

INTEGRACIÓN, CRÍTICA LITERARIA Y MANEJOS DEL MERCADO

MILAGROS MATA GIL



CRITICA

COMO POSIBILIDAD

INTEGRADORA

Resulta factible pensar que si América Latina comparte una cosmovisión, y los resultados expresivos de tal cosmovisión tienen conexiones y características comunes, hay allí un puente válido para establecer un nivel de identidad y, por ende, una posibilidad de integración. La literatura cumple una condición especial dentro del conjunto de las representaciones artísticas: es la vía de potenciación de la lengua. Si se entiende el conjunto lengua latinoamericana como formado por el aporte europeo, cualquiera que sea su manifestación verbal y signica, mestizado con los sedimentos lingüísticos provenientes del sustrato autóctono y las diferentes adquisiciones del proceso histórico, tenemos allí un principio básico de identificación y diferenciación entre las subregiones que conforman el ámbito de América Latina.

El asunto de la lengua ha sido discutido innumerables veces dentro del proceso de definición de lo latinoamericano.¹ En todos los casos, ella ha sido signo de historia y territorio, memoria de la conquista obtenida a través de los dramáticos acontecimientos que han ido conformando la esencia de esta región. Por lo tanto, la literatura latinoamericana, como máxima expresión de la lengua, debe ser un acercamiento numinoso al ser identificable que se busca.

No obstante, esta posición plantea varios problemas que es preciso resolver antes de entrar al desarrollo de esta parte. Una literatura no se forma solamente de lenguaje, aunque éste sea su materia prima. En ella se expresa, además, el conjunto de valores y pautas que forman la cosmovisión, la ethicidad y, en general, la sumatoria de los acontecimientos y concurrencias que dan origen y corporeidad a una cultura. Es decir, su originalidad y su originalidad.

En cuanto a la lengua, la imposición lingüística múltiple habida en la conquista conduce a la pregunta de si existe en América Latina un cuerpo autónomo literario. En primer lugar: ¿por qué no podría considerarse que la literatura de habla española es extensión de la literatura que se produce en España, o que la literatura brasileña es parte integral de la literatura de Portugal? En segundo lugar: ¿cómo podría ser un conjunto homogéneo una literatura construida en base de lenguas tan distintas?

La respuesta más factible es que, en rigor, la literatura que se produce en Latinoamérica forma un sistema de valores, contenidos, convenciones más o menos arraigadas y lenguajes que se inter-relacionan en un universo concreto, y que los productos literarios son

... matices del mismo sistema que revelan experiencias disímiles y autónomas, que reflejan contextos diferentes, pero que están dentro de un territorio ontológico y un tiempo epistemológico igual.²

De acuerdo con el mismo razonamiento, la crítica literaria, por su definida función hermenéutica y organizadora, es el instrumento potencialmente eficaz para reunir los conjuntos lenguas diferentes, cosmovisión común latinoamericana y literatura latinoamericana, con el fin de obtener una parcial visión de lo que se llama América Latina, y de su diferenciada identidad ante el mundo.

Sobre todo en los actuales momentos, cuando los gobiernos de la región están empeñados en realizar acuerdos editoriales en gran escala, con la finalidad de constituir un mercado regional del libro y de la producción intelectual, y permitir así una fluencia y confluencia de los acontecimientos literarios, la redefinición de crítica, literatura y mercado, así como la influencia que tales conceptos puedan tener en el ámbito de la versatilidad de las conductas culturales del público, y en las actitudes personales de los escritores, son temas vastos para una controversia.

La actividad crítica, en efecto, puede ser asumida en su sentido más evidente como un agente provocador de transformaciones. Se presume que en base a ella se puede reconstruir la realidad inicial del texto literario y sus contextos, en beneficio de una versión elaborada del mismo. Entendida de este modo, la crítica literaria asume la naturaleza de una trasposición mediante la cual el texto, hasta entonces objeto desconocido, se convierte en algo deseable para el otro. Esto presupone la presencia de un lector, o un grupo de lectores, para los cuales se elabora el artificio. Por supuesto que dentro de este mismo contexto, aunque no sea lo más importante, la crítica entañará siempre una evaluación: un juicio de valor exterior al texto, que, sin embargo, permanece autónomo ante cualquier posibilidad de abordaje. Es decir, la obra continúa siendo un objeto estético autónomo. La ilusión que presenta la crítica hace pensar que es posible establecer una relación seductora entre el lector y el escritor, prolongando el trabajo de este último, no solamente más allá de lo escrito, sino más allá de su circunstancia, de su tiempo y de su historia: prolongándolo hacia la circunstancia, el tiempo y la historia que a todos nos pertenecen. Por su parte, el lector oblitera las interioridades del modelo. Como su objetivo es tener acceso a la verdad del texto, simbólicamente depositada, él se enfrenta al mismo con desnudez y honestidad. Se acoge o no a los límites establecidos para la lectura y, por las herramientas que le proporciona su propia experiencia, absorbe del texto la esencia superficial, dejando casi siempre lo que permanece en los intersticios y pliegues de la obra. La labor del crítico consiste en hacerle entrever toda esa riqueza que él obvia, hacerle entender los mecanismos secretos por medio de los cuales él puede tener acceso a esas zonas donde vive la otra faz del texto.

En cierto modo, cualquier crítica, incluso la que lleva a los extremos más polares su anhelo de metatextos y metalenguajes, trata la obra literaria como un producto consumible. Su proposición básica es transformar la obra para que otros accedan a ella con más entendimiento y/o más facilidad. Y, en este

sentido, tal actividad puede dar viabilidad a los procesos integradores vigentes o por instaurar. Cualquier postura crítica debe estar determinada por la posición del crítico como sujeto pensante y actuante en la sociedad. De esa manera, desde el reconocimiento del texto es factible elaborar acontecimientos sistemáticos donde quepan las innumerables experiencias del discurso: sus condiciones de verdad (siempre relativa) estética y ética. La literatura es un intento de revelar al hombre las dimensiones escondidas de su condición. Y la crítica, por supuesto, debe construirse en reciprocidad solidaria con ese intento. Pero primero hay que redefinir los conceptos, la función y las perspectivas, tanto de la crítica en general como de sus versiones latinoamericanas.

Una discusión frecuente, derivada en parte del problema planteado sobre la existencia de una literatura latinoamericana, es sobre si es posible hablar de una crítica latinoamericana. En este asunto se pueden encontrar dos posiciones básicas: una, universalista, según la cual toda peculiaridad de los textos literarios deviene de ellos mismos y no necesariamente de circunstancias o valores idiosincrásicos. Por lo tanto, la crítica sería un conjunto de métodos que pueden ser universalmente aplicados a cualquier texto literario. La otra posición se basa en el perspectivismo orteguiano, que propone la acentuación del valor de las características particulares y de las manifestaciones del ethos, de las cuales derivan productos culturales provistos de especificidad. Desde este punto de vista, a tales productos correspondería una crítica también particular y específica.

Hay un piso común sobre el cual es posible asentar el pensamiento crítico latinoamericano. En principio, cabe anotar que en el establecimiento de ese piso han influido situaciones como las siguientes: el alejamiento del positivismo ingenuo, para el cual sólo es razonable y comprensible aquello que puede ser referido a las impresiones de los sentidos y el dato sensorial, y cuyas manifestaciones se establecieron en el ámbito de la crítica periodística y el ensayo. Asimismo, las reconsideraciones del positivismo lógico, que considera decisiva la condición operativa del conocimiento, y al texto literario como una convención que expresa la realidad en tanto formulación de un conocimiento reducible a esquemas lógicos, lo que en su momento produjo un pragmatismo refinado que veía en la construcción literaria una elaboración de fórmulas experimentables y comprobables.

Al alejarse por igual de ambos polos positivistas, la crítica literaria ha tendido cada vez más hacia una búsqueda humanista: despierta a la vez a la consciencia de lo inútiles que son los comentarios y controversias impresionistas, así como a lo limitantes que son los planteamientos que privilegian los métodos científicos y lógicos de interpretación de la producción literaria. Este humanismo, este rescate de la visión del hombre como un todo inteligible, apunta necesariamente hacia un rescate de los contextos, paisajes y circunstancias donde el hombre es y existe. Este es el sentido básico para establecer las relaciones crítica literaria y posibilidad integradora.³ Quizá antes sea pertinente trazar un breve panorama conceptual-evolutivo acerca de la idea de crítica literaria y sus transformaciones epocales e ideológicas, tanto en el campo de la cultura universal como en el de la cultura latinoamericana.

EVOLUCION Y REVOLUCION EN LOS CONCEPTOS DE CRÍTICA

El término crítica es un concepto evasivo, que se usa con gran amplitud y en los contextos más diferentes, pero que, circunscrito a la literatura, toca los dominios de la Teoría Literaria y de la Historia, de la Comunicación Masiva, la Estética y otras ramas del saber, aunque conservando sus vínculos profundos con el sentido de la Poética, tal como la entendió Aristóteles.

Crítica viene del griego *krités*, que significa juez (*krínein* significa juzgar) y se encuentra registrada en el sentido de normas para juzgar la literatura desde el siglo IV antes de Cristo. René Wellek, en su ensayo El término y el concepto de crítica literaria, dice que en el año 350 a.C., Philitas, de la isla de Kos, fue nombrado tutor del rey Ptolomeo II, y, en las crónicas de la época se anotaba de él que era: poeta y crítico al mismo tiempo.

En esos tiempos se hacía énfasis en la distinción entre crítico y gramático. El crítico era aquel que tenía que ver con la interpretación de los textos y de las palabras organizadas con intención artístico-literaria. Es decir, era el practicante de la Poética. El gramático era el estudioso del lenguaje: de las palabras y sus relaciones utilitarias dentro del texto, y de las derivaciones filosóficas que surgían de esas relaciones.

Todo un tratado podría ser escrito para explicar la evolución posterior del concepto. Tal evolución va aparejada, naturalmente, con las modificaciones de las circunstancias históricas y culturales. Lo que en un principio fue concebido como una interpretación literal de los escritores clásicos (por lo menos hasta la Ilustración) llegó a identificarse paulatinamente con la comprensión (la epistemología) de la obra literaria, pero en diferentes niveles: desde la crítica como una forma de relación entre el artista y el público, pasando por la crítica local de las novedades literarias y el juicio emitido en la prensa diaria sobre hechos literarios y musicales, al estilo de Sainte-Beuve: norma para juzgar bien, hasta llegar a ejercicio práctico de la investigación literaria con el objeto de llegar a un entendimiento óptimo del significado y los valores de la literatura o ciencia de la interpretación de las obras literarias.

En general, la crítica se afianzó como una actividad instrumental. En algunas oportunidades, llegó a ser un género literario cuyas maneras de expresión podían variar desde el poema hasta el ensayo. De hecho, hay poemas de Horacio, como la Epístola a los Pisones, que son críticas literarias, y las hay también en forma de aforismos como los de Nietzsche, Kafka o Schlegel. En muchos casos, la crítica se remitió a la divulgación del gusto personal por medio de reseñas de obras y comentarios sobre textos o autores. O a la exhibición de la sensibilidad subjetiva de una persona que podía emitir sus juicios, aunque estos fueran arbitrarios, porque estaban basados en una autoridad intelectual legítima, o legitimada por la influencia de los medios de comunicación. El crítico llegó a ser, a veces, y dentro de estos contextos, un secretario, un propagandista de las editoriales, o un *dilettante* informado, con la suficiente autoridad como para dar valor o devaluar, según su capricho o subjetividad, una obra determinada.

En la Ilustración se produjeron ya los primeros intentos de considerar la crítica literaria como actividad científica. A finales del siglo XVIII y durante todo el siglo XIX, se fueron produciendo especiales condiciones ideológicas que le dieron a un papel cada vez más objetivo y menos subjetivo, más apegado a la obra en sí y menos sujeto al gusto personal. En 1887, Dilthey señaló la necesidad de una nueva Poética, que sustituyera o completara la de Aristóteles y la de Boileau -su interpretación ilustrada- y unificara las anarquías del gusto. Dilthey inició esa tarea, tratando de establecer relaciones entre la filosofía, la historia y el arte. Por otra parte, la influencia de la estética kantiana, en primer término, y de Hegel después, en las formulaciones del Romanticismo, atravesó hondamente el quehacer artístico, y reaparecieron periódicamente en formas y tendencias sucesivas, como el simbolismo y el futurismo.

En otro orden de ideas, habría que señalar que los avances científicos y los cambios de mentalidad de fines del siglo XIX, también estimularon el movimiento que proponía que la crítica literaria fuese una ciencia de la interpretación. En este sentido, tanto el Formalismo Ruso como el Estructuralismo de la escuela de Levy-Strauss sirvieron de base para el desarrollo de un científicismo crítico, que comenzó a exponerse con mayor vigor en las primeras décadas de este siglo.

Los Formalistas, cuyas ideas comenzaron a aparecer en la escena europea un poco antes de la I Guerra Mundial, plantearon que la Literatura era una actividad humana que tenía su valor en sí misma. El lenguaje literario, según esos criterios, no es un medio para obtener algo, sino que es autónomo: autotélico. Este planteamiento de Jakobinski, publicado en 1919, parece haber sido la base de las formulaciones posteriores del movimiento. Así, se va construyendo la teoría de la literatura como valor autónomo: puro significante, sonidos y letras, o, dicho con palabras de Jakobson:

El lenguaje literario tiende, en último caso, hacia la palabra fonética; con mayor exactitud, ya que el objetivo correspondiente está en presencia, va hacia la palabra eufónica, hacia la palabra transmental.⁴

En base a estos principios, el estudio, el análisis y la investigación de la literatura se fueron objetualizando, dice Eikhembbaum:

Para los formalistas la única cuestión de principio concierne no a los métodos de los estudios literarios sino a la literatura en calidad de objeto de estudios [...] Lo que nos caracteriza no es el formalismo como teoría estética, ni la metodología como sistema científico acabado, sino sólo la aspiración de crear una ciencia literaria autónoma sobre la base de los rasgos específicos del material literario.⁵

En realidad, la tentación de aplicar los métodos de investigación de la ciencia a la interpretación de las obras literarias, obedece a esa percepción metonímica por medio de la cual los actos humanos se parecen a los de la naturaleza. No es novedosa la ambición de obtener un acercamiento objetivo y científico al texto literario, con la finalidad de lograr una interpretación más exacta. La misma Poética de Aristóteles plantea la posibilidad de un estudio del texto literario como conjunto de técnicas y procedimientos que confluyen en un resultado artificial. En el siglo XVIII, el rigorismo científico de la Ilustración se unió al afán clasificador nacido de las ciencias naturales. Los ejemplos de Linneo, de Bufón,

y la utilidad de sus clasificaciones, encuadraron toda una generación de críticos retóricos y doctrinarios, al modo de La Harpe, Gottsched y Luzán, creadores de la preceptiva literaria.

El Romanticismo replanteó la cuestión de los estudios literarios, indagando en el pensamiento platónico. A fuerza de profundizar en él, volvieron a llegar al aristotelismo, pero aún más radicalmente asumido. Novalis fue el gran teórico de la consciencia de la creación artística, y sus reflexiones repercutieron en la de poetas tan diversos como Poe, Baudelaire, Valéry, Mallarmé y Darío.

Paralelamente, se propugnaba la interpretación de los textos literarios como un reflejo de la realidad histórica, social y del pensamiento del autor. Sus raíces estaban en el historicismo, el marxismo, el leninismo y otras ideologías sociales. Por muchas razones, se oponía fuertemente a las teorías de los Formalistas, a los que acusaba de defender la idea del arte por el arte. Estos lineamientos están vinculados sobre todo a una praxis política e ideológica. El Realismo Crítico, como se llamó el movimiento, (incluidas sus variantes socialistas) planteaba como fundamental la descripción de la obra literaria, basándose en los rasgos formales de cada género, la escogencia del tema, los tratamientos del tiempo y el espacio, pero también intentaba la interpretación textual analizando las ideas que aportaba, así como las transformaciones sociales y económicas que atacaba o defendía.

La hipótesis subyacente de este tipo de análisis era la de considerar la literatura como un discurso ideológico. El proyecto consistía en rescatar, junto con el estudio del texto tal como es en sí mismo, un compromiso mayor: llamar la atención, por medio del análisis de los contextos, sobre el mensaje que la obra estaba proyectando en la conciencia de los lectores. El ideal crítico era, pues, develar la realidad de la obra literaria, pero ilustrando eventualmente una declaración del autor. Otra variante del planteamiento realista proponía que la crítica debía ser, conjuntamente, una descripción de la obra, de sus aportes ideológicos y de las relaciones con el contexto social y político en que se había producido.

Posteriormente, y dentro de la vía del historicismo, los descendientes de Vico crearon una infraestructura epistemológica del hecho literario, basada en que no se puede llegar a él in vacuo, puesto que deriva de unos acontecimientos, de unas circunstancias y de un contexto que actúan sobre el autor y sobre el texto que produce, de una manera muy determinante. Esta reflexión historicista tiene ciertos vínculos con el Realismo, en cuanto a la consideración de la obra como producto de un ejercicio histórico, pero se deslinda en su omisión de la búsqueda de contenidos políticos o ideológicos explícitos o implícitos en el autor.

En las décadas 20 y 30 surgió el movimiento de la Nueva Crítica Norteamericana, que en sus primeras fases, se opuso a toda consideración de lo histórico dentro del estudio de lo literario, y propuso una crítica que tomara en cuenta sólo los valores intrínsecos de la obra. Surge en cierta manera como una revisión del positivismo, al principio aplicando notas eruditas y académicas al estudio de la obra literaria. Los Nuevos Críticos tomaron los planteamientos de los Formalistas y los redimensionaron, argumentando en su momento que una obra literaria es una estructura verbal que posee coherencia e integridad, y que, por lo tanto, no se podía desviar la investigación del campo específico que es la obra en sí, para colocar el énfasis en la biografía del autor, sus relaciones, reacciones psicológicas y la información histórica a su alrededor.

Muchos coinciden en que el movimiento de la Nueva Crítica se inició con la publicación de The Sacred Wood, en 1920, por T.S. Eliot, discípulo de un grupo de Harvard encabezado por Irving Babbitt y Paul Elmer Moore. Posteriormente aparecieron las obras de I.A. Richards, Eric Bentley, y los poetas del sur norteamericano, que reflexionaban sobre interpretación y crítica literaria: John Crowe Ransom (a quien se le debe la denominación, que fue el título de una de sus obras más importantes), Cleanth Brooks, Allen Tate, John Peale Bishop, Robert Penn Warren y otros

Los Nuevos Críticos ejercieron una importante influencia en la consolidación de la actividad interpretativa como una ciencia objetiva (y en ello fueron acompañados por el gran crítico Northrop Frye, quien, en su obra, Anatomía de la Crítica, establece las normas de una tarea de interpretación más exacta y verificable). Las bases del Formalismo fueron enriquecidas con una nueva visión de los aportes de Darwin, Marx, Frazer, Dewey y Freud en el sentido de considerar la literatura como una forma de la actividad humana, que responde a las mismas leyes y es susceptible de ser estudiada por los mismos procedimientos objetivos. Se descartaba, de hecho, la injerencia del análisis ético, y la preocupación principal era la posibilidad de establecer clasificaciones y enunciar un conjunto de formulaciones teóricas con validez universal.

Sin embargo, Cleanth Brooks, poeta adscrito al movimiento, precisa en muchos ensayos que la información histórica puede ser necesaria para la comprensión de determinados textos. El sostiene que:

*El crítico necesita de la ayuda del historiador, toda la ayuda obtenible, pero el poema debe ser leído como tal, lo que dice es algo que el crítico debe dilucidar y ninguna cantidad de evidencia histórica en sí puede, a fin de cuentas, determinar lo que el poema dice.*⁶

Su afirmación básica se refiere a que toda interpretación de textos que considere los géneros y sus formas, las palabras, la sintaxis, los usos métricos y estilísticos, el manejo de los temas, debe tomar en cuenta una tradición que no puede ser obliterada con facilidad.

El historicismo, después de las formulaciones teóricas de Dilthey, Windelband, Bajtin, Rickert, Max Weber, Meinecke y Croce, entre otros que desarrollaron una larga trayectoria en Europa, se implantó aun entre los Nuevos Críticos. En su ensayo Contribución de Vico a la Crítica Literaria, dice Erich Auerbach:

*Es cierto que la comprensión según la perspectiva histórica falla tan pronto como los intereses políticos se ven comprometidos; pero de otra manera, especialmente en cuestiones estéticas, nuestra capacidad historicista de adaptación a las más variadas formas de la belleza casi no tiene límites [...] Así, muchos creen que el historicismo lleva a una pedantería de anticuario, a la sobrestimación del detalle biográfico, a una completa indiferencia hacia los valores propios de la obra de arte; en consecuencia, a la carencia total de categorías por las cuales juzgar, y, finalmente, a un eclecticismo arbitrario [...] Historicismismo no quiere decir eclecticismo.*⁷

A la par, en Europa se estaba desarrollando una interpretación crítica basada en la condición historicista, pero muy matizada por los principios del existencialismo: la idea del compromiso y la necesidad de considerar la obra de arte como producción espiritual de una época. Por su parte, críticos franceses como Bachelard, Roland Barthes, Blanchot, George Poulet, Jean-Pierre Richard, Albert Béguin o Bénichou propusieron a su vez un movimiento en el cual por oposición al cientificismo literario en boga desde el post-positivismo de principios del siglo XX, la obra literaria es el objeto en sí de la crítica. Específicamente, Béguin expresa:

La selección y el orden de las palabras, el movimiento de la frase, el juego recíproco de los episodios o de las imágenes, lo que dicen en conjunto y que no podría decir ninguna otra combinación imaginable: tal es el objeto propuesto a nuestra inteligencia [...] Si en el proceso esta crítica encuentra el vocabulario que un autor utiliza de su época, de su medio, de los accidentes de su vida, será sólo para considerarlo como accesorio y para delimitar mejor, a partir de esta roca común, una materia que finalmente es la obra.⁸

Es muy interesante observar que el principal promotor de esta concepción de crítica es un científico: Bachelard, y que sus investigaciones sobre la aprehensión de la materia lo llevaron a concebir como objeto de la crítica la búsqueda de aquello que une la obra literaria al mundo sensible y a cada uno de nosotros. El planteamiento de la crítica francesa podría resumirse así: no es que sea descartable el análisis del objeto, la posibilidad de obtener conclusiones a partir de la observación directa del comportamiento textual, sino que es importante conservar, al lado de éste, la visión de la literatura como un acto de creación y de libertad del ser humano. Reducir la obra literaria a un objeto es deformar peligrosamente su condición e ignorar la característica principal del autor como sujeto, es decir, actuante.

Sobremano es importante no perder de vista la transtextualidad: al lado de la idea de la construcción (o arquitectura), el estatuto del discurso (monólogo y diálogo, cita o parodia, narración o descripción, verso o prosa) y la organización del tiempo y del espacio, o la pluralidad de voces y la anticipación o evocación posibles, están las relaciones del hombre con sus contextos.

Cada época histórica tiene (y crea) sus propias formas de expresión. En todo tiempo, el hombre se apropia de esa tradición legítimamente suya, para transformarla según su libertad de albedrío. Y es en esa apropiación donde reside el punto de contacto entre la obra y la cultura: esa condición que la torna evanescente, evasiva, transmutable e insoportablemente inasible.

Los problemas hasta aquí planteados en torno a las diferentes interpretaciones del concepto de crítica, parecieran ser de orden empírico: una discusión sobre la exactitud o inexactitud de las interpretaciones que se puedan hacer de una obra literaria: ¿Debe la crítica ser externa y objetiva, apoyarse en el examen material del documento literario? ¿O será posible que combine esas indicaciones objetivas tan valiosas con un análisis de las circunstancias históricas, la biografía y la cosmovisión del autor? ¿El texto literario es inmanente o trascendente en su misma naturaleza?

En principio, es factible dudar si el texto literario puede ser objeto de la ciencia. Los medios de expresión y conocimiento de la literatura son -por definición- extracientíficos: tienen un carácter propio,

que se sustrae a todo deseo de medición estricta, a toda cifra y todo análisis sistemático que conlleve a rigurosas probatorias. Muchos plantean que la objetividad científica aplicada a una obra de arte tiene como debilidad la heterogeneidad, el carácter evasivo, del objeto.

Para lograr un acercamiento objetivo, el estudioso debe inmovilizar la dinámica esencial del texto literario y convertirlo en una estructura quieta, inerte en el papel. Y al hacerlo de esa manera, la obra desaparece como tal: muere o se convierte en algo diferente: un objeto y ya no un sujeto. Algunos agregan que el conocimiento profundo de una realidad que es producto de la creación espiritual requiere otras facultades, distintas de las medidas y los análisis estrictamente formales. Las clasificaciones así obtenidas son interesantes pero incompletas y con un carácter muy provisional.

Toda esta polémica ha terminado por hacer converger ambas posiciones: la lectura objetiva del texto es importante y una fuente segura. Cualquier forma del conocimiento puede avanzar sólo con la inspección cuidadosa de los objetos que se quieren interpretar. Pero también es necesario conocer los elementos periféricos a la obra de arte, para poder comprenderla y valorarla mejor. No se puede escapar de las consecuencias vitales de esta verdad. Las manifestaciones estéticas corresponden a producciones humanas y, por lo tanto, son formulaciones éticas, políticas e históricas, es decir, metafísicas.

El trabajo del crítico tendría que realizarse entonces en tres niveles: el primero, sería la descripción precisa de los datos materiales, los elementos de la construcción: la forma, el lenguaje y el tema. En el segundo, se trataría de reconstituir el contexto histórico en base a informaciones sociológicas, psicológicas, biológicas y otras, cualquiera que sea su naturaleza. Y en el tercero, se establecería un diálogo ontológico con la obra, con el fin de descubrir la cualidad prístina de la libertad humana, demostrada en esa obra. Lo que se aspira entonces a lograr no es el establecimiento de un parentesco paradigmático, sino el encuentro con una de las caras de la verdad.

Esto no quiere decir, por supuesto, que la crítica literaria debe ser tributaria de la historia, de la psicología, la sociología, y todo tipo de disciplinas externas a lo literario, cuando no a implicaciones de tipo político. Es evidente que la historia puede considerar la obra literaria como un documento irremplazable, y es perfectamente legítimo que la utilice como testimonio epocal, pero los textos literarios no son medios, sino fines en sí mismos, y al considerarlos como productos de un momento histórico y pruebas de las circunstancias, estamos desconociendo su primordial naturaleza.

La idea es construir una crítica que en sí misma tenga valores literarios y que sea, al mismo tiempo, un sistema de principios, una teoría para juzgar las obras literarias, ubicadas éstas en sus contextos. Una crítica como infraestructura para el acceso estético y, a la vez, como enunciado ético. Es decir, que el sistema de principios y de valores sea a la vez Sujeto y Objeto, Sustancia y Acción, para componer su dinamismo en función de la recreación didáctica de la obra literaria que se interpreta, articulando el desafío del hombre al tiempo y al destino, dejando abiertas las posibilidades de eternidad frente a la disolución y el desamparo, frente a la relatividad y el paso de la historia.

Gracias por visitar este Libro Electrónico

Puedes leer la versión completa de este libro electrónico en diferentes formatos:

- HTML(Gratis / Disponible a todos los usuarios)
- PDF / TXT(Disponible a miembros V.I.P. Los miembros con una membresía básica pueden acceder hasta 5 libros electrónicos en formato PDF/TXT durante el mes.)
- Epub y Mobipocket (Exclusivos para miembros V.I.P.)

Para descargar este libro completo, tan solo seleccione el formato deseado, abajo:

