TRANS-
Revue de littérature générale et comparée

4 | 2007
À quoi bon la littérature ?

La literatura y su función crítica

Camilo Bogoya

Edición electrónica
URL: http://journals.openedition.org/trans/190
DOI: 10.4000/trans.190
ISSN: 1778-3887

Editor
Presses Sorbonne Nouvelle

Referencia electrónica
Camilo Bogoya, « La literatura y su función crítica », *TRANS-* [En línea], 4 | 2007, Publicado el 18 julio 2007, consultado el 13 mayo 2019. URL : http://journals.openedition.org/trans/190 ; DOI : 10.4000/trans.190

Este documento fue generado automáticamente el 13 mayo 2019.

Tous droits réservés

La literatura y su función crítica

Camilo Bogoya

1 « A quoi bon la littérature? » La historia de esta pregunta es en cierto modo la historia de la literatura. ¿Cómo han respondido los escritores a esta duda instalada desde las intimidaciones de Platón? Este ensayo pretende detenerse en algunos momentos en que el problema recurrente por la utilidad de la literatura se ha hecho patente y necesario.

Tres versiones de la imaginación

2 Acaso uno de los textos pioneros de la modernidad que mejor ilustra el combate de la literatura por justificar su utilidad sea *A Defense of Poetry*, dado a conocer en 1821 por P. B. Shelley. El poeta comienza su ensayo intentando demostrar, a través de la dualidad entre razón e imaginación, los alcances de ésta última. La imaginación, que no sólo pertenece a los poetas, es para Shelley la fuerza creadora que permite correr los velos del mundo tangible para revelar el orden indestructible del Universo. La imaginación consiste entonces, como la teoría de las correspondencias, en la capacidad de poner en relación dos planos de percepción: lo conocido y lo desconocido, lo visible y lo invisible, lo mudable y lo eterno. Desde este punto de vista, la imaginación es un poder que sobrepasa los límites de la literatura y el arte, ya que para Shelley:

> Poets, or those who imagine and express this indestructible order, are not only the authors of language and of music, of the dance and architecture and statuary and painting; they are the institutors of laws, and the founders of civil society and the inventors of the arts of life and the teachers, who draw into a certain propinquity with the beautiful and the true that partial apprehension of the agencies of the invisible world which is called religion[1].

3 El lugar que asigna Shelley a los poetas, en su no menos platónico ensayo, está muy lejos de las temerarias certezas platónicas en que los poetas eran imitadores de tercera categoría[2]. La imaginación poética hace parte del origen mismo de las sociedades, y tal vez lo corrobora el hecho de que en el origen de una lengua – quizá no todas – haya una *Ilíada* o un *Popol Vuh*. Pero la función que otorga Shelley al poeta no sólo se encuentra en un tiempo pretérito sino también en el tiempo de la profecía. El poeta es visionario, participa de lo eterno y lo infinito, y de ahí su irrefutable utilidad dentro de una sociedad

en que lo sublime tiene un lugar. Sin embargo, Shelley termina su ensayo con una frase melancólica que sintetiza la vieja inquietud por la utilidad de la literatura: "Poets are the unacknowledged legislators of the World"[3]. Después de una defensa acérrima de los alcances de la imaginación y de la importancia que ocupa la poesía en la historia y en la sensibilidad humanas, Shelley parece conceder que los poetas han perdido su lugar de profetas y por ello su palabra no es reconocida. ¿Para qué sirven entonces estos legisladores desconocidos?

4 Extender los límites de la imaginación a toda actividad creadora es un intento por hacer de la poesía una facultad suprema en el momento en que las conquistas de la razón parecen oponerse a las conquistas del arte. En este sentido, la versión de la imaginación que nos ofrece Shelley es una versión crítica; Shelley no sólo responde a *The Four Ages of Poetry* de T. Love Peacock (autor satírico y amigo suyo que proclamaba con provocación el fin de la poesía), sino que instala una función cuyo lenguaje nos remonta a la función religiosa que tuvo el arte en la infancia de la humanidad, y que podemos llamar ahora una función crítica, es decir, la ambición de una poesía que no se justifique solamente en el poema, sino fuera de él, de una poesía con pretensiones que no se limitan a la esfera de la estética, y que en últimas renueva los alcances de ésta, erigiéndose en principio renovador del arte. Y esta ambición es históricamente necesaria, pues Shelley insiste en un abismo que crece entre los avances de la razón y las incertidumbres del hombre que se siente sobrepasado por la acumulación de saberes:

> The cultivation of poetry is never more to be desired than at periods when, from an excess of the selfish and calculating principle, the accumulation of the materials of external life exceed the quantity of the power of assimilating them to the internal laws of human nature[4].

5 Ahora bien, en la historia de la imaginación, que arbitrariamente hemos comenzado con *A Defense of Poetry*, que Harold Bloom más que un ensayo considera "a prose rhapsody", hay dos momentos que merecen ser señalados. Baudelaire, en "Notes nouvelles sur Edgar Poe", escribe refiriéndose a las ideas de su precursor : « L'Imagination est une faculté quasi divine qui perçoit tout d'abord, en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies[5] ». Hablando como los románticos, se sugiere aquí todavía esa conexión enigmática entre una facultad humana de *origen casi divino*, ajena a la tiranía del pensamiento sistemático, y un orden velado, es decir, un orden existente que el poeta no inventa sino que descifra y traduce. En efecto, como leemos al final de « Élévation » el poeta es aquel « Qui plane sur la vie, et comprend sans effort / Le langage des fleurs et des choses muettes ![6] ». Sin embargo, si para Shelley la imaginación buscaba sobre todo las semejanzas, Baudelaire añade en su *Salon de 1859* que la imaginación es síntesis y también análisis. Incluso afirma, en el apartado titulado « La reine des facultés » que « comme elle a créé le monde (on peut bien dire cela, je crois, même dans un sens religieux), il est juste qu'elle le gouverne »[7]. Hay aquí otra vez un eco de los legisladores desconocidos que según Shelley deberían gobernar, pues para ambos poetas la utilidad de la literatura, a través de la imaginación, no es sólo crear las obras sino a semejanza de la divinidad, gobernar con ellas.

6 Entre estas analogías, un punto distingue o aleja a Baudelaire de Shelley: la relación problemática con el lector. La pregunta por la utilidad de la literatura puede ser tratada literariamente, pero es también una sospecha instalada en el lector, y Baudelaire, como signo ambiguo de independencia y a la vez de complicidad, ataca con el famoso « Hypocrite lecteur, -mon semblable-, mon frère! », esa relación ideal entre un escritor

crítico y un lector que ha dejado de creer en la utilidad romántica de la literatura[8]. El Baudelaire de las notas a Poe, del *Salon de 1859* y de la analogía universal estaría incompleto si no recordamos otra imagen de poeta, aquella que ironiza al poeta-profeta. Nos referimos al poema en prosa « Pèrte d'auréole », donde el poeta pierde el aura que lo distingue de los hombres pero asume esa nueva condición como condición de una nueva poesía: « Je puis maintenant me promener incognito, faire des actions basses, et me livrer à la crapule, comme les simples mortels. Et me voici, tout semblable à vous, comme vous voyez! »[9]. Esta ambivalencia de convertir al poeta un ser privilegiado (« Elévation »), y al mismo tiempo de hacerlo coincidir con los seres vulgares de su tiempo, es una metáfora de las modificaciones históricas de la figura del poeta, y a la vez un intento, nos parece, de acercar la poesía al lugar del cual ha comenzado a ser expulsada.

7 Otro elemento a tener en cuenta en esta dimensión de la imaginación es la lucha por la autonomía del arte. Recordemos, con Bourdieu, que « Flaubert, on le sait, a beaucoup contribué, avec d'autres, Baudelaire notamment, à la constitution du champ littéraire comme monde à part, soumis à ses propres lois »[10]. Esta lucha de los escritores por separar el arte de la moral, de la lógica burguesa y de las instituciones, lucha necesaria para la independencia estética, al mismo tiempo que persigue la libertad temática y formal instaura la herencia de la inutilidad del arte. Esa rebeldía frente a lo burgués (por supuesto una manera de defenderse que podía ser también una consolación), esa apuesta que encontramos en los defensores de *l'art pour l'art* se convierte en un valor estético por negación. Hay que agregar que la aparición de *l'art pour l'art* en el campo literario se da como respuesta a *l'art bourgeois* y *l'art social*, es decir, que su esencia es crítica, como lo es toda la literatura de Baudelaire.

8 Volviendo a nuestra arbitraria historia de la imaginación hay un tercer momento que nos lleva a otra lengua. Carlos Fuentes en su libro *Geografía de la novela* da una definición de la imaginación que nos parece pertinente: "el nombre del conocimiento en literatura es imaginación"[11]; y en otro lugar: "¿qué es la imaginación sino la transformación de la experiencia en conocimiento?"[12]. Para Fuentes, la imaginación como forma de conocimiento ha superado la antinomia que persistía en Shelley. Se podría pensar que esta variante de la imaginación es el paso natural de la poesía a la prosa; pero esta distinción entre la poesía y la prosa, o entre la danza y la marcha como proponía Valéry[13], no tiene relación aparente con la reconciliación entre las fuerzas irracionales y los esfuerzos de la inteligencia sistemática. Dicho en otras palabras, la asimilación del romanticismo a una nueva concepción de la inspiración como resultado más del trabajo que de la revelación, no depende de la distinción genérica o didáctica u ontológica entre poesía y prosa, sino de una nueva actitud de los novelistas y poetas que reinterpretan la antinomia presente en Shelley. Tal vez Valéry es uno de los defensores más fervientes de esta alianza entre imaginación y razón, o entre *poésie* y *pensée abstraite*, dos términos con los que titula una conferencia dada en Oxford en 1939, y con los que quiere dar a entender la responsabilidad del intelecto en el resultado final del arte[14].

9 La definición de Fuentes, aplicable entonces de manera indistinta al mundo de la poesía o la prosa, presenta una idea de la imaginación como percepción y proceso. Fuentes agrega al problema de la imaginación la palabra experiencia, que tiene la resonancia áurica de los escritos de Walter Benjamin donde se explica de forma emblemática esa pérdida de la utilidad de la literatura, es decir, esa imposibilidad de comunicar la experiencia debido a la enajenación histórica, a la ventaja de la técnica, a la desintegración de un narrador colectivo[15]. Tanto Fuentes como Benjamin están de acuerdo en que la literatura es una

transformación de la experiencia, y en este sentido podríamos preguntarnos si la utilidad de las letras no es otra, como lo sugiere el doctor Rieux al final de *La peste*, que testimoniar el hombre y el tiempo con sus calamidades, es decir, que las obras de la literatura serian una biblioteca o enciclopedia de la experiencia, donde incluso se da cuenta de esos momentos en que la experiencia o la crisis de la experiencia se ha vuelto incomunicable. Sin embargo, aclaramos que el acercamiento entre Fuentes y Benjamin es temerario, ya que Benjamin concluye en su ensayo titulado "El narrador", teniendo en cuenta las diferencias entre el relato y la novela, que ésta última es inconmensurable. La traducción francesa de dicho pasaje versa así:

> Le lieu de naissance du roman, c'est l'individu dans sa solitude, qui ne peut plus traduire sous forme exemplaire ce qui lui tient le plus à cœur, parce qu'il ne reçoit plus de conseils et ne sait plus en donner. Ecrire un roman, c'est exacerber, dans la représentation de la vie humaine, tout ce qui est sans commune mesure[16].

10 Además, Benjamin constata que la soledad de la novela, esa forma asociada al libro, no pertenece ni recuerda la tradición oral en que el público y el *erzähler* estaban enlazados por un aura común. Si hubo una utilidad del relato, esa utilidad se diluye en la historia: « L'art du récit tend à se perdre, parce que l'aspect épique de la vérité, c'est-à-dire la sagesse, est en voie de disparition »[17]. Y esa sabiduría o *sentido de la vida*, expresión que Benjamin retoma del Lukács de *Teoría de la novela*, encuentra en la novela un pobre heredero. Es allí donde Fuentes y Benjamin se distancian, pues sus preocupaciones e intereses están desplazados: el texto de Fuentes es un recuerdo de la batalla que sostenía Shelley, una defensa de la novela, y por extensión de la literatura, en un mundo que busca sus respuestas en ese *art bourgeois* que deploraban los defensores de *l'art pour l'art*. En otras palabras, Fuentes es consciente del proceso histórico en que el arte ha perdido su función mágica, religiosa y didáctica, pero al mismo tiempo concede a la novela, con su definición de la imaginación y su obra en general, una sabiduría que va más allá de la sabiduría empobrecida que puede ofrecer el arte en un proceso en que las fuerzas productivas han remplazado a los valores estéticos. Si en Benjamin la novela es una forma degradada del relato oral, en Fuentes es todo lo contrario, pues es una forma privilegiada de nombrar el mundo.

11 Ahora bien, al otorgar a la novela, a través de su definición de la imaginación, una dimensión cognoscitiva, Fuentes se inscribe en una constelación de voces que intentaremos abordar en el segundo movimiento de este ensayo.

La reivindicación de la novela

12 Dicho en un puñado de palabras, *Geografía de la novela* es una respuesta a la pregunta ¿y para qué la literatura? Fuentes intenta justificar la importancia de la novela como lenguaje de la imaginación que puede decir aquello que no puede decirse de otra manera[18]. Para legitimar su *defensa* de la novela, Fuentes concluye:

> Más que una respuesta, la novela es una pregunta crítica acerca del mundo, pero también acerca de ella misma. La novela es, a la vez, arte del cuestionamiento y cuestionamiento del arte. No han inventado las sociedades humanas instrumento mejor o más completo de crítica global, creativa, interna y externa, objetiva y subjetiva, individual y colectiva, que el arte de la novela. Pues la novela es el arte que gana el derecho de criticar al mundo sólo si primero se critica a sí misma. Y lo hace con la más vulgar, gastada, común y corriente de las monedas: La verbalización, que es de todos o no es de nadie[19].

13 Las dos dimensiones de la novela que postula Fuentes, y que pueden ser extrapoladas a otros géneros, como la poesía, son en cierto sentido el resultado de nuestra inquietud por la utilidad de la literatura. Por una parte los esfuerzos del siglo XIX por instaurar la autonomía del arte, esa negación de todo compromiso o pacto con un valor distinto al estético, están presentes en la crítica que la novela ejerce de sí misma para mantener su continuidad y su derecho a existir. Por otra parte, Fuentes defiende una utilidad fuera de lo literario y reivindica un poder de formulación e interpretación del mundo, poder que también tienen las ciencias económicas, el psicoanálisis, la filosofía y la historia, pero cuyo lenguaje y relación con el otro, es decir el lector, no son semejantes: la literatura está hecha para todos porque utiliza el lenguaje de todos, no así la ciencia, ni el psicoanálisis, ni la filosofía, ni la crítica. Fuentes defiende entonces la novela como instrumento y a la vez como finalidad.

14 El alcance de esta vocación crítica, recuerda, otra vez, una de las caras del poeta simbolista. Por ejemplo, dice Baudelaire hablando de Hugo, « Or qu'est-ce qu'un poète (je prends le mot dans son acception la plus large), si ce n'est un traducteur, un déchiffreur? »[20]. Fuentes intenta ir más lejos, o mejor dicho, recupera otra tradición, la del poeta como creador o demiurgo que resuena en uno de los títulos emblemáticos de Borges. Para Fuentes, el novelista es un *hacedor* que agrega a la realidad algo inexistente: la obra de arte. Pero nuevamente, esta obra de arte no sólo modifica el mundo del arte (la tradición, diría Borges), sino que hace parte de una modificación más vasta: "El novelista ha extendido los límites de lo real, creando más realidad con la imaginación, dándonos a entender que no habrá más realidad humana si no la crea, también, la imaginación humana"[21]. Ya en el Baudelaire del *Salon de 1859* que hemos citado hay un germen de esta idea, pero en Baudelaire es más una frase inteligente que una apuesta.

15 Dicha certeza, proclamada por Fuentes para demostrar que la imaginación y la realidad van de la mano, y que esta unidad responde de manera clara a la utilidad y la justificación de la literatura, puede ponerse en duda. En otras palabras, es posible la existencia de un mundo sin la novela (desaparición que no alarmaba a Borges). Kundera, por ejemplo, uno de sus máximos divulgadores y exégetas, dice al respecto en *L'art du roman*: "j'ai déjà vu et vécu la mort du roman, sa mort violente (au moyen d'interdictions, de la censure, de la pression idéologique), dans le monde où j'ai passé une grande partie de ma vie et qu'on appelle d'habitude totalitaire"[22]. Para Kundera hay una incompatibilidad entre *el espíritu de la novela* y el totalitarismo, que no sólo es político sino que también conoce otros rostros: los grandes medios de comunicación, la tiranía de la actualidad[23]. Pero ésa no existencia de la novela es momentánea y significa un alto en el camino más que una desaparición. Esta contradicción entre el espíritu de la novela (la complejidad, la multiplicidad de puntos de vista, nuestras tres versiones de la imaginación) y el mundo actual permite identificar cuál es la función de la novela, y que parece no ser otra que una función crítica. Kundera en *L'art du roman*, lo expresa en estos términos:

> Est-ce que cela veut dire que, dans le monde « qui n'est plus le sien », le roman va disparaître ? Qu'il va laisser l'Europe sombrer dans « l'oubli de l'être » ? Qu'il n'en restera que le bavardage sans fin des graphomanes, que des *romans après la fin de l'histoire du roman* ? Je n'en sais rien. Je crois seulement savoir que le roman ne peut plus vivre en paix avec l'esprit de notre temps : s'il veut encore continuer à découvrir ce qui n'est pas découvert, s'il veut encore « progresser » en tant que roman, il ne peut le faire que contre le progrès du monde[24].

16 La novela como conciencia crítica parece responder a una herencia que es indudable desde el *Quijote*. Pero esta herencia parece responder a un síntoma histórico, la sospecha

de su inutilidad, o su incapacidad de mantener la distancia con las fuerzas productivas. Ese ir contra el progreso del mundo que propone Kundera es una prolongación del ir contra *l'art bourgeois* de los Flaubert y Baudelaire del siglo XIX, con lo cual podemos decir que la situación, o mejor, la relación de fuerzas sigue manteniéndose, y que una parte del arte no se ha resignado a ser asimilada por la Historia, o por la historia misma de una novela conformista. Si nos preguntamos por las novelas que se inscriben en este ir "contre le progrès du monde", que en otras palabras es la misma fórmula de Fuentes respecto a la novela como arte del cuestionamiento y cuestionamiento de arte, debemos remitirnos a otro libro de Kundera, *Les testaments trahis*, donde se habla de la estética *du troisième temps*. Ese tiempo, posterior al primero, donde los nombres de Rabelais y Cervantes son los pilares, posterior al segundo, donde se encuentra la tradición del realismo con Scott y Balzac, está hecho de las perspectivas que ofrece la novela después de Kafka, Musil, Broch, y por qué no, de los novelistas estudiados en *Geografía de la novela*.

17 Ahora bien, la tradición que une a Fuentes y Kundera, y que postula la historia de la novela como la historia de los Tiempos Modernos, encuentra en Ernesto Sábato un precursor. Lo que es para estos autores *Geografía de la novela* o *L'art du roman*, lo es para Sábato *El escritor y sus fantasmas*. En las tres obras una misma pregunta ronda, aquella que titula el último fragmento del libro de Sábato: ¿Por qué se escriben novelas?. *El escritor y sus fantasmas* es por momentos, para recordar el juicio de Bloom sobre Shelley, "a prose rhapsody". De hecho, Sábato nos recuerda la distinción entre razón e imaginación, utilizando la oposición entre ciencia y arte. Para Sábato, el punto de partida que separa la ciencia del arte es el lugar del yo: "Si la ciencia puede y debe prescindir del yo, el arte no puede hacerlo"[25]. Prescindir del yo significa que la sabiduría del arte consiste en adquirir universalidad a través de lo menos universal, es decir, lo subjetivo. Pero estas distinciones no son lo esencial del pensamiento de Sábato. Si Kundera propone una estética *du troisième temps*, ¿qué propone Sábato? Oponiéndose a todos aquellos que pregonaron el fin de la novela, para Sábato:

> La novela del siglo XX no sólo da cuenta de una realidad más compleja y verdadera que la del siglo pasado, sino que ha adquirido una dimensión metafísica que no tenía [...] La novela de hoy, por ser la novela del hombre en crisis, es la novela de esos grandes temas pascalianos. Y en consecuencia, no sólo se ha lanzado a la exploración de territorios que aquellos novelistas ni sospechaban, sino que ha adquirido dignidad filosófica y cognoscitiva[26].

18 Encontramos de nuevo la dimensión cognoscitiva presente en Fuentes, y por supuesto presente desde siempre como una flecha cuyo arquero fue el Horacio de la *Epístola a los pisones*. Con este principio de dignidad, Sábato apunta a una visión integradora de la novela como discurso que tiene la capacidad de asimilar a los otros discursos, así como inversamente la literatura en su momento sirvió a las metáforas del psicoanálisis. Agreguemos que dicha dignidad no está exenta de una alta responsabilidad, ya que para Sábato "la literatura no es un pasatiempo ni una evasión, sino una forma – quizá la más completa y profunda – de examinar la condición humana"[27]. Y este examen ni siquiera puede ser emprendido por la filosofía, ya que ella "es incapaz de realizar la síntesis del hombre disgregado". Esa síntesis le corresponde a la novela: "la auténtica rebelión y la verdadera síntesis no podía provenir sino de aquella actividad del espíritu que nunca separó lo inseparable: la novela"[28]. En este acto de fe, la palabra síntesis expresa la visión de Sábato sobre la novela y el hombre, a quienes entiende como híbridos, como un espacio impuro que se forma necesariamente a partir de núcleos opuestos: la carne y el espíritu, el pensamiento y el sueño, el día y la noche. La idea de lo impuro también tiene

una relación con la oposición entre el arte y la ciencia, o entre el mundo de Platón, mundo de esencias, y el mundo del novelista: mundo de la experiencia y de lo provisional.

19 Sin embargo, en medio de estas *defensas de la novela* asoma la conciencia, no digamos de la imposibilidad, sino de las limitaciones para cumplir con dicha función crítica. La primera de esas limitaciones y que está en el centro del debate por la utilidad de la literatura, es la incapacidad del novelista para comprender el mundo que lo rodea. Nuevamente, el siglo XIX es el comienzo de este abismo que no ha dejado de propagarse. En la novela de Kundera *L'immortalité*, el punto histórico de quiebre está señalado con la figura de Goethe, quien

> a vécu ce moment de l'historie, bref et unique, où le niveau technique permettait déjà un certain confort, mais où l'homme cultivé pouvait encore comprendre tous les outils qui l'entouraient. Goethe savait avec quoi et comment sa maison avait été bâtie, pourquoi une lampe à huile donnait de la lumière, il connaissait le mécanisme de son télescope[29].

20 Pero después de Goethe, el mundo se vuelve ininteligible y el novelista por lo tanto pierde la capacidad de comprender al mundo y al hombre. Ya Shelley, como lo citamos en los inicios de este texto, notaba una acumulación que sobrepasaba al hombre, pero que justamente hacía necesaria su asimilación a través del arte. Mas no son ya los tiempos de Shelley. El novelista pierde sus antorchas. Su papel de profeta es anacrónico, su papel de intérprete parece que también. Y esta duda se instala en todas partes. Algunas décadas antes de la novela de Kundera, en 1967, Alejo Carpentier desarrolla esta inquietud en un ensayo titulado "El papel social del novelista", donde se trata por supuesto de defender la novela. Carpentier, como sus sucesores, está convencido de que la muerte de la novela es un dilema retórico y que por el contrario está abriéndose a nuevos caminos. Más que el agotamiento de una forma y de una serie de temas, el desafío de la novela se encuentra en su "zona de contacto" (para hablar como Bakhtine) con un mundo donde la técnica devora la sensibilidad y aleja al hombre del arte. Si Kundera sitúa en Goethe una ruptura, para Carpentier la ruptura está en el *Ulises* de Joyce, ya que después de esta novela "el novelista sufre de un complejo de Ulises". Y este complejo no es sólo literario, pues en comparación con la época de Joyce,

> el hombre es el mismo, evidentemente, pero está rodeado de fuerzas, de técnicas, de medios de acción, de comunicación, que se valen de un lenguaje que lo supera. Y ese lenguaje, que supera al hombre de cada día, supera también al novelista [...] el novelista de nuestros días se siente, bajo muchos aspectos, retrasado con respecto a su época, retrasado con respecto a hombres que no le desean ningún mal, que hasta leen sus novelas, pero que viven en esferas que él no alcanza [...] El papel de testigo deja de tener sentido cuando ya no se es testigo de su época[30].

21 Pareciera que un cambio sin retorno se avecinara en la relación entre el hombre y la literatura. Sin embargo, Carpentier es consciente de que el lenguaje de la técnica no es el lenguaje de la literatura y que si algo preserva a las letras es justamente esa moneda verbal de la que hablará Fuentes, ya que la novela "se interesa en los hombres a los cuales el lenguaje técnico no dice nada todavía"[31]. Han pasado cuarenta años desde esta frase, y la amenaza a la sabiduría de la novela no proviene solamente del lenguaje técnico. La limitación de un novelista que ya no puede comprender el mundo no viene sola: hay que agregar el problema, Baudelaire lo profetizó, del lector. El lector también ha cambiado. El lector, como el novelista, percibe el mundo; el lector, como el novelista, persigue esa dignidad cognoscitiva de un arte que se expresa con un lenguaje que es el suyo. Pero, ¿cuál es este nuevo lector que también se pregunta por la utilidad de la literatura?

22 Nathalie Sarraute, en su libro *L'ère du soupçon*, otra defensa de la novela, afirma que la literatura le ofrece a los lectores « une connaissance plus approfondie, plus complexe, plus lucide, plus juste que celle qu'ils peuvent avoir par eux-mêmes de ce qu'ils sont, de ce qu'est leur condition et leur vie[32] ». Más interesante es la cuestión del lector. Tomando como referencia *La Table ronde* de Jacques Tournier, Sarraute afirma que el lector « se méfie de ce que lui propose l'imagination de l'auteur[33] ». Y como una profecía de los temores de Carpentier, Sarraute reconoce un lector consumido por la obsesión de la verosimilitud, esa otra cara de la técnica, ya que el lector « a si bien et tant appris qu'il s'est mis à douter que l'objet fabriqué que les romanciers lui proposent puisse receler les richesses de l'objet réel »[34]. Este nuevo lector ilustrado por los avances de las ciencias exactas y la diáspora de las humanidades, es el primero en exigir de la literatura una utilidad en el plano cognoscitivo, metafísico, hedonista. Frente a este nuevo lector, que al mismo tiempo puede exigir un simple divertimento, se replantea la función crítica de la literatura.

23 Fuentes, quien no escapa al tormento del lector, señala en su *defensa* en el ensayo dedicado a Italo Calvino que "la esperanza de la civilización descansa sobre esta hipótesis: Mañana habrá un lector. En consecuencia, la literatura debe presuponer un público más culto que el propio del escritor. El escritor se dirige a un lector que sabe más que el autor" [35]. La pregunta que queda flotando en este puñado de autores no mira sólo a la literatura, que sin duda sigue siendo posible como estética *du troisème temps*, como testimonio de lo no escrito y lo no dicho, como una dimensión irreductible de nuestra realidad del mismo modo que la tragedia griega lo fue en algún momento de nuestra civilización. La pregunta que queda flotando es por ese lector que la literatura misma ha construido. Si pueden escribirse novelas después del fin de la novela, también puede haber lectores cuando la lectura como experiencia ya ha acabado. Sin duda el lector futuro sabrá más que nosotros, como nosotros sabemos más que el hombre medieval. Y a pesar de esto, acaso ellos también busquen la sabiduría en las ruinas literarias del pasado.

Reflexión final

24 *A quoi bon la littérature*?, no es sólo una provocación de la crítica, sino una pregunta de la literatura: toda obra responde a ella, ya sea para afirmar o negar su utilidad. Pascal Quignard, quien rechaza el protagonismo de la figura del escritor cuyos astros franceses pueden ser Hugo y Sartre, ofrece una prolongación de nuestras inquietudes. En su libro *Albucius* leemos la definición del personaje homónimo, anotada por Séneca, sobre la novela: "'Le seul gîte d'étape au monde où l'hospitalité soit offerte aux *sordidissima*', c'est-à-dire aux mots les plus vils, aux choses les plus basses et aux thèmes les plus inégaux"[36]. En otras palabras, la novela es una necesidad. Ella nombra lo que en otros discursos es innombrable. Pero, en nuestro tiempo, ¿sólo la novela puede nombrar las *sordidissima*? Quignard, en una visión vasta de la historia, se interroga por el dominio de la imagen en detrimento de las letras. En un fragmento de *Les Ombres errantes*, Quignard intenta nombrar las dos mutaciones que marcarían el apogeo y el declive del lenguaje:

> La mutation due à Constantin est simple: il décida qu'il n'y aurait plus d'images sur les boucliers et les drapeaux. Substituer des lettres aux images. Les dieux (les images de fauves, puis les images des héros qui les soumettent) se transforment en langage. En 312, l'humanité, pour la première fois de son histoire, en Occident [...] renonça volontairement les images et voua non seulement sa vie mais l'ensemble de ses rêves aux *litterae*. Á la littérature. Cet épisode lettré dura de la douzième année

> du IVe siècle à la quatorzième année du XXe siècle. Puis l'image clignota de nouveau, fascina de nouveau, reconquit tout son pouvoir d'hypnose dans la cavité crânienne des hommes[37].

25 Ahora bien, la novela, y por extensión la literatura, ha sabido pactar con la imagen, es decir, se sirve de ella como intermediario para la transmisión de la memoria y la cultura. Se crean de este modo varios fenómenos: el diálogo constante con el cine, la tiranía de los best-sellers, el escritor como ícono de la industria editorial. La forma misma de la literatura se transforma, sus exploraciones derivan hacia un desarrollo fragmentario, fotográfico, pensado más para la simultaneidad que para la sucesión. La literatura, como las otras ciencias, se especializa, multiplica sus experiencias, su narrador no pierde el hilo de la Historia. El lugar secundario que ocupa hoy puede hacernos caer en un ficticio idealismo retrospectivo, pues ¿alguna vez ha ocupado un lugar primordial? Esa aparente decadencia, ya Valéry la señalaba en los años treinta, en su ensayo "Nécessité de la poésie": « on peut dire aussi [...] que notre époque manifeste un abaissement indéniable de l'esprit, une diminution des besoins de poésie. Pourquoi?[38] ».

26 Pero vayamos siglos atrás. Quignard, en *Les Ombres errantes*, retoma el prefacio de *L'histoire de Francs*, obra del siglo VI escrita por Grégoire de Tours, donde se manifiesta el problema del lugar de la literatura dentro de la sociedad. Con una pluma tan contemporánea como la de Valéry, Grégoire de Tours comienza su obra diciendo:

> La culture des lettres s'éteignant, ou plutôt périssant dans les villes des Gaules, la plupart poussaient des cris en se lamentant, disant : [...] Malheur à notre temps car l'étude des lettres a péri parmi nous. Malheur à ce monde parce qu'on ne rencontre plus personne qui puisse mettre sur une page de livre les choses qui se présentent[39].

27 Y Grégoire de Tours justifica de este modo su obra, pues hay una sociedad que se lamenta de la agonía de las letras y desea aún conservar su memoria. A esto, el autor agrega que su empresa será escrita en un estilo inculto, es decir, la moneda de la verbalización que encontramos en Fuentes, la reivindicación de las *sordidissima* que encontramos en Quignard y que permite al mundo de la prosa mantener su contacto con el mundo de la vida. Pero no siempre la sociedad reclama y espera un testimonio literario de su época. En el siglo XX, superada la rebelión de las vanguardias y la literatura comprometida, la pregunta por la literatura parece confiarse a una utilidad gratuita. El Sartre de *Les mots* expresa de manera clarividente esta situación:

> Longtemps j'ai pris ma plume pour une épée : à présent je connais notre impuissance. N'importe : je fais, je ferai des livres ; il en faut ; cela sert tout de même. La culture ne sauve rien ni personne, elle ne justifie pas. Mais c'est un produit de l'homme : il s'y projette, s'y reconnaît ; seul, ce miroir critique lui offre son image[40].

28 La literatura como función crítica tiene pues esta doble dimensión; por un lado su defensa, y por otro la sospecha de su inutilidad. De una manera u otra, esta inquietud es sobre todo un tema para la imaginación literaria. Algunos repetirán con el Keats de "The Fall of Hyperion" estos versos anacrónicamente memorables,

> sure not all
> Those melodies sung into the world's ear
> Are useless; sure a poet is a sage[41].

29 Y otros, enunciaran su sospecha de un modo provocador, como lo hace Valéry al final de *Tel Quel*: « Un homme d'intelligence profonde et impitoyable pourrait-il s'intéresser à la littérature?[42] ».

BIBLIOGRAFÍA

Benjamin, Walter, *Œuvres III*, Paris, Folio, 2000.

Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*, Tome I et II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976.

Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

Broch, Hermann, *Logique d'un monde en ruine*, *six essais philosophiques*, Paris, Éditions de l'éclat, 2005 [1975-77].

Calvino, Italo, *La machine littérature*, Paris, Éditions du Seuil, 1993.

Carpentier, Alejo, *Obras completas, vol. 13*. México, Siglo XXI Editores, 1990.

Fuentes, Carlos, *Geografía de la novela*, Madrid, Alfaguara, 1993.

Keats, John, *The complete poems*, London, Penguin Classics, 1988.

Kundera, Milan, *L'art du roman*, Paris, Folio, 2003 [1986].

_____ *L'immortalité*, Paris, Folio, 2001, [1990].

Quignard, Pascal, *Albucius*, Paris, Folio, 2004 [1990].

_____ *Les Ombres errantes*, Paris, Folio, 2004 [2002].

Sartre, Jean Paul, *Les mots*, Folio, Paris, 1972 [1964].

Sarraute, Nathalie, *L'ère du soupçon*, Paris, Folio, 2002 [1956].

Shelley, Percy Bysshe, *A Defense of Poetryand Other Essais*, [http://www.gutenberg.org/etext/5428], (mayo, 2007).

Valéry, Paul, *Œuvres*, Tome I et II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975.

NOTAS

1. Percy Bysshe Shelley, *A Defense of Poetry*, [http://www.gutenberg.org/etext/5428], (mayo, 2007) "Los poetas, o aquellos que imaginan y expresan ese orden indestructible, no son sólo los autores del lenguaje y la música, la danza y la arquitectura y la estatuaria y la pintura ; ellos son los creadores de las leyes y los fundadores de la sociedad civil, los inventores de las artes de la vida y los maestros capaces de aproximar a lo bello y lo verdadero esa parcial percepción de las fuerzas del mundo invisible que llamamos religión"

2. Aclaramos que este lugar común, perteneciente a una historia de las ideas divulgada de manera no sólo escrita sino también oral, es ambiguo en una visión más global, pues si bien el Platón del libro X de *La República* condena a los poetas imitativos a un destino contrario al de la Ciudad Ideal, en el *Ión* (es cierto, diálogo escrito en su juventud) hay por el contrario una reivindicación de la inspiración y del poeta como instrumento de las musas. Tendríamos aquí un poeta inútil y otro útil, o uno imitativo y otro expresivo, para hablar, anacrónicamente, como los románticos.

3. Shelley, *Op. cit.* "Los poetas son los legisladores no reconocidos del mundo".

4. *Ibid*. "Nunca resulta tan deseable el cultivo de la poesía como en periodos en que, debido a un exceso del principio egoísta y calculador, la acumulación de materiales de la vida externa supera la capacidad de asimilarlos de acuerdo con las leyes internas de la naturaleza humana".

5. Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 329.

6. *Ibid*., tome I, p. 10.

7. *Ibid*., tome II, p. 621.

8. Para Walter Benjamin este verso, en el que podemos ver una ilustración de la experiencia de *shock* a la que asistimos con la lectura de *Les Fleurs du Mal*, revela el deseo de Baudelaire de ser comprendido ya que el poeta "a écrit un livre qui, d'entrée de jeu, avait peu de chance de toucher immédiatement le public" (*Œuvres III*, p. 330). Si Baudelaire se plantea la pregunta del público es porque hay una experiencia estética que corre el riesgo de no ser comunicada, puesto que, a diferencia de lo esperado por el lector romántico, la finalidad de esta nueva lírica no sería descifrar, o evocar como diría Mallarmé, sino manifestar la crisis de las correspondencias, o para decirlo en términos de Benjamin, manifestar a "celui qui ne peut plus avoir d'expérience" (*Ibid.*, p. 375).

9. Baudelaire, *Op. cit.*, tome I, p. 352.

10. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, Paris, Éditions du Seuil, p. 86.

11. Carlos Fuentes, *Geografía de la novela*, Madrid, Alfaguara, p. 202.

12. *Ibid*., p. 14.

13. Dicha diferencia, tomada de Malherbe y leída por Valéry en una carta de Racan, está postulada así en "Poésie et pensée abstraite" : "La marche, comme la prose, vise un objet précis. Elle est un acte dirigé vers quelque chose que notre but est de joindre [...] La danse, c'est tout autre chose. Elle est, sans doute, un système d'actes ; mais qui ont leur fin en eux-mêmes. Elle ne va nulle part. Que si elle poursuit quelque objet, ce n'est qu'un objet idéal, un état, un ravissement, un fantôme de fleur, un extrême de vie, un sourire" (*Œuvres*, tome I, 1330). Los tentáculos de esta diferencia tan cercana a lo útil y lo inútil llegan al Sartre de *Qu'est-ce que la littérature ?*, donde la poesía, es decir la danza que *ne va nulle part*, por razones intrínsecas a ella, no puede comprometerse.

14. Paul Valery, *Œuvres*, tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, pp 1314-1339.

15. Nos referimos a textos clásicos como "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" y "El narrador".

16. Walter Benjamin, *Œuvres III*, Paris, Folio, p. 121.

17. *Idem*., p. 120.

18. Los mismos términos regresan en un apartado de *Le rideau*, titulado "ce que seul le roman peut dire", lo cual es otro punto de contacto, no sólo como estrategia retórica, entre Fuentes y Kundera.

19. Fuentes, *Op. cit.*, p. 39.

20. Baudelaire, *Op. cit.*, tome II, p. 133.

21. Fuentes, *Op. cit.*, p. 225.

22. Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Folio, 2004, p. 25.

23. Ya Benjamin en su ensayo citado sobre "El narrador", veía en la información una nueva forma de comunicación que era una amenaza para el relato y también para su antagonista la novela : "elle [l'information] s'oppose au récit comme une forme non moins étrangère, mais beaucoup plus menaçante que le roman, que par ailleurs elle met en crise" (*Œuvres III*, p. 122).

24. Kundera, *Op. cit.*, p. 31.

25. Ernesto Sábato, *El escritor y sus fantasmas*, p. 56.

26. *Ibid.*, p. 93.

27. *Ibid*., p. 9.

28. *Ibid.*, p. 20.

29. Milan Kundera, *L'immortalité*, Paris, Folio, 2003, p. 119. Señalemos de paso, y en estrecha relación con los temas de este artículo, que Hermann Broch en su libro *Logique d'un monde en ruine* , en el ensayo titulado "Connaissance par la pensée et connaissance par la poésie", otorga a Goethe ese lugar en que las aspiraciones artísticas y científicas estaban conciliadas "parce que l'idée goethéenne de 'culture' - de *Bildung* - assignait à la poésie, il y a déjà cent ans de cela, un rôle qui, sans porter atteinte à l'autonomie de l'art, impliquait et exigeait qu'elle s'imprégnât de l'esprit de la science" (Hermann Broch, *Logique d'un monde en ruine, six essais philosophiques*, Paris, Éditions de l'Éclat, 2005, p. 88).

30. Alejo Carpentier, *Obras completas, vol. 13*,México, Siglo XXI editores, 1990, pp 254-5.

31. *Ibid.*, p. 265.

32. Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon*, Paris, Folio, 2002, p. 149.

33. *Ibid.*, p. 63.

34. *Ibid.*, p. 68.

35. Fuentes, *Op. cit.*, 200. En efecto, las mismas palabras, como una certeza que comunica a los escritores, son formuladas por Calvino en un texto titulado "Pour qui écrit-on ? L'étagère hypothétique" : "L'écrivain parle à un lecteur qui en sait plus que lui, se forge un soi qui en sait plus que lui-même, pour parler à quelqu'un qui en sait plus encore" (*La machine littérature*, p. 66).

36. Pascal Quignard, *Sordidissimes* in *Albucius,* Paris, Folio, 2004, p. 42.

37. Pascal Quignard, *Les Ombres errantes*, Paris, Folio, 2004, p. 174.

38. Valéry, *Op. cit.*, tome I, p. 1382.

39. Quignard, *Op. cit.*, 175.

40. Jean-Paul Sartre, *Les mots*, Paris, Folio, 2002, pp 212-3.

41. John Keats, *The complete poems*, London, Penguin Classics, 1988, p 440.

42. Valéry, *Op. cit.*, tome II, p. 570.

RESÚMENES

Este ensayo pretende dilucidar el problema de la utilidad de la literatura a partir de un puñado de reflexiones en que se hace palpable la tensión entre la inutilidad y la reivindicación de las letras dentro de la historia y la cultura. La primera parte intenta poner en perspectiva la relación entre la imaginación y la utilidad literaria, así como hacer dialogar tres autores : P. B. Shelley quien intenta demostrar los alcances de la imaginación a través de su contraposición con la razón ; Baudelaire, para el cual la imaginación tiene como objetivo instalar en el poeta una conciencia crítica ; y Carlos Fuentes, según el cual : "el nombre del conocimiento en literatura es imaginación. En la segunda parte exploraremos la defensa de la novela emprendida por Sábato, Kundera y Carpentier, intentando mostrar cómo la dicotomía de Shelley entre razón e imaginación persiste. A la defensa de la poesía y de la novela, agregamos la posición de Pascal Quignard, quien plantea aquí una utilidad de la literatura en competición y negación de la historia, así como una crítica abierta a la cultura pero desde un lugar marginal.

Cet article cherche à éclaircir le problème de l'utilité de la littérature à partir de quelques réflexions qui rendent palpable la tension entre l'inutilité et la revendication des lettres à l'intérieur de l'histoire et de la culture. La première partie tente de mettre en perspective la relation entre l'imagination et l'utilité littéraire, ainsi que de faire dialoguer trois auteurs : P.B.Shelley, qui veut démontrer la puissance de l'imagination par le biais de son opposition avec

la raison ; Baudelaire, chez qui l'imagination a pour but d'installer une conscience critique ; et Carlos Fuentes, selon lequel « Dans la littérature, le nom de la connaissance est imagination ». Dans la deuxième partie, nous explorons la défense du roman entreprise par Sábato, Kundera et Carpentier, en essayant de montrer la persistance de l'opposition entre raison et imagination établie par Shelley. Á la défense de la poésie et du roman, nous ajoutons la position de Pascal Quignard qui envisage l'utilité de la littérature en tant que concurrence et négation de l'histoire, mais aussi comme source d'une critique ouverte de la culture à partir d'une position marginale.

This article aims at clarifying the issue of the usefulness of literature from some thoughts which make the tension between literary usefulness and literary protest within history and culture palpable. The first part attempts to put in perspective the relation between imagination and literary usefulness and also to make three authors respond to one another : P.B. Shelley, who wants to demonstrate the strength of imagination through its opposition with reason ; Baudelaire, for whom imagination aims at creating critical awareness ; and Carlos Fuentes, for whom "In literature, the name of knowledge is imagination". In the second part, we explore the defence of the novel by Sábato, Kundera and Carpentier, trying to show the persistence of the opposition between reason and imagination established by Shelley. To the defence of poetry and the novel we add the position of Pascal Quignard, who views the usefulness of literature as a challenge to and a negation of history but also as the source of an open criticism of culture from a marginal position.