

Hacia una *metafórica del trabajo literario* en relación con el orden social

Guillermo Andrés Castillo Quintana*

Resumen

Este documento presenta una primera aproximación a la que llamo “metafórica del *trabajo artístico*”: un campo semántico de metáforas y tropos retóricos que se han convertido en algunos de los conceptos, categorías estéticas y sistemas explicativos de la crítica y la teoría literarias del siglo xx. Particularmente, de ella interesa su función axiológico-valorativa en dos sentidos: 1) por el hecho de erigirse como un lenguaje para reflexionar sobre la literatura y, 2) por considerar que también se trata de una toma de *consciencia histórica* del oficio que la crítica y la teoría desarrollan dentro del orden social moderno.

Palabras clave: crítica literaria, metaforología, metapoética, teoría literaria, trabajo literario

Abstract

This paper presents a first approximation to what I call “metaphoric of artistic work”: a semantic field of metaphors and rhetorical tropes that have become some of the concepts, aesthetic categories and explanatory systems of literary theory and criticism of the twentieth century. In particular, this document is interested in its axiological-appreciative function in two ways: 1) by the fact that being erected as a language to reflect on literature and, 2) for considering that it is also a form of *historical consciousness* of the trade that criticism and literary theory develop within the modern social order.

Keywords: Criticism, Literary Theory, Literary Work, Metaphorology, Metapoetics

* Profesional en Estudios Literarios por la Universidad Nacional de Colombia. Estudiante de Maestría en Estudios Literarios de la misma universidad. Contacto: gacastilloq@gmail.com



A manera de introducción

Los propósitos del presente estudio son de carácter panorámico y prospectivo. Me guían y motivan las investigaciones emprendidas por Hans Blumenberg (2003) y Peter Steiner (1984) en sus libros *Paradigmas para una metaforología* y *El formalismo ruso: una metapoética*, respectivamente, de las cuales espero haber comprendido, con cierta propiedad, la relativa novedad del campo de estudio en el que se enmarcan y su propuesta teórico-metodológica. El evidente acento retórico de sus indagaciones ha sido, probablemente, la diana hacia donde han apuntado la mayoría de los dardos de sus más acérrimos críticos. De algún modo, sugerir que las metáforas y tropos, como la metonimia y la sinécdoque, podrían constituir el telón de fondo de las estructuras interpretativas del discurso filosófico y de la teoría literaria no fue visto con los mejores ojos. Ahora, debe señalarse que sus detractores, mucho más allá de sentirse preocupados por el peligro que corren estas indagaciones de caer en estudios sincrónicos, ahistóricos, estáticos, incapaces de evaluar los problemas con pleno *sentido histórico* –riesgo que, a mi juicio, sortean con habilidad–, parecen más preocupados por las repercusiones que sus ideas pueden generar en la manera de concebir el lenguaje explicativo de la filosofía, la crítica y la teoría.

Después del siglo del formalismo, la nueva crítica, los estructuralismos, la deconstrucción, entre otros, aún se vislumbra en sus críticas el temor por la descalificación de la aparente pureza del lenguaje conceptual y teorético –si buscáramos un precedente de esta situación, bien podríamos citar la sonada querrela sobre *Sur Racine*, que Barthes (1993) esboza con tono irónico

en *Crítica y verdad*–. Si bien, el eco del debate alrededor de las obras de Blumenberg y Steiner no ha sido tan atronador como lo ocurrido en el caso del libro del semiólogo francés, sí es cierto que sus perspectivas metodológicas han convocado una coyuntura –particularmente dentro de sus respectivos campos disciplinares–, pues sus propuestas han entrado en la disputa por la manera como debería apropiarse y codificarse el capital simbólico de los saberes de la filosofía y de la historia literaria.

Con esto en mente, por “metafórica del *trabajo literario*” entiendo un amplio campo semántico de metáforas y tropos retóricos que pasaron a convertirse en algunos de los conceptos, paradigmas e incluso sistemas explicativos de la crítica y la teoría literarias del siglo xx. A mi juicio, tal metafórica ha sido empleada instrumental, ideológica y estéticamente para describir la naturaleza *laboral, especializada y autónoma*, en primer término, del artista literario y su actividad creadora; y en segundo, del crítico de arte y su ámbito profesional. A lo largo de este texto ensayaré una comprensión de tales metáforas y tropos que, sin desconocer la importancia del examen retórico, buscará más bien adentrarse en su significación axiológico-valorativa. Al constituirse en algunas de las categorías empleadas por una escuela de pensamiento teórico, por un crítico o un creador, al momento de acercarse al hecho literario, suponen, por un lado, un lenguaje a partir del cual reflexionar sobre la literatura y, por el otro, una toma de consciencia histórica del significado y la función del oficio que la crítica y la teoría literarias desempeñan dentro del orden social moderno.



I

Los trabajos de Blumenberg y Steiner me han persuadido de que la historia de la crítica y la teoría literaria bien podrían estudiarse a partir de sus metafóricas y modelos topológicos tutelares. Tal propuesta se hace posible si se considera que toda reflexión crítica y teórica, en este caso sobre la literatura, implica, en primera instancia, la construcción de un lenguaje, esto es, una suerte de imaginación crítica que permita vehicular y codificar tal actividad. En este esfuerzo, por ejemplo, Blumenberg (2003) constató que el lenguaje filosófico está fuertemente atravesado por estructuras explicativas concebidas a partir de las que ha llamado “metáforas absolutas”¹ (p. 44).

Por su parte, Steiner revela, en su estudio *meta-poético*, que la célebre escuela formalista rusa se valió de las metáforas mecanicistas, sistémicas y organicistas, entre otros tropos, para organizar la *jerga especializada* –diría Barthes– que le permitió emprender el examen riguroso del hecho literario y construir sus hipótesis de sentido particulares (Barthes, 1991, pp. 5-9). Ahora bien, en el marco de una posible historia de la crítica literaria del siglo xx, solo hasta la llegada de Sartre, Barthes y Bourdieu se admitiría decir que el ejercicio crítico adquirió plena consciencia de que su oficio no solo consistía en juzgar y valorar las obras de arte literarias, sino que, ante todo, se trata de un *enfrentamiento* con el lenguaje y una constante creación de nuevos códigos interpretativos. En este sentido, el discurso crítico es también, según Barthes, una *escritura*, y el estatuto del crítico, el de *escritor*:

El escritor participa del sacerdocio y el escriba del clero: la palabra del uno es un acto intransitivo (y, de cierta forma, un gesto) y la del otro una actividad. La paradoja está precisamente en que sociedad consume con mucha más reserva una palabra transitiva que una palabra intransitiva: el estatuto del escriba está mucho más comprometido que el del escritor, incluso hoy en día, cuando los escribas abundan. Esto se explica, ante todo, por una circunstancia de tipo material: la palabra del escritor es una mercancía entregada a través de los circuitos seculares, es el único objeto de una institución que no ha sido hecha sino para sí misma: la literatura. Por el contrario, la palabra del escriba es producida y consumida a través de las instituciones que, por su propio origen, no tienen otra función que la de hacer valer el lenguaje: la universidad y, con ella, la investigación, la política, etc. (Barthes, citado en Dubois, 2014, p. 89)

En efecto, sería Barthes quien propusiera, hasta cierto punto, disolver las diferencias que separan esquemáticamente al creador (escritor), del crítico (escriba), en un intento que –a mi juicio– no es otro sino el de subrayar que el oficio de la crítica comporta también la búsqueda y el encuentro con una *forma* de expresión y, por lo tanto, con un lenguaje. Me atrevo a suponer que hacia este norte se dirige la férrea defensa de Barthes (1991) del “derecho al lenguaje” (p. 35) que también tiene el crítico, acaso el mismo presupuesto que incentivó implícitamente los esfuerzos más recientes de Blumenberg y Steiner.

Al respecto, me permitiré una pequeña digresión. Entiendo el “derecho al lenguaje” y el “encuentro con nuevas formas de expresión”

1 Blumenberg (2003) sugiere que “ciertas metáforas pueden ser también *elementos básicos* del lenguaje filosófico, ‘transferencias’ que no se pueden reconducir a lo propio, a la logicidad. Si fuese posible mostrar que se dan tales ‘transferencias’, que habría que llamar ‘metáforas absolutas’, la fijación y análisis de su función enunciativa [...] constituiría una pieza esencial de la historia de los conceptos” (pp. 44-45).



por parte del oficio de la crítica literaria como elementos que guardan una relación directa con el género practicado con mayor propiedad por los críticos: el ensayo –por supuesto, no hablo del ensayo académico ni del tratado–. En la medida en que históricamente los críticos fueron tomando mayor consciencia de que la singularidad de su trabajo no solo consiste en hablar de la literatura, sino que, al mismo tiempo, tal labor comporta un enfrentamiento con su propio lenguaje, el género ensayístico fue cobrando mayor fuerza a la hora de erigirse como la forma capaz de representar, acaso de la mejor manera, el estatuto de su oficio intelectual y social.

Sin embargo, este hecho tiene unos agravantes nada despreciables, entre ellos, el hecho de que el ensayo, si bien, de cierta alcurnia dentro de las formas literarias, no parece tener el mismo peso en el ámbito académico. La teorización y el ejercicio de la crítica sistemática pueden verse sospechosamente si están orientados desde la perspectiva lúdica, personal, reflexiva e inacabada del género de Montaigne. Quizás por esto los aportes de poetas-críticos como Eliot y Valery –cuyos trabajos de crítica son auténticos ensayos– no figuran en el canon, diríase *oficial*, de la crítica literaria del siglo xx. Habría que esperar hasta la llegada de Barthes –quien en varias ocasiones se declaró *ensayista*– y Kristeva, por ejemplo, para que el ensayo se legitimara como una forma discursiva, si se quiere, *válida* dentro de los discursos autorizados por el campo de la crítica y la teoría literaria.

En este sentido, considero que la perspectiva del género también puede explicar dicho deslizamiento histórico de la crítica hacia la *escritura*. En el ámbito de la crítica académica, por ejemplo, cabría preguntarse: ¿por qué resulta más adecuado el discurso de la sociología de la literatura y la sociocrítica que el de Valery? En

muchos aspectos se tocan más de lo esperado. Quizás solo hasta Barthes, tardíamente y no sin batalla, las funciones del quehacer crítico confluyen armónicamente con el género ensayístico, en la medida que este último se empieza a legitimar simbólicamente como forma capaz de estructurar y representar el oficio de la crítica dentro de la institución literaria. Este asunto queda aquí esbozado como una posible línea de indagación que por ahora me abstendré de profundizar.

Volvamos, pues, a la cuestión central. La crítica, particularmente desde la aparición en el campo disciplinar del semiólogo francés, se vio obligada a adoptar una actitud autoreflexiva capaz, en este caso, de comprender los pormenores del uso, muchas veces automatizado, de su propio lenguaje. ¿Por qué? Básicamente, en razón de que el lenguaje de la crítica también está inevitablemente forzado a disputar su lugar dentro de la esfera de la institución académica y literaria. Así, el uso de cierta lengua especializada, de cierto campo semántico de imágenes explicativas, de cierta *jerga* para reflexionar sobre la literatura, implica una toma de posición axiológica y valorativa no solo frente las preguntas ¿qué es literatura? y ¿qué es lo literario? sino, ante todo, frente a la historia y el sentido mismos del quehacer del oficio de la crítica. Al menos en esta perspectiva entiendo la defensa de la *nueva crítica* emprendida por Barthes en *Crítica y Verdad*: en mi concepto, su uso del lenguaje, que tanto perturbó a sus detractores –especialmente a Raymond Picard– por considerarlo artificioso, sofisticado pero vacío en su interior, solo fue juzgado desde el punto de vista retórico, mas no a partir de la consciencia de que allí se estaba fundando una nueva visión del mundo literario y una toma de posición frente a él.

En consecuencia, el estudio de las imágenes críticas –sea para concebir una historia de ellas,



sea para hablar de una posible metapoética o metaforología del lenguaje de la teoría literaria— está llamado entonces a superar la llana identificación de sus manifestaciones concretas. Me explico: no basta con señalar y esclarecer el uso instrumental con fines explicativos de los tropos retóricos en el discurso de la crítica y la teoría literarias. Para que su empleo adquiriera sentido pleno dentro de los textos teórico-valorativos y, más ampliamente, en el conjunto de los productos de la cultura, es preciso comprender el elemento no verbal que subyace en su uso, es decir, su significado axiológico, la toma de posición que representan en el campo de las disputas simbólicas dentro del cual se enmarcan. En otras palabras, la elección, deliberada o no, de una metáfora o un tropo retórico para construir una simple explicación o erigir una *jerga* especializada en el lenguaje de la crítica y la teoría comporta la intención implícita de alcanzar una suerte de lengua con un alto índice de eficacia ideológica; esto es, que le permita posicionarse en el mejor lugar posible dentro del conjunto de los discursos críticos que ostentan el poder de codificar el capital simbólico y cultural del saber literario.

Me gustaría ofrecer algunos ejemplos de lo enunciado. I. Tynjanov fue el primero en introducir la metáfora del *sistema* para comprender el conjunto de relaciones dinámicas que establecen los hechos literarios entre ellos y con otros sistemas culturales (religioso, político, social). Ahora bien, esta metáfora tenía pretensiones más ambiciosas: servir a la constitución de una ciencia literaria autónoma capaz de superar las aproximaciones de corte psicológico, impresionista y filológico. Para los formalistas, era perfectamente claro que sus propuestas ingresaban en un intenso debate alrededor del lenguaje que debía capitalizar el conocimiento sobre el arte literario. Poco más adelante, en 1929, M. Bajtín,

acaso su más célebre disidente, escribe su ensayo “El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria”. En él —diríase— corrige las concepciones formalistas del material verbal, el contenido de la obra de arte y la forma artística mediante una orientación estética. En esencia, ofrece las directrices de lo que una verdadera indagación crítica debería contemplar.

El estructuralismo checo hace lo suyo, particularmente de la mano de Mukařovský, al insistir en la necesidad de pensar el texto literario como signo y en la idea de *estructura artística*. El estructuralismo francés —podría decirse— termina el proceso de desmitificación de la literatura al proponer que “la obra literaria, al igual que cualquier otro producto del lenguaje, es una *construcción*” (Eagleton, 1994, p. 131). Como se ve, la disputa por el poder simbólico no se presenta con intensidad solo en el campo de las creaciones literarias sino también, con caracteres especiales, en el campo de la academia, la crítica y la teoría literaria, asunto que bien podría perseguirse a través de un estudio considerado de las metáforas y tropos que han empleado para construir sus estructuras interpretativas de los hechos literarios.

Al respecto, la interpretación bajtiniana de la metáfora, como se verá, trasciende el ámbito meramente retórico para apuntar a su significación axiológica. Aquí considero que la función que el escritor ruso atribuye, en general, a cualquier tropo dentro de la estructura significativa del texto literario es equiparable a la que asume en el lenguaje de la crítica y la teoría:

Una comparación, o una metáfora, se apoya en la unidad de la actividad valorativa; [...] la unidad no la crea el pensamiento lógico, sino la percepción de una actividad valorativa; estas no son relaciones objetuales necesarias, que dejan fuera de sí



al sujeto que siente y quiere, que no lo necesitan, sino relaciones puramente subjetivas, que sienten la necesidad de unidad subjetiva con el hombre que siente y quiere. Sin embargo, la metáfora y la comparación suponen una relación y una unidad objetual posibles, así como también la unidad del acontecimiento ético, en el trasfondo de las cuales se percibe su actividad creadora [y, en este caso, crítica]: la metáfora y la comparación adoptan una

dirección ético cognitiva persistente; la valoración expresada en ellas se convierte en verdaderamente modeladora del objeto, que es desmantelado por aquella. Separada del sentido de la actividad relacionadora y modeladora del autor, la metáfora perece; es decir, deja de ser metáfora poética, o se convierte en mito (como simple metáfora lingüística puede igualmente servir muy bien a los fines del enunciado cognoscitivo). (Bajtín, 1989, p. 70)

II

La que aquí llamo “metafórica del *trabajo* literario” comprende, pues, un conjunto de metáforas que, a mi juicio, han constituido un singular campo semántico y que, en dimensión profunda, expresan una preocupación y una toma de posición respecto al estatuto de la creación literaria (y artística), de la obra de arte, del escritor-creador, del creador-crítico y del crítico especializado dentro de la institución literaria. Me refiero a las metáforas que estructuraron algunos de los paradigmas explicativos que conciben los elementos anteriores asociados a un *trabajo*, una *labor*, una *ocupación*. En general, se trata de entender todos los aspectos involucrados en el quehacer artístico como una actividad legítima dentro de los *oficios* humanos.

A principios del siglo xx, y movido por el ejemplo de Rodin y Cezanne, R. M. Rilke juzgó conveniente concebir su actividad creadora como un *trabajo*, elaboración paciente del objeto artístico, y *realización*, la actitud anímico espiritual para emprender el *trabajo*, (Gavilán s. p.). “De alguna forma también yo he de llegar a hacer cosas, no cosas corpóreas, sino escritas: realidades surgidas de la práctica del oficio” (carta a Lou Andrea Salomé del 10 de agosto de 1903), afirmó. Diríase que desde su residencia en la colonia de artistas de Worpswede, empezó a consolidar el proyecto

estético que lo acompañaría, al menos, hasta los *Nuevos Poemas*: lograr el *poema-cosa* (*dinggedicht*).

Por su parte, Valéry constituyó, particularmente en sus ensayos, un genuino sistema de interpretación del artista y de la obra de arte en términos semejantes. Para él, por un lado, el poeta se identifica con la figura del ingeniero, el constructor, el arquitecto, el artesano y, muy importante, el “agente productor de versos” (Valéry, 1998, p. 90). Por el otro, el poema es una “máquina de producir estados poéticos” (Valéry, 1998, p. 94), una construcción lograda a partir de un proceso de fabricación, de efectuar un trabajo humano sobre el lenguaje. En *Eupalinos*, a través de la voz de Fedro, propone: “¡pongamos por encima de todo las edificaciones del arte solo! Aun si tuviéramos que hacer un esfuerzo bastante difícil [...] es preciso abstraerse un tanto de los espejismos de la vida y del gozo inmediato. Lo más bello es necesariamente tiránico” (Valéry, 2000, p. 31), para insinuar el trance conflictivo y dificultoso de la creación artística. Como es evidente, el poeta y crítico francés constantemente llama la atención sobre la necesidad de *humanizar* el quehacer artístico, intención que, por demás, desmitifica la idea romántica de la creación espontánea de la obra de arte al sobreponerle el esfuerzo humano que subyace en cada una de ellas:



Todas las cosas preciosas que se encuentran en la tierra, el oro, los diamantes, las piedras que serán talladas, se encuentran diseminadas, sembradas, avaramente ocultas en una porción de roca o de arena donde a veces las descubre el azar. *Esas riquezas no serían nada sin el trabajo humano que las retira de la noche tosca en la que dormían, que las reúne, las modifica y las organiza en aderezos.* Estas parcelas de metal retenidas en una materia informe, esos cristales de curioso aspecto, han adquirido su esplendor por un trabajo inteligente. *Un trabajo de esta clase es el que realiza el auténtico poeta. Notamos ante un bello poema que hay pocas posibilidades para que un hombre, por muy dotado que esté, pueda improvisar de una vez, sin otro cansancio que el de escribir o dictar, un sistema continuo y completo de afortunados aciertos.* (Valery, 1998, p. 97, énfasis mío)

Como veremos, la concepción de la obra y el artista de Rilke y Valéry no difieren mucho de las postuladas, más esquemáticamente, por varios de los exponentes de la teoría literaria académica de una buena porción del siglo xx. La imaginería crítica del formalismo ruso funda sus bases interpretativas en la idea de que la obra literaria surge de un *trabajo* específico del escritor con el material verbal. En esencia, podemos decir que, para ellos, el *lenguaje poético se construye*, es decir, deviene de un acto deliberado e intencionado por parte del escritor. Para Šklovskij, particularmente, la obra de arte es una máquina, un mecanismo, y el método formal un “regreso a la artesanía”. Como apunta Steiner (2001): “La tecnología, esa rama del conocimiento relativa al arte de la producción humana, fue la metáfora predominantemente aplicada por este modelo para la descripción y elucidación de fenómenos artísticos” (p. 41). En ese sentido, no es extraño descubrir que hablen de los elementos constitutivos de la obra literaria en términos de, por ejemplo, *funciones constructivas* y de las palabras como el *material* de construcción.

En buena medida, los formalistas avanzaron en el camino que conduce a la plena toma de conciencia de la naturaleza del lenguaje crítico que representa Barthes, ya que, a través de sus indagaciones, se preocuparon no solo por el esclarecimiento del estatuto del escritor y la obra artística, sino también por comprender cuál es su papel y función social en calidad de analistas del fenómeno literario. Por ejemplo, de manera socarrona, Tynjanov hablaba así de Šklovskij: “Viktor es un ajustador, un mecánico –Y un chófer, señaló alguien– Sí, también un chófer. Él cree en la construcción. Piensa que sabe cómo se hace un coche” (Tynjanov, citado en Steiner, 2001, p. 42).

En cierto modo, Tynjanov va un poco más allá del punto donde nos dejaron Rilke y Valéry; él no solo está pensando en la función académica de la crítica, y, por ello, en la necesidad de buscar un lenguaje capaz de concebir interpretaciones científicas del hecho literario, sino también en el papel que cumple el crítico frente a la obra literaria y, por qué no, dentro de la institución académica. En este sentido, me atrevo a sugerir que la metáfora del trabajo literario empezó a ser significativamente importante tanto para valorar las obras literarias, como para fundar la conciencia de la función de la actividad propia de la ciencia literaria dentro del orden social.

Bajtín supuso una superación de algunos de los paradigmas explicativos del formalismo. Según él, el método formal se había quedado estancado en la preponderancia que este le atribuía al material verbal dentro del examen del fenómeno literario. Si bien, nunca negó la importancia de los trabajos de sus colegas del OPOIAZ, para él, el análisis del material es solo una de las tantas tareas que debe cumplir un auténtico estudio estético de la obra literaria:



Los trabajos contemporáneos sobre poética tienden a construir un sistema de razonamientos científicos acerca de un mismo arte –en este caso el literario– independientemente de *los problemas de la esencia del arte en general*, [desconociendo] *la especificidad de lo estético en la unidad de la cultura humana*. (Bajtín, 1989, p. 15)

Esta anotación debe leerse detenidamente, pues, en estructura profunda, se trata de una exigencia que Bajtín le hace extensiva a la ciencia literaria, a saber: tomar consciencia de que tanto su actividad, como la del artista, deben comprenderse inherentemente integradas al conjunto de actividades propias del ámbito cultural y social. El análisis dedicado exclusivamente al material y con precaria alusión a la dimensión axiológica del quehacer artístico imposibilitaba tal constatación. Veamos algunos ejemplos de la manera en la cual Bajtín interpreta el trabajo artístico:

Cuando un escultor labra el mármol, trata el mármol, sin duda alguna en su determinación física; pero la actividad artística del creador, desde el punto de vista valorativo, no se dirige hacia el mármol, ni se refiere a él la forma que el artista realiza; aunque la obra no puede ser concebida sin el mármol, tampoco, de hecho, puede ser realizada sin el cincel, que en ningún caso entra ya como elemento del objeto artístico; la forma escultural creada es una forma con la significación estética del *hombre y su cuerpo*: la intención de la creación y de la contemplación va en esa dirección; pero la actitud del artista, y la del observador, tiene frente al mármol, considerado como cuerpo físico concreto, un carácter secundario, derivado, dirigido por una actitud en cierto modo primaria hacia los valores objetuales; en el caso dado, hacia el valor del cuerpo humano, del hombre físico. (Bajtín, 1989, p. 21)

Como es claro, para Bajtín, la *techné*, es decir, el trabajo sobre el material, si bien resulta

imprescindible –pues este último no se concibe sin la *forma*–, no configura el objetivo principal del ejercicio estético. Según él, la diana de las preocupaciones a las que cualquier estudio debería apuntar sería develar la valoración estética que la obra de arte presenta del problema humano convocado por ella. Entonces, el arte literario no es simplemente la *desfamiliarización* de la lengua común o del *argumento* narrativo a través de procedimientos altamente sofisticados de manipulación retórica, sino, ante todo, una toma de posición estético-valorativa frente al mundo expresada en un ámbito específico dentro de las prácticas y actividades humanas: la literatura. Esta última es un domino dentro de los oficios humanos que encarna un tipo especial de actividad que solo puede realizar ella y ninguna otra, sin por esto negar la consustancial relación que mantiene con las demás esferas de la realización humana; se trata de una práctica social como la ciencia, la política, la ingeniería, etc. En esta perspectiva se *autoriza* el ingreso de las *formas*, los *productos artísticos* por excelencia, a la esfera de los demás órdenes sociales:

La forma solo se desobjetiviza y rebasa el marco de la obra concebida como material organizado cuando se convierte en expresión de la actividad creadora, determinada axiológicamente, de un sujeto activo desde el punto de vista estético. [...] En la forma *me encuentro a mí mismo*, mi *actividad productiva* proporciona la *forma axiológica*, *siento intensamente mi gesto al crear el objeto*; y *ello*, no solo en la *creación primaria*, no solo en la *propia realización*, sino también en la *contemplación de la obra de arte*; *debo*, en cierta medida, *sentirme creador de la forma para*, en general, *realizar una forma como tal*, significativa desde el punto de vista artístico. (Bajtín, 1989, p. 61, énfasis mío)

Lo que deseo subrayar es que, para Bajtín, la actitud creadora, la disposición artística de la condición humana, es también una *actitud productiva*,



en otras palabras, una más de las actividades y oficios humanos. A mi juicio, en esta constatación se concentra una de las intenciones que, subrepticamente, ha implicado el empleo de la metafórica del *trabajo* por parte de la crítica y la teoría literarias del siglo xx. Ahora, el horizonte

III

En el ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, Benjamin (1973) formula una categoría histórica desde el punto de vista de los fenómenos estéticos. Según él, esta época implica “la formación de exigencias revolucionarias en la política artística” (p. 18). A la luz de esta idea, como se verá, la metafórica crítica del *trabajo* artístico no solo sería una respuesta-reacción a las ideas del arte y del artista como revelación, organismo natural, creación divina, inspiración, genio natural, crecimiento natural, invención inconsciente, entre otras, propias de la imaginación crítica romántica. Si bien, esquemáticamente podemos afirmar que frente al artista, descrito como el bardo, el iluminado y el profeta, se erigen el artesano el arquitecto y el constructor; que frente a la obra de arte entendida como creación, materia viva y organismo se sobreponen la organización, la máquina, el sistema, la estructura y la institución; que de un orden natural pasamos a un orden cultural humano; tales antítesis quedarían suspendidas en el vacío como imágenes estáticas y ahistóricas si no reconocemos el panorama sociohistórico, cultural y económico de fondo que probablemente incentivó tal deslizamiento dentro de las metáforas críticas explicativas.

Para Benjamin (1973), la reproductibilidad implicó una serie de novedosos problemas para

histórico que podría respaldar esta necesidad de la crítica de subrayar el carácter productivo del quehacer artístico, y paulatinamente del suyo, –considero yo– nos lo proporciona Walter Benjamin.

comprender la condición particular del artista y la obra de arte. Entre ellos son de mencionar, por ejemplo, la pérdida paulatina del aura de la obra de arte; la dificultad cada vez más acuciante de recuperar “el aquí y ahora de [esta], su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra” (Benjamin, 1973, p. 20), es decir, su *autenticidad*; la desvinculación de la producción artística del ámbito de la tradición, fenómeno entendido como la “liquidación del valor de la tradición en la herencia cultural” (p. 21); el cambio radical de las formas y medios de percepción artística; la mercantilización del objeto artístico, entre otros. Ahora bien, lo que deseo subrayar es que tal condición histórica del mundo moderno no solo afectaría el estatuto del arte y del artista; el lenguaje de la crítica y la teoría también se vería obligado a replantearse, a cambiar de paradigmas, a buscar, en esencia, nuevas estructuras explicativas e interpretativas para emprender su tarea.

En este orden de ideas, comprendo el empleo de la llamada *metafórica del trabajo literario* por parte de la crítica en calidad de una adecuación, asimilación y resistencia no solo frente al ambiente espiritual, histórico y fáctico, sino, ante todo, frente al lenguaje ideológico hegemónico: el económico-capitalista. Al respecto, Goldmann lee el código existencial de la época del siguiente modo:



En la vida económica, que constituye la parte más importante de la vida social moderna, toda relación auténtica con el aspecto cualitativo de los objetos y de los seres tiende a desaparecer, tanto respecto a las relaciones entre los hombres y las cosas como a las relaciones interhumanas mismas, para ser sustituida por una relación mediatizada y degradada: la relación entre los valores de cambio puramente cuantitativos. (Goldmann, 1975, p. 24)

En consonancia con la tesis de Benjamin, Pierre Zima entiende el género de Cervantes, en las coordenadas del siglo xx, como “la transposición al plano literario de la vida cotidiana en la sociedad individualista nacida para la producción para el mercado” (Goldmann, 1975, p. 23). Quizás, este es el ambiente al que se refiere Milan Kundera cuando afirma que, desde el siglo pasado –y ciertamente el nuestro–, la novela vive en un mundo que ya no es el suyo. Algo similar podríamos decir para el arte en general. El espíritu mercantil, el del valor de cambio, no solo afectó los nexos comerciales entre los pueblos sino también las relaciones y los medios de expresión humanos, entre ellos, el ámbito de las manifestaciones artísticas. Valorar y legitimar la actividad artística en estas condiciones, le implicó a la crítica adoptar un aparato retórico capaz de entender la lógica del arte dentro del lenguaje del mundo de la producción mercantil. Ciertamente, cuando Valéry nos hablaba del poeta como *agente productor* de versos, ya intuía las resonancias en el plano ideológico que los términos *agente y productor* debían convocar.

Inevitablemente, el artista y su obra debían integrarse al dominio de los medios de producción. Esto se logra, por un lado, a través del proceso histórico que conllevó la estructuración de la institución literaria y, por el otro, mediante de

unos cambios necesarios dentro de los paradigmas explicativos del lenguaje que reflexiona sobre los hechos artísticos. Así, los conceptos *valor estético* (Mukařovský), *producción*, *capital cultural*, *capital simbólico*, *mercado de los bienes simbólicos* (Bourdieu), *valor de uso*, *valor de cambio* (Goldmann), entre otros, van a empezar a ser muy comunes en la lengua de la ciencia literaria, la sociología, la antropología y, en general, en el discurso de las ciencias humanas. Algo similar ya venía ocurriendo con las mencionadas imágenes del artesano, el ingeniero, el constructor, el arquitecto, entre otras. A mi parecer, la explicación de este fenómeno va mucho más allá de hablar simplemente de unos préstamos de otras disciplinas al lenguaje de la crítica².

En efecto, deberíamos preguntarnos: ¿por qué resultan tan funcionales, y por ello muy usuales, para el discurso crítico? Bourdieu ya nos ha dado unas pistas: el lenguaje crítico, en su búsqueda de las mejores estrategias para emprender el oficio de la apropiación simbólica del saber literario, quizás haya encontrado en estas metáforas un alto índice de eficacia ideológica. No nos engañemos: esta metafórica, si se quiere irónicamente, habla en apariencia con los mismos términos de la lengua hegemónica: la del capital y del mundo de producción mercantil. Ahora bien, el deslizamiento de estas imágenes y la apropiación que hizo de ellas el lenguaje de la crítica y la teoría para adecuarlas a sus estructuras explicativas conllevó un fenómeno nada despreciable: en esencia, significó la posibilidad de poder *nombrar*, en el mismo lenguaje del espíritu de la época, la relación problemática, contradictoria y a veces irreconciliable del artista y de la obra de arte, y por adición del crítico, con

2 Del mismo modo que la metafórica “organicista”, por ejemplo, no solo se debería explicar como el uso instrumental de unos términos devenidos de la ciencia biológica.



las circunstancias históricas y existenciales del mundo moderno.

La obra de arte y el artista entraron en una contradicción, diríase insalvable, frente al espíritu de la época moderna. Sin embargo, no pueden de ningún modo escapar a sus lógicas intrínsecas y mucho menos a la hegemonía de su lenguaje. Quizás Barthes estaba pensando en algo similar cuando afirmó que la literatura era esa “magnífica engañifa que permite escuchar a la lengua fuera del poder, en el esplendor de una revolución permanente” (Barthes, 1993, pp. 121-122). De un modo más esquemático, también podemos perseguir el problema a través de Dubois, quien plantea lo siguiente:

Casi todos los escritores contraen compromisos que involucran tanto el aspecto material como el aspecto simbólico de la contradicción. Uno de estos compromisos consiste en aceptar al interior de la institución misma las compensaciones y gratificaciones que esta ofrece: crítico, consejero literario, miembro de la Academia, etc. El escritor que elige cualquiera de estas actividades se convierte plenamente en un *agente del sistema*. Entre más se sitúe del lado del *poder*, mayor será su inclinación a identificarse con las fuerzas que aseguran la conservación del orden de las cosas. Otro tipo de compromiso consiste en elegir un oficio “*productivo*” en un sector relacionado con la práctica literaria como la enseñanza de las letras o de la filosofía (Sartre) o el periodismo (Zola). *Poco importa si es el profesor quien se convierte en escritor o si es el escritor quien se convierte en periodista. El problema está más bien en determinar si existe una división entre estas dos ocupaciones o si se produce, por el contrario, una suerte de contaminación entre ellas.* (Barthes, 1993, pp. 88-89, énfasis mío)

Probablemente, las tesis de la sociología de la literatura y de la sociocrítica fueron las más sensibles y obstinadas a la hora de subrayar el

carácter social de la obra de arte y del artista. Para Adorno, por ejemplo, la obra de arte es, al mismo tiempo, un *hecho social* y una construcción textual *autónoma* y polisémica. Contiguamente, en ellas nunca se pone en duda la inherente génesis social de todo escritor. En esta vía, la obra literaria no solo es una construcción resultante del trabajo y la actitud estética sobre el material verbal, sino también un *producto* cultural y social. Bajo esta concepción, en directa relación con las preocupaciones que unirían a Hegel, Marx, Bajtín y Adorno, el oficio de la escritura trasciende necesariamente el ámbito intelectual y estético para erigirse como una legítima actividad dentro del orden social, equiparable a cualquiera de los innumerables oficios que se desarrollan en su seno. En lo tocante a la escritura literaria, Zima, en su revisión de Mukařovský, afirma que

la escritura transforma la conciencia colectiva “literaria”, al tiempo que toma distancia de ella en virtud de su iniciativa particular. La escritura representa, dentro de la sociedad cerrada, la desviación estética que se opone a la norma arraigada en la conciencia de grupo: “la oposición estética tiene un carácter altamente individual a causa de su naturaleza imprevisible: se mantiene vinculada al contexto de donde surgió, a la situación concreta de donde salió, a su autor, más que a la norma establecida”. (Zima, 2010, p. 230)

En esta medida, toda obra de arte comporta, implícitamente, un *acto de habla* subversivo: el artista literario siempre apunta, desde su valoración estética del mundo (la obra literaria), a un ámbito que supera la dimensión meramente estética y que, por esto, interviene críticamente en el seno del orden social y cultural. En otras palabras, el *trabajo* literario, al momento de salir a la esfera pública, deja de ser exclusivamente estético, pues se hace social, político, ideológico: crítico-valorativo. En cierta medida, podría



admitirse entonces que la labor de la literatura es erigirse como una legítima valoración de los problemas humanos desde una dimensión estética, oficio que, por su naturaleza también social, no la restringe ni constriñe meramente al ámbito de lo bello.

En este punto –considero– la metáfora del *trabajo* adquiere pleno sentido axiológico: vigorizar la función que cumplen el artista, sus creaciones

IV

Una de las funciones de la crítica y la teoría literaria es proporcionar al público los instrumentos de apropiación simbólica necesarios para la interpretación de los productos literarios. En esta medida, sus posibles metáforas explicativas deben pensarse en relación con tal función. Lo que he pretendido con este trabajo, que he concebido apenas como un abre bocas del problema, es insinuar que la metáfora del *trabajo* en algunos exponentes de la crítica y la teoría literarias del siglo xx ha sido empleada tanto instrumental como ideológicamente para, primero, constituir un nuevo lenguaje interpretativo del hecho literario, segundo, responder a la imaginación crítica romántica y, tercero –acaso el asunto más importante en esta indagación–, comprender la labor artística, en todas sus aristas, dentro del juego de relaciones dialécticas de la época que Benjamin ha simbolizado como la era de la “reproductibilidad técnica”.

y el crítico dentro del orden social, lugar en el cual, cabe subrayar, se ha caracterizado por ser una de las menos codificadas socialmente. A mi juicio, la metáfora de la que he venido hablando ha cumplido una labor fundamental en tal ejercicio de codificación de la actividad artística y crítica: su misión ha sido, por un lado, interpretar y evaluar el hecho literario, pero, por el otro, *legitimar* el estatuto del arte literario en el conjunto de las actividades humanas modernas.

A mi juicio, estas metáforas han contribuido significativamente en el proceso de toma de consciencia del lenguaje empleado por la crítica para construir sus valoraciones del hecho literario, pero, sobre todo, para que esta se hiciera, como dice Barthes, “verdaderamente crítica”, logrando así demandar conscientemente su lugar dentro de la unidad de la cultura humana. Así, el trabajo que queda aquí planteado es comprender cómo la concepción laboral del arte literario y de la crítica literaria es puesta en escena en las formulaciones teóricas de escritores-críticos-en sayistas como Bajtín, Mukařovský, Bourdieu, Zima, Goldmann, Barthes, Kristeva, entre tantos otros. Estoy completamente persuadido de que cada uno de ellos no solo aportó a la ciencia literaria con sus ideas sobre el hecho literario, sino que también fundaron nuevos lenguajes interpretativos y representativos, los cuales, las más de las veces, están cimentados en el empleo de un armazón retórico que comporta una posición axiológica y valorativa frente a la literatura: la *metáfora del trabajo literario*.



Referencias

- Bajtín, M. (1989). El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria, en *Teoría y estética de la novela* (pp. 13-75). Madrid: Taurus.
- Barthes, R. (1991) *Crítica y verdad*. Bogotá: Siglo XXI.
- Barthes, R (1993). *El placer del texto y Lección inaugural*. Bogotá: Siglo XXI.
- Benjamin, W. (1973). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica [Traducido de *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*]. En *Discursos interrumpidos I* (pp. 17-57). Madrid: Taurus.
- Blumenberg, H. (2003). *Paradigmas para una metaforología*. Madrid: Trotta.
- Dubois, J. (2014) *La institución de la literatura*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Eagleton, T. (1994) *Una introducción a la teoría literaria*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Gavilán, I. (2004). Trabajar es vivir sin morir: Rainer Maria Rilke y los Nuevos Poemas. *Ciber Humanitatis*, 32, s. p.
- Goldmann, L. (1975). *Para una sociología de la novela*. Madrid: Ayuso.
- Steiner, P. (2001). *El formalismo ruso: una metapoética*. Madrid: Akal.
- Valery, P. (1998). Poesía y pensamiento abstracto. En *Teoría poética y estética* (pp. 71-103). Madrid: Visor.
- Valery, P. (2000) *Eupalinos o el arquitecto. El alma y la danza*. Madrid: Visor.
- Zima, P. (2010) *Para una sociología del texto literario*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.