

AGRADECIMIENTOS

Expreso aquí mi reconocimiento a *Daedalus* por su autorización para reimprimir, muy aumentado, un ensayo que originalmente se publicó en sus páginas. También agradezco a la Facultad de Letras de la Universidad de Indiana su permiso para reimprimir una versión anterior del mismo ensayo que apareció en su folleto conmemorativo. Algunas frases de la sección sexta, como ya se ha señalado, se reproducen en *Educación superior: demanda y respuesta* (1969), si bien la presente versión es por lo general la más temprana.

UNO

La expresión «El camino crítico» es, según entiendo, un término propio de la administración de empresas que comencé a escuchar de un modo reiterado durante la preparación de la Montreal Expo de 1967. Se asociaba en mi mente a las frases finales de la *Crítica de la razón pura* de Kant, donde se dice que el dogmatismo y el escepticismo ya han gozado de su oportunidad en tanto que posturas filosóficas sostenibles y que «sólo queda abierto el camino crítico»¹. También se asociaba a un momento clave de mi propio desarrollo. Hace unos veinticinco años, cuando aún me hallaba en el medio de mi vida, me perdí en la selva oscura de las profecías de Blake y busqué algún camino que me sacara de allí. Había muchos, algunos bien trillados y equipados con postes indicadores, pero todos apuntaban en las que para mí eran direcciones equivocadas. Me encaminaban hacia las condiciones sociales de la época de Blake, hacia la historia de la tradición oculta, hacia los factores psicológicos de la mente de este autor y hacia otros temas muy válidos en sí mismos. Pero mi tarea consistía concretamente en intentar descifrar su código simbólico, y tenía la sensación de que el camino pasaba directamente por la literatura misma. El camino crítico que yo buscaba consistía en una teoría de la crítica que, en primer lugar, diese cuenta de los fenómenos más importantes de la experiencia literaria, y en segundo lugar me condujera a una visión del puesto que la literatura ocupa dentro de la civilización considerada como un todo.

Siguiendo la inclinación que Blake me había inspirado, me interesé especialmente por dos cuestiones. Una era: ¿Cuál es el objeto global de conocimiento del que forma parte la crítica? Rechacé la

¹ Así en la mayor parte de las traducciones, si bien la palabra que Kant emplea es *Weg* y no *Pfad*.

— respuesta: «La crítica es una subdivisión de la literatura» por tratarse de un sinsentido tan evidente. La crítica es teoría de la literatura, y no un elemento menor e inesencial de su práctica. Esa noción no es sorprendente en profanos o en poetas, pero ¿cómo puede un crítico encontrarse tan confundido acerca de su propia función, hasta el punto de adoptar la misma perspectiva que yo no podía (y aún no puedo) comprender? Ciertamente la crítica encuentra una desventaja particular en ese número de personas que han derivado hacia ella sin vocación alguna y que tienen por lo tanto, todo lo inconsciente que se quiera, un cierto interés en que siga siendo teóricamente incoherente.

A su vez, la crítica literaria parecía formar parte de dos campos más amplios que se encontraban sin desarrollar. Uno era la crítica unificada de todas las artes; el otro consistía en algún área de la expresión verbal que todavía no había sido definida, y que en este libro llamaremos mitología. Este último campo parecía más prometedor a corto plazo; en cuanto al primero, me parecía que en él estribaba el destino último del objeto llamado estética², en el que (al menos por entonces) parecían interesarse algo relativamente pocos críticos literarios técnicamente competentes. También me fijé en el poderoso movimiento centrífugo que llevaba desde la crítica a los campos de lo social, lo filosófico y lo religioso, y que se había establecido desde al menos tan temprano como Coleridge. Encontraba que en todo esto había algo que no tenía una motivación clara. Un crítico dedicado a la literatura, pero carente del sentido de su propia función distintiva, cae a menudo en la tentación de creer que nunca podrá ser otra cosa que un escritor o un pensador de segunda, dado que su trabajo deriva de la obra de hombres que, en función de sus propios postulados, son más grandes que él. Sentí entonces la necesidad de una concepción de la crítica que situase la actividad del crítico bajo una luz adecuada y, una vez lo hubiéramos logrado, los restantes objetos de interés que éste pudiera tener no representarían sino una expansión natural de la crítica, en lugar de una evasión de la misma.

La otra cuestión era: ¿Cómo llegamos al significado poético? Es un principio generalmente aceptado que el significado deriva del contexto. Pero en el significado verbal existen dos contextos diferentes: el imaginativo de la literatura y el del discurso intencional ordinario. Tenía la sensación de que ningún crítico había prestado toda su atención a lo que me parecía ser la primera operación de la críti-

² Para un punto de vista opuesto, *vid.* F. E. SPARSHOTT, *The structure of aesthetics*, Toronto, 1963.

ca: intentar ver qué significado podía descubrirse en las obras literarias a partir de su contexto en la literatura misma. Parecía como si todo significado literario se remitiera en primer lugar al contexto del significado intencional, siempre secundario y a veces erróneo. Esto es, se suponía que el significado fundamental de una obra literaria era del tipo que puede expresarse mediante una paráfrasis en prosa. Este significado primario era llamado «literal», expresión que presenta un exuberante crecimiento de maraña semántica en torno suyo que ya he discutido en otro lugar, y a la que vuelvo aquí con mayor brevedad.

Quando comencé por primera vez a escribir sobre teoría crítica quedé asombrado al comprobar hasta qué punto estaba generalizado el acuerdo de que la crítica no disponía de principios propios y debía «fundamentarse» en algún otro campo del conocimiento. Las discrepancias no se originaban en este punto, sino en torno a la cuestión de cuáles eran los temas adecuados de los que debía depender la crítica. El antiguo fundamento filológico europeo, muy sensato al menos en la forma en que lo expusieron August Boeck³ y otros en el siglo XIX, había desaparecido en gran medida de los países de habla inglesa. En algunos lugares, especialmente en Oxford, donde estudié en los años treinta, había decaído hasta convertirse en una concepción mucho más estrecha de la filología. Esto se debió en parte a que el cambio de eje que se produjo en los estudios literarios con el abandono de la lengua clásica por las modernas había provocado un prejuicio que derivaba de una de las más extrañas perversiones que jamás se dieron en la ética del trabajo: que al menos la literatura inglesa era un tema de mero entretenimiento y no debía ser admitida en las universidades a menos que el hincapié fundamental recayese en algo que resultara más beneficioso para la fibra moral, como aprender las clases de los verbos fuertes del inglés antiguo. En la mayor parte de las universidades norteamericanas la institución crítica descansaba sobre una mezcla de historia y filosofía, en la suposición evidente de que toda obra literaria era lo que Sir Walter Raleigh dijo de *El paraíso perdido*: un monumento a las ideas muertas. Yo mismo pronto quedé identificado como uno de los críticos que extraían sus principios de la antropología y la psicología, que por entonces todavía se consideraban generalmente como temas inadecuados. Siempre he insistido en que la crítica no puede extraer sus principios de otro campo, pues significa arrancarlos de su

³ *Vid.* *Encyklopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften*, Leipzig, 1877, en especial el primer capítulo, «Die Idee der Philologie».

contexto real, y que debe elaborar los suyos propios. Pero los hábitos mentales son difíciles de romper, especialmente los malos, y porque encontré esencial el término «arquetipo», aún se me tacha a menudo de crítico junguiano y se me clasifica junto a la señorita Maud Bodkin⁴, cuyo libro he leído con interés y a la que, ante la evidencia de ese mismo libro, me parezco tanto como a la fallecida Sarah Bernhardt.

El motivo de esta situación más bien absurda resultaba evidente. Para no extendernos, diremos que mientras se busque su significado fundamentalmente dentro del contexto del discurso intencional, el poema se convertirá en un documento que debe relacionarse con algún área verbal de estudio que se encuentra fuera de la literatura. De aquí que la crítica, como en el caso de Los Angeles, se convierta en un conglomerado de barriadas que no disponen de un centro en la literatura misma. Una de estas barriadas es la biográfica, donde se toma la obra literaria como documento que ilustra algún aspecto de la vida de su autor. La época en que este enfoque estuvo más de moda fue el siglo XIX y su exponente más destacado era Carlyle, para quien sólo podía ser gran poesía la retórica personal de un gran hombre. Esta teoría exige que Shakespeare, por ejemplo, haya sido evidente y arrolladoramente un gran hombre, lo cual explica por qué en el XIX se dedicó tanta energía crítica a intentar forjarle, a partir de alusiones imaginarias de su poesía, una biografía que resultara lo bastante interesante. Esta desencaminada actividad ha quedado limitada hoy en día fundamentalmente a los sonetos, donde, como dice Mutt en *Finnegans Wake*, «puede que quien escribe runas tenga que descifrarlas a cuatro patas». El ensayo de Carlyle sobre Shakespeare, en *Héroes y culto al héroe*, resulta tan verborreico y retórico sin contenido como puedan llegar a serlo dentro del orden de lo natural las expresiones en prosa. Algo parece no marchar bien en la teoría, al menos cuando adopta esta forma. Salimos mejor parados con Goethe, pero incluso en este caso el sentido de su grandeza personal puede relacionarse menos con la calidad de su poesía que con el gran número de cosas que fue capaz de hacer además de escribirla.

No me estoy refiriendo a la biografía en su sentido más estricto, sino a la idea de que la vida del poeta es clave esencial para una más profunda comprensión de su poesía. Ocurre a menudo que la literatura interesante la produce un hombre carente de interés, en el sentido de tratarse de alguien que nos decepciona si andamos buscando

⁴ *Archetypal Patterns in Poetry*, 1934.

una especie de héroe de la cultura. De hecho, esto ocurre con tanta frecuencia que, sin lugar a dudas, no existe relación alguna entre la capacidad para escribir poesía y cualquier otra capacidad, o, cuando menos, resulta claramente absurdo suponer que todo auténtico poeta debe ser un determinado tipo de persona. Por ello, la formulación «este poema es particularmente destacable por el modo en que arroja luz sobre», etc., deja muy pronto de parecer convincente a todos salvo a un escogido grupo de poetas. Para la comprensión crítica se necesita algo más, algo más profundamente fundamentado en una experiencia literaria de mayor envergadura.

Hoy el enfoque biográfico tiende a trasladarse del contenido personal manifiesto del poema al latente, y de un enfoque biográfico propiamente dicho a otro psicológico. Aquí y ahora esto equivale en gran medida a un enfoque freudiano, o a lo que he dado en considerar como un enfoque a lo Lutero en su intimidad. Llegados a este punto nos topamos con una considerable dosis de determinismo. Todas las concepciones documentales de la literatura son alegóricas, y este hecho resulta aún más evidente cuando los poemas se toman como alegorías de represiones freudianas, conflictos sin resolver, tensiones entre el ego y el ello, o, por referirnos también a otra escuela, como alegorías del proceso junguiano de individuación. Pero lo que es cierto para la poesía alegórica también lo es para la crítica alegórica: la alegoría es una técnica que exige mucho tacto, y se violan las leyes de éste cuando la blancura de *Moby Dick* queda explicada como una *tabula rasa* lockiana, cuando se discute sobre Alicia en el País de las Maravillas en términos de su hipotético aprendizaje de tocador, o cuando se toma la expresión de Matthew Arnold que aparece en *La playa de Dover* —«Donde los ignorantes ejércitos chocan por la noche»— como referencia encubierta a la copulación de sus padres. Uno termina por recordar los *exempla* que a partir de las ciencias naturales formulaban los predicadores medievales. En el siglo XIV Richard Rolle nos dice que la abeja lleva tierra en las patas para que le sirva de lastre en sus vuelos, y de este modo nos hace pensar en la Encarnación, por medio de la cual Dios adoptó una figura terrenal. El ejemplo es ingenioso y entretenido, y sólo resulta insatisfactorio cuando se está interesado en las abejas.

Si nos cansamos de ese juego de sombras chinescas que es la explicación de auténticos poemas en función de supuestos estados mentales, podemos vernos empujados a pensar que la fuente última de un poema no es tanto el poeta individual como la situación social de que surge y de la que es portavoz y medio. Esto nos conduce

al campo de la crítica historicista. Aquí nos encontramos de nuevo con que nadie puede ni debe negar la relevancia que la literatura tiene para la historia. Pero la crítica historicista rara vez tiene verdadera conciencia de que la primera constituye en sí misma un elemento activo del proceso histórico. A los poetas se les supone una capacidad sensible de respuesta a las tendencias sociales semejante a la del papel de tornasol, y por ello se considera que la literatura en su totalidad es algo sobre lo que actúa el proceso histórico; así, volvemos a encontrarnos con que aún no hemos escapado al procedimiento documental y alegórico.

Una vez más, algunos críticos historicistas, al igual que ocurría con los biográficos, tenderán a desplazarse desde el contenido social manifiesto hacia el latente, es decir, desde el contexto histórico del poema a su contexto dentro de una determinada concepción unitaria de la historia. Aquí volvemos a encontrarnos de modo inequívoco con el determinismo, con el impulso de descubrir el significado último de la literatura en algo ajeno a ella misma. En la época de que hablo, esto es hace una generación, estaba en boga un determinismo conservador y católico muy influido por Eliot, que adoptó el tomismo —o al menos hacía referencias a él— como cumbre de los valores culturales de Occidente, y contemplaba benévola desde lo alto todo lo que siguió a esta corriente como si se tratara de una especie de bajada en tobogán que pasara velozmente por el nominalismo, el protestantismo, el liberalismo, el idealismo subjetivo, etc., hasta llegar al solipsismo, donde se suponía que estaban encuadrados los contemporáneos no tomistas del crítico. El marxismo es otra amplia perspectiva histórica muy difundida, y quizá sea intrínsecamente la más seria de todas. La literatura es parte de un proceso social y por ello la totalidad de éste constituye el verdadero contexto de la misma. En teoría el marxismo adopta una visión social de la literatura lo suficientemente amplia como para observarla dentro de su verdadero contexto. En la práctica, sin embargo, opera como un mero determinismo más que elude todos los aspectos de la literatura salvo una interpretación alegórica de su contenido.

Todos estos enfoques documentales y externos, aún cuando se manejen correctamente, están sujetos al menos a tres limitaciones con las que todo estudioso experimentado debe contar. En primer lugar, no dan cuenta de la forma literaria del objeto que examinan. Identificar al rey Eduardo y documentar la actitud de Milton para con la Iglesia de Inglaterra no arrojará luz alguna sobre *Lycidas* en tanto que elegía pastoril que cuenta en su ascendencia con una rama clásica y otra italiana. En segundo lugar, no dan cuenta del len-

guaje poético y metafórico de la obra literaria, antes bien, presumen que su significado primario no es poético. Y en tercer lugar no dan cuenta del hecho de que la verdadera cualidad de un poeta estriba a menudo en una relación negativa con el contexto escogido. Para entender el *Milton* y la *Jerusalem* de Blake resulta útil saber algo acerca de su disputa con Hayley y de su juicio por sedición. Pero además se necesita ser consciente de la enorme desproporción que existe entre estos acontecimientos menores ocurridos en el curso de una vida tranquila y la transformación apocalíptica que sufren en los poemas. Además, se debería tener conocimientos suficientes de crítica, y acerca de Blake, para no atribuir esa desproporción a una paranoia de este último. De modo semejante, el estudioso puede muy bien escribir todo un estante de libros sobre la vida de Milton examinada a la luz de la historia de su época, y aun así no darse cuenta de que su grandeza como poeta radica en gran medida en su profunda y obstinada incompreensión de la misma.

Por el tiempo en que comencé a escribir crítica, el llamado «new criticism» se había establecido como técnica de exposición. Se trataba de una forma retórica de la crítica, y la palabra retórica viene significando dos cosas desde el principio: lo figurativo del lenguaje y los poderes de persuasión de un orador. El «new criticism» se ocupó de la retórica en el primer sentido, y estableció un contrapeso al enfoque biográfico que veía la poesía como retórica personal. El gran mérito de la crítica expositiva consistió en que como base del significado poético aceptaba la forma y el lenguaje poéticos. Sobre esta base levantó una resistencia frente a toda la crítica de «trasfondo», que describía lo literario en términos de lo que no lo era. A la vez, se privó del aspecto más positivo de la crítica documental: el sentido del contexto. Exponía sencillamente una obra tras otra, prestando escasa atención al género o a cualquier otro principio estructural de mayor envergadura que relacionara las distintas obras objeto de la exposición.

Las limitaciones de este enfoque se hicieron pronto evidentes, y antes o después la mayor parte de los nuevos críticos retornaron al seno de algún contexto documental ya establecido, generalmente al historicista, si bien al principio se les consideraba opuestos a él. Uno o dos se acercaron incluso al marxismo; pero el movimiento en general, al menos en América, fue antimarxista. Anteriormente los marxistas habían condenado una tendencia en cierto modo semejante a ésta que había aparecido en la crítica rusa bajo el nombre de «formalismo», pues cayeron en la cuenta de que si comenzaban por aceptar la forma literaria como fundamento del significado literario

acabarían por debilitar enormemente los principios que servían a las burocracias marxistas para racionalizar su censura sobre las artes. Por lógica, también habrían terminado otorgando efectivamente a poetas y novelistas el mismo tipo de libertad que de mala gana se habían visto obligados a conceder a los científicos físicos.

Más recientemente, Marshall McLuhan ha dado salida a una teoría formalista, resumida en la expresión «el medio es el mensaje», que se inserta en el contexto de un determinismo neomarxista, según la cual los medios de comunicación cumplen el mismo papel que desempeñan los instrumentos de producción en un marxismo más ortodoxo. El profesor McLuhan esbozó este nuevo código mosaico muy influido por el ala conservadora del nuevo movimiento crítico, y en *La Galaxia Gutenberg* pueden encontrarse muchas huellas del anterior determinismo tomista. Ejemplo de ello es esa distinción tan curiosamente exagerada que establece entre la cultura del manuscrito, propia de la Edad Media, y la cultura del libro originada por la página impresa, que siguió a la anterior.

Me parecía evidente que, tras aceptar la forma poética de un poema como base fundamental de su significado, el paso siguiente consistía en buscar un contexto en la propia literatura. Por supuesto, el más evidente contexto literario de un poema es la producción completa de su autor. Al igual que la exposición había creado un corrector para los excesos de la crítica biográfica al hacer hincapié en el aspecto más objetivo de la retórica, el estudio de toda la obra de un poeta podía llegar a convertirse en la base de una especie de crítica «psicológica» que operase dentro de la literatura y proporcionase así un equilibrio frente a la crítica que desemboca en el seno de Freud. Después de todo, la poesía es una técnica de comunicación; se dirige tanto a la parte consciente de la mente como a sus zonas más oscuras, y lo que un poeta logra comunicar a los demás resulta por lo menos tan importante como lo que no consigue resolver en su interior.

Caemos pronto en la cuenta de que cada poeta tiene su propia estructura distintiva de imágenes, que normalmente aparece incluso en su obra más temprana, y, en lo esencial, ni cambia ni puede cambiar. Este más amplio contexto de un poema, ceñido a la totalidad del «paisaje mental» de su autor, es algo que se encuentra en la mejor exposición —la de Spitzer, por ejemplo. Tomé conciencia de su importancia cuando trabajaba sobre Blake, al darme cuenta de que tanto sus substantivos simbólicos específicos como otros aspectos semejantes formaban de modo efectivo una verdadera estructura de imágenes poéticas, y no un «sistema» —a pesar del empleo que

él hacía de la palabra— al que se encontrara ligado como un administrador a su computadora. Sin embargo, a medida que iba estudiándola, esta estructura de imágenes comenzó a mostrar cada vez más semejanzas con las de otros poetas. Siempre se había considerado a Blake como poeta que poseía un «simbolismo privado» encerrado en el interior de su mente; pero esa concepción resultaba tan increíblemente falsa que el vencerla me llevó mucho más lejos de la simple corrección de una idea equivocada sobre nuestro autor.

En concreto me vi arrastrado a tres conclusiones. Primero, no existe un simbolismo privado: la expresión carece de sentido. Pueden darse alusiones o asociaciones privadas que requieran de notas a pie de página, pero no llegarán a formar una estructura poética, ni siquiera en el caso de que el poeta fuera un psicótico. La estructura del poema no dejará de ser un esfuerzo de comunicación por mucho que ésta fracase. En segundo lugar, como acabamos de decir, cada poeta tiene su propia estructura de imágenes, y cada detalle de la misma encuentra un análogo correspondiente en las estructuras de todos los demás poetas. En tercer lugar, si seguimos ese modelo de estructuras análogas descubriremos que no nos conduce a la semejanza sino a la identidad. Semejanza implica uniformidad y monotonía, por lo que cualquier conclusión que afirme que todos los poetas son muy semejantes en el aspecto que sea es demasiado falsa a la luz de nuestra experiencia literaria para poder sostenerse. Lo que hace posible la individualidad es la identidad: los poemas están hechos de las *mismas* imágenes, al igual que todos los poemas en inglés están hechos de la misma lengua. Este contraste entre semejanza e identidad es uno de los problemas más arduos de la teoría crítica y tendremos que retornar a él en varias ocasiones a lo largo de este libro.

Seguía sin sentirme satisfecho: pretendía un enfoque histórico de la literatura, pero el que buscaba debía ser —o incluir— auténtica historia de la misma, y no tratarse de una simple asimilación de la literatura a algún otro tipo de historia. Fue entonces cuando se me impuso sola la enorme importancia de ciertos elementos estructurales de la tradición literaria, como las convenciones, los géneros y la utilización recurrente de ciertas imágenes o grupos de imágenes que di en llamar arquetipos. T. S. Eliot se había referido ya a la tradición como fuerza creadora e informadora que actúa sobre el poeta visto en concreto como artesano, y no vagamente como una persona meramente cultivada. Pero ni él ni ningún otro parecían haber llegado a identificar los factores de esa tradición, lo que hace posible la creación de nuevas obras literarias a partir de otras anteriores. Los

nuevos críticos se habían enfrentado al enfoque crítico de trasfondo, pero no habían destruido la concepción oratoria de la poesía considerada como retórica personal.

Ahora bien, dentro de la literatura la convención parecía ser una fuerza aún mayor que la historia. Las diferencias entre las convenciones de los poetas medievales que escribían en el Londres de Ricardo II y las de los poetas cortesanos que lo hacían en el de Carlos II son mucho menores que las existentes entre las condiciones sociales de ambas épocas. Comencé a sospechar que la relación que se establece entre un poeta y la poesía se parece mucho más de lo que generalmente se piensa a la que se establece entre un estudioso y su estudio. Con independencia de lo que se escriba, los procesos psicológicos que se ponen en juego son muy semejantes. El estudioso no puede llegar a serlo hasta que no se sumerge en su objeto, hasta que no liga su propio pensamiento al conjunto de lo que se haya pensado en su época sobre el mismo. Un estudioso como tal no puede pensar por su cuenta o al azar: sólo puede ampliar un cuerpo orgánico de pensamiento, es decir, añadir algo que esté relacionado lógicamente con lo que él u otro han pensado ya. Y es precisamente de este modo como siempre se han referido los poetas a su relación con la poesía. Desde Homero han insistido continuamente en verse como meros espacios donde podía tomar forma propia alguna novedad surgida de la literatura.

Llegados a este punto queda claro que se debe dar un paso definitivo. La crítica debe desarrollar la noción de una historia propia de la literatura que sirva de complemento a la crítica historicista, que la relaciona con su trasfondo histórico no literario. Debe desarrollar también una forma propia de visión histórica unitaria que se funde en lo que existe en el interior de la literatura antes de en lo que es externo a ella. En lugar de encajarla en un esquema prefabricado de la historia, el crítico debería contemplarla como una estructura coherente que está condicionada históricamente, aunque configura su propia historia, y que responde a un proceso histórico externo sin que su forma quede determinada por él. Este cuerpo global de la literatura puede estudiarse a través de sus principios estructurales más amplios, que acabo de describir como convenciones, géneros y grupos recurrentes de imágenes o arquetipos. Estos principios estructurales son ignorados en gran medida por la mayor parte de los críticos sociales. Como consecuencia, el trato que otorgan a la literatura es normalmente superficial, un simple ir recogiendo elementos de las obras literarias que parecen interesantes por motivos no literarios.

Cuando la crítica desarrolla una noción adecuada de la historia

de la literatura, la historia exterior a la misma no deja de existir ni de ser relevante para el crítico. De modo semejante, la observación de la literatura como unidad independiente no la sustrae de su contexto social; por el contrario, se hace mucho más fácil descubrir cuál es el lugar que ocupa dentro de la civilización. La crítica siempre tendrá dos aspectos: uno apunta hacia la estructura de la literatura y otro lo hace hacia los demás fenómenos culturales que constituyen el medio social de la misma. Juntos, se equilibran mutuamente; cuando uno se desarrolla a costa del otro la perspectiva crítica queda desenfocada. Si la crítica se encuentra debidamente equilibrada resulta más inteligible la tendencia de los críticos a pasar de las cuestiones críticas a otros temas sociales de mayor amplitud. Una tendencia semejante ni debe ni necesita tener su origen en una insatisfacción producida por la estrechez de la crítica considerada como disciplina, sino que debería ser tan sólo resultado de la noción de contexto social, noción que se encuentra presente en todos los críticos de los que se tiene menos probabilidades de aprender algo.

El «new criticism» presentaba otra dificultad que sólo era técnica y que seguía apuntando a la necesidad de una noción de contexto. Cada vez que leemos algo realizamos dos operaciones mentales que se suceden en el tiempo. En primer lugar seguimos el movimiento narrativo propio del acto de la lectura, pasando páginas y siguiendo un trazado que va de arriba abajo y de izquierda a derecha. Después podremos contemplar la obra como unidad simultánea y estudiar su estructura. Este último acto constituye la respuesta crítica propiamente dicha, y el lector ordinario rara vez necesita ocuparse de él. El dato más importante para el análisis retórico se centra en el estudio de la «textura» poética, y éste nos sumerge en un complicado laberinto de ambigüedades, significados múltiples, imágenes recurrentes y ecos de sonidos y sentidos. La exposición completa de una obra extensa y compleja basada en el proceso de lectura podría muy bien llegar a alcanzar mayor extensión y resultar más difícil de leer que la obra misma. Estas exposiciones lineales ofrecen algunas ventajas como método de enseñanza, pero a efectos de publicación resulta más sencillo empezar por la segunda operación. Esto supone enlazar el análisis retórico a un armazón deductivo que deriva del estudio de la estructura; el contexto de la misma es lo que nos indica dónde debemos empezar a buscar las imágenes y ambigüedades fundamentales.

La dificultad de trasladar la exposición desde el proceso de lectura al estudio de la estructura ha dejado algunas huellas curiosas en

la nueva teoría crítica. Encontramos una en Ransom y su arbitraria suposición de que la textura es de algún modo más importante para el crítico que la estructura; otra la encontramos de nuevo en McLuhan, quien ha inflado los dos elementos no resueltos de la exposición hasta convertirlos en un portentoso contraste histórico entre las exigencias «lineales» de los antiguos medios impresos y el impacto «simultáneo» de los recientes medios electrónicos. Sin embargo, la verdadera distinción no es la que se establece entre los diferentes tipos de medio, sino entre las dos operaciones de la mente que se ponen en juego cuando ésta entra en contacto con un medio cualquiera. Existe una respuesta «simultánea» ante lo impreso como existe una respuesta «lineal» ante una pintura, dado que realizamos con la vista una danza preliminar antes de captar el cuadro en su conjunto; en el extremo opuesto de la experiencia tenemos la música, que cuenta con una partitura, representación espacial que simboliza su comprensión simultánea. En la lectura de un periódico entran en juego dos operaciones lineales preliminares, la ojeada a los encabezamientos y el seguimiento de un artículo.

Este punto es crucial para la teoría crítica, dado que toda concepción del significado «literal» entendido como paráfrasis en prosa se basa en una concepción que en realidad es precrítica. Es al esforzarnos por asimilar lo que se nos presenta cuando reducimos el significado poético al intencional, pues atendemos antes a lo que la obra dice explícitamente que a lo que realmente es. La experiencia precrítica de la literatura no dispone de palabras, y toda la crítica que intenta basarse en ella tiende a suponer que el acto crítico fundamental consiste en una reacción sin palabras que deberá ser descrita mediante alguna metáfora que refleje el contacto inmediato y no verbal, como la palabra «gusto». Desde esta perspectiva la crítica verbal es una operación secundaria que consiste en intentar encontrar palabras para describir el gusto. Los estudiantes a quienes he animado a meditar sobre estas líneas me preguntan a menudo por qué presto tan poca atención a la «singularidad» de la obra literaria. Puede parecer absurdo que la expresión «singular» se convierta en un término de valoración, dado que el peor poema del mundo es evidentemente tan singular como cualquier otro; sin embargo, esta palabra revela con mucha claridad la confusión de pensamiento subyacente. La crítica es una estructura de conocimiento, en tanto que lo singular como tal no es cognoscible; la singularidad es una categoría de la experiencia, no del conocimiento; más concretamente, lo es de aquel aspecto de la experiencia que no puede formar parte de la estructura del conocimiento.

Una palabra más apropiada, como «individualidad», plantearía problemas más profundos. Ciertamente, la base del conocimiento crítico es la experiencia directa de la literatura, pero la experiencia como tal nunca es adecuada. Una y otra vez nos encontramos en la resaca de haber visto *El rey Lear* con una Cordelia incompetente, o de no disfrutar de una novela porque alguna de sus escenas se asocia a algún recuerdo reprimido; a menudo, nuestras respuestas más profundamente satisfactorias han tenido lugar en la infancia sólo para ser contempladas después como inmaduras reacciones incontroladas. A lo largo de toda una vida a duras penas pueden coincidir en más de una o dos ocasiones el momento propicio, el estado de ánimo adecuado y el grado de desarrollo apropiado para no dejar escapar la ocasión. Sin embargo, parece que la idea de una experiencia concluyente en el tiempo es la hipótesis en que se apoya la crítica. Desde luego, el objetivo de esta última es la reconstrucción del tipo de experiencia que pudimos y debimos tener, y de este modo acoplarnos a ella, incluso si la «sombra» de *Los hombres huecos* de Eliot la ha oscurecido para siempre. Así pues, en tanto que estructura del conocimiento, y a semejanza de otras tales, la crítica es en cierto sentido un monumento al fracaso de la experiencia, una Torre de Babel, o una de las «ruinas del tiempo» que, en palabras de Blake, «edifican mansiones en la eternidad». A ello se debe la popularidad de la crítica valorativa o del gusto, que parece apuntar atrás hacia una intensidad de respuesta mayor de la que puede transmitir la propia crítica. La noción de que todo lo escrito por el poeta es simplemente algo que se ha podido salvar de cierta «inspiración» original de un tipo mucho más numinoso corresponde a una perspectiva popular en la poesía misma. En dicha noción se contiene una auténtica verdad, pero requiere ser expresada de otro modo.

Existen dos categorías de respuesta ante la literatura que muy bien pudieran describirse con los términos ingenuo y sentimental empleados por Schiller⁵, si los utilizamos en el sentido en que él lo hizo pero trasladándolos de las cualidades intrínsecas de la literatura a las de su experiencia. A la que estamos refiriéndonos ahora es a la experiencia «ingenua», a la respuesta lineal, participadora, precrítica, que se lanza adelante hacia la conclusión de la obra a medida que el lector pasa las páginas o que el auditorio del teatro escucha expectante. Esta conclusión no es sencillamente la última página o

⁵ Los he empleado antes, en un contexto distinto, en *Anatomy of Criticism* (1957), 35.

el último verso recitado, sino «el reconocimiento» que, concretamente en una obra de ficción, acopla el final con el principio y tira de la línea recta de respuesta hasta convertirla en parábola. El objetivo que persiguen todos los escritores que fundamentalmente se consideran entretenidos consiste en una respuesta que suponga el puro placer de participar, sin otra finalidad, y algunos de ellos cuando se enfrentan a la operación crítica que sigue a esa respuesta la ignoran, se resisten o se ofenden.

Sin embargo, este placer estriba en un estado de inocencia que raramente se alcanza en la vida adulta. Muchos tenemos autores «favoritos», que son para nosotros una especie de jardín cerrado por el que podemos vagar en un estado de receptividad totalmente satisfecha. Pero cada lector tiene muy pocos, y normalmente fueron descubiertos y leídos bastante temprano. El sentimiento de culpa que provoca la literatura de «evasión» consiste en una ansiedad moral que proviene principalmente de la sensación de tratarse del sustituto de una experiencia no vivida, y de la idea de que si este tipo de literatura realmente hiciera lo que declara no sería tal literatura de evasión. Como regla general, el placer de la respuesta directa es de un tipo más amortiguado y diseminado. Nace del hábito de leer o de ir al teatro, y procede en gran parte de una expectativa muy desarrollada que abarca muchas obras y muchos años. En vez de jugar en una máquina tragaperras cuyo premio fuera una experiencia ideal, lo cual puede que nunca nos compense, lo que hacemos es edificar algo, establecer un fondo global de experiencia para el que cada respuesta particular supone una inversión.

Una de las funciones básicas de la crítica estriba en explicar qué ocurre con el hábito de leer, empleando la palabra «leer» como término general referido a toda experiencia literaria. Si la lectura fuese tan sólo una serie inconexa de experiencias —una novela, un poema, una obra dramática tras otra— tendría ese sentido de distracción o de pasatiempo vacío que le atribuyen tantos de los que temen el ocio. El auténtico lector sabe más: sabe que penetra en una estructura de experiencia coherente, y que la crítica, que estudia la literatura a partir del esquema organizador de sus convenciones, géneros y arquetipos, le permite ver en qué consiste esa estructura. Esta crítica a duras penas puede dañar la «singularidad» de cada experiencia; antes al contrario, rechaza la jerarquía valorativa que nos limita a la lista de lecturas confeccionada por el evaluador, y alienta a cada lector para que se niegue a aceptar sucedáneos en su búsqueda de la infinita variedad. Simplemente no es cierto que los «grandes» escritores suministren toda la variedad de experiencia que ofrecen

los que sólo son «buenos»: si Massinger no es sucedáneo de Shakespeare, éste tampoco lo es suyo.

Existen todavía menos motivos para afirmar que el estudio de las pautas estructurales recurrentes de la literatura lleva al lector a la convicción de que ésta es muy semejante en todas partes. Ello se debe a que dicho estudio, como acabamos de decir, no tiene por objetivo hacer que el estudiante vuelva una y otra vez a puntos semejantes, sino siempre al mismo, a la idea de identidad de la experiencia literaria, que es la contrapartida objetiva de su propia identidad. El hecho de que la variedad y la novedad sólo puedan encontrarse donde esté la identidad es el tema de que se ocupa gran parte de la literatura que tiene mayor influencia en nuestro siglo —la de los Cuartetos de Eliot, con sus ajos y zafiros que se cuajan en un eje atascado; la de los Cantos de Pound, que insisten en «hacerlo nuevo» pero permanecen en el centro del «pivote que no se tambalea»; la de ese himno tremendo a la eterna novedad de lo mismo que es *Finnegans Wake*. A duras penas puede esperarse que la crítica del siglo XX que no comprende uno de los temas fundamentales de la literatura de su propia época logre infundir mucho sentido a la literatura del pasado.

Esto nos lleva al tipo de respuesta «sentimental», que arranca del mismo punto que la crítica, dado que lee en la unidad de la obra. En la literatura moderna se ha hecho un fuerte hincapié en solicitar una respuesta del lector que minimice todo lo «ingenuo», todo lo que se relacione con el suspense o la expectación. Este énfasis se inicia en la literatura inglesa con las Profecías de Blake, concretamente con el *Milton* y la *Jerusalem*, que eluden la sensación de narración lineal y repiten una y otra vez su tema central en una serie de contextos que va en aumento. La ficción tiende cada vez más a abolir la trama teleológica que tiene al lector preguntándose «qué es lo que va a pasar»; la poesía abandona el tejido conectivo de la narración a favor de episodios discontinuos: en Mallarmé y otros llega incluso a evitar el movimiento centrífugo de nombrar o señalar objetos que se sienten ajenos al poema. Este énfasis, aunque empieza aplicándose a la unidad, no es gratuito, sino que en realidad se ejerce sobre la intensidad, palabra que nos devuelve a la noción de una experiencia ideal. Hopkins, con su «insaje» y su «insión»*, Proust con sus instantes de recuerdo y reconocimiento, Eliot con sus momentos intemporales en el eje del mundo, y multitud de escritores más recientes con sus místicas del orgasmo, de las drogas y de los momentos cuasi bu-

* «*Inscape*» e «*instress*» en el original [N. del T.].

distas de iluminación, nos hablan de una forma de experiencia ideal que de un modo u otro parece ser el verdadero objetivo de la vida. La experiencia ideal misma, al menos para los más perspicaces de estos autores, nunca tiene lugar, pero con concentración y práctica intensa puede alcanzarse en muy contadas ocasiones una aproximación profundamente satisfactoria. El curioso lazo que establecen con la religión —pues incluso escritores que no son religiosos emplean frecuentemente la terminología o el simbolismo propios de ésta en relación con el tema que nos ocupa, como lo hacen Joyce y Proust— indica que esta analogía directa de la experiencia ideal es un camino más propio del místico o del santo que del artista —una «ocupación para un santo», como la llama Eliot, si bien añade inmediatamente que no puede tratarse en sentido alguno de una ocupación.

El pensamiento cristiano tradicional contaba con una explicación para el dilema de la experiencia que por lo menos tenía sentido dentro de sus propios postulados. Según ella, Adán disponía antes de su caída de una capacidad de experiencia preternatural que nosotros hemos perdido. Por ese motivo nuestras estructuras de razonamiento e imaginación son constructos analógicos destinados a recobrar, sin salirnos de los procesos mentales que son propios de nuestro estado actual, parte de esa inmediatez de aprehensión que hemos perdido. Así, Milton podrá definir la educación como «un intento de reparar la ruina de nuestros primeros padres recobrando el conocimiento correcto de Dios». En nuestros días sigue empleándose un lenguaje semejante. Proust concluye su colosal análisis de la experiencia observando que los únicos paraísos son los perdidos; Yeats, de un modo mucho más despreocupado, nos dice en «Salomón y la bruja», anticipándose a los más recientes cultos del orgasmo, que una única unión carnal perfecta restauraría el mundo anterior a la caída. Desde este punto de vista, al menos la literatura, la filosofía y la religión son analogías articuladas de una experiencia que no sólo va más allá de la articulación, sino también de la capacidad humana.

El mundo cristiano de la caída es sólo una de las formas que adopta una concepción que ha recorrido la imaginación y el pensamiento del hombre desde los tiempos más remotos hasta nuestros días, según la cual el mundo existente es, por así decirlo, el nivel inferior del ser o la realidad. Por encima se encuentra un mundo que puede no existir (realmente no sabemos que exista aunque pueda parecernos que tenemos una experiencia del mismo), pero que no consiste en la nada o la no existencia; tampoco se trata sencillamente de un mundo ideal, porque puede actuar como principio infor-

mador de la existencia, y sin embargo no puede ser asignado convincentemente a ninguna categoría intermedia de esta última, como por ejemplo la potencial. Hoy nos referimos cada vez más a este mundo —que la analogía relaciona con el mundo inteligible del filósofo y del científico, con el imaginable del poeta y con el revelado de la religión— utilizando el término «modelo». En religión, como ya hemos indicado, este mundo modelo se presenta normalmente como algo que realmente existe y ha sido creado por Dios, si bien por ahora se encuentra más allá del alcance humano. En filosofía lo encontramos en conceptos como el aristotélico de causa final; y en las estructuras de los poetas, más desinhibidas, se trata del mundo idealizado de las visiones romántica*, pastoril o apocalíptica. Como tal, sugiere un mundo con el que deberíamos desear identificarnos, o identificar algo que existe en nosotros, y de este modo se convierte en el mundo que viene indicado por la analogía de la experiencia ideal que acabamos de mencionar.

La experiencia o aprehensión directa de ese mundo sería una vivencia microcósmica, una inteligencia o imaginación que se encuentra en el centro de una totalidad inteligible o imaginable, y experimenta así, por un instante todo lo breve que se quiera, sin residuo alguno de alienación. Así, también sería experiencia de la identidad finalmente alcanzada o recobrada. Si no todos, al menos la mayoría de nosotros nunca llegamos a ella directamente por medio de la experiencia —si es que se puede llegar de este modo— sino sólo por medio de una de las analogías articuladas, entre las que ocupa un lugar destacado la literatura. Sea lo que fuere, representa el final de nuestro camino crítico, aunque todavía no lo hemos recorrido.

Mientras lo hacemos debemos mantenernos en una vía intermedia que se encuentra entre dos extremos no críticos. Uno es la fuerza centrífuga del determinismo, la idea de que la literatura carece de referencia social a menos que se ignore su estructura y se rela-

* Northrop FRYE, en el glosario que incluye al final de su *Anatomía de la crítica* (traducción de Edison Simons, Monte Ávila Editores, C. A. Caracas, 1977) describe «romance» así: 1) *Mythos* de la literatura que trata principalmente de un mundo idealizado. 2) Forma de la ficción en prosa que utilizaron Scott, Hawthorne, William Morris, etc., y que se diferencia de la novela.

En el mismo lugar *romántico* queda descrito como sigue: 1) Modo ficcional en que los personajes principales viven en un mundo de maravillas (romance ingenuo), o en el que el estado de ánimo es elegíaco o idílico, razón por la cual se presta menos a la crítica social que los modos miméticos. 2) Tendencia general a presentar el mito y la metáfora bajo una forma humana idealizada, a medio camino entre el mito no desplazado y el «realismo» [*N. del T.*].

cione su contenido con algo que se encuentra situado fuera de ella. Ninguna teoría sirve de nada a menos que explique los hechos, pero tanto aquélla como éstos deben situarse en el mismo plano. Las teorías psicológicas y políticas sólo pueden explicar hechos psicológicos y políticos: los hechos literarios no pueden explicarse si no es con una teoría literaria. Recuerdo a un estudiante interesado en el período victoriano que rechazó varios clásicos de la crítica sobre el tema por «carecer completamente de sentido social». Al final me enteré de que para él sentido social significaba la cantidad de espacio que concedía un libro, tratara de lo que tratara, al movimiento cartista*. El cartismo y los demás movimientos sociales tienen ciertamente su importancia para la literatura; pero ésta consiste en otra cosa, aún cuando su tema declarado sea la protesta social.

El otro extremo es la falacia centrípeta, donde no logramos separar la crítica de la experiencia directa y precrítica de la literatura. Conduce a una crítica valorativa que impone las valoraciones propias del crítico —nacidas de los prejuicios y ansiedades de su época— a toda la literatura del pasado. La crítica, como la religión, es uno de esos campos infraacadémicos donde una gran cantidad de personas siguen disfrutando de libertad para dar rienda suelta a sus ansiedades, en lugar de proceder al estudio del tema. Cualquier mención que se haga de este hecho puede provocar la respuesta: «Por supuesto, usted no entiende lo importantes que son nuestras ansiedades.» Lo entiendo lo bastante como para haber dedicado buena parte del presente ensayo al tema de la ansiedad social y a su relación con la verdadera crítica. Nos damos cuenta de que las dos falacias mencionadas resultan ser en lo esencial una misma, como tan a menudo ocurre con los extremos opuestos.

* *Cartismo*: Movimiento obrero del siglo XIX que reclamaba reformas parlamentarias [N. del T.].

Las convenciones, los géneros y los arquetipos de la literatura no aparecen por las buenas: deben desarrollarse históricamente a partir de ciertos orígenes, o quizá de un origen común. Siguiendo esta línea de pensamiento me he vuelto repetidamente hacia Vico¹, uno de los muy escasos pensadores que han comprendido algo acerca del papel histórico que el impulso poético desempeña en la civilización como conjunto. Vico describe cómo la sociedad establece en su fase más temprana un armazón mitológico a partir del cual se desarrolla toda su cultura verbal, incluyendo la literatura. Este autor se dedica fundamentalmente a la historia del derecho, pero no resulta difícil aplicar sus principios a otras disciplinas.

La primitiva cultura verbal consiste entre otras cosas en un conjunto de narraciones. A medida que pasa el tiempo algunas de ellas adquieren una importancia fundamental y canónica: se cree que ocurrieron realmente, y en todo caso que explican o relatan algo que tiene una importancia fundamental para la historia, la religión o la estructura de una sociedad. Estas narraciones canónicas son, o llegan a ser, lo que Vico denomina «fábulas verdaderas o mitos». En su forma literaria los mitos son semejantes a los cuentos populares y a las leyendas, pero cumplen una función social distinta. Instruyen a la vez que deleitan, y en ocasiones un grupo de ellos llega a convertirse en un conjunto de relatos esotéricos que sólo se revelan a los iniciados. Ciertamente, una sociedad dada puede no tener mucha conciencia de semejante distinción; sin embargo, podemos observar retrospectivamente que la función o situación social específica de un

¹ VICO, *Scienza nuova*, etc., trad. como *The New Science of Giambattista Vico*, T. G. Bergin y M. H. Fisch, 1948 (rev. 1968). Vid. especialmente libro 2, «Poetic Wisdom».

mito lo aparta de otras clases de relato. En primer lugar, los mitos se aglomeran para formar una mitología, en tanto que los cuentos populares simplemente intercambian temas y motivos. De este modo los cuentos difícilmente pueden desarrollar personajes que rebasen los tipos más esquemáticos del astuto, el ogro, el inteligente descifrador de enigmas y otros parecidos, en tanto que los mitos crean dioses o héroes susceptibles de culto, que tienen una cierta permanencia y una personalidad lo bastante diferenciada como para que les erijan estatuas y les canten himnos. El relato de Odiseo y Polifemo no tiene una estructura literaria distinta de la del cuento popular, y sin embargo pertenece al grupo de historias que se cuentan de Odiseo y lo convierten en miembro reconocible de una familia literaria. Además, debido a que lo encontramos en Homero, este mismo relato se convierte en ancestral, en la forma de narración hacia la que primero se vuelven los escritores posteriores.

Por ello, los mitos no sólo configuran un cuerpo mitológico mayor, sino que, además, hunden sus raíces en una cultura específica, desarrollando lo que Ezra Pound, siguiendo a Frobenio, denomina un paideuma². Así pues, la distinción entre mito y cuento popular es decisiva para el crítico, dado que toda la dimensión histórica de la literatura se encuentra ligada a ella. Los cuentos populares llevan una existencia literaria nómada; viajan por todo el mundo y atraviesan con facilidad todas las barreras de lengua y costumbres. Si tan sólo atendiéramos a la semejanza de forma que existe entre el mito y el cuento popular nuestro enfoque de la literatura no podría pasar de un fácil estructuralismo. Pero cuando cristaliza una mitología en el seno de una cultura, queda trazado en torno a ésta un temenos o círculo mágico, y se desarrolla históricamente una literatura en el interior de una órbita limitada, formada por una lengua, unas referencias, unas alusiones, unas creencias y una tradición heredada y compartida.

En este libro nos ocupamos fundamentalmente de los aspectos literarios de la mitología, pero a medida que una cultura se desarrolla su mitología tiende a hacerse enciclopédica, a ampliarse en un mito total que cubre la visión que esa sociedad tiene de su propio pasado, de su presente y de su futuro, de sus relaciones con sus dioses y vecinos, de sus tradiciones, de sus deberes sociales y religiosos y de su destino último. Pensamos naturalmente que la mitología es un producto cultural humano; pero al principio pocas sociedades piensan en sus mitologías como algo que han creado ellas

² Vid. Ezra POUND, «Date Line», en *Literary Essays*, ed. T. S. Eliot, 77.

mismas. Las ven más bien como una revelación que les ha sido otorgada por los dioses o por sus antepasados, o que procede de un período anterior al comienzo de los tiempos. A lo que se atribuye con más frecuencia la condición de revelación divina es a la ley y al ritual religioso. Un mito completamente desarrollado, o enciclopédico, encierra todo el conocimiento que es de mayor incumbencia para su sociedad, y por lo tanto me referiré al mismo como mitología de la incumbencia, o más brevemente como mito de la incumbencia.

El mito de la incumbencia existe para mantener unida a la sociedad en la medida en que las palabras puedan contribuir a ello. Para él la verdad y la realidad no se relacionan directamente con el razonamiento y la evidencia, sino que se establecen socialmente. Para la incumbencia, verdad es lo que sociedad hace y cree en respuesta a la autoridad; y la creencia, en la medida en que se verbaliza, es una declaración de la voluntad de participar en un mito de la incumbencia. Por lo tanto el lenguaje típico de la incumbencia tiende a convertirse en el lenguaje de la creencia. En su origen un mito de este tipo se presenta en gran medida indiferenciado: tiene sus raíces en la religión, pero ésta, en esa misma etapa, cumple también la función de religio, de unión de la comunidad en actos y principios comunes. Con posterioridad, el mito de la incumbencia desarrolla distintas ramas que cubren los aspectos de lo social, lo político, lo legal y lo literario; en ese momento la religión se convierte con mayor exclusividad en el mito de lo que Tillich llama la incumbencia última, es decir, el mito de las relaciones del hombre con otros mundos, otros seres, otras vidas y otras dimensiones del tiempo y el espacio. Este aspecto «último» de la religión perdura largo tiempo en el seno del mito total de la incumbencia. El mito de esta clase que ha heredado la cultura europea y americana es, por supuesto, el mito judeo-cristiano establecido en la Biblia y enseñado bajo forma de doctrina por la Iglesia Cristiana. La forma enciclopédica de la Biblia —que recorre desde la creación al apocalipsis— la hace especialmente adecuada para suministrar un armazón mítico a la cultura; y esta misma forma también nos sirve para ilustrar la tendencia enciclopédica interna que tienen todas las mitologías desarrolladas.

La incumbencia, en la medida en que se trata de un sentimiento, se aproxima mucho a la ansiedad, especialmente cuando se ve amenazada. Una ansiedad fundamental es la de cohesión: normalmente, en todas las épocas se escuchan los susurros de voces que dudan o disienten, y si existe algún peligro cierto, como en caso de

guerra, son acalladas. La ansiedad de continuidad tiene casi la misma importancia que la anterior. Las religiones son profundamente conservadoras en sus rituales, y al menos en lo que concierne a la expresión verbal de sus creencias: la etimología de la palabra superstición la relaciona con lo que persiste de un hábito mecánico. El influjo de la incumbencia social sobre la literatura consiste en hacerla intensamente tradicional y en hacerle repetir las leyendas y enseñanzas que tienen mayor relación con ella. Como regla general, estas leyendas y enseñanzas son bien conocidas por el auditorio del poeta, y a éste no le está permitido apartarse de la tradición recibida cuando se encuentra ante él. Podemos observar la recurrencia filogenética, por así decirlo, de esta ansiedad en los niños y en sus peticiones para que les repitan las poesías y los cuentos infantiles de un modo invariable.

En su origen, la sabiduría es el camino probado y comprobado, el camino de los mayores, dado que cuando existe ansiedad de continuidad no se discute la autoridad paterna, ni en general la de los mayores, porque se considera esencial para la seguridad social. El arquetipo del padre haciendo entrega a su hijo de la sabiduría de su generación bajo la forma de proverbios y máximas de conducta ha recorrido la literatura desde los libros de la sabiduría del Antiguo Testamento (basados en modelos egipcios y mesopotámicos muchos siglos más antiguos) hasta Polonio, cuando sermonea a Laertes, y Lord Chesterfield, cuando instruye a su heredero en un modo de vida que, según Samuel Johnson, combinaba la moral de una prostituta y las maneras de un profesor de baile. En las narraciones que se basan en este arquetipo (como el relato de Ahikar³, que ha dejado su huella en los Apócrifos, en el Nuevo Testamento, en las fábulas de Esopo y en el Corán), el hijo se muestra con frecuencia ingrato, atolondrado o determinado a hacer las cosas a su modo. Esto asimila el arquetipo a una pauta de mayor amplitud y significación todavía. Nos cuentan muchas mitologías que antes del comienzo del tiempo los dioses o los antepasados transmitieron el modo de vida adecuado a sus obstinados y desobedientes hijos en un cuerpo de leyes, doctrinas y deberes rituales, y que éstos lo olvidaron o corrompieron. Todo desastre y mala suerte procede de desviarse de este camino, al igual que toda prosperidad viene del retorno al mismo.

Que yo sepa, Vico fue también el primero en señalar parcialmente la importancia fundamental que tiene una distinción recien-

³ Vid. R. H. CHARLES, *The Apocrypha and Pseudepigrapha of the Old Testament* (1913), II, 715 ss.

temente atacada con ahínco por algunos estudiosos⁴. Se trata de la que separa a la cultura oral o preliteraria, en cuyo seno nace normalmente el mito de la incumbencia, de la posterior cultura escrita. Es cierto que Vico asigna un lenguaje escrito a cada una de sus tres edades históricas, pero tanto las diferencias que existen entre estas formas de lenguaje como su insistencia en el hecho de que las leyes pueden existir con independencia de la escritura confieren una perspectiva muy distinta a su planteamiento. Una cultura oral depende de la memoria y, consiguientemente, también depende en gran medida del verso, que es el modo más sencillo y memorizable de convencionalizar el ritmo del discurso. En una cultura oral mitología y literatura son términos casi contiguos: los principales transmisores del mito son poetas o personas cuyas aptitudes se encuentran próximas a lo poético, y sobreviven en la leyenda o en la historia bajo el nombre de bardos, profetas, maestros religiosos o héroes culturales de diversos tipos.

Así pues, en una sociedad oral el poeta es un maestro por tratarse de un hombre que conoce. Esto es, se trata de un hombre que recuerda, y por consiguiente conoce, las fórmulas tradicionales y apropiadas del saber. Conoce los nombres de los dioses, su genealogía y sus tratos con los hombres; los nombres de los reyes y las leyendas tribales, los relatos de las batallas ganadas y de los enemigos conquistados, el saber popular de los proverbios y la sabiduría esotérica de los oráculos, el calendario y las estaciones, los días fastos y nefastos y las fases de la luna, encantamientos y ensalmos, los métodos de sacrificio más apropiados, las oraciones adecuadas y las fórmulas para acoger a los extraños. En resumen, conoce el tipo de cosas que subyace a la poesía de Homero y Hesiodo y a la poesía heroica nórdica, el tipo de cosas que sobrevive en las baladas y en los cantares de gesta populares de los países eslavos y del Asia Central. Me estoy refiriendo concretamente al poeta oral profesional; por supuesto, los hay de otros tipos.

Las características de la poesía oral nos son familiares, y la más familiar de ellas es la unidad formularia, es decir, los epítetos repetidos y las expresiones métricas que se pueden trasladar a voluntad de un lugar a otro en un proceso poético que siempre está próximo a la improvisación. Una poesía de este tipo tiene grandes afinidades con la magia. Existe magia en las extensas relaciones de nombres,

⁴ Me encuentro particularmente en deuda con Albert B. LORD, *The Singer of Tales* (1960); E. A. HAVELOCK, *A Preface to Plato* (1936); Walter J. ONG, *The Presence of the Word* (1967).

como la de los barcos griegos que encontramos en Homero o la de los espíritus elementales de Hesiodo, en las descripciones cuidadosamente estereotipadas de los ritos y los consejos de guerra, en los oblicuos y enigmáticos epítetos que son los *kennings* teutónicos, y en las sentenciosas reflexiones que expresan las inevitables consecuencias que se desprenden de ciertas situaciones humanas recurrentes. Magia significa sabiduría secreta, la llave del conocimiento total, y esto resulta más evidente cuando el repertorio de leyendas del poeta se amplía a un ciclo épico interconectado que, a su vez, empieza a sugerir los perfiles de un mito enciclopédico de la incumbencia. El ideal del conocimiento universal alcanzado en y a través de la poesía ha acosado a los poetas y a sus discípulos desde los primeros tiempos.

La poesía formularia oral dispone de una fuerza motriz que es muy difícil de recuperar en la poesía concebida y escrita individualmente. La nervuda fuerza de Homero es la desesperación de imitadores y traductores: el estilo no es ni elevado ni familiar, ni ingenuo ni ingenioso, sino que pasa por encima de todas estas distinciones. Quizá podamos obtener una idea más clara del efecto que produce esta poesía atendiendo a otro arte formulario: la música del Alto Barroco. En un compositor intensamente formulario, como Vivaldi, aparecen una y otra vez las mismas escalas y pasajes de cuerda, las mismas progresiones armónicas y melódicas, las mismas cadencias; sin embargo, su efecto no es producir monotonía, sino que consiste en la liberación de una energía autoimpulsada. Una de las fuentes más intensas del placer que experimentamos al escuchar poesía o música es el cumplimiento de cierta expectativa general que sólo puede darse en un arte muy convencionalizado. Cuando se cumple una expectativa concreta, por ejemplo si sabemos con exactitud qué es lo que se va a decir —como al escuchar algo muy familiar— nuestra atención se encuentra relajada, y aquello de lo que participamos tiende a convertirse en un ritual o un aburrimiento, o quizá en ambas cosas a la vez. Si no sabemos qué va a venir después, nuestra atención se encuentra en tensión y sujeta a fatiga. La zona intermedia, en la que no sabemos qué va a decir Pope, pero sí que lo hará en un pareado bellamente construido, donde en un relato policíaco no sabemos quién asesinó a X, pero sí que alguien lo hizo, es la zona donde se establece una unión más íntima entre el poeta y su auditorio.

La energía de Homero puede ser igualada por los poetas posteriores de una cultura escrita en la medida en que se trata de una técnica, pero el tipo de expectativa general que levanta se basa en algo que difícilmente puede ser igualado. Se trata de la empatía total

que se establece entre el poeta y su auditorio y que surge cuando el primero no es tanto maestro del segundo o portavoz suyo como ambas cosas a la vez. Un poeta de este tipo no necesita emitir juicios morales, dado que las pautas que vengan al caso son compartidas de antemano. Ni siquiera podemos calificarlo de conservador, pues se trata de un término partidista, y en cada juicio o aseveración reflexiva que pronuncia el poeta formula tanto el pensamiento del oyente como el suyo propio.

En general, puede decirse que la cultura verbal de tipo oral se manifiesta en verso continuo y en prosa discontinua. La prosa continua no se basa en la pulsación física del verso, sino en un ritmo conceptual o semántico de más tardío desarrollo, que es mucho más difícil y sofisticado. La prosa de un período oral, que llamaré prosa de la incumbencia, adopta normalmente la forma de una secuencia discontinua de aseveraciones fácilmente recordables. Se puede ejemplificar sin dificultad este tipo de prosa, que por supuesto es escrita aunque su ascendencia oral es claramente observable, acudiendo a la Biblia y a los fragmentos de los filósofos presocráticos. Podemos aislar ciertos géneros de la prosa oral que, por así decirlo, son germen de los progresos prosísticos posteriores, aunque frecuentemente resulta difícil distinguir entre los ritmos del verso y la prosa en sus formas originales.

El germen de la ley es el mandamiento, la observancia ritual o moral que está prescrita; el germen de la filosofía es el aforismo, que tiene varios contextos sociales distintos. Uno de ellos es el del proverbio, que es la típica expresión del saber popular: se dirige por lo general a aquellos que carecen de ventajas excepcionales de nacimiento o fortuna y se ocupa en gran medida de la prudencia y la precaución, de evitar los extremos, de conocer el lugar que a cada uno le corresponde y de mostrar respeto por los superiores y cortesía con los subordinados. Formas más esotéricas del aforismo son el oráculo ambiguo y los dichos oscuros de los sabios. Mayor potencial puramente literario tienen la parábola, la fábula y las posteriores evoluciones del enigma. En los Evangelios, que están completamente escritos en la prosa discontinua de la incumbencia, resalta de modo destacado la breve anécdota en la vida de un maestro, denominada perícopos, que es una situación preestablecida para llevarnos tan rápidamente como sea posible a alguna afirmación o incidente decisivo —como una curación. El efecto de la discontinuidad es sugerir que las aseveraciones son existenciales y que deben ser absorbidas de una en una por la conciencia en lugar de ir unidas entre sí por un razonamiento. Los escritores oraculares en prosa, desde Heráclito a

McLuhan, vienen explotando la sensación de profundidad adicional que producen la presencia al final de la frase de un tiempo y un espacio mayores y la disminución de la conexión secuencial. En los *Ensayos* de Bacon, por ejemplo, donde (al menos en los primeros) cada frase es en realidad un párrafo en sí misma, la discontinuidad se relaciona con su designio de «entrar como en casa por los asuntos y pechos de los hombres», por decirlo como él.

La cultura escrita⁵ invierte el desarrollo de la oral por cuanto su tendencia es a la prosa continua y el verso discontinuo. Este último tarda mucho tiempo en manifestarse por ser los poetas una raza conservadora que se inclina a imitar a sus predecesores; son muchos los siglos de evolución que respaldan a los poemas breves que —con su potente punto de referencia visual proporcionado por la escritura— encontramos en la Antología griega, en la poesía china y japonesa, y en la literatura francesa del período *symboliste*. Los modelos hechos a base de contrastes, como el paralelismo hebreo, el dístico elegíaco latino o el pareado heroico inglés, ya habían demostrado desde mucho antes la influencia que ejerce la escritura en la posibilidad de detener el ritmo continuo y hacerlo volverse sobre sí mismo una y otra vez a lo largo de la página, con la sensación que esto produce de cubrir una segunda dimensión del espacio. Ahora bien, más evidente aún nos resulta el hecho de que la escritura permite el avance de la prosa continua. Este tipo de prosa significa el desarrollo de la filosofía hacia un modo de pensar articulado por la lógica y la dialéctica, así como el de la historia hacia una narración continua de acontecimientos. Ideas como la del conocimiento por el conocimiento, o el axioma aristotélico de que por naturaleza todos los hombres desean conocer, son concepciones que dependen de la existencia de documentos escritos; la metáfora que se encierra en la expresión «la persecución de la verdad (o del conocimiento) lleve adonde lleve» nos muestra lo relacionadas que están entre sí las ideas del conocimiento y la prosa continua, que es posible gracias a la escritura. Es evidente que la escritura desempeña también un papel fundamental en la transformación que sufre el lenguaje principal de la incumbencia, que pasa a ser el conceptual y propositivo de la creencia y deja de ser prescriptivo, como el del mandamiento (harás; haz esto en memoria mía, etc.), o el del mito, como en el relato que da cuenta del origen de algo.

⁵ Por supuesto, mediante esta expresión no me refiero simplemente a una cultura que utilice la escritura a efectos legales, comerciales o religiosos, sino a una que la emplee pública y habitualmente para su expresión imaginativa e intelectual. Cf. Harold A. INNIS, *The Basis of Communication* (1951), cap. II.

Así pues, los hábitos mentales que trae consigo una cultura escrita operan un enorme cambio en la incumbencia. Las fuerzas impulsoras que unen a la sociedad se han relajado algo, y el hombre puede verse no sólo como miembro de una comunidad, sino como ser que se encuentra situado frente a un mundo objetivo u orden de la naturaleza. Concretamente en la poesía heroica podemos observar la intensa preocupación que supone la ansiedad de cohesión social: los vicios peores y más despreciables son los que tienden a romper la comunidad de incumbencia, como por ejemplo la traición y la cobardía. En la tragedia, donde existe una marcada tendencia al arcaísmo y a la utilización de escenarios tradicionales y primitivos, los personajes se definen por su función social, y la tragedia misma acaba frecuentemente en el aislamiento de un personaje principal de su sociedad. Este aislamiento, tanto si viene dado por la acción de fuerzas externas como por las consecuencias inesperadas de un acto, conduce normalmente a la disolución de la identidad, como en las tragedias de Timón y Lear. Cada vez que una figura trágica principal se aísla voluntariamente, como el Ricardo III de Shakespeare⁶ con su «soy yo mismo solo», podemos estar seguros de que no va a pasar nada bueno.

Pero lo que en la tragedia resulta atterradoramente anormal es bastante corriente para un filósofo. Al menos desde Descartes, ha sido convención de filósofo enfocar ciertos problemas, como los epistemológicos, en el aislamiento teórico de un «objeto». El filósofo finge encontrarse solo, separado de toda idea socialmente preconcebida; y esta convención está tan sólidamente arraigada que el hecho de caer en la cuenta de que no se puede carecer de esas preconcepciones casi provoca una conmoción. Está claro que en este caso se adopta un enfoque distinto de la verdad y la realidad, un enfoque que tiende a individualizar la cultura. En este contexto la verdad se transforma en verdad como adecuación, esto es, en la adaptación de una estructura de palabras o números a un conjunto de fenómenos externos. Digo números porque en una cultura escrita el número se convierte también en una imagen visual —con lo que una cultura escrita es también cultura del contar y del medir, y los procedimientos científicos y matemáticos forman parte del cambio de actitud mental. Se nos ha dicho que las antiguas edificaciones, incluyendo Stonehenge y las pirámides egipcias, incorporan precisas y complejas observaciones astronómicas. Ahora bien, una edificación, al menos una que requiera de una organización tan enorme del trabajo,

⁶ Más concretamente, el duque de Gloucester en *Henry VI, Parte tercera*, V, vi.

es la respuesta de mayor incumbencia social que se puede dar al orden de la naturaleza. No es una respuesta socialmente desinteresada, al igual que no era astronomía desinteresada el alunizaje americano de 1969. Por supuesto, «desinteresado» es un término relativo, nunca absoluto, pero sus grados relativos tienen gran importancia social.

La tendencia normal de la verdad como adecuación es no mítica; no apela directamente a la incumbencia, sino a criterios de una validez más autosuficiente, como pueda ser la lógica con que se plantea la argumentación, o la demostración y verificación impersonales (que por lo general son un estadio más tardío). Sin embargo, las actitudes mentales que desarrolla este tipo de verdad —que incluyen la objetividad, la suspensión del juicio, la tolerancia y el respeto por el individuo— también se convierten en actitudes sociales y se consolidan en torno a una relación que es fundamental para la sociedad. Llamaré mito de la libertad a la expresión verbal que adopta la incumbencia para estas actitudes. El mito de la libertad es parte del de la incumbencia, pero se trata de una parte que pone de relieve la importancia de los elementos no míticos de la cultura, esto es, de las verdades y las realidades que son más objeto de estudio que de creación y que nos vienen suministradas antes por la naturaleza que por una visión social. Así, este mito abarca la protección de ciertos valores sociales que no están directamente relacionados con el mito de la incumbencia, como la tolerancia con la opinión que disiente de él.

La incumbencia por sí misma (allí hasta donde podamos considerarla por sí misma) tiene grandes dificultades para distinguir la apariencia de la realidad. Lo que se hace y lo que se es resultan ser en gran medida una misma cosa cuando se concede tanta importancia a la cohesión y a la continuidad; por consiguiente, la sociedad en su conjunto será esencialmente lo que haga. La incumbencia se encuentra profundamente ligada al rito, a las coronaciones, bodas, funerales, desfiles, manifestaciones, y a todo lo que se lleve a cabo con publicidad y sea expresión de una personalidad social interna. Las actitudes de crítica social, que captan la hipocresía, la corrupción, el fracaso en el cumplimiento de las normas mínimas, las diferencias que existen entre lo real y lo ideal y otras cuestiones semejantes, son antirituales y no tienen capacidad para convocar una gran atención social sin el apoyo de su único aliado poderoso, de la verdad como adecuación, que viene revelada por medio de la razón y la demostración. Así, el mito de la libertad es el elemento «liberal» de la sociedad —al igual que el de la incumbencia es el elemento conser-

vador— y los que lo adoptan tienen pocas posibilidades de llegar a formar algo más que un grupo crítico minoritario y por lo general cultivado. La formación de una comunidad como un todo no es función del mito de la libertad: éste deberá encontrar su puesto en la sociedad de que forma parte y llegar a un entendimiento con ella. Su relación con la misma es simbiótica, si bien a veces, como sucede en épocas de conflicto profundo, dicha relación se considera simplemente parasitaria.

En las culturas orales la continuidad verbal se preserva sobre todo bajo la forma puramente lineal de recordar y pasar a otro tema. La escritura irrumpe en este movimiento temporal suministrando a la comunidad un punto de referencia visual y espacial. En él se encuentra la fuente de una mayor estabilidad, de modo que la ansiedad de continuidad deja ya de depender totalmente de la memoria. Según Sócrates, en *Fedro*, el dios egipcio Theuth, habiendo inventado la escritura, se jactó de que su invento mejoraría inmensamente la memoria; pero los demás dioses le respondieron que, por el contrario, la destruiría. Nunca se ha descrito con mayor penetración el punto muerto que separa el entusiasmo de un entendido en tecnología y el conservadurismo de su público. Theuth y sus críticos hablaban de diferentes tipos de memoria: la escritura reduce en gran medida la importancia social de uno de ellos, pero crea otra clase de memoria basada en un documento u objeto físico que puede cotejarse con otros. El documento actuará potencialmente como fuerza democratizadora de la sociedad en la medida en que se extienda la habilidad de leer y escribir, pues suministra una fuente accesible para comprobar la tradición, si bien es cierto que otras fuerzas sociales, como el analfabetismo generalizado, la rareza de ciertos manuscritos, o la censura, pueden hacer que este proceso sufra un retraso de siglos. En la tradición oral existe una persistente inclinación hacia lo esotérico.

En el mundo antiguo la cultura griega llevó a cabo de un modo muy completo en lo que concierne a su minoría de líderes culturales, la transición hacia los hábitos mentales de la escritura. La expulsión de los poetas de *La República* de Platón fue la señal de que la cultura griega ya no tenía que seguir encerrada en las locuciones de éstos. Para nosotros el resultado es que toda nuestra tradición liberal de educación proviene principalmente de Grecia, como demuestra la etimología de la palabra «académico», y que nuestros principios científicos, filosóficos, matemáticos e históricos tienen asimismo un origen fundamentalmente griego. En la cultura hebrea se produjo un cambio paralelo a favor de la escritura y la prosa, aproximada-

mente en la época de la reforma deuteronomica, que transformó una enorme cantidad de leyendas y oráculos en un libro sagrado escrito fundamentalmente en prosa. No obstante, el Antiguo Testamento tiene una relación de mayor intimidad con la tradición oral y la prosa de la incumbencia que la cultura griega. En el canon bíblico la filosofía todavía mantiene la forma del proverbio y del oráculo, y la historia no resulta de ningún modo claramente separable de la leyenda o la reminiscencia histórica. En los tiempos talmúdicos se mantiene esta misma relación con la tradición oral, y todo lo que la cultura secular hebrea o judía pudo desarrollar lo hizo fuera del canon y de su comentario. La aportación concreta de la mitología hebrea y bíblica a nuestra cultura estriba en la concentración de un mito básico de la incumbencia y en la rigurosa subordinación de todos los demás factores culturales al mismo. Por otro lado, en Grecia no se llegó a cumplir el proyecto de Platón de revisar y expurgar la mitología, y por ello no llegó a tomar forma ningún canon mitológico definitivo. Homero no es Escritura en el sentido en que lo es la Biblia, y las narraciones acerca de los dioses, con toda su autoridad, nunca salieron de la órbita de la tradición oral y su fórmula de «dicen algunos».

La tradición judeocristiana nos muestra muy claramente la concepción que la incumbencia tiene de la verdad y la realidad. Para el judaísmo, verdadero y real es lo que Dios dice y hace; para el cristianismo verdad es en última instancia la verdad de la personalidad, en concreto de la personalidad de Cristo. En el cristianismo siempre ha existido el sentimiento de que todo lo que es verdad dentro de la fe se debe al hecho de encontrarse en la Biblia o de haber sido enseñado por la Iglesia basándose en ella. En la Primera Epístola de San Juan encontramos un versículo donde se establece la doctrina de la Trinidad, que ha sido generalmente considerado por los estudiosos del Nuevo Testamento como una interpolación tardía. Esta interpolación no es sencillamente un fraude piadoso: si se cree en la doctrina de la Trinidad, el mejor modo de convertirla en verdad desde el punto de vista del mito de la incumbencia es incluirla en la Biblia. No es un procedimiento distinto de otros que se han venido siguiendo durante muchos siglos con el libro sagrado: no podemos remontarnos a época alguna en que la Biblia no estuviera siendo recopilada, redactada, combinada con otros textos, glosada y expurgada.

Cuando nos preguntamos qué fue lo que empujó a la cultura hebrea a desarrollar esa concepción tan singular de un libro sagrado definitivo, una de las respuestas se relaciona claramente con el hecho de que Israel era una nación derrotada y sometida, con pocos

intervalos de éxito militar y una larga memoria de ellos. El monoteísmo es una concepción que habría surgido con naturalidad de la idea de un imperio universal. Del mismo modo en que una aristocracia guerrera crea una aristocracia de dioses que se asignan a diferentes departamentos basándose en una analogía de la administración, la concepción de un dios único que dicta las leyes parece ser la teología natural de un estado universal dominante. El primer monoteísta que conocemos fue un faraón egipcio, y entre los más devotos monoteístas de la antigüedad se contaron los persas, conquistadores del mundo. Por contraste, el monoteísmo de los hebreos estaba ligado al sueño de alcanzar en el futuro un orden mundial más satisfactorio. El Dios único era su Dios, y estaba unido a ellos por una alianza; su voluntad restablecería finalmente su reino y derrocaría los grandes imperios del mundo. La concepción judía de un «Día de Jehová», adoptada por el cristianismo como Juicio Final, apunta en una dirección muy distinta del monoteísmo imperial. El monoteísmo hebreo difería de otros credos semejantes en que era una creencia revolucionaria en lo social y en lo político, y esta cualidad revolucionaria fue heredada por el cristianismo.

Es difícil sobreestimar la importancia que tiene para nosotros el hecho de que el mito occidental de la incumbencia sea en su origen un mito revolucionario; significa el descubrimiento de toda una nueva dimensión del tiempo social, de la idea de un futuro lejano que es distinto del pragmático que viene revelado por el oráculo o la adivinación —que se ocupan principalmente de indagar en la fortuna inmediata de algún proyecto o, todo lo más, en el destino particular que aguarda al que los consulta—. Muchos de estos descubrimientos se ven facilitados, incluso son posibles, gracias a alguna característica gramatical existente en una lengua y que los sugiere, como pueda ser un sistema temporal que incluya el futuro; su ausencia de la lengua hebrea revela la poderosa energía social que respaldaba el descubrimiento. Por las mismas razones esta cultura concibió la idea del *apocryphon*, o libro que ha de ser precintado en su tiempo y abierto cuando llegue su momento, lo cual es algo que subyace a buena parte de la psicología de la creación literaria occidental —especialmente a la de los dos o tres últimos siglos.

La reacción que suscitó el cristianismo primitivo fue la típica reacción conservadora que provoca cualquier movimiento revolucionario. La primera referencia externa que tenemos de los cristianos se encuentra en los *Anales* de Tácito, quien los menciona con un desdén reprobatorio muy significativo viniendo de un escritor que de ningún modo puede ser considerado débil o histérico. Mucho des-

pués, el emperador Marco Aurelio se quejaría de haber intentado librarse de los cristianos por medio de la persecución, y de no haber sido capaz de presionarlos grandemente a causa de la *parataxis* o disciplina militar que seguían. Ni siquiera él se dio cuenta de que la Iglesia Cristiana reproducía la autoridad romana mediante una estructura de poder que en tiempos de persecución podía sumergirse en la clandestinidad hasta que llegara el momento de emerger y tomar el poder. Ese momento llegó finalmente, y entonces, claro está, se puso en marcha el movimiento cíclico que es inherente a la misma palabra «revolución».

En toda sociedad estructurada la clase dominante intenta apoderarse del mito de la incumbencia y transformarlo, o al menos transformar una parte esencial del mismo, en una racionalización para justificar su primacía. A medida que el cristianismo adquiría una mayor autoridad secular, su mito de la incumbencia tendió a asociarse a los mitos de las diversas clases dominantes según éstas se sucedían unas a las otras. La idea de una estructura de autoridad que exigía protección desde arriba y obediencia desde abajo se abrió camino en la Edad Media tanto en el mito religioso como en el sistema social. La relación que existe entre el protestantismo y el ascenso de la burguesía es un tema que ha sido tratado en exceso por historiadores y científicos de lo social; aun así, en el siglo XIX Matthew Arnold pudo relacionar con una cierta plausibilidad la tradición «hebraica» o judeocristiana con los usos de la clase media victoriana. Ciertamente, la asociación del cristianismo y la clase media hizo mucho por popularizar la idea marxista de un mito de la incumbencia propio de la clase proletaria o marginada. Con todo, el cristianismo no ha dejado de ser un mito revolucionario que nunca se fundió totalmente con el mito de una clase dominante en el mismo sentido en que aparentemente sí lo hicieron el hinduismo y el confucianismo en el Lejano Oriente.

Este hecho confiere hoy al cristianismo una vitalidad positiva, pero sin embargo también le confirió una vitalidad negativa que finalmente comenzó a ganarle rivales. Ya vimos que un mito religioso de la incumbencia tiende a especializarse cada vez más en otro mundo, y ya en el siglo XVIII la creciente inoperancia en que cayó el elemento políticamente revolucionario del cristianismo —a pesar de la aparición de movimientos como el metodista— le acarreó una crisis. El monopolio cristiano sobre el mito occidental de la incumbencia empezó a ceder ante una situación más plural, en la que cierto número de mitos nuevos y de carácter más secular compartían el terreno con él. Naturalmente, fueron muchos los que insistieron en

que el verdadero mito de la incumbencia sólo podía existir en el seno de un cristianismo renovado, y desde entonces la elaboración de este tipo de manifiestos ha llegado a convertirse en una industria pesada de la cultura. Pero pocos de estos manifiestos —ni siquiera los de Kierkegaard, quien tuvo más conciencia que la mayoría del tipo de implicaciones que venimos considerando— se han mostrado capaces o dispuestos a reconocer que el elemento revolucionario del cristianismo era esencial para su eficacia, y quizá incluso para su validez.

De los nuevos mitos políticos de la incumbencia que comenzaron a aparecer a partir del XVIII, los más importantes fueron el mito de la democracia y el mito revolucionario de la clase obrera, que finalmente encontró su punto de referencia en el marxismo. El primero, que provenía tanto de fuentes cristianas como clásicas, era un mito de la incumbencia que intentaba incorporar otro de la libertad; el segundo era un descendiente más directo de la inicial actitud revolucionaria judeocristiana. El lazo de continuidad que liga al cristianismo con el marxismo es sólo superficialmente menos obvio que la ascendencia griega de nuestra actitud académica y liberal, porque cada revolución adquiere su forma propia contraponiéndose a su antecesor. Pero el lazo está ahí: no resulta fácil romper las costumbres mentales creadas por una estructura mítica, o por lo que a menudo se denomina tradición, e incluso si ello fuera posible, primero tendríamos que saber en qué consiste esa tradición.

Marxismo y cristianismo comparten concretamente tres características de los movimientos revolucionarios. Una es la creencia en una única revelación histórica. Esta creencia, origen de tantas dificultades que en relación con el cristianismo tienen muchos liberales, es parte esencial del modo de pensar revolucionario: una revolución comienza en un lugar y en un momento dados, y no en varios sitios y ocasiones. Empieza con Jesús, y no con los fariseos o los esenios; con Marx y no con Owen o los sansimonianos. Junto a esta exclusividad aparece la idea de un canon de textos esenciales y aprobados, además de una demarcación muy clara que se establece incluso frente a las herejías más próximas. De hecho, el ataque a la herejía contribuye a definir la doctrina revolucionaria de un modo en que no lo hace un ataque dirigido contra una oposición frontal. El cristianismo no se definió atacando a los no creyentes, sino a los arrianos y a los gnósticos, tachándolos de no creyentes; el marxismo no se define atacando al imperialismo capitalista, sino a Trotsky o a Liu Sao Chi, tachándolos de agentes del imperialismo capitalista. La tercera característica es la resistencia a cualquier tipo de «revisiónis-

mo», o incorporación de otros elementos culturales al pensamiento de la jefatura revolucionaria. Las revoluciones que se produjeron en el seno del cristianismo, en especial las protestantes, normalmente hacían profesión de retornar al evangelio puro de su fundador, y éste debe ser también el objetivo profesado por las nuevas líneas de pensamiento que surgen en el partido marxista. En el marxismo se da incluso un movimiento ultrapuritano de retorno a los primitivos ensayos de Marx sobre la alienación, que son anteriores al marxismo social e institucional. La tendencia antirrevisionista es normalmente antiliberal. Naturalmente, las revoluciones se dirigen contra un grupo dominante detentador del poder, y los liberales —desde el «nervado Origen», como lo llama Eliot, hasta Erasmo, y desde éste hasta los liberales políticos de nuestros días— son sistemáticamente considerados por los revolucionarios como portavoces conscientes o inconscientes de la clase rival.

En los primeros siglos del cristianismo la destronada tradición «pagana» comenzó a formar lentamente una oposición liberal modificando y ampliando la estrechez revolucionaria del mito cristiano de la incumbencia, y forjó así la base de un mito de la libertad. Parte de este proceso se vio reflejado en la literatura; volveremos a ello más adelante, pero cabe señalar aquí la convención de la poesía amorosa, que se desarrolló principalmente a partir de Ovidio. Dejó claro en lo imaginativo que Eros era una fuerza poderosa que había de tenerse en cuenta, en contraste con el cristianismo oficial que al igual que la mayoría de los movimientos revolucionarios, exigía de sus seguidores más dedicados la energía adicional que nace de la sublimación sexual. El mito cristiano, al permanecer tan próximo a la tradición oral, había hecho un fuerte hincapié en lo auditivo, en escuchar la palabra, en la receptividad ante la autoridad que mantiene unida a la sociedad. El cristianismo expresaba su oposición al poder hipnótico del mundo exterior y visible con la palabra «idolatría» y su recurrente iconoclastia. Fue una corriente más liberal surgida en el seno de la cultura cristiana la que desarrolló las artes visuales, incluyendo el teatro, tan poco estimadas por los cristianos más rigurosos, entre los que se encontraban Pascal y muchos puritanos. El creciente realismo y la observación directa de la experiencia y de la naturaleza que aparecían en el arte occidental también contribuyeron a relajar la preocupación cristiana por unificar a la sociedad mediante el lazo común de la creencia. La enseñanza cristiana de que en la naturaleza no existen dioses ni fenómenos numinosos, que ésta es una criatura compañera del hombre y que los dioses que éste había descubierto anteriormente en ella no eran sino demonios

todos, refleja el temor a abandonar la incumbencia social por el orden de la naturaleza. Una vez dado este paso de modo irrevocable, subsistió durante siglos la creencia de que el orden que el científico descubre en la naturaleza sólo podía explicarse como producto de una mente divina. Esta idea no cumple función intelectual alguna en la ciencia; su función es social: se trata del intento de abarcar un fogoso y forcejeante mito de la libertad por parte de un mito dominante de la incumbencia.

La cuestión fundamental de la incumbencia ¿qué debemos hacer para salvarnos? es muy semejante en todas las épocas, aunque naturalmente las ideas acerca de la salvación varían. Para el hombre existen dos mundos: uno es el entorno de la naturaleza, que se le presenta objetivamente y que debe estudiar y examinar; el otro es la civilización que acepta o intenta modificar. Para el cristianismo tradicional el único creador es Dios, y no sólo creó el orden de la naturaleza, sino también los modelos de la civilización humana. Dios construyó la primera ciudad y plantó el primer jardín; fue el primer artista y la naturaleza es su arte; diseñó las leyes fundamentales de la humanidad y le reveló la verdadera religión. Hoy en día, para la mayor parte de los mitos de la incumbencia —y para todos los mitos radicales— la única fuerza creadora que existe en nuestra circunstancia proviene del hombre mismo; de ahí que su verdad o realidad se relacione con el deseo del hombre —con lo que queremos ver existir— y con su habilidad práctica —con lo que somos capaces de hacer existir—. Por lo que sé, Marx no se refirió a esta realidad creada considerándola un mito; esa asociación llegó más tarde al pensamiento revolucionario, por medio de Sorel sobre todo, aunque se encuentra implícita en el cambio que Hegel operó en el absoluto al transformarlo de substancia en objeto, cambio que Marx adoptó en sus Tesis sobre Feuerbach. Cuando oímos que es más importante cambiar el mundo que estudiarlo, sabemos que, una vez más, se ha puesto en pie un movimiento social para subordinar todos los mitos filosóficos de la libertad a un nuevo mito de la incumbencia.

Los mitos de la incumbencia más importantes, los que han alterado de forma permanente la conciencia social del hombre, han tenido generalmente su origen en un estado de ánimo cuya mejor denominación quizá sea la de aborrecimiento. Aborrecimiento de la idolatría, del pecado, de la explotación, de lo que el alma denomina en Yeats el crimen de la muerte y del nacimiento; éstos son los grandes revulsivos que han originado la Ley judía, la Iglesia cristiana, el Partido marxista y las enseñanzas del compasivo Buda. Los verdaderos enemigos de estos movimientos no son los que se les

El mundo es el
cultivo - oración - no

+ o Pella

oponen, sino los indiferentes: lo contrario de la fe no es la duda, sino la incapacidad de comprender el porqué de tanta conmoción. Es posible que entre nosotros estén apareciendo estados de ánimo semejantes. Solemos relacionar a los enemigos físicos de la sociedad —la pobreza, la enfermedad y la miseria— con las naciones «subdesarrolladas», sobre todo. Pero, asimismo, podemos muy bien tener la sensación de que esas mismas palabras son igualmente aplicables a nuestras calles miserables, a nuestros vacíos medios de comunicación y a nuestros automóviles malolientes y homicidas. Cuando estos sentimientos se ven reforzados por nociones más teóricas, como la de «motivación del provecho», empieza a desarrollarse un mito de la incumbencia. En el pasado, cuando estos revulsivos adquirían profundidad suficiente, volvían a provocar un giro en el ciclo de la historia y formaban una nueva organización que dominaba su propia cultura, a veces durante siglos.

Según Vico, la historia adopta la forma de una serie de ciclos de este tipo, que se inician con un revulsivo —simbolizado por él mediante el miedo al trueno— provocado por una existencia inconsciente y sin objetivo. Sin embargo, en la historia se llega a un estado de desarrollo en el que tenemos la sensación de haber superado ciertas crueles o supersticiosas etapas anteriores, y todos los movimientos cíclicos llevan aparejada la triste humillación de tener que retornar a dichas etapas. El momento de este retorno coincide aproximadamente con la conquista de la supremacía social por parte de un nuevo mito de la incumbencia. Lucrecio nos transmite un antiguo axioma según el cual los efectos sociales de las religiones, por lo general estructuras de creencia e incumbencia, son de una maldad que se encuentra en proporción directa a su poder e influencia temporales⁷. Ya en los tiempos cristianos hubo algunos pensadores, incluyendo a los autores del medieval *Defensor pacis*, que vieron la fuente principal de corrupción de la iglesia en el poder temporal. En cualquier caso, cada vez que se desarrolla un nuevo y poderoso mito de la incumbencia percibimos la penumbra de una edad oscura —o de lo que Gibbon denominó el triunfo del barbarismo y la religión— tan pronto como aquél deja de exhortar para pasar a la organización.

Como indica la expresión «decadencia y ruina» que figura en el título de Gibbon, en la incumbencia existe un ritmo de muerte y renacimiento; quizá fue tanto una mística como una autoridad real que recaudaba tributos y administraba leyes lo que encontró su de-

cadencia y su ruina. Pero no existe ninguna fatalidad en estas cuestiones, ni necesidad alguna de volver a completar un círculo o de renunciar a lo que ya le hayamos arrebatado a la intolerancia y a la crueldad. La otra cara del mundo modelo que vimos en la sección anterior es el mundo aborrecido; en literatura consiste principalmente en el mundo de la ironía y de la sátira, del mismo modo que el mundo modelo viene expresado de la manera más directa en el idilio y el romance pastoril e idealizado. Igual que ocurre con el mundo modelo, el mundo aborrecido tiene mayor utilidad para nosotros cuando se muestra en el presente, como visión imaginativa y como enemigo a combatir, que cuando se proyecta en el pasado como parte de un paraíso perdido o de otro mito de la alienación, o en el futuro, en el que se relaciona el modo de escapar de él con alguna zanahoria progresiva o revolucionaria para hacer andar burros.

Cuando pensamos en qué hace que nuestro mundo no sea exactamente el aborrecido, sino algo con lo que en el ínterin podemos convivir, descubrimos que uno de sus elementos más importantes es la tensión entre incumbencia y libertad. Cuando un mito de la incumbencia puede hacerlo todo como quiera, se convierte en la más sórdida de las tiranías y carece de todo principio moral que no sea sus propias tácticas y un odio hacia toda la vida humana que escape a sus obsesiones particulares. Cuando el que puede obrar a su antojo es un mito de la libertad, se convierte en un parásito perezoso y egoísta instalado en una estructura de poder. La sátira nos muestra en 1984 una sociedad que ha destruido su libertad, y en *Un mundo feliz* una sociedad que ha olvidado su incumbencia. Tanto la libertad como la incumbencia deben estar presentes; la sociedad genuinamente individual y libre sólo puede existir cuando esto ocurre.

Ya señalábamos que el hombre vive en dos mundos. Por un lado tenemos el mundo que realmente habita, la naturaleza, o su entorno objetivo, y por otro la civilización que intenta elaborar y mantener a partir de su entorno, esto es, un mundo engendrado en la idea de arte, al igual que el entorno lo es en el de naturaleza. Para el mundo objetivo el hombre desarrolla el lenguaje, el fuego del día, la razón, la descripción y la escritura; para el mundo creado por el hombre se desarrolla un lenguaje artístico de poesía, música, ciencia, sociedad, política, filosofía y religión. Este tipo de lenguaje se asocia siempre de un modo o otro con una forma vital de civilización. Para la mayoría de nosotros esta forma ideal se relaciona hoy con el futuro como mundo que debería haber sido en

⁷ LUCRECIO, *De rerum natura*, i, 63 ss.

Al intentar descubrir cuál es el lugar que corresponde a la literatura dentro de la dialéctica de la incubencia y la libertad creo que podemos sacar mucho provecho a un renovado estudio de las dos «defensas» clásicas de la literatura inglesa a favor de la poesía, llevadas a cabo por Sidney y Shelley. Aunque ambas obras nos son familiares, en el contexto presente pueden descubrirnos aspectos menos conocidos. Surgen en el seno de dos movimientos de la cultura inglesa, el humanismo renacentista y el Romanticismo, que son etapas de gran importancia en nuestro camino crítico. Una defensa supone un ataque, y en este sentido el ensayo de Sidney suele contraponerse al tipo de afirmación antipoética que frecuentemente se denomina «puritana», como *La escuela del abuso* de Gosson (aunque en sentido estricto éste era menos puritano que Sidney); por otro lado, Shelley parte de la sátira *Las cuatro edades de la poesía*, escrita por su amigo Peacock. A su vez, los ataques a la poesía pueden decirnos mucho acerca de las ansiedades sociales que en cada época se oponen al poeta.

Ya señalábamos que el hombre vive en dos mundos. Por un lado tenemos el mundo que realmente habita, la naturaleza, o su entorno objetivo, y por otro la civilización que intenta elaborar o mantener a partir de su entorno, esto es, un mundo enraizado en la idea de arte, al igual que el entorno lo está en la de naturaleza. Para el mundo objetivo el hombre desarrolla el lenguaje lógico del dato, de la razón, de la descripción y de la verificación; para el mundo creado potencialmente desarrolla un lenguaje mítico de esperanza, deseo, creencia, ansiedad, polémica, fantasía y elaboración. Este tipo de lenguaje se asocia siempre de un modo u otro con una forma ideal de civilización. Para la mayoría de nosotros esta forma ideal se relaciona hoy con el futuro como mundo que deseamos habitar; en

épocas pretéritas lo hacía normalmente con el pasado o con un período atemporal anterior al principio de la historia.

La incumbencia en sentido «puro» se expresa mediante una creencia incondicional que presta poca atención a la evidencia y a la razón, o que al menos no depende de ellas. Pero cuando la importancia de la verdad como adecuación se deja sentir, la incumbencia debe reconocer y contar con este otro aspecto del sentido de la realidad, que viene proporcionado por la mente. El primer intento de la incumbencia en este sentido fue la elaboración de una síntesis deductiva de la experiencia en la que sus propios principios constituyen las premisas mayores, en tanto que los hechos de la experiencia quedan supuestamente relacionados con ellos mediante la lógica.

Ésta es la tendencia de la filosofía medieval, que culminó en el tomismo. Subyaciéndolo había un gigantesco esfuerzo encaminado a demostrar que el cristianismo se encontraba en posesión de la verdad como adecuación y de la verdad revelada, y que él mismo era verdad tanto por las pruebas de la razón como por demostración histórica. La fe cristiana, o cuerpo fundamental de la incumbencia articulada, se convirtió así en la base de una estructura racional deductiva suministrada por la teología, de la que, a su vez, debían deducirse, idealmente al menos, los principios de la filosofía y posteriormente de la ciencia. El marxismo sigue todavía esforzándose en un escolasticismo deductivo semejante y mantiene que sus principios son «científicos», esto es, que son premisas mayores y válidas de la ciencia. En las democracias también aparece en cada generación de modo recurrente una poderosa añoranza de una síntesis enciclopédica del pensamiento que disponga de un cuerpo de datos científicos sólidamente establecido, de una base de leyes y de una superestructura formada por las premisas de la creencia y la esperanza. Después de la *Fenomenología del espíritu* de Hegel estas ambiciones confieren un giro profundamente cosmológico a la filosofía del siglo XIX, en el que tan a menudo se consideraba que la tarea fundamental de la filosofía era la construcción de «sistemas» enciclopédicos, o catedrales verbales del conocimiento y la fe. El hecho de que los esfuerzos más completos por «reconciliar» los dos tipos de realidad hayan conducido al canibalismo puede ser significativo: en Hegel el conocimiento devora en última instancia a la fe, al igual que en la *Summa contra gentiles* es la fe quien devora al conocimiento.

Con todo, la estructura mítica cristiana del Medievo era lo bastante amplia como para abarcar lo que hemos llamado la «oposición liberal» de la cultura y el conocimiento basados en el mundo clásico,

que, claro está, no era oposición en el sentido de grupo diferente de personas que hubiera adoptado un mito de la incumbencia distinto. En el siglo XVI la síntesis deductiva, si bien seguía existiendo, se mantenía en lo que Wallace Stevens denomina las demarcaciones más espectrales. Los ataques dirigidos contra uno de sus apoyos fundamentales —lo real universal de la filosofía nominalista— habían debilitado bastante esta síntesis, y la Reforma protestante la debilitó aún más en Inglaterra, pues la tendencia general del protestantismo es a separar los campos de la fe y el conocimiento. En esta situación, la «oposición liberal», reforzada por la expansión de la educación superior en los sectores laicos, la invención de la imprenta y el aumento de la autoridad central en las naciones y las ciudades-estado, se consolidó en el humanismo y adquirió un papel preponderante en la sociedad del Renacimiento.

Desde nuestro punto de vista actual, el humanismo puede contemplarse como una etapa en la acomodación de la cultura literaria de una sociedad al mito dominante de la incumbencia. Históricamente fue la inevitable segunda etapa que siguió al fracaso del esfuerzo por obtener una síntesis deductiva. Los humanistas, por utilizar una expresión un tanto desgastada, eran principalmente «humanistas cristianos»: habrían pensado que intentar un retorno al paganismo o politeísmo era absurdo, y, además, la elaboración de un nuevo mito de la incumbencia habría destruido la idea misma de humanismo. A pesar de todo el interés que los humanistas dedicaron a los estudios bíblicos y teológicos, y a pesar de la gran variedad de sus intereses prácticos, la idea de humanismo se refiere a algo distinto y complementario de las incumbencias religiosas y políticas de su época.

A lo largo de muchos siglos, los hábitos mentales de la cultura escrita habían alcanzado preponderancia suficiente como para que se considerase que el lenguaje de la prosa y la razón era la principal expresión verbal de la realidad. Se consideraba inadmisibles que en lo religioso un poeta tuviera el mismo tipo de autoridad que un teólogo, y en lo que respecta a la historia y a la moral, el lenguaje de la poesía tampoco alcanzaba a ser el que expresaba lo que se tenía por verdad literal. Cuando se establece una cultura escrita el orador se convierte en su principal figura oral. El humanismo recuperó las nociones fundamentales de la cultura oratoria de la Roma de Augusto, incluyendo la idea de un conocimiento enciclopédico que se adquiere por medio del estudio de la retórica. Esta teoría se expone en *De oratore* de Cicerón, y fue su presencia real o supuesta en Virgilio uno de los elementos que contribuyeron a crearle

una reputación legendaria, tanto en la Edad Media como después.

La cultura de la época de Augusto fue contemporánea de otros acacimientos sociales que desde la perspectiva histórica del humanismo eran definitivos: la centralización de la autoridad temporal en el emperador y el comienzo del cristianismo. Los humanistas, al igual que sus predecesores medievales, asumieron con naturalidad que las relaciones que existían entre el naciente Imperio y la incipiente Iglesia eran más íntimas de lo que realmente fueron. Se supuso que la *Égloga Cuarta* de Virgilio, al igual que el relato de Plutarco donde se dice que «el gran Pan ha muerto», eran profecías mesiánicas; se creyó que Séneca mantenía correspondencia con San Pablo; las *Metamorfosis* de Ovidio eran una especie de Biblia pagana, dado que abarcaban desde los relatos de la creación y el diluvio hasta las visiones del final de la naturaleza. En Ovidio, Virgilio, Horacio y otros existen estados de ánimo que revelan una obsesión por la idea de un cambio inevitable en los asuntos de los hombres —que Yeats expresa con las palabras «Luna llena en marzo», expresión que enlaza el asesinato de César con la Resurrección—, y en las épocas cristianas estos estados de ánimo se asociaron con naturalidad al nacimiento de Cristo. Así pues, el período augustal presentaba una cierta aura de encarnación, tanto secular como sagrada.

De este modo, dicho período alcanzó una importancia particular para un movimiento que no reclamaba ni la autoridad espiritual del cristianismo ni el poder temporal del príncipe o el Emperador, sino que intentaba establecer dentro de la sociedad una especie de grupo elitista equilibrador que permitiera el desarrollo del estudio y la cultura bajo la protección de ambas autoridades. El cristianismo poseía la verdad, pero carecía del estilo: San Pablo escribía en un griego inferior, y el latín patrístico no tenía comparación con el de Cicerón. El príncipe detentaba el poder y teóricamente era la persona a quien más importaba educar al modo enciclopédico del orador, lo que explica la aparición de tratados como el *Fundamento de un príncipe cristiano* de Erasmo, o *El gobernante* de Elyot, cuyo gran prototipo clásico es la *Ciropedia* de Jenofonte, que establecía la educación ideal del príncipe ideal. Pero en la práctica el príncipe tendía más a ser un hombre de voluntad, y de hecho la función social del humanista se aproximaba más a la de servidor y consejero del mismo, es decir, a la del cortesano cuya educación esboza Castiglione.

En la literatura medieval encontramos con frecuencia la idea del círculo de caballeros, esto es, de un grupo de caballeros unidos por algún símbolo circular, como la Jarretera o la Tabla Redonda, entre-

gados al servicio del príncipe y a los ideales sociales de la Iglesia. El tema del círculo de caballeros, que generalmente se disuelve en algún final trágico o elegíaco, ha recorrido la literatura inglesa desde los grupos *comitatus* de la primera poesía heroica hasta Tennyson —de hecho, hasta T. H. White y Tolkien—. En ciertos aspectos, los humanistas eran el equivalente civil e intelectual del círculo de caballeros, y la relación que existe entre ambos grupos es el tema del mayor poema inglés del humanismo renacentista, *La reina de las hadas* de Spenser. En él un grupo de caballeros pasa por todas las acostumbradas rutinas caballerescas de rescatar doncellas y matar dragones y gigantes, pero en realidad toda esta actividad simboliza la educación cultural y religiosa ideal de un príncipe cristiano y renacentista, igualmente ideal.

El humanista típico era más estudioso y crítico que poeta, y el humanismo se consideraba forjador de una estructura social para este último, además de proponerle las convenciones y normas de su expresión. No sólo existían poetas mayores y menores, también existían géneros mayores y menores, y los primeros —en particular la épica— cumplían el específico papel social de ocuparse de las figuras pertenecientes a la clase dominante y de exigir al poeta parte de aquella enciclopédica gama de conocimientos cuya posesión se atribuía antes de él a Homero y a Virgilio. Estos conocimientos tenían que derivar de todo el conjunto formado por la literatura clásica y la cristiana; para el humanista los autores griegos y latinos eran autoridad en todas las ramas del saber —Vitruvio en arquitectura y Galeno en Medicina, no menos que Cicerón y Virgilio en literatura—. La imprenta, al permitir a los estudiosos determinar una *editio princeps* y hurtar un texto clásico a la corriente corruptora del tiempo, con todos sus peligros de errores por parte de copistas y de abandono de manuscritos por ignorancia, desempeñó un papel preponderante en la fijación de esta idea de autoridad y comunidad intelectual. Así pues, la imprenta supone un estado más avanzado en la creación de un punto de referencia espacial para la comunidad, que, como ya hemos visto, es inherente a todos los tipos de escritura.

Los géneros literarios del humanismo, que eran los de Cicerón, y antes de él los de Platón, suponen el tipo de evolución en la prosa de la incumbencia que cabía esperar de su propia situación cultural. Incluyen la epístola formal, donde el autor habla como miembro de una comunidad exclusiva que se dirige a otro; la defensa retórica, de la que es un ejemplo la apología de Sidney; el diálogo que se desarrolla en un simposio; y el tratado educativo, que a veces adop-

taba la forma de una utopía, a imitación tanto de la *República* de Platón como del tratado paralelo de Cicerón de donde viene el *Somnium Scipionis*. Todos ellos son géneros que expresan la idea de la importancia social que tiene la educación literaria. El conocimiento enciclopédico no es un conocimiento especializado: la versatilidad es un ideal humanista porque solamente con ella se puede mantener el sentido de la perspectiva social y contemplar toda la gama y variedad que ofrece la cultura de una comunidad. Como estudioso, el humanista podía especializarse hasta el mismo punto que el gramático de Browning, pero al igual que éste relacionaba su especialización con una visión totalizadora de la sociedad.

Esta visión no se alejaba mucho de la del diletante, que es el ideal cortesano de Castiglione, y cuya principal función social es ser patrón y conocedor de las artes. Para Castiglione, el diletante cortesano hace de todo con una facilidad y ligereza (*sprezzatura*) que recuerdan el juego, y éste, a su vez, recuerda el rango social del caballero, esto es, de la persona que se veía libre, no de responsabilidad social, sino de las obligaciones del trabajo. El humanista tendía a desconfiar del tipo de lenguaje técnico que no pudiera traducirse a una conversación cultivada, porque sugería las actividades laborales o profesionales de un grupo social de menor categoría. Este prejuicio se llevó hasta el extremo de hacer que el nombre del gran genio analítico Duns Scoto llegara a ser sinónimo de estupidez a causa de su técnico vocabulario filosófico. La educación del humanista era retórica, y este arte había desarrollado una jerga formidable por su cuenta; aun así, los caballeros no utilizan «términos eruditos» en su conversación o escritura. Esta actitud social se ve reflejada en el hecho de que los grandes filósofos de los dos siglos siguientes fueran diletantes en sentido estricto y que no tuvieran relación alguna con la profesión de los «escolásticos».

«No sabéis», decía Roger Ascham, «cuánto daño hacéis al conocimiento los que no os ocupáis de las palabras, sino de la sustancia, y establecéis así un divorcio entre la lengua y el corazón. Pues observad todas las edades... y con seguridad encontraréis que cuando comenzaron a descuidarse las palabras adecuadas y buenas... también empezaron a aparecer las malas acciones, las maneras extrañas a oprimir a las buenas reglas y las opiniones nuevas y fatuas a rivalizar con la doctrina antigua y verdadera, primero en filosofía y después en religión». En este pasaje observamos la fuerza de lo que hemos llamado ansiedad de continuidad, que es típica del humanismo; pero un siglo después se repite el mismo *topos* en Milton dentro de un contexto más revolucionario: «Pues dejemos que las

palabras de un país se muestren en parte desaliñadas y ofendan por sí mismas, y que en parte se degraden por el uso y sean inoportunamente pronunciadas, ¿qué declararán entonces, si no es, con razones no ligeras, que los habitantes de ese país son una raza indolente que bosteza ociosa y cuyas mentes hace tiempo que ya están dispuestas a aceptar cualquier grado de servidumbre? Por otro lado, nunca hemos oído de un imperio o estado que no floreciese moderadamente, al menos mientras gustó y se ocupó de su propia lengua»¹.

Ascham nos revela de qué modo el humanismo creía ser proveedor de un complemento a la autoridad social. La auténtica autoridad proviene de la iglesia y del estado, que ponen en práctica las formas espiritual y secular de lo que venimos llamando el mito de la incumbencia. El discurso preciso, disciplinado y elegante es la manifestación o presencia audible en la sociedad de ese orden y esa estabilidad. El orden de la comunidad y el de la comunicación no se relacionan mágicamente, sino como lo hacen la realidad y la apariencia. El humanismo no era científico ni se mostraba particularmente inclinado hacia la nueva ciencia: era un culto a la autoridad precisamente por tratarse de un movimiento literario que giraba en torno a los clásicos en lugar de evolucionar y avanzar con el tiempo, como hace la ciencia. Y, sin embargo, como vemos en Milton, esta actitud profundamente conservadora del humanismo —su devoción por el orden y la disciplina— no es necesariamente parte de una visión autoritaria de la sociedad. El humanismo concede al poeta una situación social dentro de una cultura escrita y racional, en la que éste, como Crésida, deserta del campo defensor para pasarse al de los sitiadores. Esto es, en lugar de ser el maestro del mito de la incumbencia, el poeta pasa a formar parte del mito de la libertad, que está profundamente endeudado con la cultura clásica, y utiliza a esta última como una especie de contrapunto liberal e imaginativo frente a los temas cristianos. Por supuesto, el poeta no tiene mucha relación con lo que habíamos descrito como base del mito de la libertad —con la lógica, la evidencia y la verificación, que subyacen a la filosofía y a las ciencias y son elementos no míticos—. No obstante, representa parte de ese espíritu de «antigua libertad» que Milton asocia siempre a la literatura clásica en sus mejores momentos. La tradición oratoria siempre mantuvo una relación con la libertad política, que comienza con Demóstenes y su lucha contra el impe-

¹ El pasaje de Roger ASCHAM se encuentra en *The Scholemaster*, II (*English Works of Roger Ascham*, ed. Wright, 1904, 265-266), y el de MILTON en *Familiar Letters*, 8, trad. David Masson.

rialismo macedónico. Incluso Cicerón, a pesar de toda su ineptitud política, arrastraba algo de este aura, parte de la cual transmitió a su escasamente oratorio contemporáneo Catón.

Estoy situando la defensa de Sidney en el contexto del movimiento humanista por ser su idea de la poesía tan esencialmente característica de éste. Cuando nos preguntamos por qué habría de necesitarse una defensa de la poesía nos vemos transportados al corazón de la circunstancia humanista. Tanto en los días de Sidney como después muchos se obsesionaron con los valores de la cultura escrita. Para la mayor parte de ellos la religión provenía de un libro; resultaba espiritualmente peligroso ser iletrado y, sin embargo, la religión debía entenderse a partir de ese libro en los términos de la prosa más sencilla. De ahí la actitud de panfletarios como Gosson, que solicitaban saber por qué Platón no había de tener razón y por qué motivo los poetas, con sus gastadas formas de pensar y su anhelo por lo fabuloso, podían hacer valer todavía derecho alguno sobre nuestra atención.

Para Sidney, Gosson, de ser algo, es una especie de hombre de paja, y la sensación de amenaza social no resulta muy opresiva. No obstante, Sidney tiene la vaga idea, compartida por la mayor parte de sus contemporáneos, de que el poeta ha sido despojado de una herencia más grandiosa. En un pasado lejano, incluso anterior a Homero, en un período que se asocia a nombres tan legendarios como los de Museo, Lino y Orfeo, además de los de Zoroastro en religión y Hermes Trismegisto en filosofía, el poeta era, como tan a menudo nos dice la crítica renacentista, el legislador de la sociedad, el fundador de la civilización. Como ya hemos indicado, esto se refiere a las condiciones sociales de una cultura oral o preliteraria en la que el poeta profesional si no es exactamente un legislador es, al menos, un educador, el hombre que conoce porque recuerda.

Los críticos isabelinos también detectaron que en Homero existía la energía enciclopédica de un mito de la incumbencia, o que lo respaldaba, y tenían por ella el mismo tipo de admiración sentimental que hoy han sentido muchos por la síntesis cultural de la Edad Media —comparación que, como ya hemos visto, no es fortuita. Sidney destaca menos estos temas que muchos de sus contemporáneos, como por ejemplo Chapman, pero aun así no dejan de existir, unidos a una idea generalizada en el Renacimiento según la cual de todos los logros del hombre los más importantes son los primeros. Ahora el poeta desempeña un papel social subordinado y debe adaptarse a él, incluso hasta el punto de escribir una defensa de la poesía. Pero jamás podrá olvidar el encanto de su primitiva heren-

cia, los días en que la inspiración divina descendía sobre él con el *raptus* de la auténtica profecía. «Est deus in nobis», decía Ovidio². Este «deus» ya no es un dios, sino tan sólo un poder psicológico y subjetivo; pero no ha dejado de ser numinoso, sigue pronunciándose con una autoridad misteriosa y terrible, y todavía es peligroso jugar con él.

La postura crítica general de Sidney se encuadra en el mismo marco de principios cristianos que la de los detractores de la poesía. En una cultura escrita, las normas del significado vienen establecidas por los escritores no literarios: son los que escriben en prosa discursiva quienes realmente pretenden decir lo que dicen y acoplan con precisión las palabras a los hechos o proposiciones que éstas contienen. En comparación con ellos el significado que comunica el poeta es indirecto o irónico, como ahora veremos. El apologista de la poesía debe considerar, en primer lugar, la siguiente cuestión: ¿es la poesía genuinamente educativa? Para Sidney, como para sus contemporáneos en general, el objetivo de la educación en su sentido más amplio es la reforma de la voluntad, que ha nacido en el pecado y está encaminada por derroteros equivocados. Por sí sola la verdad no puede cambiar el rumbo de la voluntad, pero la poesía aliada a la verdad, al liberar la intensidad y la resonancia emocional que le son propias, puede servir de incitación para que los sentimientos se acoplen a la inteligencia, y de este modo contribuir a que la voluntad cambie. Por lo tanto, la función de la poesía es proporcionar un *análogo retórico* de la verdad incumbente. La retórica, en palabras de Aristóteles, es el *antistrophos* de la verdad, el coro que responde, y cualquiera que sea la auténtica función social del poeta depende de que su retórica esté en consonancia con las disciplinas racionales, que guardan una relación más precisa con la realidad.

Así pues, la concepción de la poesía que tiene Sidney es una aplicación de la perspectiva general adoptada por el humanismo, que ve el discurso disciplinado como manifestación o presencia audible de la autoridad social. Descubrimos que en lo que concierne a la incumbencia secular, y más concretamente al valor militar, la poesía no es corruptora del mismo, sino «compañera de los campamentos». En relación con la incumbencia cristiana la poesía nos aparta del nivel inferior de la naturaleza —el mundo físico ordinario, que es en esencia ajeno al hombre— y nos traslada al nivel superior de la verdadera naturaleza humana, donde el hombre debie-

² OVIDIO, *Fasti*, vi, 5.

ra encontrarse y de hecho se encontraba al principio; es decir, al nivel que simbolizan los mitos del Paraíso y la Edad de Oro. Por esta razón, Sidney nos dice que el mundo de la naturaleza es de bronce y que sólo los poetas pueden ofrecernos otro de oro; también nos dice que la poesía desarrolla una «segunda naturaleza» porque se asocia a un mundo ideal donde ha dejado de existir la distinción entre arte y naturaleza.

La siguiente cuestión con que debemos enfrentarnos nace de un ataque a la poesía, según el cual ésta únicamente trataría de lo que no es cierto o es fabuloso. En este punto Sidney sigue una línea de argumentación que parte de Aristóteles, según la cual la afirmación verdadera es específica y concreta. Hay dos tipos de aseveraciones de esta clase: la histórica o factual y la predicada o conceptual; la primera es ejemplo o ilustración, y la segunda principio o precepto. La poesía se aleja de las declaraciones concretas; el poeta, dice Sidney, nunca afirma o niega: elabora su propia clase distintiva de aseveraciones que combinan el ejemplo del historiador con el precepto del filósofo moral. En comparación con el historiador, el poeta no nos ofrece el acontecimiento existencial, sino el recurrente o esencial; en comparación con el moralista, no expone la verdad esencial, sino la existencial, esto es, el tipo de verdad que sólo puede exponerse por medio de la ilustración o la parábola. Lo más distintivo de la poesía es el poder de ilustración del poeta, que consiste parcialmente en la capacidad de divulgar y hacer más accesibles las verdades de la revelación y de la razón.

He aquí el porqué de la importancia que para los críticos humanistas tiene el dicho *ut pictura poesis*. La poesía es un cuadro parlante que muestra con intensidad y sin pedantería o jerga alguna aquello cuya comprensión es de nuestra mayor incumbencia. Por lo tanto, no hay consecuencia en decir, por un lado, que el poeta divulga disciplinas racionales, que recubre la píldora de una capa de azúcar, que instruye al ignorante; ni tampoco la hay en afirmar, por otro lado, que la gran poesía es un tesoro de sabiduría esotérica que los poetas ocultan con parábolas «para que no la deshonren ingenios profanos», en palabras de Sidney. Se puede comprender ambas perspectivas de la poesía por medio del mencionado axioma *ut pictura poesis*, el cual implica que sólo lo sencillo y lo intenso pueden ser genuinamente profundos. La pedantería y las jergas, lenguajes del conocimiento especializado, producen oscuridad, y la profundidad de ésta no es verdadera.

En esto podemos observar cómo se originaron las actitudes documentales o de «trasfondo» que adoptará la crítica posterior. El modo

de conseguir que el estudio de la poesía tenga sentido desde esta perspectiva es relacionarla con las dos disciplinas vecinas que formulan aserciones literales y realmente dicen la verdad y exponen los hechos. Estamos nuevamente en el embrollo teórico de que hablábamos y que nos forzaba a comprender el poema «literalmente», a través del tipo de significado que comparte con la escritura no literaria. Sin embargo, el axioma *ut pictura poesis* indica claramente que el poema no significa, en realidad, lo que dice, sino lo que ilustra o muestra. El mismo Sidney no tiene plena conciencia de esta implicación, de inmensa importancia para la teoría crítica, aunque cuadra con la orientación general de su argumentación. Lo que dice el poeta tiene una importancia limitada: hable de lo que hable siempre existirán otras formas de expresión verbal que lo expongan de un modo que se aproxime más a la verdad «literal». En la época de Sidney, por supuesto, se valoraba altamente al poeta por su capacidad de elaborar declaraciones sentenciosas del tipo que los lectores y escolares copiaban en sus cuadernos corrientes. Sin embargo, cuanto más admirable sea una frase, más reflejará algo que ya conocemos de otra manera. Gerard Manley Hopkins³ establece una distinción entre el «pensamiento aparente», o significado explícito, y el «pensamiento subyacente», o textura de imágenes y metáforas*. Pero el pensamiento subyacente de un poema, es decir, su significado metafórico o plástico, es evidentemente su verdadero pensamiento, y en una cultura escrita se aleja, hasta cierto punto, incluso de la afirmación explícita.

Si observamos a Shakespeare caemos en la cuenta de que la cultura isabelina seguía siendo en gran medida oral, y demostración de ello es la existencia misma de un teatro poético popular. En este autor vemos vigente gran parte de la primitiva función educadora oral del poeta, y esto es aún más evidente en sus obras históricas. Shakespeare es también ejemplo de la identificación del poeta oral con la actitud de su auditorio. En lo que se refiere a las afirmaciones explícitas, esto es, a lo que aparentemente cuenta la obra, parece dispuesto a aceptar la idea o implicación de que Enrique V era un glorioso conquistador y Juana de Arco una bruja malvada, que Shylock es el representante típico del judío o del judaísmo, que se debe observar a los campesinos a través de los ojos de los nobles, que el soberano reconocido es designado por Dios y puede, en virtud de ello, curar enfermedades, así como muchas otras cuestiones por encima de las que el crítico moderno pasa con un silencio em-

³ Carta a Alexander Baillie, 14 de enero de 1883.

* *Overthought* y *underthought* en el original. (N. del T.)

barazoso. Con Shakespeare nos encontramos aún a muchos siglos de distancia de la comparación que hizo T. S. Eliot del significado explícito de una poema con el trozo de carne que el ladrón echa al perro guardián para que se tranquilice⁴. Sin embargo, existe algo en los acrílicos postulados de Shakespeare que guarda una evidente relación con la necesidad de calmar las ansiedades populares y mantener una vigilante censura, nada carente de inteligencia, sobre la posibilidad de exacerbarse.

Por supuesto, no estoy diciendo que Shakespeare tuviera una actitud consciente, sino que me limito a aplicarle un principio crítico fundamental. Las actitudes sociales cuestionables, o las propias de otra época, que vienen expresadas en lo que aparece como significado superficial, no afectan al verdadero significado de la poesía, que se transmite por medio de una estructura de imágenes y acción. Cuando examinamos las imágenes de *Enrique V* y atendemos con cuidado a los estados anímicos y asociaciones que sugieren, nos damos cuenta de que la obra se encuentra muy lejos de expresar el patriotismo simplón que parece manifestar. Claro es que ni ignoramos ni dejamos a un lado el significado explícito (a menos que estemos leyendo una alegoría irónica), pero si concedemos una importancia fundamental al significado primario, el explícito terminará por adquirir una relación muy diferente con él.

De todo esto se siguen dos importantes consecuencias. Una es que no se puede establecer una versión definitiva del verdadero significado poético: no puede ser captado, como el significado explícito, de un modo que nos permita asegurar que tal cosa es lo que Shakespeare realmente quería expresar, o pensaba, intentaba decir, o cualquier otra expresión simple que queramos emplear. Captar el significado real de la poesía supone situarnos en una órbita o circunferencia de sentido que concede un cierto radio de acción a diversas variantes interpretativas y enfáticas en el comentario, o si se trata de una obra dramática, en la representación. La otra consecuencia concierne al tema de si una traducción debe ser literal o solamente fiel al espíritu general. No se trata de una cuestión que pueda solucionarse con una simple decisión: la traducción debe ser una versión lo más literal posible de la estructura metafórica del original, como ocurre en las mejores traducciones del período humanista, desde las paráfrasis de Petrarca realizadas por Wyatt hasta la Biblia de 1611.

Desde Platón no ha dejado de plantearse la siguiente cuestión: ¿en qué sentido conoce el poeta aquello de lo que habla? El poeta

⁴ En la «Conclusión» a *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (1933), 151.

parece cumplir una cierta función educadora sin ser necesariamente un educador él mismo: sabe lo que hace y ciertamente lo que dice, pero como poeta sólo puede expresarlo en la forma de su poema. Después de que el significado poético llegara con el auge de la escritura a centrarse de un modo más evidente en lo imaginado o señalado que en lo dicho, el aspecto educativo de la función del poeta tuvo que ser evidentemente asumido por otro. En los días de la oralidad el poeta sólo tenía al rapsoda como intérprete, y éste, como demuestra Sócrates en el *Ion*, en realidad no sabe nada; con la llegada de otras formas más secuenciales de pensar surgirá el crítico como complemento social del poeta.

Desde la Antigüedad hasta el Renacimiento, el crítico se vio asociado a una comunidad de élite formada por eruditos, oradores e intelectuales que se ocupaban de las palabras; pero quien lo instauró como juez del poeta fue concretamente el humanismo renacentista. Desde el punto de vista de éste, el crítico se encontraba en una posición superior a la del poeta en un sentido que no era personal o social, sino en tanto que portavoz de la sociedad que establecía las normas a que debía ajustarse el último. Esta sociedad era fundamentalmente la élite humanista, pero ésta, a su vez, interpretaba las normas de la sociedad considerada como un todo y hablaba en nombre de ellas. Cuando Addison dice en *Spectator* 29 que las artes «deben deducir sus leyes y normas del sentir y del gusto generales de la Humanidad, y no de los principios que son propios de esas artes; o, en otras palabras, el gusto no debe adaptarse al arte, sino el arte al gusto», expone un absoluto sinsentido desde el punto de vista del crítico moderno. Sin embargo, habla en nombre de una sociedad humanista que confiaba en sus propios principios, creía en un refinamiento progresivo de los modales y se consideraba con derecho a representar el sentir y el gusto generales de la humanidad.

En la época de Sidney, el humanismo mostraba poco interés por la ciencia y sus exigencias de experimentación y verificación, pero ese ambiente cambió un siglo después. Uno de los interlocutores que aparecen en el *Ensayo sobre la poesía dramática* de Dryden dice: «Si las causas naturales son ahora más conocidas que en tiempos de Aristóteles, porque han sido más estudiadas, se sigue que la poesía y otras artes pueden con idéntico esfuerzo aproximarse aún más a la perfección.» Este comentario revela un creciente acercamiento del humanismo a la ciencia, y el gentilhomme diletante comienza a adquirir cierto interés por el estudio de la naturaleza. Por ello, la preocupación del humanista por la literatura clásica empezó a manifestar también un espíritu más filosófico y científico. El efec-

to que este clasicismo reforzado ejerció en la literatura consistió en dar aliento al culto del buen juicio, a la formación de una comunidad literaria coherente y articulada, y a la asimilación de cultura y gusto; es decir, a toda la cultura del siglo XVIII, que instintivamente denominamos «augusta». Excepto en el caso de algunos deístas, se siguió considerando que en lo esencial este clasicismo reforzado era análogo y complementario del cristianismo, y la influencia de Newton vino a robustecer aún más esta actitud. Más tarde encontraremos en Shelley y algunos románticos alemanes la idea de que el verdadero mito de la incumbencia de la cultura occidental tiene un origen más clásico que cristiano. Esta idea se repite en la reafirmación de la tradicional postura humanista que Matthew Arnold llevó a cabo en *Cultura y anarquía*. Escribo estas páginas en el centenario de dicho libro (1969), y nadie puede tratar en este año un tema como el mío sin conciencia de que la confrontación entre cultura y anarquía ha adquirido una forma muy distinta de la que Arnold consideraba.

Según él, el mito revolucionario «hebraico» de la incumbencia estaba perdiendo su empuje y corría hacia las desérticas arenas de la moralidad burguesa. Comenzaban a cobrar forma otros movimientos revolucionarios. Uno era el culto a «hacer lo que se quiera», y el otro consistía en un movimiento obrero, que después de la aprobación del Segundo Proyecto de Ley de la Reforma adquiriría resonancias inquietantes. Ambos representaban la anarquía, y el remedio contra ello se encontraba en la «cultura», que para Arnold era un mito de la incumbencia que encerraba la esencia de todo lo bueno que existe en los valores conservadores, liberales y radicales. Este mito era conservador porque tenía conciencia de su tradición y la aceptaba, y porque suponía una fuente de autoridad social. Era liberal porque no se imponía por medio de la fe o del dogma, sino por medio de la razón y de la imaginación, e incorporaba la idea de belleza y las virtudes de la actitud liberal, incluidas la tolerancia y la suspensión del juicio. Por consiguiente, la verdadera fuente de su tradición era más helénica que hebraica. Era un mito radical porque su autoridad era, en última instancia, espiritual, y así su influencia a largo plazo tendía a ser igualadora y disolvía la jerarquía social al subordinar la lucha de clases a una concepción más amplia de la incumbencia social.

La «cultura», al articular la razón correcta y desarrollar lo mejor de la personalidad, crea dentro de la sociedad un selecto grupo central que sirve de mediador para los ideales de ésta. Arnold piensa que los valores de ese grupo deben proporcionar lo que la Academia

Francesa tendría que dar sin terminar de conseguirlo, esto es, un criterio que sirva de medida no sólo para la literatura, sino también para las actitudes sociales. Una cultura así ejerce un efecto liberalizador sobre la sociedad, pues relaja las ansiedades de la incumbencia ignorante o fanática. Para ella las normas morales y estéticas son inseparables y convergen en la idea del buen gusto. De ahí que, a la luz de la sociedad cultivada, ciertas conductas —como el acoso a los católicos que se extendió entre los protestantes británicos del siglo XIX— puedan considerarse no sólo erróneas, sino también estúpidas y vulgares. La imposibilidad de separar los criterios estéticos de los morales demuestra la importancia de la función crítica en la sociedad.

La argumentación de Arnold confiere una auténtica dimensión social al estudio y a la enseñanza de las humanidades, y no insiste —como Newman— en que nos vendamos a una empresa incumbente, como pueda ser la Iglesia cristiana. Sin embargo, Arnold nos suena menos convincente cuando se trata de describir la *comunidad* de cultura; esto se debe, en parte, a su propia honestidad de reconocer que, aunque la cultura está en el centro de la sociedad, los que con ella se encuentran allí son un grupo aislado y, de hecho, alienado. Arnold escribe con una mano acerca de la dulzura, la luminosidad y lo único que se necesita —que puede ser proporcionado por la cultura—, y con la otra escribe *La playa de Dover* y *El gitano sabio*, demostración imaginativa de que los pocos afortunados que se encuentran en el centro se parecen cada vez más a un remanente económico.

La educación humanista del Renacimiento estaba estrechamente ligada a la posición social: los estudiantes pertenecían, sobre todo, a la clase dominante, y al menos en teoría eran educados a la luz de sus responsabilidades futuras. También el humanismo victoriano era inseparable de la idea del «caballero», o persona que se veía libre de «trabajar» en el sentido clasista de la palabra. En las defensas de la educación clásica que se escribieron en el siglo XIX, incluyendo la de Arnold, el contexto social de la educación presenta un aspecto que a menudo no ha sido encarado abiertamente. Decir que los clásicos son fuente de gran parte de la cultura occidental y de casi todos los aspectos más liberales que se contienen en la misma, es una cosa; pero afirmar que su estudio debe ser bagaje obligatorio de todo el que busque una educación superior es otra muy distinta. El monopolio clásico de la educación desapareció, pero su entramado social sobrevivió en la educación obligatoria, que se desarrolló en tiempos de Arnold y tendía a uniformar una única línea de estudio. El resul-

tado fue la conservación de una educación a dos niveles, el más elevado de los cuales, el liberal, quedaba reservado para los caballeros, mientras que el vocacional se reservaba a los demás, y todo ello en una sociedad que intentaba superar estos estereotipos.

En nuestros días ha llegado a aceptarse que todos los que mantienen una relación auténtica con la sociedad son trabajadores y, por consiguiente, el término «caballero» ya no es socialmente funcional. La idea de una «educación de caballero», a la que estuvo ligado el humanismo durante tanto tiempo, también ha dejado de ser funcional. Idealmente la tendencia de la democracia no es tanto a abolir las élites como a descentralizarlas. En una sociedad donde todos trabajaran, todos pertenecerían a algún tipo de élite; y la supervivencia del antiguo elitismo —que se encuentra implícita en la idea de que quien permanece más tiempo en la escuela y acude a la universidad recibe la «mejor» clase de educación— no es evidentemente sino una considerable rémora social. Resulta todavía más evidente que en el curso del siglo que ha transcurrido desde la aparición del libro de Arnold ha desaparecido totalmente la sociedad humanista, que apenas existía incluso entonces. Arnold ha tenido muchos sucesores que le han seguido en su proceso moral y enjuiciador de valoración crítica sin tan siquiera darse cuenta de ello. Existen estudiantes de humanidades en las universidades y en otros lugares, pero no son lo mismo que una comunidad de humanistas. La sociedad mediadora que establece las normas para juzgar y valorar la literatura ha desaparecido y, por consiguiente, cada crítico valorativo sólo puede hablar por sí mismo, aunque una piadosa acción de la naturaleza pueda ocultarle hasta qué punto se arriesga. Puede intentar creer que sus normas y valores siguen existiendo en algún tipo de cielo platónico, pero ni aun así tendrían mucha autoridad. Hablando desde una perspectiva social, hoy cada intelectual se encuentra en la situación de Arquímedes en Siracusa, que quizá hubiera podido mover el mundo de encontrarse en otra situación, pero que, estando donde estaba, sólo podía continuar su trabajo mientras pasara inadvertido a los patanes asesinos de Roma.

El mito de la incumbencia y el de la libertad llegan con el humanismo a un punto de su desarrollo donde parecen intercambiar sus características originales. El mito de la incumbencia adquiere un aspecto reflexivo y proclama el apoyo de la evidencia lógica e histórica; el mito de la libertad se hace literario e imaginativo en la medida en que el poeta, que en el mito de la incumbencia ha sido excluido de la autoridad fundamental, encuentra su función social en una actividad complementaria, que liberaliza la incumbencia,

pero también la refuerza (haciendo abstracción de ciertas tensiones aquí o allá). El movimiento romántico, como veremos, aportó una concepción diferente del papel del poeta, pero en el presente siglo el marxismo ha vuelto al punto de vista de Sidney. Su programa para las artes consiste esencialmente en asignarles la protesta para antes de la revolución y el panegírico para después; una vez establecida la revolución, la obligación del artista estriba en producir lo que al referirnos a Sidney habíamos denominado un análogo retórico del marxismo, y en convencer a las emociones y a la imaginación de la validez de los ideales socialistas, que se exponen más literalmente en la filosofía y en la economía marxistas. Muchos de los mejores escritores rusos caen dentro de esta órbita, pero los preceptos del «realismo social» se han mostrado notoriamente incapaces de acoplarse a gran parte de lo que el arte moderno tiene de verdaderamente revolucionario en la forma, y no sólo en el contenido. Está claro que la imaginación literaria es el núcleo del todavía sin desarrollar mito de la libertad de la sociedad soviética.

Al comienzo de esta argumentación citábamos a Ascham y a Milton a propósito de la creencia básica del humanismo en la importancia social del discurso disciplinado. Para Ascham, fiel a los principios del sistema isabelino, el buen estilo era, como la ley, manifestación del orden y la seguridad que la iglesia y el estado dispensaban a la sociedad. Puede que hoy Ascham represente para nosotros a todos los escritores conservadores y, por lo general, clasicistas, que necesitan sentirse respaldados por la realidad de la autoridad espiritual y temporal que expresan sus escritos. Estos escritores encuentran su función social en el hecho de ilustrar esa autoridad para la imaginación social. Sin embargo, quizá fuese Dryden el último escritor importante que sintió esta realidad en sus dos facetas; después de él la autoridad social irá asociándose cada vez más a un conservadurismo idealizado o a algún constructo intelectual, como la «tradición cultural».

Gran parte de la literatura posterior al movimiento romántico refleja la idea de que el escritor ha asumido, por así decirlo, una autoridad espiritual por defecto. En concreto, la poesía adquiere la resonancia emocional oracular y resuelta de quien se dirige con autoridad a una época que encauza la mayor parte de su atención por otros derroteros. La poesía romántica preserva en Keats y Coleridge la idea de un encantamiento o ensalmo tejido en torno a un lugar bien guardado, y también preserva la noción subsiguiente de separación ritual entre ella misma y su auditorio. El movimiento que ahora nos ocupa, asociado a Eliot, Pound, Hulme y Wyndham

Lewis, se consideraba rebelde a esta actitud, pero, sin embargo, en su mayor parte se limitó a intensificarla. Eliot seguía a un buen número de predecesores franceses cuando mantenía que si la tradición de autoridad había desaparecido habría que reestablecerla antes de que la poesía pudiera desempeñar su función adecuadamente, así como cuando postulaba la «monarquía» como contrapartida temporal de una iglesia establecida. En otros, incluyendo a Mallarmé, Rilke y tal vez Flaubert, encontramos más bien la idea de que el artista es el sacerdote iniciador y secular de una tradición cultural que preserva la perdida autoridad de la iglesia y el estado bajo una forma ideal. Wyndham Lewis se expresa desde una posición semejante cuando ridiculiza al que denomina «espectador ditirámico», esto es, al miembro del auditorio que es lo bastante pretencioso como para imaginar que su presencia puede modificar de algún modo el proceso creador. Esta confianza en un orden ideal lo condujo junto a muchos otros a exaltar el arte arcaico, al que la lejanía temporal tendía a conferir una autoridad inescrutable. La idealización de lo primitivo sugiere la existencia de una cierta afinidad entre el arte y la religión modernos: ambos pasan a formar parte de un mito tradicional de la incumbencia, que sobrevive como especie de paladín o monumento cultural basado en una tolerancia, e incluso un respeto que, en realidad, se apoyan en la indiferencia. Los impresionistas franceses excluidos de la Academia formaron su propio *salon des refusés*; pero resulta difícil incluso imaginar qué tipo de obra de arte entraría hoy en un *salon* semejante. Sin embargo, a duras penas puede suponerse que esta tolerancia signifique la aceptación general de la autoridad de las artes.

Por otro lado, para Milton, tan profundamente suspicaz con la autoridad constituida de la iglesia y del estado, las implicaciones que encierra la actitud humanista eran muy diferentes. Para él la relación entre realidad y apariencia se presenta invertida: la manifestación externa de la verdadera fuente de autoridad social es la autoridad constituida, y la fuente misma es la autoridad profética que se revela en el escritor inspirado y proviene de la Palabra de Dios. La influencia de esta última sobre la sociedad es siempre subversiva y revolucionaria por tratarse del mensaje de una mente infinita a otra finita. Desde el punto de vista de Milton el escritor profético ha recuperado el papel original que correspondía al poeta de enseñar el mito de la incumbencia, y debido a la influencia revolucionaria de la tradición profética el mensaje de la incumbencia es idéntico al de la libertad. Lo que pretende la voluntad de Dios para el hombre es la libertad, pero no se trata de algo que éste desee naturalmente,

dado que su naturaleza está pervertida. Lo que desea naturalmente es o bien la supremacía o bien la conformidad con la costumbre y lo que venimos llamando la ansiedad de continuidad. El escritor profético no es sólo un escritor cualquiera, bueno o incluso grande, sino el escritor elegido, cuya devoción a su arte ha crecido hasta el punto de consagrarse profeta de Dios —y cuya consagración ha sido aceptada.

Esta idea del poeta profético como médium de la incumbencia y de la libertad sociales fue elaborada por Milton en un contexto cristiano, y más concretamente protestante, pero su tradición será continuada fuera de este contexto por Shelley y otros, todo lo cual tendremos que examinar en la siguiente sección.

Cuando la literatura se unifica a los hábitos mentales de una cultura escrita llega a ser considerada como un embellecimiento del ocio, como un producto secundario de una civilización avanzada. En el libro último de la República de Platón, Sócrates afirma que el verdadero que el poeta ofrece de la realidad es no sólo inferior a la del filósofo sino también a la del artesano u obrero. El artesano hace lo que denota de los límites de su realidad es una auténtica forma, mientras que el pintor obtiene únicamente la sombra de una. La mayor parte de las minorizaciones de que desde entonces ha sido objeto la poesía, tanto si son platonicas como puritanas, marxistas o filísticas, se presentan ligadas a alguna de las versiones de una idea del trabajo que la convierte en una actividad secundaria o propia de los momentos de ocio, y cuando ha sido socialmente aceptada normalmente ha ocurrido partiendo de la misma premisa, si bien considerada desde una actitud más positiva. Esta parece una curiosa paradoja de la poesía teniendo en cuenta el papel social que desempeñó en su origen. En una sociedad tecnológicamente simple y precapitalista por sus medios de supervivencia, como la de los esquimales, la poesía se manifiesta más como necesidad primaria que como refinamiento superfluo. En contextos, a medida que la cultura occidental iba haciéndose más compleja se llegó a pensar progresivamente que las obras de arte eran una serie de objetos que debían ser apreciados y disfrutados por una élite clase liberal.

Componente necesario de esta perspectiva del arte es el desarrollo de la idea de correspondencia, y por lo que respecta a la poesía, de la idea de una comunidad de palabras. El poeta es un «agente de un intercambio de palabras» con los demás, y sólo muy sutil e indirectamente se piensa que puede preparar los mitos cruciales de la sociedad en que vive. El poeta o la novela modernos llegan más bien a ser