



biblioteca abierta

colección general **literatura**

**La imagen crítica
en Paul Valéry y T. S. Eliot**

La imagen crítica en Paul Valéry y T. S. Eliot

William Díaz Villarreal

Autor



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

Bogotá D.C., 2022

Díaz Villarreal, William Fernando, 1970 - La imagen crítica en Paul Valéry y T. S. Eliot / William Díaz Villarreal. -- Primera edición. -- Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas. Departamento de Literatura; Centro Editorial, Facultad de Ciencias Humanas, 2022.
211 páginas (Colección general biblioteca abierta. Estudios de Género; 508)

Incluye referencias bibliográficas e índice de materias

ISBN 978-958-505-010-5 (impreso). -- ISBN 978-958-505-011-2 (e-book). --
ISBN 978-958-505-012-9 (impresión bajo demanda)

1. Valéry, Paul, 1871-1945 -- Crítica e interpretación 2. Eliot, Thomas Stearns, 1888-1965 -- Crítica e interpretación 3. Estética literaria -- Francia -- Siglo XX 4. Estética literaria -- Estados Unidos -- Siglo XX 5. Literatura -- Crítica e interpretación -- Siglo XX 6. Lenguaje -- Filosofía 7. Metáfora I. Título II. Serie

CDD-23 809 / 2022

La imagen crítica en Paul Valéry y T. S. Eliot

© **Biblioteca Abierta**

Colección General, serie Literatura

© **2022, Universidad Nacional de Colombia,
Sede Bogotá, Facultad de Ciencias Humanas,
Departamento de Literatura
Primera edición, 2022**

ISBN impreso: 978-958-505-010-5

ISBN digital: 978-958-505-011-2

IBD: 978-958-505-012-9

© **Autor**

William Díaz Villarreal

Facultad de Ciencias Humanas

Comité editorial

Carlos Guillermo Páramo Bonilla, Decano

Víctor Raúl Viviescas Monsalve, Vicedecano Académico

Nubia Yaneth Ruiz Ruiz, Vicedecana Investigación y Extensión

Javier Sáenz Obregón, Director del Centro de Estudios Sociales –CES–

Jorge Aurelio Díaz, Director de las Revistas *Ideas* y *Valores*, representante de las revistas académicas

Jorge Enrique Rojas, Representante de las Unidades Académicas Básicas

Diseño original de la colección Biblioteca Abierta

Camilo Umaña

Preparación editorial

Centro Editorial, Facultad de Ciencias Humanas

Rubén Darío Flórez, director editor del Centro Editorial

Laura Morales, coordinación editorial

Carlos Contreras, coordinación gráfica

María Camila Torrado S., maquetación

Íkaro Valderrama, corrección de estilo

editorial_fch@unal.edu.co

www.humanas.unal.edu.co

Bogotá, 2022

Impreso en Colombia

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio, sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Contenido

Breve introducción metodológica	9
CAPÍTULO I. EL ESPEJO Y LA FUENTE	25
Antirromanticismo romántico	27
Mímesis, expresión y transformación	41
CAPÍTULO II. PLANTAS, ANIMALES Y MECANISMOS	57
Analogías orgánicas de la mente creadora	59
Organicismo y modernidad	81
El organismo cibernético de Valéry	99
CAPÍTULO III. LENGUAJE Y POESÍA	115
La moneda del espíritu	117
Poesía y danza	135
Poesía, música, arquitectura	159
CODA. SERIEDAD Y ÉTICA DEL INTELLECTO	181
Bibliografía	199
Índice de materias	207

Breve introducción metodológica

1

«LA CASA DE LA ficción no tiene una sola ventana, sino un millón», afirmaba Henry James en el prefacio a la edición de Nueva York de *Retrato de una dama* (1984, 1075; 2003, 118).¹ No es posible estimar cuántas aberturas son, pues cada una ha sido o puede ser abierta de acuerdo con la visión y la voluntad individuales; y ni siquiera son ventanas ni «puertas con bisagras que abran directamente hacia la vida», sino «meros orificios» de diversos tamaños «en una pared inerte, desconectados, situados en lo alto». Una de las funciones de las metáforas, los símiles y las analogías que explican algunos fenómenos espirituales consiste en dotar de un ropaje sensible ciertas entidades abstractas. James se vale aquí de la imagen de la casa de la ficción para explicar su particular noción del complejo problema de narrar algo: en cada una de estas aberturas, dice, «hay una figura con un par de ojos, o al menos con unos gemelos de campaña, que conforman, una y otra vez, para la observación, un único instrumento, que asegura a la persona que hace uso de

¹ Como en este caso, en general las citas en este libro se basan en las traducciones al español disponibles, aunque han sido corregidas cuando se ha considerado necesario. Se remite en primer lugar a la edición en el idioma original, y luego a la traducción.

él una impresión distinta de cualquier otra». La imagen adquiere así una función analógica muy precisa para el escritor de novelas:

El campo que se abre, la escena humana, es la «elección del tema»; la abertura hecha, sea ancha y balconada o angosta y modesta, es la «forma literaria»; pero no son nada, separadas o juntas, sin la presencia apostada del observador —en otras palabras, sin la conciencia del artista. (1075; 118-119)

La casa de la ficción de James permite ver de golpe aspectos fundamentales del problema del punto de vista en la narrativa. «Díganme qué artista es, y yo les diré de qué *ha sido* consciente»² (1075; 119): el artista se define por su posición particular frente a la escena humana que se presenta ante sus ojos, y que él sólo puede ver a través de los limitados agujeros en los muros de la casa. Un novelista cuidadoso ha de desenvolver esta visión particular que es, por su propia naturaleza, restringida.

En el discurso en prosa, dice Aristóteles en la *Retórica*, «las metáforas, como los epítetos, deben ser apropiadas», es decir, debe haber correspondencia entre la imagen y aquello que el orador quiere expresar. «De no ser así», continúa, la metáfora utilizada «resultará manifiestamente inapropiada, porque la discordancia entre dos cosas se manifiesta mucho más cuando aparecen juntas» (2007, 243-244). La casa de la ficción constituye, sin lugar a dudas, una imagen muy apropiada para mostrar aquello que James quiere expresar. No obstante, toda imagen define una región específica de significación. Cada observador en la casa de ficción y sus vecinos «están observando el mismo espectáculo, pero uno ve más donde el otro ve menos, uno ve negro donde el otro ve blanco, uno ve grande donde el otro ve pequeño; uno ve tosco donde el otro ve fino» (James 1984, 1075; 2003, 118). Así como la visión de cada sujeto está limitada por el agujero por el que observa la vida, la imagen de la casa delimita la naturaleza fundamentalmente mimética de la teoría de James: en cuanto construcción hecha con el lenguaje, la obra de ficción es, ante todo, una *imitación*

² A menos que se indique lo contrario, siempre se han respetado las cursivas del texto original.

particular de la vida. Por eso, el objeto básico de la obra es una figura que, como dice James apoyándose en Turgeniev, se encuentra en estado de «disponibilidad»: en el caso de *Retrato de una dama*, esta figura fue «un único personaje, el carácter y el aspecto de una mujer joven y atractiva, al cual sería necesario sobreañadir todos los elementos usuales de un “tema” y ciertamente de un ambiente» (1071; 111-112). Toda la energía del escritor está concentrada en la construcción del espacio físico y un marco de relaciones vitales en el que este objeto pueda desenvolverse y tener una vida independiente. La moralidad del escritor, su compromiso real con la obra, consiste en ser fiel en la representación de este desenvolvimiento.

La metáfora de James es sin duda paradigmática para las obras de ficción, tanto que es difícil imaginar una novela o un relato sin este impulso mimético. Sin embargo, abundan testimonios de los intentos por forzar los límites miméticos de la épica, como la forma expresiva de *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* de Rilke, o la curiosa construcción «novelesca» de Paul Valéry titulada *Monsieur Teste*. Desde cierto punto de vista, estos intentos ponen de bulto dimensiones de la épica que no son exclusivamente miméticas y que, por lo tanto, la casa de la ficción, como representación de la naturaleza del arte novelístico, es una metáfora incompleta —como afirmaba Coleridge, «ningún símil cuadra» (92)—. Pero este carácter incompleto surge precisamente de la capacidad de la imagen de la casa de la ficción para hacer patente una dimensión de la épica, para desenvolver sus implicaciones y dar cuenta de su complejidad. Usando libremente los términos de Paul de Man, podría afirmarse que las imágenes y metáforas de las que se ocupa este libro comparten con el símil de James el doble carácter que se sintetiza en la dialéctica entre visión y ceguera. De acuerdo con De Man, la capacidad de penetración de los supuestos teóricos de un crítico es inseparable de su propia ceguera. «Los momentos de mayor ceguera del crítico, respecto de sus propios presupuestos críticos, son también los momentos en que se revela el mayor grado de visión» (De Man 1983, 109; 1991, 123).

La dialéctica de visión y ceguera de un símil o una imagen no siempre responde a una argumentación lógica, y por eso Paul de Man tiene razón al afirmar que la función cognitiva del lenguaje crítico

reside en el lenguaje y no en el sujeto. «La pregunta sobre si el autor está o no ciego resulta en cierta medida impropia», sostiene; «la pregunta podría hacerse sólo con valor heurístico, como medio de llegar a la verdadera pregunta: ¿ve o no ve su lenguaje lo que este lenguaje afirma?» (137; 152). Hasta cierto punto, el análisis de las metáforas en el presente libro se basa en lo que De Man llamaría un sistema binario de interpretación, en el que se supone que los textos poseen «zonas de ceguera», y que «el lector y el crítico coinciden en su intento por hacer visible lo que aún no se ha visto» (141; 157). No obstante, el objetivo aquí no es ni la «deconstrucción de la ceguera» de algunos textos, ni una crítica a la metafísica occidental como la que ocupa a De Man y la deconstrucción en general. Los fundamentos de este libro, permanecen, más bien, en un ámbito más cercano a la metaforología de Hans Blumenberg que a la deconstrucción demaniana:

No sólo el lenguaje piensa antes que nosotros y está, por así decirlo, «detrás» nuestro en nuestra visión del mundo; aún más coercitivamente estamos determinados por el surtido y la selección de imágenes, que nos «canaliza» aquello que, en general, se nos puede mostrar y nosotros experimentar. (Blumenberg 1998, 92; 2003, 142)

Aunque se acerque a los postulados de la deconstrucción, esta afirmación de *Paradigmas para una metaforología* apunta en una dirección diferente. Del supuesto de que el lenguaje canaliza lo que podemos pensar y experimentar, Blumenberg no deriva una deconstrucción de la metafísica a la manera de Nietzsche, sino que, partiendo de él, especula sobre la posibilidad de «una *sistemática* de la metaforología». Para Blumenberg, el carácter metafórico del lenguaje y, en particular, de los conceptos filosóficos no es la causa de un fatal aplazamiento de la verdad, sino el testimonio de la infinita productividad de la fantasía humana.

La metaforología de Blumenberg tiene la ventaja de no acudir a nociones como «verdad», «realidad», «mentira» o «falsedad», a las que acude con asiduidad la metafísica o su crítica. Tales nociones solo tendrían un sentido preciso para la filosofía si pudiese llevarse a cabo el proyecto cartesiano de un conocimiento «claro y distinto» formado por conceptos definitivos. Desde un punto de vista tradicional, las metáforas

en el discurso filosófico son apenas «*restos*, rudimentos en el camino del *mito al lógos*» (Blumenberg 1998, 8; 2003, 10), es decir, índices de la provisionalidad cartesiana del conocimiento, cuya meta sería un *logos* puro, capaz de captar y expresar directamente la esencia de las cosas. Si tal fuera el caso, este libro sólo tendría como meta «traducir» el sentido de los símiles y las imágenes usados por algunos críticos a un lenguaje lógico autónomo — en las palabras de Descartes, un lenguaje «claro y distinto»—. Sin embargo, como decía Vico en contra de Descartes, la claridad y la distinción solo existen para la relación intelectual que Dios tiene con la creación. El ser humano, en cambio, no cuenta con la claridad de lo dado, sino con la claridad de lo que él mismo produce, esto es, con «el mundo de sus imágenes y constructos, de sus conjeturas y proyecciones, de su “fantasía”» (Blumenberg 1998, 8; 2003, 42-43).

En griego, la palabra «metáfora» (μεταφορά) se relaciona con el verbo *metaphérō* (μεταφέρω), que significa «llevar a otra parte», «trasladar» o «transferir», y estas son las acciones fundamentales sobre las cuales se constituye el ejercicio de la fantasía. Toda imagen metafórica, todo símil o analogía se basan en un principio traslaticio, y por eso introducen siempre un juego de identidad y no identidad entre dos objetos. Este juego es el que abre justamente el espacio de la interpretación crítica y, por lo tanto, expande las fronteras del conocimiento. Paul de Man dice que «la interpretación no es sino la posibilidad del error» (1983, 141; 1991, 157): esta afirmación solo tiene sentido si la palabra error no se entiende como falseamiento de la «verdad», sino como el espacio propio del juego de la fantasía, para el que una proposición abre siempre una variedad de sentidos posibles. Como afirma Paul Ricoeur en las primeras páginas de *La metáfora viva*, si la buena metaforización permite percibir lo semejante, según las palabras de Aristóteles, esta semejanza debe entenderse como la «tensión entre la identidad y la diferencia en la operación predicativa» (Ricoeur 1975, 10; 2001, 12). Por esta razón, el vínculo entre objeto e imagen en los símiles y las metáforas no puede ser completamente arbitrario: es precisamente la tensión de identidad y diferencia la que permite que la metáfora pueda incorporarse al lenguaje de la praxis y constituirse así en una forma de ampliación del conocimiento.

Para Blumenberg, existe una lógica de la fantasía que guarda relación con el discurso «traslaticio» que es propio de la metáfora. Esto se evidencia sobre todo en ciertas metáforas que se han convertido, con el desarrollo histórico, en elementos básicos del lenguaje filosófico o científico: la idea misma de conocimiento, por ejemplo, es impensable sin imágenes lumínicas, así como la conceptualización de la circulación de la sangre es imposible sin acudir a representaciones de mecanismos hidráulicos, de bombas, mangueras, irrigaciones y depósitos. En ambos casos, la imagen llena tan plenamente de sentido el fenómeno por conceptualizar, la transferencia entre una y la otra es de carácter tan absoluto, que es imposible aislar el contenido del concepto como una especie de *lógos* independiente. La existencia de estas metáforas —Blumenberg las llama «metáforas absolutas»— tiene una implicación doble. Por un lado, invita a pensar de otro modo las metáforas más rudimentarias, los modelos provisionales o incompletos con los que se moldean ciertos fenómenos: en realidad, no existen modos traslaticios e impropios del pensamiento, sino que, como dice Blumenberg apoyado en Vico, «el lenguaje metafórico es tan propio como el lenguaje que comúnmente pasa por propio» (Blumenberg 1998, 10-11; 2003, 45).

Más decisiva es, sin embargo, la segunda implicación. La existencia de las metáforas absolutas obliga a pensar la relación entre la fantasía y el *lógos* desde un nuevo punto de vista. Aquella no es el simple sustrato para transformaciones en la esfera de lo conceptual, sino una «esfera catalizadora» en la que el mundo conceptual se enriquece continuamente (11; 45). Siguiendo a Kant, Blumenberg dice que la metáfora —Kant la llama «símbolo» en el párrafo 59 de la *Crítica del juicio*— se basa en el procedimiento del transporte de la reflexión, que es el procedimiento básico del pensamiento. «Nuestra “metáfora absoluta” se encuentra aquí como “transporte de la reflexión sobre un objeto de la intuición, a otro concepto totalmente distinto, al cual quizá no pueda jamás corresponder directamente la intuición”» (12; 46). Así, por ejemplo, Kant decía que «todo nuestro conocimiento de Dios es meramente simbólico» —«metafórico», diría Blumenberg—. La metáfora tiene, pues, una función pragmática: debe abrir la puerta a una «regla de la reflexión», según la cual aquello que se busca no es la determinación teórica de un objeto,

de lo que podríamos llamar su «ser en sí», sino de la práctica, esto es, de lo que él viene a ser para nosotros.

La forma de exposición del presente trabajo parte de este vínculo entre la fantasía y el pensamiento lógico y analítico que imponen las metáforas. Por eso, se ha evitado consistentemente la traducción del discurso crítico en jerga, y se ha rehuido a toda forma estéril de prosa académica. Más que «interpretar» las imágenes, los símiles y las metáforas de las que se ocupa esta investigación, se ha tratado de desplegar la tensión entre identidad y diferencia, de ver el juego metafórico como una invitación a la interpretación, a la expansión del sentido. Aunque sin la pretensión sistemática y el alcance del proyecto de Blumenberg, el objeto de este libro se enmarca en su objetivo de «acercarse a la subestructura del pensamiento», al caldo de cultivo del que brota y se alimentan al menos dos manifestaciones paradigmáticas de la crítica literaria del siglo xx, «pero también intenta hacer comprender con qué “coraje” se adelanta el espíritu en sus imágenes de sí mismo y cómo diseña su historia en el coraje de conjeturar» (47; 13).

2

Eliot y Valéry son contemporáneos del formalismo ruso. Sus herederos, el *new criticism* anglosajón, la *nouvelle critique* francesa, el estructuralismo y el posestructuralismo constituyen la crítica formalista que se desarrolló a lo largo del siglo xx en Europa occidental y Estados Unidos. Pero los verdaderos «santos patronos» de esta nueva forma de hacer crítica, para usar el término de William Marx, fueron Valéry y Eliot:

Así como el movimiento formalista trascendió las fronteras nacionales, también trascendió las fronteras entre los géneros y las líneas de demarcación entre las funciones. En la invención de la crítica formalista, Eliot y Valéry desempeñaron un doble papel, a veces como actores en una contienda en la que participaron con gusto, a veces como rehenes involuntarios de los críticos que reivindicaban su ilustre patronazgo. En esta doble capacidad, aparecieron en los principales debates de los que finalmente surgieron, aunque en tiempos diferentes, dos movimientos que pueden calificarse, cada uno a su manera, de formalistas: el *new criticism* y la *nouvelle critique*. (27)

Es curioso que, a pesar de esta importancia, se suela pasar por alto el papel que Eliot y Valéry jugaron en la profesionalización y autonomización de los estudios literarios y, por consiguiente, en la invención de la crítica formalista. El síntoma más evidente de esta ceguera se puede ver en los manuales de teoría y crítica literarias. En lengua inglesa, por razones lingüísticas obvias, sus autores suelen mencionar más a Eliot que a Valéry. Pero aun así, el autor de «La tradición y el talento individual» y «Hamlet y sus problemas» ocupa una posición marginal, cuando no es acusado directamente de reaccionario y protofascista.³ De entre las innumerables introducciones a la teoría literaria, la de Terry Eagleton es quizá la única que dedica un capítulo al origen histórico y social de los *English studies* a comienzos de siglo. Eliot cumple aquí un papel preponderante, aunque paradójico: por un lado, fue fundamental para que la literatura inglesa se distanciara de la «degeneración» del romanticismo y el victorianismo, pero por el otro su postura es de un autoritarismo extremo, plagado de concepciones religiosas dogmáticas (Eagleton 39-40).

En Francia, las presentaciones generales de la *critique littéraire* suelen ser más indulgentes con Valéry que los ingleses y los americanos con Eliot. Al mismo tiempo, los franceses están menos interesados por la teoría literaria de este que los ingleses por las ideas estéticas de aquél. En efecto, Valéry puede aparecer marginalmente, en un manual inglés, en el contexto de una presentación general del *new*

3 Seguramente el manual de René Wellek y Austin Warren constituye una excepción, pues las ideas de Eliot impregnan casi toda la argumentación. Es notable, en particular, la presencia de Eliot en la discusión sobre la función de la literatura, en la relación entre la obra y el autor y en la cuestión de la evaluación de la calidad literaria. La presencia de Eliot en este libro tiene como razón fundamental el peso específico del *new criticism* en las discusiones sobre la literatura de las décadas de 1940 y 1950, cuando el libro fue publicado por primera vez. Con la aparición de los *cultural studies* y la influencia del posestructuralismo y la deconstrucción, floreció en los países de lengua inglesa un antieliotismo (a veces inconsciente), con el cual se identificaron autores completamente disímiles. El hecho, por ejemplo, de que Harold Bloom y Terry Eagleton ataquen a Eliot desde perspectivas prácticamente inconmensurables es un síntoma de la importancia y el peso específico de los ensayos críticos de Eliot en los estudios literarios en lengua inglesa.

criticism o del posestructuralismo francés; en cambio, los teóricos franceses más importantes parecen desconocer a Eliot, mientras que se refieren a Valéry con frecuencia. Como afirma William Marx en el pasaje citado más arriba, la *nouvelle critique* siempre mostró una gran inclinación por Valéry,⁴ y tal admiración se ha extendido, a causa del interés de este por el manuscrito como objeto crítico, hasta la *critique génétique*. No obstante, las exposiciones sobre la historia de la crítica literaria en el siglo xx suelen pasar por alto este papel. Cuando Jean-Yves Tadié menciona a Valéry en su libro de 1987, por ejemplo, suele hacerlo como objeto de estudio por parte de los críticos; en cuanto a sus aportes a la crítica literaria moderna, solo se refiere a sus reflexiones sobre lingüística en los *Cahiers* y destaca cómo un «autodidacta de genio» pudo llegar a descubrir o redescubrir los principales resultados de la lingüística saussuriana (196-197).

Por fuera de Inglaterra, Estados Unidos y Francia, los estudios literarios dan poca importancia a la influencia de Valéry y Eliot sobre el desarrollo de la teoría literaria europea, aunque el primero tiene un mayor peso específico que el segundo. En Alemania, los aportes de Eliot han sido, en general, ignorados por los *Literaturwissenschaftler*. En *Klassiker der Literaturtheorie*, editado por Horst Turk en 1979, hay un capítulo sobre Valéry, y algunas referencias generales a él, pero nada sobre Eliot (Turk 177-190). Peter V. Zima tampoco menciona a Eliot y solo se refiere a Valéry en el marco de las ideas de Adorno y Jauss (Zima 168, 230-233). España ha sido, junto a Estados Unidos, particularmente fecundo en la producción de manuales. La *Historia de la teoría literaria* de Manuel Asensi, por ejemplo, es un intento por trazar un mapa de

4 La ponencia de G. W. Ireland en el coloquio de Cerisy-la-Salle que se llevó a cabo en septiembre de 1966 propone a Gide y Valéry como «precursores de la *nouvelle critique*». Ambos están en contra de la crítica que tiende a reducir la obra a variables históricas, y postulan que la obra literaria es un «universo particular que se distingue de cualquier otro universo» (39). Ireland resume la diferencia fundamental entre los dos escritores del siguiente modo: «la verdadera creación para Gide fue el personaje; para Valéry, el sistema. Gide siempre habla como un novelista, Valéry como un poeta» (39). Una década después, Jean Bucher reforzaba la importancia de Valéry, pero ponía en entredicho el papel de Gide como precursor de la *nouvelle critique*, sobre todo a causa de su falta de método y su «diletantismo intelectual» (Bucher 20-23).

las líneas de continuidad en el embrollado campo de la teoría de la literatura desde antes de Platón hasta la década de 1970. El principal defecto de este libro es quizá sintomático de todos los de su naturaleza: un excesivo esquematismo que simplifica a los autores, sus posturas y los problemas que surgen de sus reflexiones. Aunque Eliot aparece en el marco de la teoría literaria de la primera mitad del siglo xx, en un capítulo dedicado a la teoría norteamericana, Valéry está ausente en la exposición sobre el estructuralismo francés. Las fuentes de dicho capítulo son, ante todo, el formalismo ruso, la lingüística de Saussure y la antropología estructuralista de Lévy-Strauss (Asensi Pérez 360-368).

Podría afirmarse que, en general, en los manuales de teoría suele repetirse un esquema sospechosamente similar: aunque su origen se remonta a Aristóteles, lo que hoy se conoce como teoría de la literatura tuvo su infancia en las ideas de los formalistas rusos por un lado y la «sociología de la literatura» de Lukács, Benjamin y Adorno por el otro; vivió sus años juveniles en el estructuralismo y posestructuralismo francés, y maduró o, según la orientación teórica del autor, envejeció prematuramente en las versiones identitarias de los *cultural studies* (*gender, queer, postcolonial*, etc.). Esta exposición se enriquece, por supuesto, con los aportes de filósofos como Nietzsche, Husserl o Heidegger y la hermenéutica de Jauss, o con las ideas de Croce, Bajtín y Foucault, entre otros. Este esquema tiene, por otro lado, el inconveniente de considerar más importantes a los teóricos y filósofos que a los escritores críticos: por ejemplo, según el extenso manual de M. Habib, el estructuralismo (o posestructuralismo) de Barthes está impregnado de la lingüística de Saussure, pero su relación con Valéry se limita a la idea de la muerte del autor (Habib 645). En general, teóricos como Althusser, Foucault, Derrida y Kristeva tienen un peso específico inmensamente mayor que las reflexiones teóricas de Valéry, Eliot, Hofmannsthal o Sartre, para nombrar solo cuatro casos representativos de escritores que reflexionaron explícitamente sobre la naturaleza de la literatura —la excepción a este fenómeno sería Virginia Woolf, quien ha sido canonizada como la «santa patrona» de la crítica feminista en lengua inglesa.⁵

5 Desde las primeras páginas del hoy clásico *Sexual/Textual Politics*, por ejemplo, Toril Moi aboga por una crítica feminista que le rinda homenaje y le haga

La principal razón para que los manuales y presentaciones generales de las tendencias en los estudios literarios hagan caso omiso del papel de los poetas y escritores críticos parece, por lo demás, obvia. Sin adentrarse demasiado en las implicaciones de la teoría de Pierre Bourdieu, podría decirse que este fenómeno se corresponde con el proceso de autonomización del campo académico. En su clásico ensayo «Algunas propiedades de los campos» de 1976, Bourdieu escribe:

Un campo [...] se define, entre otras formas, definiendo aquello que está en juego y los intereses específicos, que son irreductibles a lo que se encuentra en juego en otros campos o a sus intereses propios [...] y que no percibirá alguien que no haya sido construido para entrar en ese campo. (1980, 113-114; 1990, 135-136)

Las reglas del juego y la materia que define el campo de los estudios literarios tienden a privilegiar las ideas que son fruto de la producción en el ámbito académico por encima de aquellas que surgen de las reflexiones de los escritores mismos, a pesar de que unas y otras se refieren al mismo objeto y de que entre ellas hay importantes coincidencias. Así, la autonomización de los estudios literarios como disciplina ha estado acompañada de la formación de un canon cuyos textos han sido escritos por los autores que han contribuido directamente a la autonomización misma. Los teóricos parecen haber determinado los límites que definen un campo de trabajo de orden teórico. Así, mientras que los «maestros» del campo de los estudios literarios son «pensadores teóricos», los escritores y poetas —aunque se trate de poetas que, como los mencionados, han escrito textos de carácter más o menos teórico— son vistos principalmente como objeto de estudio. De ahí que la poética particular de los escritores tienda a dejar de cumplir un papel metodológico para los investigadores académicos, y más bien a convertirse en objeto de indagación. Gracias a esta diferenciación, el campo de los estudios literarios gana autonomía con respecto al campo literario.

Es un hecho que la historia de la estética moderna habría sido muy diferente de lo que es hoy si no hubiese contado con los aportes

justicia a «su gran madre y hermana», Virginia Woolf (Moi 18).

de Baudelaire, Valéry o Kandinsky sobre el arte, a pesar de que quienes se ocupan de la disciplina recurran con más asiduidad a Kant, Hegel o Foucault. Lo mismo ocurre con la teoría literaria del siglo xx. Una hipótesis implícita de este libro es que los ensayos de Valéry *posibilitaron* la influencia del formalismo ruso y sirvieron de germen para la aparición del estructuralismo en Francia, mientras que la recepción del estructuralismo y el posestructuralismo en Estados Unidos e Inglaterra estuvo marcada por la influencia de Eliot. Desde este punto de vista, el presente trabajo comparte con el de William Marx la hipótesis de que Valéry y Eliot son dos pilares fundamentales de lo que él llama «el nacimiento de la crítica moderna». Al tiempo que los formalistas rusos, Eliot y Valéry estaban buscando un vocabulario que se adecuara a la descripción de la tradición literaria, de la historia, de la psicología de la creación y, en general, de la naturaleza del arte y la poesía. Pero sus objetivos y sus intereses diferían: los formalistas buscaban la fundamentación epistemológica de una ciencia literaria; Valéry y Eliot, en cambio, aspiraban al esclarecimiento de su propia poética, y a fijar una posición particular en el debate literario de su tiempo y de su medio.

Esta diferencia de objetivos e intereses señala también las particularidades del enfoque con el que se abordan las imágenes críticas de Eliot y Valéry; para aclarar esto, es pertinente una breve comparación con un libro poco conocido y comentado con el que, sin embargo, este trabajo guarda algunas semejanzas. En *El formalismo ruso. Una metapoética*, Peter Steiner despliega la tipología de los modelos teóricos que el formalismo ruso aplicó a la literatura a partir del análisis del uso que hacía de tres metáforas —la máquina, el organismo y el sistema como representación de la obra de arte— y una sinécdoque —la reducción de la obra poética a su base material, el lenguaje—. Las tres metáforas sirven para reconocer, en términos generales, tres momentos en la evolución del movimiento formalista, encarnados también en los textos de autores específicos para los que alguna de estas metáforas tuvo mayor relevancia. Las metáforas de las que trata el presente libro también permiten establecer diferencias idiosincráticas entre Eliot y Valéry, y arrojan luz sobre la postura que ellos asumieron en los debates estéticos de su tiempo. Pero aquí las

metáforas son presentadas como pares opuestos, lo que permite iluminar su dialéctica interna. La primera parte está dedicada al espejo y la fuente, que son las imágenes paradigmáticas que, de acuerdo con M. H. Abrams, distinguen las teorías miméticas y expresivas del arte; la segunda parte se refiere a dos imágenes arquetípicas en la modernidad: el organismo y el mecanismo.

La tercera parte de este libro se ocupa, como la segunda parte del libro de Steiner, del lenguaje como materia central de la poesía. Según Steiner, la sustitución del lenguaje por el arte mismo —y también del estudio del lenguaje por el estudio literario— constituye un principio unificador de la empresa formalista. Pero dado que esta era ante todo de carácter científico, el aspecto más importante de la sinécdoque del lenguaje por la obra es el desplazamiento de los conceptos lingüísticos al ámbito literario, la comprobación de que algunas propiedades del lenguaje que pueden descubrirse en su estudio sistemático se corresponden con las de la obra literaria. El interés de Eliot y Valéry por el lenguaje, en cambio, se derivaba de sus reflexiones como poetas en un momento en el que el material lingüístico se había vuelto problemático. Por eso, aquí se habla muy poco de lingüística, de semiótica o de una ciencia particular, y más, en cambio, de las metáforas y analogías que permitían develar la naturaleza del lenguaje, los problemas específicos que, de acuerdo con Valéry y Eliot, debía enfrentar el poeta contemporáneo.

La diferencia más determinante entre el libro de Steiner y este es, no obstante, metodológica. El autor de *El formalismo ruso* sigue, en principio, la teoría de las transferencias de Max Black, según la cual el carácter figurado del lenguaje científico se basa en la capacidad de la metáfora de poner dos ámbitos separados en relación cognitiva. En *Modelos y metáforas*, Black afirma que lo que hace que una metáfora memorable nos permita «contemplar un objeto nuevo con una visión revogada» son «las implicaciones, sugerencias y valores de apoyo entrelazados en el uso literal de la expresión metafórica» (1962, 236; 1966, 232). Sin embargo, aunque el pensamiento metafórico es un instrumento de penetración intelectual, solo es posible comentar una metáfora desde afuera, y nunca explicarla o desplegarla intrínsecamente; por eso, su capacidad explicativa es limitada. «No es posible predecir con anticipación

ni parafrasear en prosa con ulterioridad los significados más amplios o las relaciones» que resulten de una relación metafórica simple. Black restringe el término metáfora a «enunciados relativamente breves» (1962, 238; 1966, 234); por eso, para él la ciencia debe recurrir a «modelos», que son articulaciones más complejas de transferencias metafóricas. «Los modelos memorables de la ciencia son “instrumentos especulativos”», dice Black: como las metáforas, «ellos producen un maridaje de cuestiones dispares, en virtud de una peculiar operación de transferencia de las implicaciones de unos campos cognoscitivos relativamente bien organizados»; sin embargo, «también pueden ayudarnos a advertir cosas que de otro modo pasaríamos por alto, y a desplazar la importancia relativa concedida a los detalles» (1962, 237; 1966, 232-233).

Steiner acoge estas afirmaciones de Black y asume su noción de «modelo», aunque amplía su significado. Además de las metáforas, dice, hay que reconocer la existencia de «tropos complementarios» que «pueden proporcionar sistemas conceptuales», como la metonimia, que es más común en los estudios literarios de lo que puede pensarse. La aproximación biográfica, por ejemplo, es metonímica, «ya que se encuentra basada en una asociación por contigüidad: se estudia la vida del autor no necesariamente porque sea análoga a su obra, sino porque se supone que proporciona las causas para la organización del significado en ella» (Steiner 1984, 42; 2001, 39). Steiner se reconoce así como discípulo de Jakobson: un «modelo» entendido de esa manera vendría a ser un complejo conjunto de transferencias en el lenguaje que no solo incluye saltos metafóricos —como la representación de la obra como un mecanismo, un organismo o un sistema—, sino también desplazamientos metonímicos, como el que ocurre de la lingüística hacia los estudios literarios. A pesar de estas diferencias, Steiner no se distancia de la visión analítica de Black o del formalismo académico de Jakobson. «La metáfora opera en su mayor parte con implicaciones *tópicas*: solo necesitamos un saber proverbial, por así decir, para que nuestras metáforas se entiendan», afirma, por ejemplo, Black. «Pero quien elabora un modelo científico tiene que dominar previamente una teoría científica bien trabada si es que ha de hacer algo más que proporcionar una ilustración atractiva de una fórmula algebraica» (Black 1962, 239; 1966, 234). Steiner también supone implícitamente que

los formalistas rusos dominaban previamente «una teoría científica bien trabada». Como el de Black, el análisis que hace Steiner de las metáforas está enmarcado en la verificabilidad científica, en el análisis de su adecuación a aquello que se puede observar en los fenómenos concretos. Así, las imágenes del mecanismo, el organismo y el sistema fungían como modelos analógicos, como instrumentos de conceptualización de la naturaleza del arte, pero no como arquetipos históricos, es decir, como imágenes determinadas por el momento histórico, que son capaces de encausar el pensamiento, de conducirlo y delimitarlo.

Así, la noción de modelo resulta insuficiente para dar cuenta de las aspiraciones teóricas de Valéry y Eliot. Como se verá, por ejemplo, en el capítulo 4, las analogías eran, para Valéry, un elemento estructural del conocimiento. Su método analógico no se basaba en la búsqueda de modelos explicativos, sino en el despliegue de series paralelas de fenómenos dispares, con el fin de iluminarlos mutuamente.⁶ Y aunque Eliot no llegó a sistematizar el pensamiento analógico, sus metáforas podían llegar a tener un valor que iba más allá del uso instrumental que Black y Steiner reconocen para los modelos: en algunos casos, como se verá en el capítulo 3, se convierten en verdaderos marcos arquetípicos que encausan su pensamiento. Por eso, la perspectiva metodológica del presente libro es también más amplia que la de Steiner. «Denomino mi trabajo “metapoética”», explica este en el primer capítulo de *El formalismo ruso*, «porque intento examinar una poética en términos relativos a los tropos poéticos que modelaron el discurso formalista sobre poética» (1984, 43; 2001, 40). Para los propósitos del presente libro, la metapoética de Steiner es apenas un paso en la exploración

6 Semejante procedimiento no solo proviene de la poesía, y en particular de la poesía simbolista, sino que estructura la *forma* de la mística. Como lo muestra Hans Blumenberg, por ejemplo, el círculo y la esfera fueron, desde el principio, símbolos místicos que permitieron la construcción de toda una cosmología y una metafísica (1998, 167-193; 2003, 227-257). Para los pitagóricos, y posteriormente para los místicos cristianos, la esfera era el símbolo directo de la divinidad: sus propiedades geométricas eran comprendidas, inmediatamente, como las propiedades de lo divino o de las fuerzas misteriosas que daban armonía al cosmos; así, bastaba explorar las primeras para dar cuenta de las segundas. El efecto de estas ideas en la construcción de la cosmología clásica y medieval es evidente.

de las implicaciones históricas y gnoseológicas del uso de ciertas imágenes, metáforas, analogías y desplazamientos metonímicos. La adecuación de una metáfora, una imagen o una analogía a un objeto dado es un aspecto del problema de la metaforología, pero no el más importante ni el decisivo. De hecho, qué tan «adecuado» resulta un modelo determinado depende de fuerzas históricas e ideológicas específicas, y no solo de la relación que establece con su objeto. Así, por ejemplo, como lo demuestra M. H. Abrams, el modelo mecánico-corpúscular de Newton fue la base de la conceptualización de la psicología por parte de los empiristas ingleses, no tanto por su adecuación al objeto, como por el prestigio de la física newtoniana en el siglo XVIII (1971, 156-167; 1962, 228-244). La elección, por parte de un crítico, de un tropo particular para hablar del arte poético no es un simple mecanismo de esclarecimiento: se inscribe en una visión particular e idiosincrática del mundo, se ubica en un momento histórico determinado y tiene consecuencias ideológicas muy precisas. Para decirlo en los términos de Blumenberg, es un testimonio de la fuerza creadora y transformadora de la fantasía.