tradición y el talento individual").- La fuente literaria supone la nutrición directa de una obra por una obra preexistente o anterior. Pero hay una serie de "cautelas" metodológicas que se han sistematizado.

Las cautelas recomendadas: hay muchas cosas que se categorizan como fuentes literarias y no son más que meras coincidencias, sobre un patrimonio de lugares comunes. Otra es la que tiene que ver con "las fuentes " de un escritor. El monólogo interior de Edouard Dujardin puede haber sido una fuente del monólogo interior del Ulises; las técnicas simultaneístas de Dos Passos en Manhattan Transfer o Paralelo 42 pueden haber sido fuentes de Onetti.

Las llamamos "fuentes" en cuanto preexisten a la obra; les llamamos "influencias" cuando las entendemos operativamente, cuando las vemos no ya como fuentes.-

La noción de fuente implica varias cautelas: evitar no confundirlas con las coincidencias, con la reviviscencia de lugares comunes, de fuentes que son muy anteriores. Marasco registra las fuentes de Darío en obras inmediatamente anteriores y realmente son meras coincidencias, porque también se repitieron antes y desde los orígenes de la literatura. Hay que distinguir incluso, entre la fuente literaria y la fuente ambiental; por ejemplo, cuando se intentó establecer la fuente ideológica del teatro de IBSEN sobre la estructura familiar, sobre el impulso individualista que podía tener sus antecedentes en NIETZCHE, en obras de DARWIN. IBSEN las había tomado de su entorno ideológico y de intercambio de ideas con quienes le rodeaban en el ambiente cultural de época.

Hay un ambiente cultural en cada época, que muchas veces influye mucho más decisivamente en un autor que una fuente literaria concreta, directa e identificable.-

De toda esta noción de influencia y de fuentes se ha definido un sector del conocimiento literario titulado La Literatura Comparada, uno de los sectores hoy más vivos del estudio literario.- ( ver en EUDEBA "La Literatura Comparada de Guyard). \_

Hay toda una corriente de negación de la fuente, y puede decirse que la posición moderna es relativista y un poco escéptica respecto a esta pesquisa de los antecedentes literarios de una obra, porque se piensa que por un lado no produce demasiados resultados, ni paga el esfuerzo que la investigación implica.

La objeción fundamental (estamos en el conocimiento desde afuera, en oposición al conocimiento inmanente) es que descuida el aspecto fundamental de la realidad literaria misma, que es la elaboración que el poeta le imprime a esos elementos, y despreciaría lo que es específicamente literario, lo creativo, ya que lo que pueda ser fuente literaria, también puede ser fuente vital.

En "Las fuentes de la creación literaria" de Carmelo BONNET, no se puede encontrar un estudio de lo que se entiende como fuente, sino que hay una distinción entre fuentes literarias y fuentes vitales.

La objeción fundamental a la noción de fuentes es que no muestra el aspecto específicamente literario de la creación. Por otra parte, se afirma (y esto es más cierto) que se trata del tipo de análisis de fuente que se haga.

AMADO ALONSO tiene un trabajo sobre la estilística de las fuentes literarias en "Materia y forma en poesía" donde se ve el rastreo de "Lo fatal" en un soneto de Miguel Angel y se muestra la diferencia de los dos textos y el proceso de las modificaciones; es pues una verdadera estilística de las fuentes que no desprecia el proceso creador sino que justamente tiende a subrayarlo y aclararlo en cuanto se advierten las modificaciones, las cuales pueden tener una voluntad estilística o ideológica.

AMÉRICO CASTRO afirmaba que los elementos condicionantes de todo fenómeno humano no deben confundirse con lo condicionado por la obra. Los libros de caballería y el Romancero hicieron posible El Quijote, pero la visión innovadoramente crítica que CERVANTES proyecta sobre ellos nada les debe.

En esta afirmación tenemos otro matiz de la noción de fuente: la fuente no como influencia directa sino como franquía o autorización. La fuente sería una cosa que deja hacer algo, que permite hacer algo, aunque no nos dé la pauta rigurosa. La crítica de fuentes se confunde con la crítica de génesis y análisis del proceso creador. Un análisis de un libro inglés ("El camino a Xanadhu" de J. Levingston Lewis) es un estudio de un poema de Coleridge. También dentro del caso de la fuente como influencia o como autorización, está la afirmación de GIDE en su "Journal", que sostenía que era el caso de Nietzsche para los egoístas y de Duchamps para los negligentes. Hay una fuente que sería simplemente influencia y autorización. GIDE también diferencia esta influencia de lo que él llamaba "influencia por protesta". En ellas el autor actúa contra sus circunstancias, contra los imperativos.

Otro distingo sería también, al lado de las influencias, lo que él llama un parentesco reencontrado, que sería la influencia de alumbramiento, las influencias que nos muestran lo que somos ya de una manera latente. Es decir que la influencia no se agregaría a una "suma" que sería nuestra personalidad espiritual - que sería relativamente estática - sino que tendería a despertarnos algo que estaba dormido.

Otro matiz sería el de las confluencias. Como las llama ANDERSON IMBERT, las confluencias serían las que existirían entre el VALLE INCLÁN de las Sonatas, D'ANNUNZIO en la literatura italiana y el Casanova.

Ahora precisaremos un poco más la noción de tradición, la literatura anterior concebida como un todo orgánico, una continuidad de realizaciones y fortificaciones recíprocas. En este sentido se puede decir que la tradición literaria sería una especie de serie. La dialéctica importa dentro de la tradición ( que señaló lúcidamente ELLIOT) , lo anterior condiciona lo posterior en una dialéctica de apoyo y de resistencia. Una especie de desafío contestado, en que la obra nueva modifica lo anterior. La tradición es una estructura, un conjunto donde cada cosa tiene su lugar y su jerarquía interna, y la nueva obra no solo se integra a esa estructura sino que la modifica.

El crítico y sociólogo francés CAILLOIS señaló la acción "de retorno" que la nueva obra tiene. La obra nueva se incorpora y a veces modifica las obras viejas. "Cien años de soledad", modificó la tradición de la literatura de la novela caballerescas y del Quijote mismo. Aparentemente, la visión del Quijote no permanece impasible luego de esa incorporación novelística hispanoamericana de signo barroco.

Tenemos que ver ahora el tercer gran rubro de determinaciones, que es el ámbito humano, social e histórico. Sobre arte y sociedad hay muchos estudios de relaciones parciales y hay planteos generales. Cuando desarrollábamos la noción general de cuadros y fuerzas sistematizados vimos en qué direcciones podía desplegarse este tema de arte y literatura. No todas están dentro de este enfoque que seguimos de las determinaciones, es decir, factores que empujan desde afuera a desplegarse un fenómeno. Y parece útil hacer un esquema de la obra de HAUSER: sus bases teóricas, implicaciones y contenidos. Son ocho puntos condensados en una observación fundamental. Están los ejemplos, los por qué, los factores de causalidad y las atenuaciones ( porque las determinaciones sociales del arte quizá sean de "más o menos", "relativamente" y no de "sí y no". Toda la cuestión de las determinaciones biográficas o psicológicas, la determinación de la propia literatura, la determinación del contexto social e histórico, son cuadros del pensamiento.

HAUSER - (LUCKACSIANO Y NARXISTA)

PRIMERA AFIRMACIÓN: LA OBRA ES UN TESTIMONIO SOCIAL.-

Sobre esto hay algunos enfoques excelentes, tales como un enfoque tradicional de Dutremont, en "Literatura y Sociedad" ( Ediciones de Bélgica), donde se parte de la afirmación de que la literatura es expresión de la sociedad; allí el autor recorre todo el desarrollo, las vías y los ejemplos de esta afirmación.

Las obras y cada uno de estos elementos, aunque especialmente los temas y los personajes, porque se dice que lo social incide más en la materia de la obra que en su técnica; la técnica estaría menos condicionada por lo social que la materia.

La obra, cada uno de sus elementos y el autor, reflejan en su contenido, esto que se llama las cosmovisiones, los fines proyectivos de cada época, las estructuras sociales, sus conflictos internos, y los cambios en estas dos series, o sea, el cambio de estos dos elementos de representaciones inmateriales (doctrinas, sistemas, concepciones del mundo), todos tienen de común el ser inmateriales y una representación que se da dentro del sistema cultural de cada individuo. Y el otro plano físico que son las estructuras de clase, los conflictos internos y los cambios.

En ese sentido se dice que la obra es un testimonio social o una expresión de la sociedad ( y este es un tema que HAUSER despliega y constituye casi como lo más importante). Por ejemplo estas afirmaciones: "las novelas de BALZAC y STENDHAL son las primeras que reflejan las contradicciones y problemas de la época". "El desajuste social del escritor se ve reflejado en el tipo de personaje rebelde y desafiante."

El hildungsroman o novelas de formación, novelas que toman el personaje en su origen y lo llevan hasta la madurez; son obras literarias( ya no tema) que testimonian un cambio socio-histórico. El cambio en que un tipo determinado de sociedad, en que una cultura como equipo, ha hecho algo importante.

Si ésta es la afirmación general y éstos son los ejemplos, el por qué sería: "porque la obra refleja el mundo y la realidad es la sustancia que refleja ese mundo ficticio que la operación del arte condensa y le da forma. Porque la obra se hace con los ingredientes del mundo. Hay otras razones que veremos en los números dos y tres de esta exposición, porque todos estos temas están entrelazados, así como las atenuaciones que a esta afirmación puedan hacerse.

SEGUNDA AFIRMACIÓN: LA RELACIÓN DEL ARTE Y LA SOCIEDAD ES QUE EL PÚBLICO COMO REALIDAD FUNDAMENTAL TIENE DETERMINADAS EXIGENCIAS O DETERMINADOS NIVELES.

Profesan determinados valores, posibilidades de consumir, gustos y tendencias determinadas, buscan en el arte determinados fines ( porque son fines diferentes el pensar y asumir el mundo o el divertirse y distraerse). El público nunca es algo amorfo. Hay muchos ejemplos en HAUSER de la importancia del factor público, sobre todo en su desarrollo del Siglo XVIII y XIX .La desaparición del patronato, la influencia del público lector, de los escritores de la generación neoclásica inglesa (Pope,etc.) .La afirmación pasa de la categoría de que todo cambio estilístico decisivo depende de la existencia de un público nuevo ( ejemplo que da Hauser de la influencia que tiene a su vez en los cambios culturales del gusto del público ciertos fenómenos que se producen fuera del ámbito de la literatura, por ejemplo la influencia que en el gusto neoclásico del Siglo XVIII tuvieron las excavaciones de Pompeya. Y un ejemplo : la afirmación de que los escritores ingleses de origen, destacan, reflejan, la cosmovisión burguesa porque se derivan al libre mercado literario burgués ( y no a un mercado aristocrático, ya que ese público se ha modificado) En este sentido la diferenciación de clases pesaría menos que el destino de la obra en un público.

La relación entre el advenimiento del público burgués y del teatro romántico. El ejemplo es lo que HAUSER llama el público de pensamiento perezoso del II Imperio, que pide tan poco al arte que obliga al arte y a los artistas exigentes a refugiarse en pequeños círculos y senáculos, ahondándose la separación entre escritor y sociedad y entre ésta y los valores auténticos.

Esto se relaciona con un tema conexo: el de la relación, no ya entre la obra y el público, sino el tema del éxito y el fracaso del escritor.

Por ejemplo, el éxito como coincidencias de gustos.

HAUSER pensaba en la coincidencia de VÍCTOR HUGO con el gusto de la clase media por lo pomposo, ruidoso y emocional. La dinámica del éxito, obviamente, nunca es ajena a esta coincidencia.

Pero están las disidencias y los desplazamientos del público:

de ahí la observación de HAUSER sobre el público de BYRON, que se desplazó desde las altas clases medias y aristocracia a las nuevas clases insatisfechas y resentidas de la media y baja clase media. Igualmente con el éxito de SCOTT, uno de los autores de mayor resonancia a principios del Siglo XIX.

Otro tema vinculado a esta incidencia general del público mediante sus gustos y exigencias, es el tema de los centros del arte.

La Sociología por ejemplo, insiste en la importancia de la ciudad como realidad social. Como este centro que es la ciudad, tiene un espíritu diferente que asume esa estructura de corte que asumió el París de Luis XIV, solo se produce el desplazamiento de esa estructura de corte a la ciudad.

Tenemos pues: por el lado del público, la influencia del público sobre la literatura, la coincidencia de sus reclamos y gustos con la carrera, el destino y el éxito del escritor.

### TERCER TEMA O AFIRMACIÓN: LOS CENTROS DE ARTE.

El escritor y el artista aspiran a una cierta resonancia y a un público determinado para sus obras, quieren el logro, la gloria (noción más antigua), la fama (renacentista), el éxito (moderna). En su "Sociología de la Literatura", SCARPIT dice que el gran escritor puede infringir pero no ignorar las conveniencias de las grandes exigencias estéticas de un medio determinado, puede infringirlas pero no ignorarlas.-

-¿Qué atenuaciones pueden hacerse a esta afirmación general sobre la influencia del público y la sociología del público?

Las atenuaciones importan porque la determinación social del arte quizá no sea una cuestión de todo o nada, sino de "más o menos".

ATENUACIÓN 1.- No siempre se sirve a un público determinado. A veces un artista puede elegir entre muchos públicos posibles; en una sociedad primitiva a veces hay un solo público (por ejemplo el que tenía disponible el aeda homérico)

ATENUACIÓN 2.- Hay artistas a quienes no importa la gloria o el éxito y desprecian cualquier público posible. Es difícil concebir la literatura como una actividad encerrada en sí misma, pero hay autores que han tenido fama después de muertos. De cualquier modo, la determinación del público y el acicate de una resonancia, actúa en una magnitud y con una intensidad muy distinta sobre todo en algunos escritores.

ATENUACIÓN 3.- Si hay un público determinado por todo lo dicho (gusto, tendencia, preferencia, etc.) el público a su vez lo hacen las obras, lo hacen ciertas proposiciones de gustos que las obran involucran. Es el caso de lo que dialécticamente se llama la implicación recíproca de la interacción de dos factores. Si las obras dependen del gusto del público, éste a su vez está siendo incesantemente modificado por la obra.-

ATENUACIÓN 4.- El público, aún suponiéndosele unitario, no es tan unívoco en su nivel de exigencias.-

Esto supone problemas grandes; la afirmación de MARX de que "la cultura refleja las ideas de la clase dominante", era válida en las sociedades de principios del Siglo XIX, pero hasta qué punto es válida en sociedades en que las exigencias culturales más prestigiosas y difundidas son vigencias de contestación, de desafío y negación a todo el sistema, y donde la única duda que cabe es si el sistema de dominación social las considera demasiado inocuas o las confina a un sector de la sociedad, sometiéndolo el resto a los medios de masificación de la sociedad. Aún suponiendo un público unitario, la sociología muestra que ésta no es tan unívoca en sus exigencias.

En la atenuación anterior ya decíamos que las obras están modificando a ese público, pero en esto incide el fenómeno del snobismo (adhesión inauténtica, no internalizada, de valores que no se consideran superiores) cuya función es propagar los valores, pero como no es discriminativo, puede propagar algo que no tenga valor en sí.

El snobismo, como un factor diversificador del público y que de algún modo atenúe o alivie la constricción de unos gustos del público, demasiado unívocos, podría ejercer sobre las obras nuevas, cierta influencia, y también sobre el proceso del cambio de una a otra escuela literaria

ATENUACIÓN 5: No siempre la concordia con los gustos dominantes son de pleno éxito. Es el caso de MARIVAUX.

ATENUACIÓN 6.- La concordia con el público, la relación íntima, no es valorativa. Esto nada tiene que ver con la explicación, por ejemplo, del ejemplo clásico de que esa relación íntima con los gustos del público se deba tanto en la obra de DICKENS con la Inglaterra victoriana como en Los misterios de París de Eugenio Sue. Esta afirmación de no ser valorativa puede hacerse en general por todo ese rubro y puede confundir totalmente el valor. Y en otro caso es el de los pioneros o artistas de transición, que no son valorados ni en su época ni en la que le sigue.

Decíamos que el origen de la clase a que se adscribe el hombre-escritor, representa en cuanto se traduce en una perspectiva ideológica, una idea y concepción del mundo, elementos que se reflejan en las obras y dejan su impronta en ella.

El análisis social y literario debe manejar una noción de clase como grupo social que no es demasiado unívoco, que tiene sus complejidades: la clase no es la única realidad de la estratificación (esto es un tema de Sociología). Por otro lado la clase no es (ya Marx en El Manifiesto, señalaba el caso de los intelectuales que por un esfuerzo de objetividad se incorporaban al movimiento de la clase obrera) algo cerrado, sino que hay posibilidades de ver afuera de ella. No fija irreductiblemente una perspectiva.

Pero la afirmación de HAUSER relativa a este punto, es que han existido muchos casos históricos que han actuado en este sentido. Está el caso del intelectual que originario de una clase social, se incorpora a los valores de otro sector, porque sus valores universales le permiten insertarse desde un sector distinto.

Está el caso del técnico. Una sociedad moderna impone funciones imprescindibles que si bien pueden cambiar de significación ideológica en una u otra sociedad, siempre son necesarias. Y pueden sostener el interés de determinados sectores que se adscriben a clases y que sean indiferentes al cambio social.

En cambio cuando se habla de grupos humanos que actúan contra su interés específico de clase, es el caso de los pertenecientes a la nobleza rusa, como TOLSTOI. debe manejarse con cautela el término "interés", porque hay: "interés individual, corporativo, económico, político, etc.

Si bien el interés es una buena guía para fijar el sentido de una conciencia individual, es también una buena guía para fijar el sentido de una conducta individual, pero es una guía que también es falible.

HAUSER señala también que es muy difícil y a veces calumnioso, pensar en un mercenarismo ideológico de un escritor.

Lo más importante de esta red de atenuaciones es la distinción que ya hicimos entre la ideología implícita y la ideología explícita, entre las intenciones y el resultado o significación objetiva de una obra.

La contribución de un escritor al progreso debe mostrarse no en sus convicciones y simpatías sino en el poder con que refleja las contradicciones de la realidad social. No es fácil diagnosticar la ideología de Dostoievski, porque pese a declararse explícitamente como esclavófilo, todo su mundo clama por el socialismo, encubierto como simpatía por el pueblo y como rebelión contra la pobreza y la humillación. Por ende siempre hay que hacer el distingo entre las convicciones explícitas, racionalizadoras de un escritor y lo que de su obra surge. Todo esto supone atenuaciones desde luego: el socialismo cristiano de DOSTOIEVSKI no es el socialismo que plantean los primeros teóricos marxistas rusos.

De todos modos lo que resulta de la obra de un escritor y sus convicciones explícitas, es muy singular. El caso de REYLES es peculiar, porque él sí era reaccionario explícito e implícito también.

En cuanto al término, en cada época la sociedad concibe ciertos fines y funciones que cumple la obra de arte. Socialmente es una de las formas en que la sociedad actúa sobre el escritor.

Por ejemplo los fines que la sociedad aristocrática fijó a la obra; la literatura de Luis XIV responde a la propaganda que el rey buscó para promoverse. La nueva importancia que el intelectual requiere a partir del Renacimiento es un factor determinante de la obra literaria.

Ya hemos visto que la sociedad fija funciones al escritor: la imitación del mundo, la función lúdica ( ser una diversión o entretenimiento) una forma de vida, una expresión de la realidad social. Y todo esto tiene una serie de atenuaciones. La atenuación más razonable es que estos fines y funciones que la sociedad entera fija al escritor se ejercen a través de gustos y exigencias del público y ya hemos tratado este aspecto.

En segundo término los fines no son casi nunca únicos, no son exclusivos. En otros casos los fines y funciones son fijados tradicional y predominantemente. Esto puede señalarse en los primeros románticos alemanes, e ingleses, que se alzan contra una literatura que se concebía como diversión. Fueron los artistas románticos quienes fijaron otros fines a la literatura y formaron trabajosamente un público lector que no existía.

HAUSER señala también que el arte no siempre refleja los fines impuestos por las clases dominantes, sino por aquellas que lo financian, que a veces son otros. Y esto es difícil de señalar; se puede decir que en una sociedad tradicional, con una estratificación relativamente sencilla, con una clase que tiene en sus manos todos los poderes, esto es imposible, porque una sociedad de ese tipo implica además una clase media débil y una enorme clase dominada, generalmente analfabeta y marginalizada. En una sociedad desarrollada y compleja esto sí puede ocurrir, cuando la alfabetización masiva en las sociedades promueve un enorme público lector. Los novelistas del Siglo XIX no estaban en el mismo grado de dependencia de las clases dominantes de lo que podría estar un poeta cortesano de los Siglos XV o XVI. Y hemos señalado además, el fenómeno de una carrera cultural.

Todo esto demuestra que si bien los fines y las funciones que una sociedad le fija a la literatura son importantes, que puede o no ejercerse a través de los gustos del público ( y estamos entonces ante una perspectiva diferente) o pueden actuar dialécticamente y que, sí, los creadores son quienes ejercen los nuevos fines.

Y hay otra observación de HAUSER: QUE UNA SOCIEDAD, POR UN LADO, MÁS BIEN TIENDE A SUSCITAR Y A PROMOVER MAS QUE A DICTAR O IMPONER.

Hay otro elemento más huidizo e irregular, que el contenido de un cuadro o una novela, que es el estilo de la obra.

Otro de los modos de determinación entre sociedad y obra literaria es el que tiene que ver con la producción y la comercialización de la obra. La obra artística y literaria, está sometida en cada época a determinado proceso técnico de producción, distribución, comercialización; ese proceso marca la obra. HAUSER hace reflexiones entre el tamaño del libro y la sociedad. Así los libros "de bolsillo" responden a una sociedad distinta, a la que respondían los lujosas condiciones del Siglo XVIII.

Casi toda la Sociología literaria está basada sobre estos dos principios: Que no es indiferente a la comprensión de las obras que el libro sea un producto manufacturado y distribuido comercialmente, y que la literatura sea una rama de la producción de la industria del libro., así como la lectura sea la rama de consumo. Todo esto enfoca en el proceso de distribución de un nuevo tipo literario que es la novela realista de l Siglo XIX. Por ejemplo la importancia que tiene el folletín, en la universalización de la prensa, etc. y la importancia que hay en el proceso de abaratamiento del libro y la ampliación del círculo de lectores. Hay una interacción recíproca entre los fenómenos técnicos que abaratan el libro y la corriente de demanda. Un fenómeno robustece al otro y viceversa. Circulan más libros porque hay más lectores y hay más lectores porque el libro es más accesible.

Hay todavía una nueva perspectiva de determinaciones. La obra, el artista, el escritor, están sometidos en cada época, a los recursos, límites y presiones que le fijan los grupos dominantes, las fuerzas sociales, las clases, los grupos nacionales a través de la función de censura, de protección que se ejercen por instituciones políticas o culturales, por un prestigio natural de dirección, de vigilancia ( como el que poseían los reyes franceses de los Siglos XVII y parte del XVIII.

Siempre ha habido limitaciones: lo negativo es que se le cierran posibilidades a todo el abanico de potencialidades del arte. La justificación histórica de la censura ( que hoy puede parecer ingenua) es que el planteo de ciertas problemáticas tiene un efecto contagioso negativo y al mismo tiempo la lucha contra este supuesto, está en que es más negativa su ocultación y la insistencia en un efecto autárquico en la develación de ciertos fenómenos.

Las atenuaciones que HAUSER señala a esta nociones es que las presiones han sido históricamente muy desiguales y han variado de lo muy estricto a lo muy laxo, que los artistas siempre pueden vencer las mallas de la censura, que más que límites han venido a jugar como resistencia. En este sentido la frase de GIDE " lo que se me opone es lo que me fortifica". Si la autoridad no es demasiado compulsiva, sus limitaciones y vallas en general no han sido un obstáculo a la exigencia de significados críticos disidentes en las obras.

Otra atenuación no menos importante ( relacionado con algo ya visto) es que esas limitaciones en general son temáticas, dejando muy libre a la elaboración estilística, aunque en otras circunstancias puedan ser formales inversamente y dejar ámbito libre a la exploración temática. O sea, que muy raramente los dos tipos de límites se han ejercido en los dos campos fundamentales, fijando temas o fijando fórmulas. Y en esto algunas épocas son más reveladoras que otras: el Siglo XVII francés, los Siglos augusteos, el Siglo de Pericles, etc.

Otro punto: lo social y sus valoraciones, influyen en la técnica, los personajes, los temas, en la jerarquización de los géneros, en los modos de creación, es decir en todos los elementos de la obra literaria.

¿Por qué razón? Porque los estilos, los movimientos, los géneros literarios, los ideales artísticos, las técnicas, la misma percepción estética, o la misma percepción de la lectura, están causadas o condicionadas o instrumentalizadas, coexistiendo, y si existe cierta estructura estilística, existiría cierta estructura social; o están instrumentalizados, noción mucho más amplia que la de causa, que significa que existen en función de servir a tal fenómeno social.

Cada uno de estos participios significa distintas cosas; esto está instrumentalizado por el carácter de la sociedad en general, por la estructura social; éstas son perspectivas, circunstancias en las clases, su fisiología, su conciencia. Así la obra de STENDHAL estaría causada, condicionada, por el proceso de distracción de la sociedad tradicional, de instauración de un orden, en el cual están en conflicto los sectores nacientes industriales, los sectores financieros, la transformación de la aristocracia en alta burguesía, o sea explicar una obra en función de una estructura social general y de su dinamismo.

### CAUSALIDAD O DETERMINACIÓN SOCIAL DE LA OBRA LITERARIA.

Si se examina algunas de las reflexiones de HAUSER puede verse que todo el libro está construido en busca de ella, ya que le confiere una validez general.

La causalidad social origina expresiones de HAUSER del siguiente tipo: "el historicismo expresa grandes cambios sociales; los reemplazos de la línea clásica por la línea gótica de los ingleses expresan una crisis de la sociedad". Otra afirmación de HAUSER dice que la experiencia de la Comuna Francesa lleva al idealismo, a la fe, a la fuerza y al pesimismo. O que el naturalismo nace de la desesperanza y de la desilusión de los vencidos de los sectores socialistas y republicanos de 1888. Pero la afirmación es vaga porque los vencidos pueden abrigar rencor o esperanza de vencer.

Otra de las sistematizaciones que hacen posible el planteo de HAUSER es lo que puede llamarse cautelas. Un elemento importante es que lo que a veces parecen determinaciones son meramente síntomas. Un ejemplo que menciona HAUSER: la concepción caballeresca del amor: no es la causa de la poesía romántica amorosa, de la poesía, de la poesía trovadoresca, sino el síntoma de la nueva importancia social y humana de la mujer.

En otros casos la cautela está en distinguir entre favorecimiento (o sea, ayudar a que las cosas sean) más que estricta causalidad de lo impositivo. HAUSER pone el caso que hay entre una sociedad jerárquica y una idea estética basada en una sociedad jerárquica dominante que subordina todos los elementos: la simple ecuación de los elementos es buscada, pero una sociedad jerárquica tenderá a favorecer un arte disciplinado.

La segunda cautela es, pues, entre imposición y favorecimiento. Y de algún modo sería un elemento más en aquella especie de espectro de posibilidades donde marcábamos un tipo límite, que era la determinación directa, y luego lo que llamábamos fenómeno de condicionamiento, es decir de dar una especie de cuadro o de área dentro de la cual las cosas son posibles. Y el otro elemento de correlación es entre dos fenómenos que se dan juntos, simultáneos, y no prejuzgamos cuál es el determinante y cuál el determinado. Lo que verifica la experiencia en tal caso es la coexistencia o la no participación de los dos.

La tercera cautela podría ser el diferente sentido que pueden a veces adquirir fenómenos similares. HAUSER pone el caso de que la subordinación social en el feudalismo y la subordinación de la cultura respecto a la arquitectura en el arte románico, actúan con dos sentidos diversos. Una sería integrativa y la otra disciplinadora.

La cuarta cautela es la que señala que la causalidad social o socioeconómica o socioclasística no opera sola.

Puede resultar de una coexistencia o una concurrencia de causas sociales y sexopsicológicas. El amor cortés es el resultado de una idealización y un erotismo (causalidad psicológica y sexual) y de un nuevo elemento que sería el caballero flotante en la sociedad desenraizada - cuyo estereotipo sería el Quijote -. El señalamiento de otros factores concurrentes alivia el señalamiento de sectores nacionales fijos. Así, además de una literatura burguesa o de una literatura clásica o barroca, habría un factor nacional fijo que sería un carácter nacional (francés, alemán, español, etc.). Sobre los caracteres nacionales se ha divagado mucho, y uno de los libros relativamente sistemáticos es el de MADARIAGA.

Pero a lo largo del desarrollo y crecimiento de una literatura nacional, por ejemplo, la literatura uruguaya, que no debemos confundir con la orientalidad, esa expresión solo significa que la literatura que se hizo en el Uruguay tiende a tener determinadas características que simplemente podría resultar de un tipo empírico de las características mayoritarias que se van marcando en las obras, por una imagen que no emerge de un romanticismo de pueblo sino simplemente de las circunstancias y de las condiciones en que se ha desarrollado una comunidad nacional dada, y que en ese caso es capaz de marcar la literatura de todas sus clases y de todas sus direcciones ideológicas.

Por ejemplo, en la literatura francesa, ARAGÓN, siendo comunista, está mucho más cerca de la tradición clásica ( de la "Princesa de Cleves" y de Benjamin Constant) que de BRECHT. Hay pues elementos de diferenciación nacional que resultan de la historia y de una relativa capacidad de internalización.

Un segundo elemento sería la importancia de los factores internos del arte y de la literatura misma. La carta de ENGELS de 1895, acentúa los factores socioeconómicos, porque nunca se había señalado la importancia que tienen las superestructuras y la importancia de la tradición interna en las superestructuras.

En Derecho hay una tradición del Derecho Romano que nada tiene que ver con las tradiciones socioculturales en que se desarrolla el Derecho, pero que es un imperativo de peso que obra sobre la formulación del Derecho, como es la tradición clásica, una tradición, una especie de consistencia interna que obra más en la escultura que en la pintura, y más en ellas que en la literatura; es decir, pues, están las tradiciones internas, lo que llama HAUSER, el factor endógeno y el factor oficial externo, que siempre interactúan. Así, otro elemento es la tradición interna de los géneros y los estilos, por más que los consideremos sujetos a una determinación socioeconómica, son consistentes, tiene su propio cuento a contar.

Lo mismo sucede con el naturalismo o el realismo o con la aspiración a reproducir puntual y fielmente la realidad: ¿ eso es el resultado de la desilusión del 48 o de una serie de factores que se dan entre 1850-80, que también son resultado de una larga línea de duración del arte y la literatura que proviene de la Antigüedad?

Y luego están los elementos duales, como los que HAUSER señala entre la tendencia tectónica característica del clasicismo y la libertad formal como elemento anticlásico. Dos elementos que jugarían dicotómicamente entre las dos artes desde la Edad Media hasta hoy.

Veremos dos categorías importantes en el estudio literario, incluso en el nivel más elemental: LAS NOCIONES DE ESTILO Y GÉNERO.

Importa sobre todo dos cosas: reseñar rápidamente algunas versiones históricas de la concepción de los estilos ( noción moderna en el sentido de estilo colectivo, ya que dicha noción no va más allá del XIX) y, sobre todo indagar cuáles son los criterios de división de los estilos. Debemos remitirnos a un planteo muy general sobre la posible consistencia desde el punto de vista filosófico de estas categorías ( de estilo, género o de las categorías nacionales). El problema puede plantearse distinto entre la consistencia de una novela histórica, o de lo clásico, o de la poesía lírica, pero hay elementos generales. Vamos a limitarnos a distinguir cuáles son los criterios en que se han categorizado los estilos y algunas de las versiones en que se dieron los estilos.

## LA NOCIÓN DE ESTILO

Puede venir quizá de concepciones globales de la historia en donde los estilos artísticos tenderían a ser el modo de expresión del signo general de una época. Para VICO por ejemplo, la Edad Divina se expresaría en los himnos religiosos, la Edad Heroica en la épica, y la Edad Humana en la acción dramática. Fuera de esos antecedentes de VICO ( que aparecen en relación con las corrientes historicistas del Siglo XVIII) la noción de estilo es uno de los descubrimientos del XIX, pero la noción de Historia de los estilos es un planteo del Siglo XX.

Quizá la versión fundamental venga de HEGEL que en su concepción de un espíritu transpersonal, dialéctico, que se desenvuelve y asume distintas formas a distintos niveles, desarrolló la triple noción de estilo simbólico, clásico y romántico de acuerdo a las relaciones entre forma e idea. (Ver HEGEL "Lo bello y sus formas" Austral pág. 135-138) ; la parte viva de HEGEL está en la Fenomenología del Espíritu y en la Lógica, pero no en su Estética.

HEGEL hace un criterio distintivo de los estilos en la relación de idea y forma. Para él, el arte y la belleza es la idea que se revela en lo sensible, y la idea es el elemento capital de su filosofía. Cuando hay una especie de desajuste o de incoherencia entre la idea y la forma, estamos en el caso del arte simbólico.

Cuando hay un ajuste perfecto entre la idea y la forma, estamos en el arte clásico.

Y cuando hay un desborde de la idea sobre la forma estamos en el arte romántico.

De toda esta etapa que es la más fértil para el pensamiento estético, de toda la historia de la filosofía, conviene citar a Schiller y su distinción entre la poesía ingenua y poesía sentimental. Se indicaría la relación del hombre respecto al mundo: la entrega ingenua al mundo por un lado, y por otro - la sentimental- implicaría un alejamiento, una introversión del hombre con una ruptura con el mundo. Esta relación hombre - mundo, es uno de los criterios más seguros y operantes en la distinción de los estilos.

Los veremos en algunas de las clasificaciones del Siglo XIX pero ya posterior al apogeo y declinación del idealismo alemán, estaría la distinción que hizo DILTHEY entre naturalismo, idealismo de la libertad, e idealismo objetivo.

También sería una forma especial de concebir y percibir el mundo. Es decir, los estilos siempre se fundarán en lo que después se expresará con la palabra "Woltanschauung".

Es fácil concebir qué es el naturalismo ( o visión primaria del mundo ) para DILTHEY. Lo que él llama "idealismo de la libertad" es a la vez un idealismo ético y un idealismo gnoseológico, sería imponer una noción moral al mundo.

Así CORNEILLE y SCHILLER, quienes se hallaban influenciados por KANT y su moral del imperativo categórico, planteaban el ideal de la libertad, concebida como imposición del hombre sobre sus pasiones.

La tercera forma que DILTHEY distinguía es el idealismo objetivo. Casi todas estas concepciones terminaban en GOETHE como ejemplo máximo.

Hemos visto la relación hombre-mundo, característica del planteo de WORRINGER, tratadista e historiador del arte de entre-guerra.

Para él la esencia de los estilos está en la relación del hombre con el mundo (abstracción - naturaleza): la entrega a las cosas, la imposición al mundo de una especie de gesto protector de símbolos, de formas, de abstracciones.

La dialéctica del arte sería una especie de alternativa entre abstracción y naturaleza. En el clasicismo del Renacimiento la abstracción domina sobre la entrega a la naturaleza, pese a lo cual hay un equilibrio. En el barroco hay una entrega tumultuosa a la naturaleza. En el clacisismo nuevamente una imposición de la abstracción, etc.

Pero esta relación hombre - mundo se ve más claro en las tres categorías de WORRINGER de arte y estilo : oriental , gótico y clásico.

El arte de estilo oriental que WORRINGER concebía caprichosamente sobre el arte hindú y sobre las estéticas del hinduismo como actitud religiosa, traduciría el espanto u horror del hombre ante el mundo. El arte clásico traduciría la armonía del hombre con el mundo. Y el arte gótico, sería la tendencia a la sobrenaturaleza, a la trascendencia, a elevarse sobre las cosas ( y en realidad esta tendencia a trascender el mundo de las apariencias, también estaría el hinduismo).

En otras fórmulas los elementos pueden diferir, por ejemplo, es importante en la teoría de los estilos actuales ( y sobre todo en los países de literatura latina), la teorización que a partir del barroco hizo el historiador EUGENIO D'ORS sobre los estilos, a los que concibió como los eones de la cultura. (eón: del latín "el tiempo, la eternidad". En el gnosticismo cada una de las inteligencias eternas o entidades divinas de uno u tro sexo, emanadas de la divinidad suprema).

Para él un eón era una constelación de elementos coherentes de cultura, elementos correlacionados, considerando la cultura no tanto como lo que el hombre agrega a la naturaleza ( que es la definición antropológica de cultura ) sino como el repertorio de interpretaciones y comportamientos que el hombre asume en el mundo, señalando la coherencia interna que puede darse entre las distintas modalidades del comportamiento y de las interpretaciones de la realidad.

D'ORS distinguía el eón de la cultura barroca y de la cultura clásica reiterándose incesantemente a los largo de la historia o identificando con el barroco ciertas formas del gótico flamígero, el estilo alejandrino.

Luego lo dionisiaco y lo apolíneo, donde hay una tentativa de diferenciación de estilos relacionados con las actitudes del hombre ante el mundo. Y esa ambivalencia o dicotomía se reiteraría hasta nuestro tiempo en las formas del arte.

D'ORS veía en el cubismo la reiteración de lo clásico, y en el surrealismo y el dadaísmo la reiteración de lo barroco-.

---