

Entre la piedad y el poder

Josu Landa



Oficios catalanes, azulejos del siglo xviii

Las relaciones entre el valor, la crítica y el poder en la creación literaria y su recepción son los temas que aborda Josu Landa —poeta y académico— en este texto que acude tanto a la literatura como a la filosofía para explorar los vasos comunicantes entre la belleza y el sentido.

“Por ser tú tan piadoso, o lector, hay tantos que escriben...”. Con estas palabras empieza el envite “Al lector”, que antecede al onírico *República literaria*, del crítico y diplomático español del siglo xvii, Diego de Saavedra Fajardo. El diagnóstico contenido en esa deliciosa frase me parece erróneo en parte. Si la tomo en cuenta es por mucho más que por ese gracioso y desinhibido “o lector”, tan distante de la pétrea y rasposa grafía de ahora: ¡oh lector! En efecto, estimo equivocado cifrar en la recepción compasiva de los “ingenios entregados a esta estudiosa gula” —cuya culpa habría que achacar a la eficacia de “la emprenta” y por la cual “casi todos mueren opilados”—¹ la proliferación de textos que, según se ve, ya era motivo de alarma en el barroco. Sobran los indicios de que no basta el dictamen más implacable,

para disuadir ciertas plumas —hoy, como se sabe, la metonimia incluye a la computadora— malamente copiosas. La aseveración del polígrafo, sin embargo, resulta fecunda por el lugar que en ella ocupa la piedad. Es decir, porque apela a un sentimiento y, con ello, coloca el tema de la lectura y la crítica en el terreno de la experiencia.

En el caso de la literatura, no debe haber misterio alguno, a la hora de hablar de “crítica”. Esta palabra designa una derivación de la lectura consistente en estimar la valía estética de un texto y asimilar los movimientos del alma (sentimientos, pensamientos y, en general, todo lo abarcable por la noción de “experiencia”) que el hecho de leer suscita. Así pues, los procesos críticos incluyen tanto los juicios de gusto como la evaluación del componente estrictamente literario de un escrito. Eso quiere decir que abarcan lo mismo vivencias como el placer que veredictos sobre lo bueno y lo malo, lo peor y lo mejor, desde el punto de vista artís-

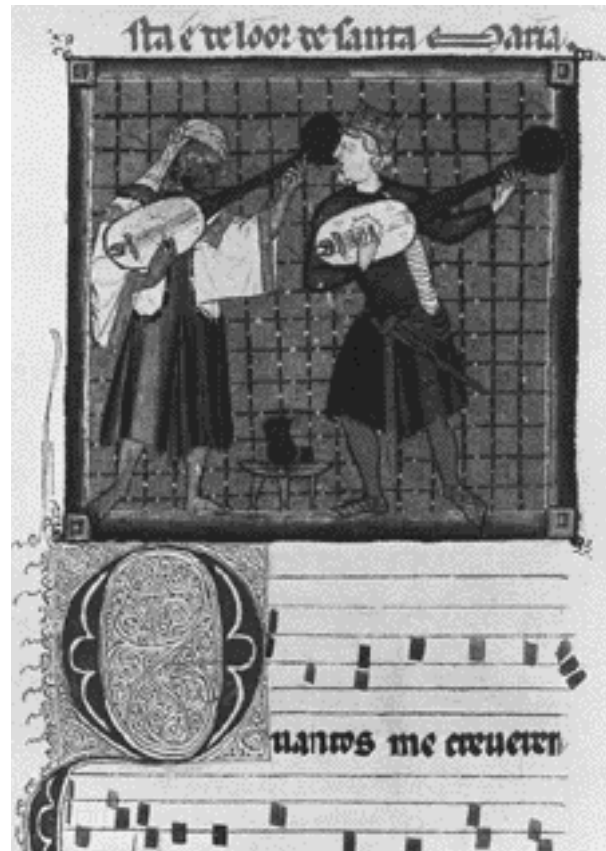
¹ Diego de Saavedra Fajardo, *República literaria*, edición de José Carlos de Torres, Biblioteca Crítica de Autores Españoles, Plaza & Janés, Barcelona, 1985, *passim*, p. 67.

tico. En definitiva, “criticar” implica poder decir, por ejemplo, “este poema me gusta, aunque tiene cierto dejo tradicional, no arriesga en el plano formal, no aporta nuevas posibilidades en el contexto de la poesía actual...” o, viceversa, “este poema es muy innovador, remite a temas inusuales con una audacia notable, el recurso del lenguaje le otorga una fuerza especial, pero aun así me deja indiferente, no me conmueve...”. Hubo tiempos no tan lejanos —que preferiría no recordar— en los que se instauró una curiosa polarización: la crítica llamada “impresionista” vs. la crítica “objetiva”, sustentada en ciertos tecnicismos y artilugios procedentes de la lingüística, la semiótica, la filosofía y disciplinas afines. Resulta obvio que los mares de discurso producidos desde la perspectiva de este segundo polo han devenido agua muerta y putrefacta. Pero ello no supone la rehabilitación unilateral de la arbitrariedad, a la hora de juzgar la obra literaria. En todo caso, exige procurar un equilibrio entre sentimiento y sentido, entre placer y valor, entre poder subjetivo (el *Kraft* kantiano) y poder para influir en el curso de una literatura y en su recepción.

El ejercicio de la crítica comporta, pues, una lectura atenta, exigente y aun vigilante, desde dos puntos de apoyo complementarios: el gusto educado o la sensibilidad refinada y la conciencia de unos valores estéticos. Al colocar la labor crítica en ese espacio vacío, sin sustancia, se disuelve el problema de su objetividad o el de su verdad, de acuerdo con los cánones heurísticos modernos y contemporáneos. La crítica no puede ser sino radicalmente subjetiva —que no es lo mismo que arbitraria— y sus compromisos con lo verdadero están determinados por su papel de cara a la vida del sujeto crítico, en un contexto histórico dado.

Tampoco se debe mistificar la noción de “valor estético”. Sólo quiere decir “aquello que vale para alguien”; en este caso, el lector crítico. La tautología de esta pardefinición es obvia, pero ello no desmerece su efectividad a la hora de aclarar de qué hablamos cuando recurrimos al término en cuestión. Así que, cuando ponemos en la balanza del juicio sobre un texto aspectos como la intensidad del sentimiento, la profundidad humana, la eficacia significativa del lenguaje, el tono del decir, la elegancia verbal, la musicalidad o atonía de su fraseo, la actualidad de la temática, la extensión adecuada del discurso, el modo como se vincula con una tradición, la efectividad técnica de la composición y otros, estamos apelando a lo que dicho texto tiene de estimable, separándolo de lo que pudiera tener de deleznable.

Pero aun la más amplia aceptación de tales valores por una comunidad literaria no confiere a éstos una condición absolutamente objetiva. Tanto su vigencia como la manera como se recurre a ellos como criterios



Juglares tañendo el laúd, ilustración para la partitura de una cantiga

de juicio se sustentan en el sujeto crítico, inmerso en una realidad cultural concreta. Esto significa, también, que los valores estéticos son relativos: su efectividad como referencias de estimación depende de la subjetividad del poeta —en el amplio sentido griego de “creador” — y la de quienes leen o escuchan su obra.

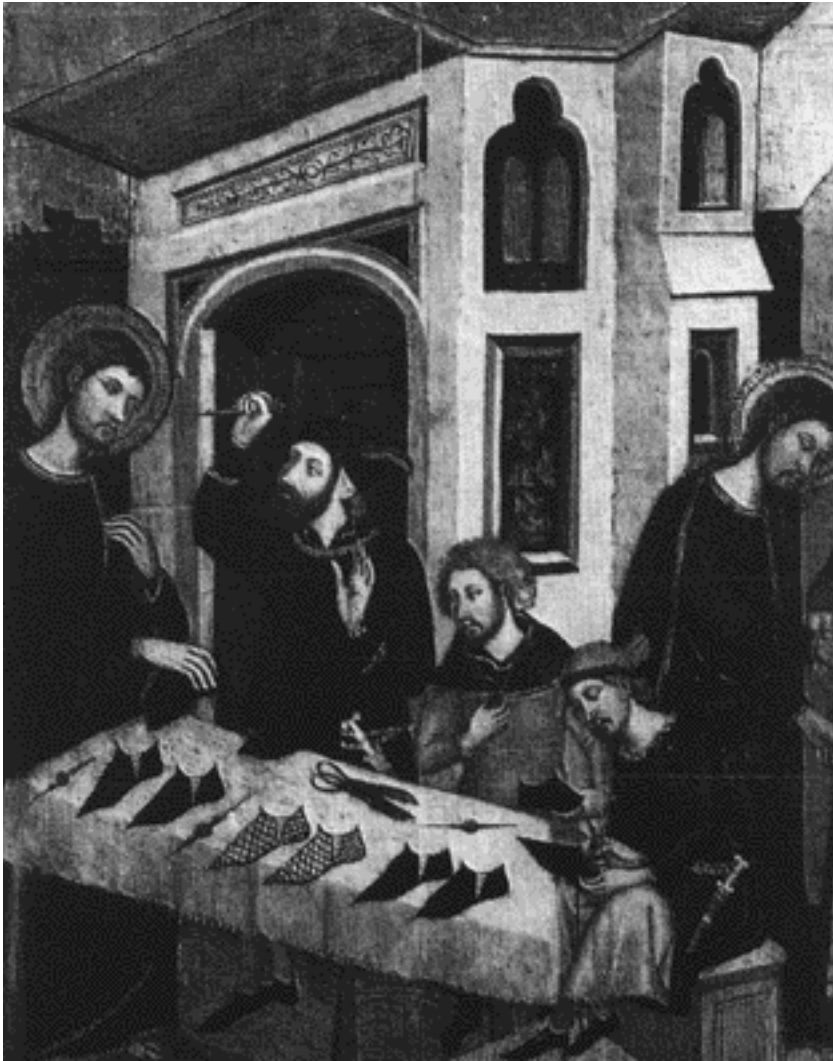
El sentido de la crítica literaria viene dado por la asunción, comprensión y valoración del sentido de la obra. Esto es algo que se percibe en los albores mismos de un ejercicio crítico digno de ese nombre, en Occidente. En un contexto cultural fuertemente determinado por una literatura de corte pedagógico y ético, como el de la Grecia clásica, los primeros filósofos y los sofistas juzgaron la valía de obras como las de Homero y Hesiodo, según su concordancia con ciertos filosofemas o su utilidad para un mejor desempeño en la retórica. Platón, por su parte, coloca este punto en un plano más cercano al de nuestros intereses. En un pasaje del célebre libro x de *República*, Sócrates conversa con Glaucón del modo que sigue:

—...¿es el pintor quien sabe cómo deben ser las riendas y el freno? ¿O no es tampoco el que las hace, el herrero, el talabartero, sino que quien sabe es sólo aquel que sabe servirse de tales cosas, el jinete?

—Muy cierto.

—¿Y no diremos que eso es así acerca de todas las cosas?

—¿De qué modo?



Taller de zapatería medieval, detalle del retablo de san Marcos de Destorrens, Manresa

—Con respecto a cada cosa hay tres artes: el del que la usa, el del que la hace y el del que la imita.²

Dejo de lado aquí la obsesión platónica por los nexos entre saber (verdad) y arte y me fijo en la contundente conclusión de que *cada cosa* supone la confluencia de tres artes (*technai*): el del usuario, el del artesano y el del artista que la reproduce. Desde la perspectiva socrático-platónica, este orden no es fortuito ni caprichoso. En efecto: la última palabra sobre cómo debe ser y, por ende, qué valor tiene un objeto producido por la mano del hombre es la de quien se beneficia de él. A ella se ciñe la actividad del buen artífice. Finalmente, el artista que pinta el artefacto o el poeta que lo “imita” con palabras ni conocen de veras la realidad referida por sus obras ni hacen nada con entidad verdadera: sólo son muy lánguidas copias de lo que, de por sí, son ya copias de las realidades de verdad: las Ideas universales. Como puede observarse, la doctrina socrático-platónica de la *poiesis* rechaza sin ambages la figura del poeta como creador.

² Platón, *República*, introducción, traducción y notas de Conrado Eggers, Gredos, tercera edición, Madrid, 1998, p. 467.

Pero el diálogo platónico sitúa la referencia del sentido de la obra en los dominios de lo que cierta corriente de teoría literaria contemporánea se representa como “receptor”. Nótese cómo también bajo el sol de la crítica hay poco de nuevo. Y llegados a este punto se torna imperiosa la pregunta sobre los alcances de esas potestades otorgadas al lector, al oyente o al espectador. Tampoco en este punto se ha podido evitar la polarización. Recuérdese, a título de simple ejemplo, la postura de Lope de Vega a este respecto, en su *Arte nuevo de hacer comedias*. Dice el gran “monstruo de naturaleza”, con franqueza tanto más agradecerable cuanto menos frecuente:

Verdad es que yo he escrito algunas veces
siguiendo el arte que conocen pocos;
mas luego que salir por otra parte
veo los monstruos de apariencias llenos,
adonde acude el vulgo y las mujeres,
que este triste ejercicio canonizan,
a aquel hábito bárbaro me vuelvo;
y cuando he de escribir una comedia,
encierro los preceptos con seis llaves;
saco a Terencio y Plauto de mi estudio,
para que no me den voces; que suele
dar gritos la verdad en libros mudos;
y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron;
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto.³

Esta desparpajada apuesta de Lope por las burdas apetencias del bajo pueblo suscitará, con seguridad, la comprensible indignación de los cultores y afectos de la literatura más elevada. Pero tiene la virtud de referir el ejercicio crítico —acaso sin conciencia de ello— más allá de los atributos de la obra. En efecto, no basta con tener presente la calidad del texto: también hay que tener en cuenta la del receptor. Es falso que la simple condición de tal, confiere a éste un poder discrecional sobre lo que haga o deba hacer el poeta, el artista. Estos últimos se las tienen que ver siempre con una tradición —es decir, con un canon más o menos rico y abierto de obras, autores, valores y preceptos formales. Incluso cuando se impulsan rupturas con una herencia literaria y artística, como es el caso de las vanguardias y, en general, el de la introducción de nuevos aires formales con o sin sobresaltos, se parte tácita o expresamente de cierta forma de asumir las más altas exigencias estéticas. La historia enseña que, en todo momento, hay quienes desde la escritura y la lectura se identifican de muchas

³ Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, Espasa-Calpe, colección Austral, número 842, quinta edición, Madrid, 1981, p. 12.

maneras con esas referencias rigurosas, así como otros hacen concesiones al gusto vulgar. Lope de Vega confiesa que es capaz de aplicarse a fondo y con éxito en ambos escenarios. Pero ésta es una opción ética —relativa al *ethos* específico de la labor poética— que en sí misma no quita ni agrega nada a la consideración de los polos en oposición, que el autor de *El perro del hortelano* admite conjugar a su placer.

Apelar a la calidad del lector no es lo mismo que pensar en su cultura o erudición literarias. La familiaridad con determinado canon condiciona toda lectura, pero no es un requisito indispensable para una experiencia profunda con la literatura. La quijotesca escena en la que unos cabreros iletrados escuchan con arrobó el relato que el hidalgo manchego les hace del “milenario” sirve como ejemplo, para ilustrar cómo lo decisivo en la recepción es la confluencia de la expresión del narrador-hablante con el alma vital y abierta del lector-oyente. Aun cuando los rústicos pastores de chivos de los que da cuenta el capítulo XI de la Primera parte del *Quijote* no dan muestras de entender nada de lo que les dice el Caballero de la Triste Figura, sí las dan sin embargo de que el tono entusiasta del discurso llega hasta lo más hondo de su ser. Lo cual puede interpretarse como un indicio apreciable de que la convergencia de lo que se dice con la manera en que se dice suscita un efecto en alguien, sólo en la medida en que ambas dimensiones tienen una estrecha relación con la vida de éste.⁴

Pero se sabe que hay más de una forma de asumir un texto. No es posible aceptar que la ingenua receptividad de los cabreros sea la única actitud apropiada en la relación con la escritura. No obstante, ese extremo tiene la virtud de colocar sin ambages el tema de la recepción literaria en el terreno de la vida. Es decir: nos ilustra con nitidez sobre el hecho de que leemos porque, en último término, va en ello nuestra existencia. Desde luego, la intensidad y profundidad con la que opera esa forma de la “agonía” y la “crisis” dependerá siempre de cada quien. Pero lo que importa por ahora es remarcar que, en el fondo, leer es un modo demasiado humano de la perseverancia en el ser y que ello comporta siempre la puesta en práctica de la facultad de juzgar; esto es: la conjunción del criterio con la elección, con la valoración y procesos afines. En otras palabras: en la raíz de la lectura se halla la voluntad de vivir y ésta, a su vez, es la que determina la crítica como expresión de la voluntad de valor.

⁴ El lector interesado puede encontrar un examen más detenido y extenso sobre el “efecto cabreros”, en la relación texto-receptor, en mi artículo “Reivindicación del gusto: sujeto, experiencia estética y recepción literaria”, revista *Signos Filosóficos*, número 14, Universidad Autónoma Metropolitana (Iztapalapa), México, diciembre de 2005.

Entonces, la clave profunda de la lectura y de la labor crítica no radica ni en el texto ni en el lector-crítico vistos en abstracto y aisladamente, sino en la relación que ambos sostengan con las más hondas exigencias de la vida.

Todos los elementos presentes en la mencionada idea socrático-platónica de la poesía —es decir, de la literatura— adquieren su sentido en la medida en que remiten al supuesto de la mimesis, la “imitación”: habría una verdadera realidad (el mundo de las Ideas), el artesano las “imita” a la hora de hacer su trabajo, el artista a su vez “imita” lo hecho por el artesano y el que realmente sabe si el objeto artesanal ha sido correctamente fabricado es el consumidor, como le decimos hoy. También será un “usuario” el que establezca la pertinencia y valía estética de la imitación de dicha artesanía hecha por el poeta.

Pero basta cuestionar a fondo o simplemente hacer a un lado los supuestos en que posa el esquema de la mimesis, para que la visión socrático-platónica del arte se torne insostenible. Tras una operación así —que es la que, a conciencia o no, han terminado efectuando los artistas desde la Modernidad— aparece la figura del poeta como alguien que, de múltiples maneras escribe (crea) y lee (crítica): justamente la inversión de lo que



Escena agrícola, mosaico de san Isidro labrador

En el caso de la crítica literaria, se diría que su sentido viene dado por el asentamiento de una mediación entre el lector y el texto en términos de efectos de poder.

o negativo, dependiendo de si responde a un nihilismo destructivo, debilitador, envenenador, raigalmente ilusorio o de si remite a una revinculación generosa, gozosamente arriesgada con el flujo vital de las fuerzas de la Tierra.

No es difícil asociar la pequeña política de los poderes fácticos establecidos —el económico, el religioso, el mediático y cualquier otro, además del que concierne específicamente al Estado, la *polis*— con el mencionado nihilismo. Pero a lo que apunta esta digresión, dirigida a recordar de manera por demás sumaria la idea schopenhaueriana y, sobre todo, nietzscheana de una Voluntad (de vivir y / o de poderío), es a remarcar el hecho de que la crítica literaria no puede salir de ese horizonte de realidad, es decir: a subrayar que todo acercamiento crítico a cualquier manifestación de la literatura es un acto de poder.

El vínculo de una buena parte de la crítica literaria realmente existente con ciertas doctrinas filosóficas y teorías de diversa índole confirma, lejos de desdecir, su condición de ejercicio de poder. En realidad, los afanes por elaborar una “teoría de la crítica”, así como los que apuntan a sustentar la labor crítica “aplicada” en una instrumentalización epistemológica de la fenomenología, el psicoanálisis de estirpe freudiana y sus derivados, la hermenéutica filosófica, la lingüística, la semiótica, la filología..., al margen de sus ramificaciones en innumerables “ismos”, se figuran como una corriente de actividad intelectual, paralela y análoga —amén de derivada—, a la que produce el lenguaje, la ontología, la ciencia, el discurso moral y religioso y a la que Nietzsche pone en evidencia, de modo deslumbrante, en *Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral*. Se trata de empeños por poner densos y fuertes velos entre el hombre y las terribles verdades de la existencia. En el caso de la crítica literaria, se diría que su sentido viene dado por el asentamiento de una mediación entre el lector y el texto, en términos de efectos de poder.⁵

⁵ Por ejemplo, hace ya más de veinte años —en 1983— Edward Said se quejaba de que la teoría literaria, tanto la de izquierda como la de derecha, se desentendía de la condición “mundana”, esto es, social y política, de todo texto, en virtud de una victoria de la “ética del profesionalismo”. Para el autor norteamericano, resultaba llamativo que la práctica reducción de la crítica a mera textualidad, a jerga preciosista, a regodeo en los vericuetos formales y exegéticos del texto..., hubiera

En concordancia con lo dicho, gran parte de la crítica literaria realmente existente deviene una suerte de ejercicio sacerdotal, pontificio, destinado a administrar maldiciones y bendiciones, indulgencias y anatemas, a favor o en detrimento de los textos en que se fijan, conforme a ciertos vitales intereses de poder. No es de extrañar que este fenómeno haya encontrado en el mundo académico y en ciertas publicaciones periódicas su más conveniente hábitat. Una especie de clerecía, a su modo comprometida con una ortodoxia literaria, encuentra en las instituciones universitarias y en las revistas y suplementos especializados en arte y literatura las mejores condiciones para imponer *sus* verdades y cumplir así una función canonizadora. Contra las apariencias, este hecho no contradice la célebre impugnación de Paul de Man, en el sentido de que cierto discurso crítico es refractario a la teoría. La verdad es que la contemplación intuitiva y radical de una realidad última o fundamental —recordemos: eso es lo que significa el vocablo griego *theoría*— no es algo que se logra con la funcionalización de algunas doctrinas y filosofemas oportunamente extraídos de un riguroso sistema de pensamiento. Y, a decir verdad, la mayor parte del aparato conceptual interpuesto entre el lector-crítico y el texto tiene menos de teórico cuanto más aspira a legitimar determinados (pre)juicios de valor.

En su despliegue a lo largo de los últimos tramos de la historia cultural, este fenómeno parece haberse valido de una especie de ardid hegeliano: colarse de puntillas en el teatro de la Gran Conflagración Hermenéutica del último siglo, presentándose como la continuación “natural” —producto del simple desarrollo histórico de la literatura— de la tradición crítica inaugurada en la antigua Grecia, renovada en épocas de gran fecundidad artística, como el Renacimiento y el Romanticismo. El parangón es falaz. Para comprobarlo, basta con retener, por ejemplo, la atinada frase que el agudo y erudito Gilberto espeta a su interlocutor Ernesto, en el diálogo que sostienen en *El crítico como artista*, de

coincido con el apogeo del reaganismo y se tradujera en un divorcio insalvable entre el análisis textual y una sociedad abandonada a las fuerzas del libre mercado. Es obvio que, con el paso del tiempo, el fenómeno se ha consolidado y acendrado, en los planos social e individual. (Cf. E. W. Said, *The World, the Text and the Critic*, Harvard University Press, Cambridge, 1983, *passim*, pp. 17-18.)

Oscar Wilde: "...los griegos eran una nación de críticos de arte".⁶ Basta asimismo con tener presente que, como acontecimiento general, la abigarrada crítica realmente existente dista mucho de la obnubilada y radical cacería del genio que fue el ejercicio de la lectura a cargo de ojos ardientes como los de Friedrich Schlegel o el propio Nietzsche.

En efecto, los ciudadanos libres de la antigua Ática, en la cúspide de su desarrollo cultural, llegaron a ejercer el sentido crítico, con naturalidad y perspicacia sin igual. Pero no porque se sintieran obligados a pontificar o a descalificar ciertas obras, en función de intereses personales, editoriales, políticos o afines, sino porque ello era parte indisociable de una forma de vida raigalmente esteticista, cimentada en el dogma de la Naturaleza (*physis*) absoluta, omnipotente, divina. En un contexto así, no es pensable una separación entre vida, arte, religión y crítica. Cada una de estas cuatro posibilidades implica necesariamente las otras tres.

Si en la Antigüedad el receptor-crítico se esmeraba, con sus juicios, en salvaguardar un estro telúrico, una objetividad radical y absoluta, a partir del siglo XIX, cuando menos, el ejercicio de la crítica se manifiesta como la expresión de una subjetividad plenipotenciaria, destinada a establecer determinado canon de valores estéticos, respecto de una producción literaria sin más legitimidad que la conferida por otra subjetividad

—la del autor, esa figura cultural de tan reciente data—, en principio, igual de omnipotente.

La crítica empieza, así, a jugar conforme al esquema de la correlación sujeto-objeto, para convertirse a la postre en un frío dispositivo exegético, oscilando entre el solipsismo del sujeto crítico y la supuesta autonomía plena del lenguaje. La literatura deviene objeto y se tematiza, de manera similar a como sucede con cualquier otro asunto de interés para las ciencias naturales y las sociales, conforme a los patrones epistemológicos imperantes desde la Modernidad. La crítica misma se convierte en disciplina específica. Y su oficiante —incluso cuando ha alcanzado ese estadio, idóneo para Barthes,⁷ en que el escritor y el crítico se hacen uno— se apega en demasía al modelo del científico social. Así que, al contrario de lo que sucedía en la Atenas de Pericles, sólo una minoría muy exigua de los modernos ciudadanos puede ejercer como críticos de arte, en una atmósfera de disolución, aniquilamiento e inducción del sentido crítico que se le supone a toda persona, conforme a las doctrinas triunfantes de la Ilustración.

Se observa una llamativa paradoja en este fenómeno: una de las posibilidades del discurso debidas al surgimiento y consiguiente ejercicio del libre examen, desde los días más fecundos del Renacimiento, como es la hermenéutica individual de los textos sagrados y la crítica personal de una discursividad repotenciada por la invención y la progresiva proliferación de la imprenta

⁶ Oscar Wilde, *El crítico como artista y Ensayos*, traducción de León Miras, colección Austral, número 629, tercera edición, Espasa-Calpe, Madrid, 1968, p. 24.

⁷ Cf. Roland Barthes, *Critique et vérité*, Seuil, colección Tel Quel, Paris, 1966, *passim* pp. 46-49.



Campesinos vizcainos, grabado de Jooris Hoefnagel

ta, termina convirtiéndose en privilegio de un peculiar “clérigo”, que condensa en sí al escritor, al “lector natural superior” tipificado por Balza⁸ y al científico social. En la medida en que la industria cultural, los grandes medios de comunicación y una educación cada vez más degradada van imponiendo unos valores artísticos y una canónica con intereses extraestéticos, junto con una decadencia del gusto y una degeneración masiva de la facultad de juzgar, se asume como un hecho casi natural la figura de un oficiante que efectúa una mediación entre los lectores y el mundo de la literatura. Y tras la deriva postestructuralista —superadas incluso las trabas de esa especie de neohegelianismo que propugnaba “procesos sin sujeto”, a tono con la absolutez del lenguaje— la omnipotencia de esos mediadores parece ser un desiderátum finalmente alcanzado.

La paradoja está, pues, en esa especie de delegación masiva del libre examen moderno en la figura del crítico profesional; en esa “libre” renuncia a la libertad de criterio, de interpretación y de valoración, en beneficio de un lector especializado, que ejerce sus amplios poderes en espacios igualmente privilegiados, como son ciertos órganos de difusión cada vez más excluyentes e inaccesibles y determinadas instituciones culturales y educativas.

Junto a esta modalidad “clerical” o sacerdotal del ejercicio crítico está la de quienes procuran, en los hechos, una total identificación entre crítica y escritura. Parten de la premisa de que “la pasión crítica” —como la llamaba Octavio Paz— funda en sí misma un género literario específico. Y, sin menoscabo de las cumbres formales a que pueden haber llegado algunos de sus cultores, esta posibilidad del juicio estético adolece de efectos de poder muy similares a la anterior. Es decir, resulta en una capa metadiscursiva —y, en el fondo, “parasitaria”— que se interpone entre la obra y los lectores, dificultando una relación “ingenua” y, por ende, viva entre éstos. Ya no es sólo que el crítico se comporte —como ironizaba Bierce en su *Diccionario del diablo*— como aquel que se enorgullece de lo difícil que es de complacer. Tampoco tiene que ver con la vana y fatua ilusión del escoliasta que pretende “orientar” a quien se disponga a leer. Se trata, más bien, de producir una escritura autónoma so pretexto de determinada obra de referencia.

⁸ Cf. José Balza, “24 notas sobre crítica” en *Iniciales*, Monte Ávila, colección Estudios, Caracas, 1993, p. 102.

Escritura que, a su turno, espera dar pie a una nueva andanada discursiva, conforme a la dinámica de una suerte de Talmud esteticista de la literatura.

Por fortuna, no es en esas opciones de la voluntad de poder donde terminan las potencialidades del sentido crítico. La figura del comentador especializado y dotado de eficaces medios de inducción y canonización no agota las posibilidades de la facultad de juzgar que se le reconoce al sujeto moderno y contemporáneo. Se impone, en consecuencia, reafirmar en cada persona esa capacidad raigal, reactivar al máximo la autonomía que le caracteriza y recolocar la crítica en el plano de los procesos que enriquecen la vida, en la medida en que potencian una relación más viva del autor con el lector y con otros autores. Y a partir de la asunción de esa especie de imperativo estético-vital —con todo lo que implica en términos de una reeducación general del gusto— sería dable pensar en la buena utopía de una labor crítica ejercida por “todos”, como sucedía en la Grecia clásica.

Visto desde esa perspectiva, el sentido crítico se adentra en un cauce más cercano al diálogo, a la emergencia de un espacio de cruce de los procesos de producción de la obra y los sujetos que los impulsan con los procesos de recepción y las personas que participan en ella. De ese modo, la crítica opera como flujo discursivo en vaivén socrático, con la mira puesta en el horizonte abierto y móvil de la efectividad poética, siempre “postergada”, del texto. Ello coloca al juicio estético en el contexto de una topología, el territorio virtual y movedizo donde se gesta y acontece la verdadera realización de la obra con intención estética, ofrecida desde el impulso expresivo del autor.

Entre la piedad y el poder se encuentra el justo medio de la hospitalidad del texto, en busca de la generosidad “simbólica” del lector que, literalmente, *pone su parte* en la realización estética de la obra, apelando a su sentido crítico. Como se recordará, esta conjunción del arte de quien escribe con el de lo escrito y el de quien lo recibe se coloca, en parte, en la órbita platónica. Pero, en esta era postmimética, se libera de todo compromiso trascendente y apela a un juego de creatividades humanas que se encuentran. El desafío topológico consiste, justamente, en practicar ese intercambio, a la par lúdico y grave, de la manera más directa, sin mediaciones clericales ni inducciones mercantiles ni de ninguna otra índole. ▣

Entre la piedad y el poder se encuentra el justo medio de la hospitalidad del texto en busca de la generosidad “simbólica” del lector.