



LAS INSTITUCIONES LITERARIAS: UNA FILOSOFÍA DE LA LITERATURA

JOHANNA MILENA PARRA JARAMILLO

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA
ESCUELA DE TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

MAESTRÍA EN FILOSOFÍA

MEDELLÍN

2017

LAS INSTITUCIONES LITERARIAS: UNA FILOSOFÍA DE LA LITERATURA

JOHANNA MILENA PARRA JARAMILLO

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA
ESCUELA DE TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

MAESTRÍA EN FILOSOFÍA

MEDELLÍN

2017

LAS INSTITUCIONES LITERARIAS: UNA FILOSOFÍA DE LA LITERATURA

JOHANNA MILENA PARRA JARAMILLO

Trabajo de grado para optar al título de Magíster en Filosofía

Asesor

Juan Carlos Rodas Montoya

Magíster en Educación

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA

ESCUELA DE TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MAESTRÍA EN FILOSOFÍA

MEDELLÍN

201

Declaración de originalidad

Julio de 2017

“Declaro que esta tesis (o trabajo de grado) no ha sido presentada para optar a un título, ya sea en igual forma o con variaciones, en esta o cualquier otra universidad” Art 82 Régimen Discente de Formación Avanzada.

Johanna Parra

Johanna Milena Parra Jaramillo

NOTA DE ACEPTACIÓN

Firma
Nombre
Presidente del jurado

Firma
Nombre
Presidente del jurado

Firma
Nombre
Presidente del jurado

Medellín, julio de 2017

Para Luz Elena, mi madre.

CONTENIDO

RESUMEN	9
INTRODUCCIÓN.....	10
Capítulo 1. TEORÍA INSTITUCIONAL DEL ARTE Y LA LITERATURA.....	19
1.La teoría convencional del arte.....	19
2. Mundo del arte y mundo literario.....	25
3. La teoría institucional del arte.....	34
4. La importancia de la artefactualidad.....	37
5. Naturaleza institucional del arte.....	40
4. Consideraciones finales.....	46
Capítulo 2. EL CAMPO LITERARIO: UNA PERSPECTIVA SOCIOLÓGICA.....	51
1.La urgencia del concepto de campo literario.....	52
2.Emergencia del campo literario.....	53
3.Baudelaire y Flaubert: héroes fundadores del campo literario.....	55
4.Definición de campo literario: su estructura y funcionamiento.....	57
5.Consideraciones finales.....	64
Capítulo 3. DEL CAMPO LITERARIO A LA INSTITUCIÓN DE LA LITERATURA.....	68
1.Fundamentos de la institucionalización de la literatura.....	68
2. La institución literaria como aparato ideológico y la utopía de la no funcionalidad.....	70
3. Instancias y mecanismos de la institución literaria.....	76
4. Literaturas minoritarias.....	81
5. Consideraciones finales.....	82
Capítulo 4. LAS INSTITUCIONES LITERARIAS: UNA FILOSOFÍA DE LA LITERATURA.....	88
1. De protoinstitución literaria a institución literaria: el carácter institucional connatural de la literatura....	88
2. La literatura como institución.....	103
3. Las instituciones literarias.....	110
3.1. Instancias de la Institución Literaria Centralizada.....	111
3.2. Instancias primarias.....	112
3.3. Instancias secundarias.....	114
3.4. Funcionamiento de las instancias en la Institución Literaria Marginal.....	116
3.4.1. El extraño caso del Premio Nobel de Literatura 2016, Bob Dylan.....	122
4. Definición de obra literaria y constitución de los roles en las Instituciones Literarias.....	124
CONCLUSIONES.....	128

RESUMEN

La hipótesis teórica que se plantea en esta tesis consiste en una solución a la pregunta por la naturaleza de la literatura. En virtud de este propósito, la teoría filosófica de las instituciones literarias, según la cual el estatus literario es adquirido por una obra exclusivamente cuando se inserta en el sistema de la institución literaria y supera las instancias principales (*surgimiento y reconocimiento o afirmación*), constituye una respuesta antiesencialista a la pregunta por la naturaleza del hecho literario. La literatura misma es concebida aquí como una institución-persona en la que se efectúan actos institucionales, una organización con funciones ideológicas, de modo que “literatura” y “obra literaria” son cosas distintas; la segunda es un producto de la primera. La diferenciación de ambos conceptos permite la disolución de los límites ontológicos entre las obras consagradas y canonizadas, y aquellas a las que se niega el estatus literario o se califica de paraliterarias o subliterarias, entre otros términos usados para ello. Dicha anulación es posible merced a dos instituciones literarias, a saber, la Centralizada y la Marginal. La primera instituye la ideología dogmática de su no funcionalidad, o bien, los dogmatismos esteticistas o racionalistas de la literatura, y la segunda establece la ideología de la marginalidad (oposición directa a las normas y valores de la Institución Literaria Centralizada), o bien, la mentalidad cosmética y espectacular de la literatura. El estatus literario puede conseguirse en ambas instituciones. Asimismo, esta teoría define cada uno de los roles ejercidos por las personas en las instituciones literarias. Esta tesis intenta demostrar que la naturaleza de la literatura es institucional, para ello se lleva a cabo un análisis histórico de su transformación de protoinstitución literaria en institución literaria. Los capítulos están propuestos de manera tal que parten del análisis y contraste entre las teorías filosóficas institucionales del arte de Arthur Danto y George Dickie, y las teorías sociológicas de la literatura de Pierre Bourdieu y Jacques Dubois, con el objetivo de dar lugar a una concepción más amplia y sistemática de una teoría institucional del hecho literario y, de esta manera, puesto que tratar de dar respuesta al problema de la naturaleza de la literatura no ha sido, hasta ahora, un objetivo expreso de la filosofía, abrir la puerta a ese espacio preciso dentro de la filosofía del arte.

Palabras clave: ontología de la literatura, institución-acción, institución-persona, institución literaria, Institución Literaria Centralizada, Institución Literaria Marginal.

INTRODUCCIÓN

La filosofía no ha contado con estudios sistemáticos expresamente orientados a tratar de responder la pregunta por la naturaleza de la literatura. Las diversas investigaciones sobre cuestiones ontológicas del arte, efectuadas principalmente por filósofos que han trabajado desde la perspectiva analítica, se han centrado en las artes visuales y apenas si han alcanzado periféricamente el hecho literario. El mismo término “filosofía de la literatura” no goza de reconocimiento en los corpus filosóficos más importantes del mundo, por ejemplo, en la *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (2015) no existe una sola entrada referida a la filosofía de la literatura o a la definición de literatura, sí hay, en cambio, una dedicada a la definición del arte y otras a la filosofía de la danza, el cine, la pintura, la música, la arquitectura, y el arte digital. Tampoco puede hallarse, en el prestigioso *A Companion to the Philosophy of Literature* de Blackwell (2010), pese al su llamativo título, una referencia al problema de la naturaleza de la literatura, pues se ocupa de temas como las relaciones filosofía-literatura, la experiencia de lectura, la filosofía en determinados géneros literarios, la literatura y la vida moral, la filosofía y el lenguaje literario. Esta misma tendencia está presente en *The Oxford Handbook of Philosophy and Literature* (2009), que se concentra en los géneros y periodos literarios, conceptos de narratología, las relaciones entre literatura y política, literatura y moralidad, entre otras cuestiones que no conciernen al problema ontológico. Esta investigación tiene como propósito constituir, manifiestamente, una filosofía de la literatura, una teoría que formula un criterio filosófico externalista, y por lo tanto antiesencialista, de definibilidad de la de la literatura; se presenta como un trabajo de apertura de ese campo específico de los estudios filosóficos: el literario.

A falta de criterios lo suficientemente sólidos de definibilidad de la literatura, producto de las diversas formas en que es concebida, existen contrariedades ontológicas fundamentales a las que me referiré en esta investigación y que serían resueltas por la teoría institucional de la literatura que propongo. ¿Serán lo mismo la literatura y la obra literaria? ¿Es la literatura un conjunto de obras literarias? ¿Es la literatura pura expresión y manifestación de belleza y sublimidad? ¿Son suficientes los criterios estéticos para poder discernir entre lo literario y lo no literario? ¿Qué hace, finalmente, que una obra sea literaria? ¿Cuáles son las condiciones de suficiencia y necesidad de la literatura? ¿Será cierto

que definir la literatura es una empresa imposible e inútil? Todas estas inquietudes, que remiten al problema de la naturaleza de la literatura y a la necesidad del planteamiento de una solución realista, me llevaron a la conclusión de que la literatura es una institución históricamente mutable y la obra literaria es un producto “texto oral o escrito” que adquiere el estatus literario sólo si ha superado las instancias principales de dicha institución, a saber, el *surgimiento* y el *reconocimiento* o *afirmación*. Asimismo, muchas han sido las voces utilizadas para la designación de los textos que, supuestamente, en virtud de su falta de complejidad, precario racionalismo, interés exclusivamente económico, y ausencia de criterios estéticos elevados, no deben confundirse con la literatura, a saber: paraliteratura, pseudoliteratura, subliteratura, literatura light, literatura de entretenimiento, baja literatura, literatura de baja casta, entre otros. Este prurito clasificatorio hace evidente, como antes afirmé, la falta de claridad sobre las condiciones de definibilidad de la literatura y, por lo tanto, de discernimiento de los límites entre todos estos términos de significado vago y de uso generalmente injustificado. La definición de literatura que presento acoge en su seno, tanto a las obras literarias consagradas, como a las obras literarias marginales, esto es, para ellas, hay dos instituciones literarias, la *centralizada* y la *marginal*, respectivamente. En el interior de ambas, siempre y cuando se cumplan ciertas condiciones, los textos consiguen ser literarios; el estatus literario no es reducible a los textos literarios culturalmente consagrados y canonizados por la Institución Literaria Centralizada o dominante, en su afán de dogmatismo y autoocultamiento.

Si bien la filosofía no se había encargado explícitamente del problema ontológico de la literatura, ya en el primer cuarto del siglo XX, el formalismo ruso había dado origen a la teoría literaria, orientado el estatus científico de literatura al hallazgo de la *literariedad* o *dominante*, presente en la principal función del lenguaje manifiesta en los textos literarios: la poética. El propio Jakobson (1919) declaró que el objeto de la ciencia de la literatura no era la literatura sino la literariedad o esencia de la obra literaria o, lo que es lo mismo, determinar qué elementos intrínsecos al mensaje verbal lo hacían ser una obra de arte, no obstante, la única conclusión a la que se llega por el camino de la función poética es que esta impera sobre las demás en el mensaje literario, y esto no soluciona el problema, pues ella puede ser la principal en textos no literarios como un ensayo, o en las letras de canciones, o en cartas de amor, entre otras posibilidades. Aun el enfoque funcionalista de la red de actividades literarias, que se

concentra en el producto literario, de Tynjanov y Ejchembaum, principalmente con la aproximación que este último consiguió a la teoría del campo literario de Bourdieu, ya había dejado de preocuparse por la esencia de la literatura. La solución a la pregunta *qué es la literatura*, a partir del sondeo en el interior del texto literario, y en sus relaciones con la producción cultural, tampoco pudo concretarla el estructuralismo, en ninguna de sus etapas, pues confundida con la crítica de la literatura, y en virtud de los trances y virajes sufridos gracias a la intervención de discursos que se ensanchaban de manera paralela a ella como la sociología, la lingüística, el psicoanálisis y la semiótica, la teoría literaria perdió de vista dicho propósito manifiesto que, en consecuencia, se redujo a un problema filosófico poco atractivo para los filósofos. Asimismo, El *New Criticism* y la *Estilística* restringieron la literatura al texto literario, a sus valores estéticos y a los usos de la lengua en la obra. De igual modo, la teoría de los polisistemas de Itamar Even Zohar tampoco se presenta como la solución al problema, se sigue desarrollando a partir del circuito de la comunicación de Jakobson y asume un relativismo funcional de la literatura. Si se quiere hallar una respuesta a qué es la literatura, el camino es, evidentemente el de la filosofía, aun cuando, como muestro en el segundo y tercer capítulo, la sociología de la literatura vaya a la cabeza en un camino de obligatorio estudio si se quiere construir una filosofía institucional particular del hecho literario, y no del arte en general, como ha hecho la filosofía.

¿Hasta cuándo hablaremos de literatura, de estudios literarios, de crítica literaria, de experiencias literarias, etc., sin haber definido, de una buena vez, qué es la literatura? ¿A caso debe abandonarse la búsqueda de una definición de la literatura porque la mayoría de sus estudiosos, de inclinación formalista o de comienzos de un antiesencialismo analítico, afirman que no tiene sentido intentarlo? Lo mismo sucede con la obra literaria, cuyas supuestas cualidades universales formales son todavía escoltadas por críticos, teóricos, escritores, y otros intérpretes. No niego que haya factores estéticamente relevantes (determinados por ciertas instancias y mecanismos de la institución) que, sin duda, son importantes en la producción e interpretación de la obra de arte literaria, aduzco, más bien, que ningún discurso esteticista, ninguna corriente ni vertiente de fundamentos esteticistas, podrá ser garante ontológico de la literatura. No hay manera de hallar en la obra literaria, tomándola como un objeto amputado del entramado completo del sistema institucional, su esencia, porque sencillamente no tiene tal cosa, porque la obra misma no puede existir, sin un sustento extrínseco, con lo cual, aquello que la

hace conseguir el estatus literario, no reposa en su seno, no es producto de un genio kantiano que rebosó de originalidad el texto, sino que excede ese reducido presidio; es un factor externalista.

La corriente analítica de la filosofía ha contado con numerosos teóricos interesados en dar respuesta a la pregunta ontológica por el arte. La mayoría de ellos ha orientado sus investigaciones y propuestas hacia un antiesencialismo del arte, concentrado –salvo por algunas referencias mínimas a la literatura– en las artes visuales.¹ El filósofo estadounidense Morris Weitz es conocido como el primer antiesencialista gracias a su trabajo en *The Role of Theory in Aesthetics* (1956), artículo en el que expresó su inconformidad con las definiciones del arte dadas por la estética tradicional.² En vez de intentar solucionar la clásica pregunta ¿Qué es el arte?, su investigación planteó y resolvió una nueva: ¿Qué tipo de concepto es el arte? Este provocador interrogante lo llevó a concluir que el arte es un “open concept” o concepto abierto y mutable que se acomoda a las particularidades y exigencias de determinado momento histórico. Por consiguiente, no puede ser definido en virtud de cualidades y condiciones que lo hagan inmutable; el arte no tiene propiedades esenciales. Para llegar a esta conclusión, el filósofo experimentó el popular “aire o parecido de familia” de Wittgenstein, recurso según el cual, aun cuando se busquen semejanzas entre un conjunto de objetos, estas no sirven para hallar una esencia compartida por todos.

El ejemplo clásico del segundo Wittgenstein sobre “el juego”, quizá el más citado por la estética analítica, aparece en *Investigaciones Filosóficas* (1953).³ Sabemos jugar los juegos y más o menos todos sabemos qué son, no obstante, la comparación que se establece entre ellos, con el fin de encontrar una cualidad inherente a todos, que sirva para definir qué es el juego, no respalda una condición de suficiencia y necesidad. En cuanto al arte, si una pintura se compara con otra que tradicionalmente es conocida como artística, cuya artísticidad no se pondría en tela de juicio, como podría ser la Gioconda de Leonardo da Vinci, el parecido entre ambas no serviría para concretar una definición de obra de arte, ni de arte (ni siquiera para definir lo que es una pintura en tanto obra artística). Es así como el experimento mental de Wittgenstein acerca de los juegos –cuyo substrato es la necesidad de mostrar

¹ Véase Stecker Robert. *Aesthetics and The Philosophy of Art*, (New York: Rowman & Litterfield publishers, 2010).

² En: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 15 (1956), 27–35; reprinted in P. Lamarque and S. H. Olsen (eds), *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition*, (Oxford: Blackwell, 2004), 12–18.

³³³ El lector puede remitirse a Wittgenstein, Ludwig. *Philosophische Untersuchungen* (1953).

que el significado no es más que el uso que se dé a las palabras (un antiesencialismo del significado)—determina un antiesencialismo en las definiciones de estos que implica la imposibilidad e inutilidad que reviste todo intento por definir la naturaleza del juego. Weitz fue el primero en aplicar estos principios, concienzudamente, al caso del arte y llegó a concluir que tratar de definirlo, en virtud de su naturaleza, es cosa innecesaria e improbable, esto no niega que las obras de arte puedan ser reconocidas si se explican las semejanzas existentes entre ellas.

A similares resultados, sin citar a Wittgenstein, aunque con coincidencias en el planteamiento de sus tesis, había llegado Paul Ziff (1953) en su artículo *The Task of Defining a Work of Art*.⁴ Con un notable halo sociológico, señaló la mutabilidad del papel del arte en relación con la transformación de la sociedad. Desde su perspectiva, la definición del arte tradicional no abarca las revoluciones del arte contemporáneo porque se dirige a obras que difieren de las nuevas propuestas, lo que se torna una evidencia de que dicho término “obra de arte” tiene tantos usos como significados que hacen improbable una definición concreta y estática. Similares proyectos llevaron a cabo William Kennick (1958)⁵ y Maurice Mandelbaum (1965)⁶. Para este último, crítico de Weitz y Ziff, ambos filósofos pasaron por alto, igual que Wittgenstein, un análisis de lo que realmente comprometen los “parecidos de familia”, pues los rasgos de familia son factores genéticos y no meros parecidos, esto es, alguien puede parecerse a un conjunto de personas físicamente y no por ello se determina que pertenece genéticamente a la misma familia. Mandelbaum quiso mostrar que es posible una estructura genética común en todas las obras de arte que, sin embargo, no se puede conocer a través del tipo de familiaridad propuesta por Wittgenstein. La crítica de Mandelbaum a Weitz y Ziff —de ahí su importancia para la filosofía analítica del arte venidera— aduce que ambos filósofos tuvieron en cuenta exclusivamente el análisis de los usos del arte de la tradición estética, además, no se esforzaron suficientemente por encontrar los parecidos de familia en el arte, y, por lo tanto, usaron el término de modo negativo. Concluyó que es posible, en definitiva, buscar un denominador común entre las obras de arte.⁷

⁴ En: *The Philosophical Review* 62, no. 1 (1953): 58-78.

⁵ “Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?” *Mind* 67, no. 267 (1958) 317-334.

⁶ “Family Resemblances and Generalization Concerning the Arts” *American Philosophical Quarterly*, 2 (1965), 219-228.

⁷ Para una mejor ilustración sobre del ataque de Mandelbaum a Weitz y Ziff, véase la introducción de Salvador Rubio Marco a, *Pero, ¿es esto arte? El valor del arte y la tentación de la teoría* de B.R. Tilghman (Valencia: Universidad de Valencia, 2005).

Con la certeza de que es inminente llevar a cabo generalizaciones en cuanto a la naturaleza del arte, pese a las dificultades que implica semejante labor, Mandelbaum, más que proponer su propia teoría, invitó a los nuevos investigadores a buscar formas alternativas a la wittgensteiniana para hallar esa estructura genética compartida por las obras de arte. Responderían al convite de mirar con nuevos ojos el problema ontológico del arte filósofos como Arthur Danto, George Dickie, Richard J. Sclafani y Nelson Goodman –sobre todo este último filósofo– que en *Ways of Worldmaking* (1978) sugirió cambiar la pregunta que, sobre la naturaleza del arte, se había hecho la filosofía hasta el momento, a saber, ¿Qué es arte? por ¿Cuándo hay arte? Este nuevo interrogante le permitió aducir que las cosas pueden ser arte algunas veces y otras no, gracias a que un símbolo cualquiera puede tornarse estético, y no porque ellas posean cualidades específicas compartidas, así pues, –este es su ejemplo– una piedra no será una obra de arte mientras esté en la carretera, pero si se expone en un museo, podría funcionar como tal. Esta concepción pragmática del símbolo artístico tiene un fundamento semántico que caracteriza el arte como lenguaje, y a cada forma de arte asigna un lenguaje distinto con algunas funciones compartidas entre todas, esto es, una concepción sistemática del arte en la que las cosas funcionan como obras de arte de acuerdo con las características simbólicas determinadas por momentos y circunstancias específicas.

Abrió pues Goodman la puerta a nuevas discusiones acerca de cómo significa el arte y de qué manera significan las obras de acuerdo con su tipología, sea novela, pintura, escultura e incluso música, por lo que su trabajo tuvo la ambición que a otros filósofos les faltó. El propio Arthur Danto reconoció la influencia que tuvo Goodman en su propia filosofía del arte, que declaró abiertamente esencialista. Seguro de que el arte tiene una naturaleza estable, Danto volvió a la pregunta inicial directa por la ontología del arte y concibió el significado de las obras de arte como sustrato del universo de razones que compone su teoría convencionalista del arte, que motivó la teoría institucional de George Dickie, un flamante antiesencialista.

Carroll (1988) y Levinson (1989) sostuvieron explicaciones históricas del arte. Para el primero el arte es un producto cultural en el que la unidad de la historia –funcionando como narración– hace

posible que las obras de arte del presente se relacionen con las obras de arte del pasado y el futuro.⁸ En este sentido, acuña el concepto de *Ur-artwork* o (proto-obra de arte) que cobija a los primeros productos culturales, a los antecesores de las obras de arte que, no obstante, posteriormente, pueden ser revestidos de significado artístico, gracias a la evolución de la cual fueron responsables en la narrativa histórica que iniciaron. El segundo propuso una definición histórico-intencional del arte que justifica la existencia de una intención y un derecho por parte del creador de la obra, o de quien posea sus derechos, de instaurarla en la historia por medio de su conexión con obras anteriores, esto es, algo es arte porque guarda una relación “correcta” con sus antecesores, es decir, cumple con, por lo menos, uno de los criterios normativos con los que las obras de arte anteriores fueron valoradas como tales.⁹

Levinson niega una esencia del arte dada por sus propiedades estéticas, su significado, u otras características, que pueda concebirse de manera independiente; el estatus está determinado por el contexto histórico. La importancia de Carroll y Levinson radica en la introducción de una explicación histórica del arte que trata de incorporar algunos elementos de otras teorías como la institucionalista de Dickie, o la convencionalista de Danto, en las que el componente histórico, si bien nunca es negado, tampoco es concluyente, por lo menos no en el sentido narrativo-funcional exigido por Carroll y Levinson. Me inclino por la idea de que el arte es definible, no en términos de propiedades intrínsecas, como las estéticas, sino en virtud de factores externos. En este sentido, para justificar una teoría filosófica institucional de la literatura he debido ubicar a Danto y a Dickie en el conjunto de las investigaciones de la filosofía analítica del arte y, aunque como he mencionado varias veces, no se ocupan específicamente del caso de la literatura, gracias a ellos nació la filosofía institucional del arte.

En el primer capítulo, *Teoría institucional del arte y de la literatura*, expongo la teoría convencionalista del arte de Arthur Danto, en cuyo seno surgió el concepto de *mundo del arte* [artworld] y explico la transformación de este mismo en relación con el concepto de *significado encarnado* [embodied meaning]. Juntos, estos dos conceptos dan lugar a una primera perspectiva filosófica institucional del arte, según la cual, una obra sólo es artística en virtud de que un mundo del arte, una constelación de razones convencionalmente constituidas acerca de su significado, es discutida por un

⁸ Carroll, Noel. *Mystifying Movies* (New York: Columbia University Press, 1988).

⁹ Véase Levinson, Jerrold. *Music, Art, and Metaphysics* (Ithaca: Cornell University Press, 1990).

conjunto de personas con conocimiento crítico, teórico e histórico del arte; estas personas son los miembros del mundo del arte. Seguidamente, traslado el concepto del mundo del arte a la literatura con el fin de evaluar hasta qué punto satisface las condiciones de suficiencia y necesidad de esta forma particular de arte. En la segunda parte de este capítulo, presento la teoría institucional de George Dickie, a partir de la revisión y corrección de la primera versión de la teoría (1974) efectuada por el filósofo veintitrés años después, en 1997. En esta revisión defiende la circularidad de la definición del arte, su naturaleza flexional, y expone los roles ejercidos por las personas para que funcione el arte como una institución-acción o conjunto de actos institucionales en los que el significado de la obra de arte no es una condición necesaria ni suficiente. Asimismo, construyo unas consideraciones finales en las que evalúo las posibilidades de aplicación de algunos de los principios de esa teoría institucional a la literatura.

Una filosofía institucionalista de la literatura remite, indiscutiblemente, a una perspectiva social de la misma, por esta razón, considero primordial el punto de vista sociológico del problema. La sociología se ha acercado –aunque no con el fin de una resolución filosófica– directamente al problema de naturaleza de la literatura. Si bien, como ya dije, desde el enfoque estructural, la teoría literaria, no formuló una definición de la literatura, ni planteó concretamente la pregunta ontológica por ella, en la sociología, para efectos de estudio de la literatura, el estructuralismo fue determinante. Primero fueron los estudios de Lukács en *teoría de la novela* (1916) sobre las transformaciones históricas de los géneros literarios. Posteriormente, fue el estructuralismo genético de Lucien Goldmann, aplicado a la sociología de la creación literaria y a la *Sociología de la novela* (1967) en pro de la literatura como la superación del individuo y la búsqueda de valores trans-individuales. No obstante, sólo hasta *Les reglès del art* (1992) de Pierre Bourdieu puede hablarse concretamente de la génesis, estructura y autonomización del *campo literario*. Este es el campo de fuerzas y de luchas (relaciones) entre las diferentes instancias que participan de la producción, regulación, legitimación y reproducción de las obras literarias y su nexos. En el segundo capítulo de esta tesis, *El campo literario: una perspectiva sociológica*, explico la teoría del campo literario de Pierre Bourdieu, la confrontación con las teorías de Danto y Dickie, y evalúo la viabilidad de la aplicación de algunas de sus principales tesis a una filosofía institucional de la literatura. En el tercer capítulo, *Del campo literario a la institución de la literatura*, expongo la teoría sociológica de la institución de la literatura de *L'institution de la littérature* (1978)

del crítico literario belga Jacques Dubois, inspirada en el concepto de campo literario de Bourdieu, pero con un enfoque manifiestamente ideológico. Se trata de una introducción, sistemática y muy completa, a la sociología de la literatura, en la que la literatura es concebida como una institución social, una organización; un aparato ideológico. La propuesta de Dubois tiene gran importancia, más que la de Bourdieu, en mi concepción filosófica de la literatura, sin embargo, restringe sus tesis a la autonomización de la esfera literaria en Francia entre el siglo XIX y comienzos del XX; no es una solución al problema ontológico de la literatura que, si es tal, debe tratar la naturaleza del hecho literario desde su génesis, de la protoliteratura a la literatura o, si se quiere, de la protoinstitución literaria a la institución literaria. Finalmente, realizo un análisis crítico de la teoría de Dubois con el objetivo de examinar, por medio de la confrontación con la teoría de Bourdieu y la de Dickie, qué elementos son cardinales para la constitución de mi hipótesis teórica sobre las instituciones literarias.

En el último capítulo, *Las instituciones literarias: una filosofía de la literatura*, formulo mi hipótesis teórica acerca de la naturaleza institucional de la literatura según la cual, la genealogía misma del hecho literario es institucional y la separación embrionaria de dos esferas, la de la Institución Literaria Centralizada y la de la Institución Literaria Marginal es connatural al origen de la literatura. Posteriormente, explico el proceso de transformación histórico de la literatura en una institución-persona y su funcionamiento en virtud de los actos institucionales llevados a cabo por personas que desempeñan los roles constitutivos de la institución. Asimismo, defino y expongo cómo están organizadas la Institución Literaria Centralizada (ILC) y la Institución Literaria Marginal (ILM), defino en el marco de esta teoría, qué es una obra literaria y trato de mostrar que el estatus literario es conseguido por una obra al superar las instancias principales de la institución, a saber, el *surgimiento* y el *reconocimiento* o *afirmación*. Estas dos instancias reúnen las condiciones de suficiencia y necesidad para que una obra sea literaria. En síntesis, este capítulo intenta demostrar que literatura y obra literaria son cosas distintas y que la teoría institucional resuelve, de manera adecuada, el problema ontológico de la literatura.

Capítulo 1. TEORÍA INSTITUCIONAL DEL ARTE Y LA LITERATURA

1. La teoría convencional del arte

Arthur Danto orientó su proyecto filosófico a la elucidación del problema de la naturaleza del arte, razón por la cual, pregonó la pertinencia de una definición que abarcara las revoluciones artísticas de las vanguardias y que, además, satisficiera la proyección del arte de cada época.¹⁰ Para el filósofo norteamericano el arte debe legitimarse como un tema susceptible de tratamiento filosófico en virtud de su surgimiento de la mano de la filosofía “casi que como si esta encontrara en aquél un paradigma para la gama completa de problemas a los que la metafísica puede responder”.¹¹ Tan estrecho vínculo embrionario es, según Danto, producto de las reflexiones acerca de la realidad llevadas a cabo por los griegos en el nacimiento del arte mimético consciente. No obstante, si esta importante relación a la que se dedica en *The Transfiguration of the Commonplace* (1981) –centrada en la pintura y la escultura– se traslada al ámbito de la literatura –pues las artes miméticas no son únicamente visuales– encontramos que la poesía imitativa fue medular en la proyección de la República utópica de Platón y, por lo tanto, en una primera valoración institucional de esta forma de arte.¹² Asimismo, Aristóteles teorizó en la *Poética* aspectos formales sobre los tipos de imitación; clasificó entre otras cosas, las partes de la tragedia y valoró los argumentos, según su sencillez o complejidad, respectivamente, como los peores y los mejores. En ambas obras –imprescindibles para el pensamiento occidental– Platón y el estagirita cuestionaron, como afirmó Danto, la naturaleza del arte; el primer gran problema, referido al arte, que

¹⁰ Según Thomas Adajian, dentro de las definiciones convencionalistas del arte, específicamente en su variante institucional, se encuentra la de Danto. Dichas definiciones contemporáneas niegan la idea tradicional de que el arte tiene unas propiedades estéticas o formales que constituyen su ontología. Véase completa la entrada de Adajian: "The Definition of Art", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2016 Edition), Edward N. Zalta (ed.) En: <<http://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/art-definition/>>.

¹¹ Danto, Arthur. *The Transfiguration of the Commonplace* (Cambridge: Harvard University Press, 1981). Trad. Ángel y Aurora Mollá Román. *La transfiguración del lugar común*. (Barcelona: Paidós, 2002), 129.

¹² En el último capítulo de esta tesis, *Las instituciones literarias: una filosofía de la literatura*, llevo a cabo un análisis de la *República* de Platón en el cual concluyo que en la estructuración del Estado ideal propuesto por el filósofo griego ya se encuentra presente una forma de institucionalidad del arte.

enfrentó la filosofía, fue pues, el de su naturaleza. La ontología del arte y de la literatura –concebida como forma particular de este– son materia filosófica tradicional.

En su prefacio a *The Abuse of Beauty* (2003), Danto adujo que, una vez emprendido su proyecto de elaboración de una definición del arte, en la década de los ochentas, la filosofía del arte estaba cerrada a esa posibilidad, sometida por dos grandes tesis, a saber, “que una definición semejante no era posible y que una definición semejante no era necesaria”.¹³ La primera es producto de la pluralidad que comenzaba a cobrar fuerza en el arte en el sentido de que fundamentalmente cualquier cosa podría conseguir el estatus artístico y, en consecuencia, se tornaba irrecusable la improbabilidad una definición. La segunda es una respuesta wittgesteinniana a la primera, en virtud de que la postura de Wittgestein presupone la estabilidad de un conjunto de cosas denominado con la expresión “obra de arte”, y bastaría el discernimiento de este acervo para que las personas pudieran identificar ejemplos de obras de arte. Según el filósofo norteamericano, sólo con el beneplácito del pluralismo radical, fue factible una definición del arte consistente en “propiedades que estén siempre presentes, por distintas que puedan llegar a ser las clases de obras artísticas”.¹⁴ Esta concepción transhistórica de la definición del arte es posible, según Danto, merced al momento histórico que vivía el hecho artístico en la segunda mitad del siglo XX: “la vanguardia artística de los sesenta que dio la espalda a la estética con casi idéntica firmeza que como la vanguardia filosófica dio la espalda a la edificación del espíritu”.¹⁵ Definir el arte a partir de su naturaleza plural condujo a Danto al hallazgo de un factor extrínseco que determina si un objeto es o no una obra de arte (condición convencionalista) y un factor intrínseco (condición semántica) que le es propio –aun cuando su significado sea exclusivamente referencial.

¹³ Arthur C. Danto, *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*. (Chicago: Open Court, 2003). Trad. Carles Roche. *El abuso de la belleza: la estética y el concepto de arte*. (Barcelona: Paidós, 2005), 29.

¹⁴ Danto. *El abuso*, 28.

¹⁵ Danto. *El abuso*, 29. En 1984 Danto proclamó la muerte del arte en un ensayo titulado *The End of Art*. Esta tesis refiere un cierre en el desarrollo histórico del arte de Occidente que dio paso, en la segunda mitad del siglo XX, específicamente en la década de los sesenta, en la cumbre del Pop Art, a una era posthistórica en la que el arte se presenta de manera distinta: “mi pensamiento es que el fin del arte consiste en el acceso a la conciencia de la verdadera naturaleza del arte”. Arthur C. Danto. *After the End of Art* (Princeton: Princeton University Press, 1997). Trad. Elena Neerman. *Después del fin del arte* (Barcelona: Paidós, 1999), 52. Fundada en la conocida tesis de Hegel de que el arte nuevo invita a la reflexión científica acerca de su propia naturaleza, Danto escribió la suya y, además, afirmó que el arte, como cierto relato de la historia del arte, había finalizado, con lo que el arte representativo tradicional ya no legitimaría el arte posthistórico o del futuro, así pues, cuando se tiene conocimiento sobre lo que es el arte y lo que significa, culmina el relato histórico del arte. De esta manera –para darle paso a la filosofía del arte– había también llegado el final de la historia del arte estructurada en relatos.

En *The Artworld* (1964) Danto expuso su primera tesis sobre el arte, que ha sido –principalmente bajo el influjo de George Dickie– interpretada como una concepción institucionalista del mismo. Si bien Danto se ha negado a aceptar tal señalamiento¹⁶, no es gratuito que esta, una de sus principales intuiciones filosóficas haya partido la historia de la filosofía del arte y haya suscitado la necesidad de definir del hecho artístico a partir de una orientación externalista de la mirada del problema. En este artículo, Danto introduce el concepto de *mundo del arte* [Artworld] que consiste en una atmósfera conceptual gracias a la cual, en determinados momentos históricos, un artefacto puede ser identificado como arte y en otros no, esto es, el estatus de obra de arte no está dado por sus cualidades internas o propiedades formales que permiten diferenciarla de una simple cosa, se trata, más bien, de un marco institucional –para entonces poco discriminado por Danto– conformado por artistas, espectadores, galerías, críticos, museos, coleccionistas, entre otras partes, que componen ese complejo teórico y crítico que puede asignar la categoría artística a cualquier artefacto.

Este mismo problema lo abordó de manera más amplia en *The Transfiguration of the Commonplace* (1981). En este libro trató especialmente el caso de los homólogos ontológicamente distintos, pero sensorialmente indiscernibles, fundamentado en las *Brillo box* (1964) del artista Andy Warhol. A grandes rasgos, la comparación entre un simple objeto “caja de esponjas con jabón para sacar brillo al aluminio” y la obra de arte de Warhol “una escultura idéntica en tamaño, proporción y apariencia a una caja Brillo” se convirtió en el sustento de esa condición de artísticidad en la que Danto buscó la precisión del concepto del mundo del arte y, por lo tanto, de la justificación externalista del arte.¹⁷ Hay otra condición de artísticidad en Danto, una esencialista semántica, que sostiene que lo

¹⁶ A propósito de su conferencia “The Artworld” pronunciada en la American Philosophical Association, en 1965, Danto afirma que su artículo homónimo “podría haber dormido plácidamente en un número atrasado del sepulcral *Journal of Philosophy* si no hubiera sido descubierto por dos emprendedores filósofos, Richard Sclafani y George Dickie, quienes le dieron una relativa fama. Les estoy muy agradecido, y aún más agradecido, a quienes erigieron lo que se ha dado en llamar teoría institucional del arte sobre el análisis de “The Artworld”, aun cuando la teoría en sí es bastante ajena a todo lo que yo creo: los hijos no siempre salen como uno quisiera. En consecuencia –y a la clásica manera edípica– yo he de luchar con mi vástago, ya que no creo que la filosofía del arte deba rendirse ante aquél cuya paternidad me atribuyen”. Arthur C. Danto. Prefacio a *La transfiguración del lugar común*, 17. Es claro aquí el descontento de Danto frente al hecho de que las tesis que expuso en “The artworld” hayan sido interpretadas como el cimiento de la corriente institucional de la filosofía del arte, por lo menos en términos de lo que se entiende por tal, a la luz de la orientación que le da Dickie.

¹⁷ En unas palabras sobre el arte de los sesenta, el filósofo afirma que en aquél entonces nadie estaba al tanto de su pensamiento filosófico mientras él veía, sólo en parte, los importantes acontecimientos artísticos que se estaban presentando. Haciendo énfasis en que su filosofía era (muy de su época) arguye: “Mi libro *Analytical Philosophy of History* estaba en imprenta en 1964 y las ideas de ese libro marcaron el modo en que yo pensaría todo. En ese libro, por ejemplo, yo sostenía a través de una serie de análisis verdad-condición, que los significados de los acontecimientos históricos permanecen invisibles para quienes

común a toda obra de arte es su significado encarnado [embodied meaning] y con este, el sobrequé [aboutness] como propiedad sustancial. Ambas condiciones tienen un importante punto de encuentro que Danto hallaría más adelante, en consecuencia, por ahora seguiré tratando la primera de ellas, de acuerdo con el orden en que él las pensó. El caso de la indiscernibilidad entre simples cosas y obras de arte, llevó a Danto a concluir que “ver algo como arte requiere algo que el ojo no puede denunciar, una atmósfera de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte: un mundo del arte”.¹⁸ Así las cosas, debido a la imposibilidad de discernir, por medio de criterios perceptivos, entre la caja *Brillo* de Warhol o la caja de jabón *Brillo*, la de Warhol es una obra de arte porque el mundo del arte teoriza, con conocimiento de la historia del arte, acerca de las razones por las cuales puede considerarse como tal y, en esa medida, puede asignarle el estatus.

En *The Transfiguration of the Commonplace* introduce Danto la segunda condición de artisticidad. El valor intencional –o ser intencionalmente un objeto con significado– esclarece en qué consiste la indiscernibilidad ontológica entre simples cosas y obras de arte; las diferencias no son simples discrepancias retinales o perceptivas, sino de una propiedad semántica. El problema de qué hace que una obra de arte sea precisamente arte, es justamente el nódulo de esta reflexión filosófica. El criterio semántico permite distinguir el estatus ontológico distinto entre obra de arte y simple cosa, y en ese sentido comprenderlo como el núcleo para resolver la pregunta de qué convierte a algo en arte. Sin embargo, la vieja teoría de la imitación no era satisfactoria para cumplir este trabajo, más bien, habría que observar que la imitación tiene la forma de una estructura más general y compleja, a saber, la representación. Imitar algo es representarlo, aunque no toda representación es mimética. El fuego se puede tomar por una representación del mal, pero el fuego no es una imitación de la maldad. En su forma más elemental Danto define la representación como “algo que está el lugar de algo”, que se puede formular como “algo que vuelve a presentar algo presentado”, que lo re-presenta. La representación encarnaría la cosa representada, pues se pone en su lugar y la muestra; al mostrarla o indicarla la representación adquiere un carácter simbólico. En síntesis, la condición semántica explicaría que una obra de arte se distingue de una simple cosa porque encarna simbólicamente un significado.

los están viviendo. Tesis externalista a la que yo mismo daría continuación al analizar el concepto de una obra de arte: la tesis según la cual aquello que convierte a un objeto en obra de arte es algo externo a él”. Danto, Prefacio a *The Abuse of Beauty*, 25.

¹⁸ Arthur C. Danto. “The Artworld”, *The Journal of Philosophy*, 61 (1964): 580.

Ahora bien, esta segunda condición –el significado como propiedad interna de la obra de arte– no soluciona el problema de los indiscernibles, dado que tanto los objetos cotidianos como las obras de arte encarnan significado. El propio Danto reconoció el fracaso de su empresa: “puesto que yo quería una definición que distinga obras de arte de cosas reales, cualquiera que sea su aspecto, no puedo haber tenido éxito, ya que la definición que acierta con las cajas de Warhol acierta también con las cajas corrientes a las que estaba impaciente por distinguir”.¹⁹ El significado encarnado y la idea de mundo del arte, como criterios–esencialista y convencionalista, respectivamente– al problema ontológico del arte, no fueron tratados de manera sistemática, en consecuencia, no pudieron dar cuenta de la naturaleza del arte.

Hubo, no obstante, una maduración en su obra posterior, especialmente en *Beyond the Brillo Box* (1992), del concepto de *artworld* que había entendido, desde 1964, en su artículo homónimo, como atmósfera de teoría artística y conocimiento de la historia del arte. Hay que recordar que esta primera forma de concebir el mundo del arte sintetiza la tesis de Danto de que el arte nació con la teoría sobre el mismo, es decir, antes de cualquier teorización del arte, este no existía o, lo que es lo mismo, el arte nació cuando se empezó a teorizarse: “tengo que creer que a los pintores de Lascaux nunca se les habría ocurrido que estaban produciendo *arte* en esas paredes. No a menos que hubiera teóricos del arte neolíticos”²⁰. Asimismo, el mundo del arte precisa del conocimiento de la historia del arte para otorgar el estatus artístico.

Tras la insuficiencia explicativa y la falta de sistematicidad acerca del funcionamiento del mundo del arte, evidente para cualquier lector crítico y también para el mismo Danto, su concepto sufrió algunos cambios que lo hicieron cada vez más preciso: “mi concepción de mundo del arte era la del mundo históricamente ordenado de las obras de arte, emancipado por teorías ellas mismas

¹⁹ Noël Carroll. “Danto’s New Definition of Art and the problem of Art Theories” en *British Journal of Aesthetics*, 37 (1997), 386-392.

²⁰ Danto, *The Artworld*, 581.

históricamente ordenadas²¹”. La nueva concepción del mundo del arte es un *mundo de razones* que requiere de explicaciones que justifiquen el estatus de las obras de arte. Dichas razones no son mero capricho de uno de los miembros del mundo del arte que se empeña en imponer su parecer, nacen, por el contrario, en una atmósfera discursiva de construcción de argumentos que se relacionan históricamente: “lo que le confiere el *status* de arte a lo que de otro modo serían meras cosas es el discurso de razones” y este “es el mundo del arte institucionalmente construido”²².

Si bien Danto no niega que los individuos que pertenecen al discurso de razones tengan posiciones diferentes, afirma que la institución del *mundo de arte* no actúa según la primacía de poderes que se ejerce en su interior, como sostiene la teoría institucional de Dickie, sino a través de razones y discusiones en las que se determina que algo es arte o no. En este sentido, la crítica de arte es fundamental, pues le corresponde identificar los significados y dar cuenta del modo de su encarnación: “así construida, la crítica no es más que el discurso de las razones, la participación en la cual define el mundo del arte de la Teoría Institucional del Arte: ver algo como arte es estar dispuesto a interpretarlo en términos de lo que significa y cómo lo significa”²³, esto es, la crítica debe dar cuenta de por qué es una obra de arte y luego debe discutir sus particularidades en tanto tal. En cuanto a la conformación del mundo del arte, Danto arguye que pertenecer a este es comprender lo que significa participar en el discurso de razones para la cultura de cada quien. La condición de membresía vale para las obras de arte en tanto elementos objeto del discurso de razones y para los agentes críticos como los encargados de realizar las discusiones y las interpretaciones de su significado. A propósito de las interpretaciones de las obras de arte, habría dos tipos: serán verdaderas en la medida en que sean sustentadas por las razones históricas, de lo contrario, serán falsas. Los miembros del mundo del arte, gracias a su conocimiento teórico e histórico deben estar preparados para las explicaciones históricas de las obras de arte, es decir, para llevar a cabo la “crítica de arte inferencial”, concepto que toma del historiador de arte Michael Baxandall.

²¹ Danto, Arthur. *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-Historical Perspective* (Los Ángeles: University of California Press, 1992). Trad. Alfredo Brotons. *Más allá de la caja Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica* (Madrid: Akal, 2003), 49.

²² Danto, *Beyond the Brillo Box*, 51.

²³ Danto, *Beyond the Brillo Box*, 52.

Aparte de estas precisiones sobre el mundo del arte, Danto añade un dato en relación con los niveles de importancia de sus miembros, esto es, hay un mundo del arte *primario* que está compuesto por los artistas y aquellos próximos a él, aunque no especifica quiénes son esos individuos y qué tipo de filiación tienen con el artista. En conclusión, convergen pues las condiciones de artisticidad –el mundo del arte y el significado encarnado– externalista e internalista, respectivamente, en que la primera es un constructo institucional en el que las razones sobre el arte, ofrecidas por la crítica, pueden otorgar el estatus de artisticidad y la segunda es necesaria para una obra de arte, aun cuando no sirve para diferenciarla de otros artefactos. El criterio semántico se convirtió, junto con el carácter histórico del arte, en el fundamento de la constelación de razones del arte o sustrato del mundo del arte: lo que se discute en el mundo del arte es justamente el significado de las obras y las razones históricas que lo determinan.

2. Mundo del arte y mundo literario

He mencionado ya que la intención de Danto en toda su obra fue proponer una definición del arte que pudiera aplicarse a cualquier manifestación artística²⁴. Por ello, y en procura de orientar mi teoría filosófica de las instituciones literarias, trasladaré el concepto del mundo del arte al caso específico de la literatura con el objetivo de examinar hasta qué punto funcionaría. Para empezar, considero que las tesis de Danto respecto del mundo del arte están incompletas, no sólo cuando se aplican al mundo del arte en general, sino al trasladarlas al mundo literario con sus particularidades, distintas de las de las artes visuales y otras formas de arte. Suele pensarse que cualquier filosofía del arte resuelve *ipso facto* los problemas de toda manifestación artística, sin embargo, es una ligereza aceptar esta idea y dar por sentado que las disparidades entre las instituciones de cada mundo del arte son tan exiguas que no justifican un estudio exclusivo.

²⁴ Al respecto afirma Danto: “Los problemas a los que este libro se enfrenta se presentaron más vívidamente en lo que se podría llamar pintura-y-escultura (...) sin embargo, se pueden plantear en todos los ámbitos y ramificaciones del arte: en literatura y arquitectura, en música y danza (...) si cualquier cosa que escriba no se puede aplicar a todo el mundo del arte, lo consideraré una refutación, ya que esto aspira a ser una filosofía analítica del *arte* aun cuando se puede leer también como una reflexión filosófica sostenida sobre la pintura-y-escultura de la actualidad”. *The configuration of the commonplace*, 17

Pretender que con una filosofía general del arte se hace filosofía suficiente de cada forma de arte, implicaría procurar que una pintura, una novela y una pieza de danza son lo mismo, incluso consideradas únicamente desde el punto de vista institucional. No pongo en duda que las tesis de Danto acerca del *mundo del arte* sean válidas y funcionen –sólo hasta cierto punto– para cada manifestación artística, de hecho son el fundamento de mi horizonte teórico, pretendo dejar claro que, aunque satisfagan el principio de un convencionalismo institucional aplicable por definición a cada forma de arte, por tratarse únicamente de argumentos conceptuales, dependientes de un marco histórico y teórico, que eluden el componente sociológico –del cual, no obstante, Danto no puede deshacerse– no pueden ser suficientes; son necesarias, pero aún insuficientes.²⁵

La literatura goza de su propio mundo porque, tanto los objetos “obras literarias”, como los agentes del discurso y el funcionamiento institucional que la caracteriza, tienen sus particularidades. El problema de los homólogos ontológicamente distintos, pero sensorialmente indiscernibles o, lo que es lo mismo, el asunto de la distinción entre simples cosas y obras de arte, no tendría caso al tratar de aplicarse a la literatura, a no ser que la categoría de simples objetos se cambiara por “textos” entendidos como discursos en su forma oral y escrita. La obra literaria no es un artefacto en tanto libro sino en tanto texto, como resultado de una elaboración. Los libros –físicos y digitales– son soportes para cualquier tipo de texto y los discursos orales u otros, elaborados y transmitidos por medio de diversos códigos, son también textos que pueden ser o no ser literarios. Estas cuestiones son cardinales y requieren de una filosofía propia de la literatura que, entre otras cosas, explique, por ejemplo, por qué el caso de la institucionalidad de las artes visuales difiere tanto de la literaria en el sentido de que en el seno del mundo del arte visual no hay un afán tan evidente –como sí en el mundo literario– de excluir de la institución o instituciones, ciertas producciones y generar una cantidad innecesaria de términos para marginalizarlas o negar su estatus artístico.

²⁵ Reconoce, por ejemplo, los complejos institucionales del mundo del arte, a saber, —galerías, escuelas de arte, revistas, museos, instituciones críticas, comisarios, entre otros, en *Después del fin del arte*, 1997, 18. Afirma, asimismo, que el mundo del arte se configura socialmente: “En algún momento de los años setenta cambió la configuración social del mundo del arte. Surgieron organizaciones que buscaban identificar artistas emergentes quienes ahora tenían la oportunidad de montar exposiciones individuales en las principales galerías y cuyo trabajo se coleccionaba como inversión” Danto, Arthur. *Qué es el arte*, Paidós, 2013, 38.

La institucionalidad del mundo literario es la más compleja que existe entre todas las artes, la más hegemónica, la que más se resiste a las revoluciones propias del arte señaladas por Danto, y es precisamente por esta razón que se compone de dos tipos de instituciones en las que, por ejemplo, el público (en este caso el lector) tiene un papel más activo que en el mundo del arte visual, puesto que la literatura es de fácil acceso y la mayoría de las personas tiene en sus casas o ha leído alguna vez alguna obra literaria, mientras que les sería difícil adquirir o regalar pinturas y esculturas. Este es un factor diferencial que prefiero explicar en el capítulo cuarto dedicado al funcionamiento de las instituciones literarias. Mientras tanto, vuelvo al concepto del mundo del arte para mostrar la complejidad que reviste su aplicación al mundo literario. William Kennick propuso en *Does traditional Aesthetics Rest on a Mistake* (1958) un *Gedankenexperiment* que se hizo célebre gracias a Danto²⁶. El experimento mental de Kennick supone la existencia de un almacén lleno de toda clase de cosas como imágenes, partituras, bailes, periódicos, flores, libros de poesía y prosa, estatuas, muebles, entre otros artefactos. Se le pide a una persona que entre y seleccione las obras de arte y, más adelante, que escoja los objetos con forma significativa. Afirma Kennick que la persona no tendría ningún inconveniente en distinguir las obras de arte de los demás objetos porque no es necesario –como es el caso de este ejemplo– que conozca una definición satisfactoria de arte para poder hacerlo. En cambio, sí tendría problemas al seleccionar los objetos con “forma significativa” o expresiva. Además, aduce, no hay que resolver misterios donde no existen y mucho menos inventarlos.

Para Danto, que el sujeto haya acertado al seleccionar las obras de arte, da cuenta de una generalización accidental propia de momentos en los que el arte tiene estabilidad, pues de imaginarse otro almacén atestado de homólogos ontológicamente distintos, pero sensorialmente indiscernibles, la experiencia habría sido más embarazosa. Por ejemplo, discernir entre dos bacinillas, una que es una obra de arte y otra que no lo es, ubicadas una seguida de la otra dentro del segundo almacén, sería improbable. Por lo tanto, ningún criterio perceptivo, en las condiciones contempladas por Danto, permitiría diferenciar una obra de arte de un simple objeto y, en consecuencia, el criterio de parecidos de familia, llevado a cabo por el ojo, destruye aquí cualquier posibilidad de generalización. Habrá otros criterios, otras maneras de generalizar –diferentes a los “parecidos de familia”– que permitan unificar

²⁶ Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, 101.

una definición del arte que es posible y necesaria. Hay hasta aquí una tesis fundamental que sostendré con Danto en todo este trabajo: para distinguir entre una obra de arte y un objeto cualquiera, no es suficiente el criterio de la percepción. No obstante, semejante afirmación se explica de manera sencilla cuando el experimento comparativo se lleva a cabo entre artes visuales y cosas que pueden verse. Estoy segura de que dicha aseveración es también aplicable a la literatura, aunque resulta más espinoso su camino.

Pienso ahora en un almacén como el de Kennick en el que hay objetos de todo tipo: pinturas, álbumes musicales, floreros, telas y algunas novelas y libros de poesía. María, el ama de casa que aceptó servir a este experimento, no tendrá ningún inconveniente al llevar a cabo el cometido de seleccionar las obras literarias, no obstante, si la solicitud fuera reunir todos los libros en una caja y luego sacar de allí las obras literarias, sin duda, muchas dudas surgirían, pues los criterios para distinguir entre una obra que es considerada literaria de una que es catalogada como paraliteraria o de una a la que se le niega su status literario, son bastante turbios. Lo primero que haría María sería leer los nombres de los autores con el objetivo de recordar alguno que haya leído de chica, que haya conocido en la escuela, que haya ganado algún premio reconocido o que le sea familiar porque está en la biblioteca de su esposo, un coleccionista de obras literarias. No conoce ninguno de los autores ni los títulos de las obras ¡Vaya problema! Entonces procede a abrir los libros y a echar un vistazo a la estructura textual; todos los de prosa son análogos. Los de verso son similares. Nota algunas diferencias en el lenguaje propias de la distancia entre las épocas en que fueron escritas las obras, pero más allá de eso, nada hay que pueda ayudarla. Procede a leer un fragmento del principio y el final de cada libro y, definitivamente, se rinde: para ella, como no hay diferencias, o todas son obras literarias o ninguna lo es. Pero esto no le pasó a María porque es un ama de casa y porque no tiene conocimiento acerca de la teoría y la historia de la literatura; un individuo versado en literatura, en historia del arte, en filosofía del arte, un conocedor de la literatura o un miembro del mundo del arte –concebido a la manera de Danto– podría tratar de apelar a otros recursos, pero nada garantiza que logre salir satisfecho del experimento.

La incertidumbre acerca de la ontología de la literatura que experimentó María y que advirtió la persona del ejemplo de Danto, apenas arroja algunas pistas sobre el embrollo que subyace al intento de concebir unas condiciones de suficiencia y necesidad de la naturaleza del arte. Ayudan estos ejemplos, sobre todo el de María – apenas esbozado– al reconocimiento de diferencias importantes

entre los “miembros objeto” del mundo del arte visual y el literario. Ahora María estará limpiando la casa, entrará a quitar el polvo de la biblioteca de su esposo. Encima del escritorio habrá varias novelas de García Márquez, dos libros de poesía de Neruda y encima de estos, uno de Pablo Cuevas que se titula “La despensa poética” ¿Qué es esto? – pensará María– y leerá en la primera página de este último:

¡Cuánto yerra la memoria!
tomates, ajos, finas julianas de cebolla
a punto nieve, a la inglesa, maceradas en la olla
¡Ay! es verdad, lector, que sin pasión
no ebulle el alma, no flambea la lengua
ríes, lo sé, así que lee esta obra;
conseguirás cuajar la receta
y mondar, por fin, la zanahoria.

En la introducción, el autor afirma tener la intención de que el lector de sus recetas pueda, además de elaborar un plato delicioso y de buena presentación, memorizar las instrucciones y aprender el léxico gastronómico. La mujer llevó el libro a su esposo y le pidió, no sin antes expresar cuánto le había gustado cada poema, que se lo prestara. –No son poemas, son recetas en verso. Es para ti. Sé que te encanta la gastronomía y Cuevas es un joven chef colombiano aficionado a la poesía. Seguramente la cabeza de María da vueltas y ahora tiene todo tipo de dudas acerca de por qué un texto es considerado literario y otro no. Insatisfecha, compara durante una semana *La despensa poética* con *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer. Definitivamente, no encuentra cómo establecer diferencias que puedan esclarecer, de buena manera, salvo por el tema tratado en uno y otro, la comida y el amor, y el renombre del romántico español. Ahora va a la biblioteca de su esposo y, de vuelta a los libros de Neruda, trata de hacer una pesquisa –quizá entre todos los poemas del chileno haya uno, por lo menos uno, sobre gastronomía–pensó insistente. Lo encontró en *Odas elementales*, en el que, a propósito, hay varias odas dirigidas a alimentos como la alcachofa, la cebolla, las castañas y entre ellas la que más llamó la atención

de María, porque se trata de una receta muy bien explicada, fue “Oda al caldillo de congrio”²⁷ y seleccionó el siguiente fragmento para guardarlo en el cajón de los truquitos de concina:

Ahora
recoges
ajos,
acaricia primero
ese marfil
precioso,
huele
su fragancia iracunda,
entonces
deja el ajo picado
caer con la cebolla
y el tomate
hasta que la cebolla
tenga color de oro.

Mientras tanto
se cuecen
con el vapor
los regios
camarones marinos
y cuando ya llegaron
a su punto,
cuando cuajó el sabor
en una salsa
formada por el jugo
del océano
y por el agua clara
que desprendió la luz de la
cebolla,

entonces
que entre el congrio
y se sumerja en gloria,
que en la olla
se aceite,
se contraiga y se impregne.
Ya sólo es necesario
dejar en el manjar
caer la crema
como una rosa espesa,
y al fuego
lentamente.

María le pide a su esposo que lea con ella ambos fragmentos y que señale cuál es el de Neruda. Él se equivoca y escoge el de Cuevas argumentando que el otro es apenas una receta mientras que éste es más fino y aunque menos extenso, condensa incluso una metalepsis que evoca al lector. Cuando María le dice que está equivocado, él no lo puede creer. También es difícil de creer para mí, sin embargo, frente a todo esto tengo que decir que ambos textos, el de Neruda y el de Cuevas, no son “homólogos ontológicamente distintos, pero sensorialmente indiscernibles” porque no son exactamente iguales al ojo, porque no dicen lo mismo (el mismo poema escrito dos veces) ni están estructurados de idéntica manera (como sí los artefactos y pinturas del ejemplo de Danto). El esposo de María no tuvo que distinguir dos objetos exactamente iguales a la percepción, sino que se enfrentó con algo diferente que lo llevó a pensar en la estructura formal de la obra y en elementos poéticos y expresivos que pudieran ayudar a asignar a una el estatus literario y a la otra no, pese a ello, no tuvo éxito.

²⁷ Pablo Neruda. *Odas elementales* (Santiago: Pehuén, 2005), 45

De no ser porque saben que una es de Neruda y la otra es del chef, no habrían podido distinguirlas. Aquí puede notarse una diferencia fundamental de carácter ontológico entre el mundo del arte y el mundo literario, pues mientras en el primero hay una única obra de arte que es un artefacto “el original” que no se puede reproducir –salvo por casos especiales en los que el propio artista lo hace por encargo– cuyo estatus de artísticidad es otorgado por el discurso de razones de la crítica, en el segundo, según lo concibo, los lectores corrientes como María y su esposo son miembros del mundo literario en tanto partícipes del proceso de legitimación institucional de las obras literarias que ellos mismos podrían fotocopiar o comprar quince mil veces y vender, regalar o donar. Podrían conseguir en versión digital algunas traducciones de *Odas elementales* de Neruda a diferentes idiomas y leerlas juntos por las noches. Asimismo, podrían encargarse de compartir con sus contactos el recetario de Cuevas hasta que este, visibilizado en el mundo gastronómico y posteriormente divulgado en círculos de lectura, universidades y otros aparatos institucionales, alcanzara el estatus artístico, aun sin que Cuevas tuviera la intención de crear una obra literaria, porque sabemos que es una condición que no se cumple siempre. De ello da cuenta, por ejemplo, el reciente caso de Bob Dylan, premio Nobel de literatura 2016, quien, aunque nunca tuvo la intención de escribir obras literarias, recibió la noticia de que las letras de sus canciones habían sido legitimadas como literarias, y se convirtió en un poeta.²⁸

No basta con afirmar que un criterio de suficiencia y necesidad de la obra literaria es que el escritor debe tener la intención de que se asigne el estatus literario a su creación y que esto, por ejemplo, resuelve el hecho de que el libro de Cuevas no sea literatura y el de Neruda sí.²⁹ Ahora bien, todo esto lo lograrían María y su esposo sin necesidad de pertenecer al mundo del arte en tanto que conocedores de la historia de la literatura y la teoría literaria. El lector común es pues, para la teoría institucional que propongo, un miembro fundamental del mundo literario o institución literaria. A continuación, presentaré algunas conclusiones sobre la aplicación de las tesis de Danto al caso particular de la literatura:

i. En cuanto al mundo literario concebido como atmósfera conceptual, razones, discusiones, interpretaciones acerca del significado de la obra literaria, considero que incluso en los hogares, las

²⁸ En el capítulo cuatro, numeral 3.4.1 *El extraño caso del Premio Nobel de Literatura 2016, Bob Dylan*, analizo el problema de manera más precisa.

escuelas, colegios, universidades, grupos de lectura y hasta reuniones de amigos, estas se pueden dar y pueden influir de una u otra forma en la institucionalización de una obra, en su legitimización artística. En este sentido, el mundo literario es más abierto que el mundo del arte. Lo que entiendo por mundo literario es el conjunto de dos instituciones literarias, una centralizada y otra marginal, cuyos miembros, distintos según la institución, tienen unas funciones y posiciones específicas que hacen posible que las obras surjan, sean reconocidas, consagradas y canonizadas. Puesto que el mundo de las artes visuales difiere, como ya se ha señalado, del mundo literario, el mundo de razones de Danto no satisface el mundo de razones del mundo literario porque en este último, principalmente en la que he llamado Institución Literaria Marginal, las justificaciones pueden ser las de un estudiante, las de una ama de casa, las de un profesor de literatura que no pertenezca a la gran crítica literaria e, incluso, las de fanáticos de determinadas modas que son impulsadas por la configuración de determinados universos en cuentos y novelas. El conjunto de las instituciones literarias no se reduce a una atmósfera conceptual, las discusiones sobre el significado de las obras literarias, sostenidas por personas que conocen de historia y crítica de la literatura no alcanzan a abarcar la complejidad del funcionamiento de la literatura.

ii. Siguiendo a Danto, las razones del mundo literario tendrían que estar justificadas por razones históricas acerca de la literatura. Es indiscutible que, para cierta fracción del mundo literario, las razones deban estar sustentadas históricamente, no obstante, no todas las demás partes –como quedó ya explicado en el ejemplo de María y su esposo– tienen por qué ceñir sus razones a un vasto conocimiento de la teoría y la historia de la literatura.

iii. En cuanto a que el mundo literario confiere el estatus literario a lo que de otro modo sería mero texto debo decir que no tengo objeción, siempre y cuando los miembros del mundo literario no sean exclusivamente los individuos pertenecientes a la crítica y ese mundo literario sea explicado sistemáticamente. La institucionalidad no está dada, como en Danto, por el mundo de razones de la crítica sino por un conjunto de explicaciones mucho más amplio y no necesariamente respaldado por la erudición.

iv. Si siguiera la tesis de Danto de que sólo la crítica estaría preparada para ver algo como artístico o no, en virtud de que sólo sus miembros podrían interpretarla en términos de su significación,

estaría afirmando que los lectores asiduos, los profesores y estudiantes de literatura y otras personas con conocimiento literario, que no ejerzan un papel activo en la crítica, no tienen la capacidad ni el conocimiento suficiente para interpretar una obra literaria, lo que resulta impropio, dado el poder que como institución tiene la academia, en sus distintas instancias, de colaborar con la legitimación de las obras literarias. Es obvio que la academia hace crítica literaria y que muchos de los profesores de literatura son también críticos, pero el mundo literario va más allá y tiene en cuenta, por ejemplo, el hecho de que un estudiante, voluntariamente, vaya a la biblioteca, escoja una novela de Mempo Giardinelli, la interprete en términos de su significado, la comparta con sus compañeros y ellos le sugieran a un profesor leerla en el curso, la analicen durante un mes y luego forman un grupo de estudio sobre este autor. Quizá más adelante ese mismo estudiante decida hacer su tesis sobre *Luna caliente*. ¿Ninguno de ellos estaba preparado para interpretar la obra en términos de su significado? ¿Ninguno de ellos tiene conocimiento teórico e histórico que posibilite su pertenencia al mundo literario? Por supuesto que sí.

v. Ese primer mundo del arte de Danto, el de los museos, la crítica, las galerías, sigue siendo el mismo durante toda su obra, sólo que reviste a cada una de estas instancias, en primer lugar, de teoría artística, en segundo lugar, de razones y, en tercer lugar, de razones acerca del significado de las obras de arte. Desde esta perspectiva el mundo del arte o los mundos del arte siguen siendo iguales, sólo las obras de arte cambian de acuerdo con la historia. El mundo literario no tiene museos ni galerías, pero cuenta con un complejo entramado institucional que requiere una teorización distinta. Aunque algunas teorías acerca de la institucionalidad del arte, y en particular de la literatura, señalen la omnipotencia de una institución ideal que hace responsable a un conjunto limitado y destacado de individuos (sus miembros) de la imposición del estatus literario que debe ser aceptado por los sumisos lectores, no tiene por qué ser esta la última palabra. La teoría del mundo del arte de Danto, no elucida el funcionamiento del mundo literario y, por lo tanto, tampoco puede satisfacer completamente una posible definición de la literatura.

3. La teoría institucional del arte

Fundamentado en el concepto de “artworld” de Danto, aunque con importantes diferencias en la forma de concebirlo, George Dickie formuló su teoría institucional del arte en *Art and the Aesthetic* (1974). Aparece aquí su primera definición, en sentido estrictamente clasificatorio, de la obra de arte como: “1) un artefacto y 2) un conjunto de cuyos aspectos le ha conferido el estatus de ser candidato para la apreciación por alguna persona o personas que actúan de parte de una cierta institución social (*el mundo del arte*)”.³⁰ Las diversas críticas que suscitó el planteamiento de su visión institucional del arte, atacaron la circularidad de sus definiciones y la idea de la acción de conferencia del estatus de candidatura a la artisticidad. Motivado por estas razones, Dickie revisó su teoría y publicó *The Art Circle* (1997) con el fin de esclarecer tergiversaciones comunes, producto de malas lecturas, y también por falta de claridad de su parte en la formulación de algunas tesis.

En esta revisión de su teoría insiste en que la definición de obra de arte debe entenderse en sentido meramente clasificatorio y no evaluativo, pues, aunque no niega que el arte pueda ser valorado, asevera que la teoría institucional no hace uso de criterios evaluativos porque es más elemental. Asimismo, defiende la “artefactualidad” de la obra, asunto que Weitz y Ziff negaban rotundamente, y acepta que, en virtud de diversos errores, principalmente de enunciación de su primera definición, algunos lectores malinterpretaron sus ideas, de modo que, a grandes rasgos, se entendió que su mundo del arte era un cuerpo formalmente organizado en el que alguien o un grupo de personas definían qué era arte o asignaban a determinado artefacto el estatus de candidato a la apreciación.

En la segunda versión de la teoría institucional, que expondré de manera detallada más adelante, Dickie eliminó la noción de estatus conferido de candidato para la apreciación e insistió en que, no obstante, ser una obra de arte es un estatus que se logra, aunque de otra forma. Al principio creyó desarrollar honestamente el concepto de *artworld* de Danto, más tarde concluyó que su forma de comprender el mundo del arte, era distinta, por lo que dedicó el segundo capítulo de este libro al análisis

³⁰ George Dickie. *The Art Circle. A Theory of Art*. (Evanston: Chicago Spectrum Press, 1997). Trád. Sixto J. Castro. *El círculo del arte: una teoría del arte* (Barcelona: Paidós, 2005), 76.

de dos artículos y un libro de Danto, a saber, respectivamente, *The Artworld*, *Artworks and Real Things* y *The Transfiguration of The Commonplace* para contrastar la visión de la naturaleza del arte presente en ellos con la base de la teoría institucional y su desarrollo hasta *The Art Circle*. Lo primero que hizo Dickie fue rechazar la dimensión semántica *aboutness* que para Danto es una condición necesaria de la artisticidad:

Así pues, en la opinión de Danto, en cuanto alguna institución esté implicada en la naturaleza y creación del arte, esta es de naturaleza lingüística o semántica. Por el contrario, la concepción institucional, tal como la he concebido, mantiene que la institución relevante es específica del arte, esto es, que es una institución o práctica cuya función específica es la creación de arte y que no implica necesariamente la categoría del lenguaje.³¹

No considera necesaria una atmósfera teórica para que la obra reciba el estatus de artística, basta con que se soporte institucionalmente, basta con que pertenezca al “mundo del arte”. Se trata, pues, de dos concepciones de mundo del arte diferentes. Ambas, no obstante, coinciden en que las obras de arte están enredadas en un contexto o marco denso; las dos tienen en cuenta amplios contextos, pero difieren en la naturaleza de estos. Aquí hay que recordar la importancia que para Dickie tiene el contexto, ya que considera su teoría institucional del arte como una suerte de teoría contextual. También adopta de Danto el argumento de los indiscernibles aplicado a dos objetos visualmente iguales (una obra de arte y otro objeto). La diferencia entre ambas sería el contexto en el que la obra está enmarcada, el que definiría por qué uno es arte y el otro no. Veamos ahora en qué difieren los contextos de las teorías de ambos filósofos.

Dickie rechaza las dos afirmaciones fundamentales de Danto en *The Artworld*: la epistemológica, según la cual las teorías artísticas ayudan a discernir las obras de arte de aquellas que no lo son, y la ontológica, en virtud de la que las teorías artísticas hacen posible el arte. La primera es insuficiente porque aun sin conocimiento de las teorías artísticas podríamos distinguir las obras de arte y la segunda es una afirmación falsa porque para Dickie el arte estuvo creándose durante mucho tiempo antes de que se formularan las primeras teorías. También objeta la tesis de *Artworks and Real Things*

³¹ Dickie, *El círculo del arte*, 22.

de que una condición, quizá de suficiencia o necesidad (afirma que no queda claro en el artículo) para que algo sea arte, es que se trate de una declaración lo suficientemente penetrante de la realidad, entendida como aquello que está desprovisto de representacionalidad. Ese algo debe estar alejado de la realidad para ser arte, pues, de lo contrario, sería un simple objeto que hace parte de ella. La función del arte aquí es declarar acerca de la realidad, representarla declarativamente. Danto usa un experimento mental para mostrar que las declaraciones de la realidad sólo las pueden hacer los artistas, pues, por ejemplo, un chimpancé o un niño no podrían hacerlo, como tampoco podría una falsificación de una obra de arte. Dickie difiere de Danto en que un niño sí puede hacer declaraciones creativas de la realidad (a no ser que se trate de un bebé) un chimpancé, aunque hasta ahora no ha podido hacerlo, podría en el futuro, gracias al adiestramiento avanzado, y una falsificación es una obra de arte en sentido clasificatorio, aunque estemos equivocados con su verdadero autor. El hecho de que una obra de arte haga declaraciones sobre la realidad, sin ser real, no constituye, para Dickie, una condición ni necesaria ni suficiente.

En *The Transfiguration of the Commonplace* surge con fuerza la tesis semántica de Danto según la cual una obra de arte siempre es acerca de algo [aboutness] y encarna su significado. Esta tesis, ya explicada en el apartado correspondiente a Danto, también es objetada por Dickie: “aun cuando es verdad que muchas obras de arte son acerca de algo (y que esto puede ser una cosa importante acerca de estas obras), parece que algunas obras simplemente no son acerca de nada. De este modo, el *ser-acerca-de-algo* no puede ser una condición necesaria del arte”.³² Abordados los tres textos de Danto, Dickie contrasta las anteriores tesis con las de su teoría institucional y concluye que (i) Danto únicamente se preocupa por especificar una condición necesaria del arte mientras que la teoría institucional es un intento manifiesto de dar tanto las condiciones necesarias como suficientes del arte; (ii) para ambas teorías es fundamental un trasfondo (mundo del arte) para que las obras de arte puedan serlo, sin embargo, y en esto concuerdo con Dickie, el mundo del arte de Danto es bastante vago en los artículos analizados. Dickie afirma que, por el contrario, su trasfondo es explicado de manera somera en *Art and the Aesthetic*: “es una estructura de personas que desempeñan varios roles y que están comprometidas en una práctica que se ha desarrollado a lo largo de la historia”.³³ Hay un grupo

³² Dickie, *El círculo del arte*, 42.

³³ Dickie, *El círculo del arte*, 43.

específico de ellas que se encarga de la creación de obras para que sean apreciadas, y no tienen por qué ser acerca de algo, aunque algunas lo sean; (iii) las dos teorías afirman que existe “un espacio” entre la obra de arte y otras cosas. En Danto el espacio se encuentra entre la obra de arte (representacional) y la realidad (no representacional). La teoría institucional lo ubica entre lo que es arte y lo que no es arte. (iv) podría justificarse que las tesis de Danto sobre el mundo del arte son de naturaleza institucional, en la medida en que un lenguaje de tipos (convenciones usadas en el mundo del arte) sería institucional. La teoría institucional del arte busca explicar la estructura institucional específica en la que se da el arte.

4. La importancia de la artefactualidad

Dickie llama nueva concepción filosófica del arte al antiesencialismo de Morris Weitz, Ziff y Mandelbaum. Es evidente según él, en los planteamientos de este grupo de filósofos, el equivocado convencimiento de que una obra de arte no tiene por qué ser un artefacto, afirmación que debe ser refutada. Para la teoría institucional es primordial la artefactualidad como condición necesaria para que algo pueda ser una obra de arte, pero –en esto es muy claro Dickie– no se trata de una novedad de su teoría, es un elemento constituyente de la filosofía tradicional del arte que debe ser recuperado tras la poca importancia que le dio la nueva concepción. Que el arte sea artefactual no implica que las obras de arte sean siempre objetos físicos. Para Dickie, por ejemplo, un poema no es un objeto físico, aunque es elaborado por el hombre de la misma manera que un objeto cualquiera.

Las afirmaciones de Wittgenstein referidas a que algunos conceptos no tienen por qué ser gobernados por condiciones necesarias y suficientes –asunto que también trata muy bien Danto–, son para Dickie la raíz de la definición del arte como *open concept* propuesta por la nueva concepción para referirse a la imposibilidad y a la inutilidad de la búsqueda de una definición del hecho artístico, dada la evolución constante del mismo que exige el surgimiento de nuevos criterios. Así las cosas, para Weitz, algo es una obra de arte porque guarda una relación de parentesco con algo que anteriormente fue catalogado como arte o, simplemente, porque puede nombrarse como tal. Este segundo criterio desaparece en Ziff que, no obstante, hace más énfasis en que la semejanza debe ser *suficiente*, y en

Mandelbaum, esta se torna un parecido que depende de una conexión genética. Los errores más importantes de la nueva concepción son, según Dickie, la imposibilidad de distinguir entre objetos y obras de arte y no poder usar, de manera metafórica, “arte” u “obra de arte”. En síntesis, ambas tesis generan un retorno al infinito en la búsqueda de semejanzas y, en consecuencia, sólo puede ser artístico algo que se parezca a una obra de arte previa, pero ¿qué sucede con los objetos que guardan semejanzas con obras de arte y no lo son? ¿Cuáles son los tipos específicos de semejanza requeridos por algo para ser arte? Estos interrogantes quedan sin resolver en la nueva concepción.

Una teoría como la de Weitz y Ziff implica una clase de arte con dos subclases, a saber, el arte de semejanza (la prioridad de la nueva concepción) y el arte de no semejanza (la prioridad de Dickie). Este último es el arte artefactual “producto de un cierto tipo de actividad humana: una actividad de crear”³⁴. El arte de semejanza es producto de otra actividad humana: reparar en semejanzas. Dedicarse a reparar en semejanzas, concluye Dickie, no debería ser la tarea de ningún filósofo ni ningún crítico de arte. Por lo tanto, partir de la artefactualidad como condición necesaria para que el producto de la actividad de crear sea considerado artístico, es determinante en la teoría institucional. Al arte artefactual corresponde la clase de artefactos artísticos descriptivos (cuyos creadores pretendieron que fueran obras de arte), en contraposición con los no-artefectos artísticos descriptivos (arte de semejanza) dentro de los cuales, no obstante, puede haber algunos artefactuales.³⁵ La teoría institucional considera que tanto los usos evaluativos (valoración estética) de una obra de arte, como los usos de no-artefacto artístico descriptivo, son parasitarios de los artefactos artísticos descriptivos o, lo que es lo mismo, de la artefactualidad; de la obra de arte en sentido clasificatorio.³⁶

³⁴ Dickie, *El círculo del arte*, 57.

³⁵ A esta conclusión llegó Dickie tras revisar la clasificación de los sentidos de la obra de arte que propuso en la primera versión de la teoría institucional en *Art and The Aesthetic* y contrastarlos con los de Weitz. El primero es el sentido clasificatorio “aplicable a la clase de objetos que incluye como miembros típicos a la Mona Lisa, las pinturas de Grandma Moses, los dibujos hechos por los niños en clases de arte, etcétera”. El segundo es el evaluativo “aplicable a la clase de objetos que incluye como miembros típicos el Gran Cañón, una parte determinada de la carrera de un futbolista, el monte Sainte Victorie visto desde la cantera de Bibémusde de Cézanne, etcétera”. El tercero es el sentido derivado “aplicable a la clase de objetos que tiene como miembros objetos que no son miembros de la clase clasificatoria, pero que se parecen a miembros de dicha clase”. Dickie, *El círculo del arte*, 59. Weitz distingue únicamente entre los usos descriptivos y los evaluativos del arte. Para Dickie el uso descriptivo no tiene contenido evaluativo, sin embargo, puede aplicarse tanto a las obras de arte artefactuales como al arte de semejanza.

³⁶ En el último capítulo de *The Art Circle*, titulado “El objeto estético”, Dickie lleva a cabo un análisis de las críticas a la primera versión de su teoría institucional, realizadas por Robert Schultz y Gary Iseminger, dirigidas específicamente a la forma en la que trata, desde esta perspectiva, el objeto estético. Examina, además, los aportes Robert McGregor y Carolyn Korsmeyer a la

Si la artefactualidad es producto de la actividad de crear, entonces hay que entender de qué se trata la creación artística para Dickie. En *Art and The Aesthetic* aseveraba que los artefactos que son obras de arte podrían llegar a serlo, bien por ser fabricados, bien porque se les confiere la artefactualidad. En *The Art Circle* considera un error haber pensado que la artefactualidad puede conferirse, pues un artefacto, obligatoriamente debe elaborarse y es en su hechura que está la artefactualidad, independientemente del tipo de elaboración llevada a cabo por el artista. Es más preciso decir que la artefactualidad se consigue a afirmar que se confiere. Gracias a la manipulación o intervención artística que se da a algunos objetos naturales (una roca, un tronco de madera) y a simples objetos (como el caso específico del ready-made), se consigue la artefactualidad.

Cuando una artista toma un objeto natural o un objeto artificial (trátese de un objeto natural modificado por el hombre o uno creado por este) y realiza determinados cambios, lo ha complejizado: el objeto ha sufrido la transformación de simple a complejo y, en consecuencia, se convierte en un artefacto de un sistema del mundo del arte. El urinario de Duchamp es un medio artístico tal como el lienzo, los pigmentos, entre otros, que sirve de base para la elaboración de *La Fuente* (obra de arte). Así pues, el requisito de trabajo mínimo por parte de los artistas (modificación-complejización) constituye para Dickie “el factor limitador de la pertenencia a la clase de las obras de arte”, esto es, en la nueva versión de la teoría institucional en *The Art Circle*, dicho requisito hace posible que no cualquier cosa pueda ser una obra de arte. Por medio del uso creativo de un medio se consigue el *estatus* de ser arte.

teoría de la actitud estética. Concluye que los dos críticos de su teoría confunden la relevancia estética con lo estéticamente relevante. Lo estéticamente relevante está en todo, en la suavidad de la piel, en la elegancia del plumaje de un ave, etc. La relevancia estética es un concepto del arte, que se aplica a los objetos estéticos de las obras de arte y que es determinada por el mundo del arte. Lo estéticamente relevante es otra cosa, y está por fuera del mundo del arte. La obra de arte tiene propiedades perceptibles relevantes y propiedades perceptibles irrelevantes determinadas también por la complejidad de los sistemas del mundo del arte. Para Dickie es un acierto que Korsmeyer y McGregor identifiquen la perspectiva moral de la obra de arte como un objeto de la apreciación y/o de la crítica, aun cuando no es objeto de la actitud estética, no obstante, no está de acuerdo con la noción misma de actitud estética. Más bien, prefiere la definición de Beardsley, según la cual los objetos estéticos de las obras de arte son todos aquellos susceptibles a la apreciación y/o la crítica. De esta manera, el objeto estético de la obra de arte es una “expresión de grupo” porque sus elementos agrupados pueden incluir “diversas cualidades estéticas, cualidades no estéticas, cualidades personales, cualidades expresivas, características representacionales, características morales, y así sucesivamente”. Dickie, *El círculo del arte*, 148.

5. Naturaleza institucional del arte

Dickie toma de Jeffrey Wieand el concepto de *institución-acción* para sustentar la naturaleza institucional del arte y fundamentar las características del marco que lo hace posible; el mundo del arte: “las instituciones-acción son tipos de actos, tales como prometer y cosas semejantes. Estas acciones están gobernadas por reglas que entienden quienes participan en la actividad”.³⁷ Algunas instituciones-persona –también concepto que utiliza Wieand– como iglesias, museos, fundaciones, entre otros, que funcionan como agentes, pueden participar en la institución-acción, pero no son fundamentales para Dickie. Hacer arte, es pues, una institución-acción que necesita siempre de un marco, de hecho, todas las teorías tradicionales del arte (mimético, simbólico, sentimental) compuesto por un agente (artista) y un tema específico, lo han requerido, sin embargo, no lo han teorizado, no se han preocupado por su naturaleza. En este sentido, la teoría institucional aporta una conclusión fundamental y es que el marco debe persistir en el tiempo:

La teoría institucional ubica las obras de arte en un marco complejo en el que un artista, al crear arte, cumple un papel cultural históricamente desarrollado para un público más o menos preparado. Hablo de un público más o menos preparado porque los artistas a veces sorprenden a sus públicos. Un público en una obra de teatro tradicional o los visitantes de museos familiarizados con pinturas tradicionales estarán, por lo general, bien preparados para experimentar y apreciar lo que tienen delante. Las personas que se inclinan por el arte de vanguardia están frecuentemente peor preparadas, aunque si se dan cuenta de que lo que tienen delante es arte, son, por ello, parte de un público y por lo general están preparadas.

³⁷ Wieand define la institución-acción como un tipo de acción cuyos símbolos son representaciones particulares de ese tipo de acción. Las instituciones- acción se distinguen de otros tipos de actos y prácticas sociales porque están regidas por reglas; existen diversas normas y limitaciones que deben ser tenidas en cuenta para saber si un acto es una actuación de tipo institucional. Por lo tanto, la persona que quiere hacer una promesa debe seguir ciertas reglas y observar ciertas restricciones, si su acto es un acto de prometer a todos. Alguien que quiere cavar una zanja, por otro lado, no necesita preocuparse de tales reglas y limitaciones. Una institución, entonces, es simplemente un tipo de acto convencional. Ejemplos de tales actos son promesas, bautizos y casarse.” ¿Can There Be an Institutional Theory of Art? *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 39 (1981). 409. En este artículo Wieand critica la teoría institucional de Dickie por la caracterización imprecisa del tipo de institución de que se trata y su funcionamiento.

Para que una obra de arte sea tal no necesita ser presentada a un público, esto es, es cierto que siempre requiere de este –haya o no intención del artista para que sea expuesta– pero no para que asigne la artisticidad a la obra. El público es inherente a la creación artística y por ello existe; todo artefacto que se construye con objetivo artístico puede ser presentado a un público. Este público no es un grupo cualquiera de personas; debe saber desempeñar su papel, debe tener conocimiento sobre el arte. Dickie, no refiere todavía cuáles son esas capacidades y sensibilidades (como las nombra) necesarias para ser miembro de un público, sólo afirma que algunas de ellas son cotidianas –y no por ello vagas– y otras más, requieren instrucciones y formación específica en el campo.

Las obras de arte pueden no presentarse al público por la *intención doble* del artista, a saber, (i) la intención de crear una cosa del tipo que se presenta a un público y (ii) la intención de no presentarla. El artista y el público integran el *grupo de presentación* o marco mínimo para la creación del arte. Ambos agentes deben cumplir con unos *roles* específicos. En el caso del rol del artista, hay dos aspectos fundamentales: (i) él debe estar seguro de que lo que está haciendo es arte; (ii) debe conocer y manejar diversas técnicas artísticas. Asimismo, hay diferentes formas de desempeñar este rol. Un artista pintor puede hacer su obra solo, sin asistencia, empero, otras personas pueden llevar a cabo funciones que corresponden al artista (ayudantes del maestro) y desempeñar su rol. Dickie hace énfasis en las artes representativas porque en ellas el papel del artista es cooperativo: “por ejemplo, en el teatro, el papel del artista abarca los roles del dramaturgo, el director y los actores”.³⁸ Cada uno de esos papeles, podría ser ejercido por una sola persona.

El rol de un miembro del público tiene también dos aspectos centrales: (i) conciencia de que lo que se le presenta es arte y (ii) amplia variedad de capacidades y sensibilidades que le permiten comprender la obra de arte particular que se le presenta. Para Dickie, algunas de las sensibilidades o insensibilidades pueden ser fisiológicas, como sordera, sordera para tonos, oído perfecto, escucha ordinaria de tonos, sensibilidad aguda para el color, ceguera, entre otras. Algunas de estas sensibilidades podrían, mediante el entrenamiento y la instrucción, mejorar. También podrían empeorar por

³⁸ Dickie, *El círculo del arte*, 102.

accidentes, vejez y deterioro normal. Las capacidades fisiológicas no son una condición de algunas capacidades, pues dependen de la información y la experiencia del público, como la capacidad de reconocer.

En medio de ambos roles, el del artista y el del público, estaría el rol del *presentador* (directores de escena, directores de museo y sus respectivos personales) estos agentes podrían llegar a participar, en determinados casos, del rol del artista. Los roles están demarcados por convenciones que son posibles en virtud de la comprensión de los mismos por parte de los implicados. Dickie explica que, si bien hay convenciones necesarias en la creación y la presentación de obras de arte, la práctica artística misma no es convencional: “Las diversas artes emplean muchas convenciones diferentes, pero no hay ninguna convención primaria en las artes de la cual, las demás sean secundarias (...) la práctica en la cual se usan y se observan estas convenciones no es ella misma convencional”.³⁹ Mucho habría que analizar aquí en relación con las convenciones en diversas formas de arte, no obstante, Dickie señala apenas algunas propias del teatro: (i) la no participación del espectador; (ii) el telón que sube y baja y las luces que se acentúan; (iii) el ocultamiento de las acciones de los tramoyistas, entre otras. Cada una funciona como regla en la creación y presentación de la obra. No obstante, no todas las *reglas* son convencionales. Según Dickie, para hacer una obra de arte es necesario crear un artefacto, pero esta es una regla que no implica una convención, pues “establece una condición para comprometerse en una cierta clase de práctica”.⁴⁰

Hay otros roles, los *complementarios*, ejercidos para ayudar al artista y al público. En el primer caso están los marchantes del arte, directores de museos, productores, entre otros. En el segundo, periodistas, críticos, etc., pueden ayudar al público en la comprensión y evaluación de las obras. Con cierta distancia respecto de los críticos y demás, están los historiadores, los filósofos del arte, teóricos y semejantes. El complejo de todos estos roles interrelacionados, presidido por reglas convencionales y no convencionales, constituye la empresa artística o el mundo del arte:

³⁹ Dickie, *El círculo del arte*, 105.

⁴⁰ Dickie, *El círculo del arte*, 106.

Descrito de un modo más estructurado, el mundo del arte consiste en un conjunto de sistemas individuales de dicho mundo, cada uno de los cuales contiene sus propios roles artísticos específicos, más roles complementarios específicos. Por ejemplo, la pintura es un sistema del mundo del arte, el teatro es otro, y así sucesivamente.⁴¹

Todos los sistemas del mundo del arte tienen en común que son marcos para la creación de un artefacto para la presentación a un público. Kendall Walton hace una crítica a esta parte de la teoría institucional, a saber, que Dickie no explicaba en *Art and the Aesthetic* cuáles eran las semejanzas decisivas entre los sistemas del mundo del arte y que la respuesta podría estar en que el mundo del arte está compuesto por una cantidad determinada de protosistemas que históricamente van desarrollando otros sistemas.⁴² Al respecto, Dickie concluye que, no obstante, la tesis de Walton no explica por qué los protosistemas (pintura, literatura, escultura, etc.) pertenecen al mundo del arte, sólo puede mostrar, por ejemplo, que una performance sí corresponde porque proviene de un protosistema del mundo del arte, mientras que un desfile de moda no pertenece porque no es producto de un protosistema suyo:

Lo que hay que aceptar es la “arbitrariedad” del hecho de ser un sistema del mundo del arte: la falta de una “semejanza decisiva” del tipo buscado por las teorías tradicionales, que fácil y obviamente lo distinguiría de los sistemas que no son del mundo del arte. Si hubiese tales “semejanzas decisivas” no habría necesidad de una aproximación institucional: la aproximación tradicional sería suficiente.⁴³

Dickie es consciente de que esta afirmación ratifica la circularidad –por la que titula *The Art Circle*– de la que es acusada su teoría, específicamente en la explicación del funcionamiento del mundo del arte. Defiende la circularidad como una cualidad de la empresa artística, necesaria y no viciosa, la única que permite explicar el mundo del arte, su naturaleza institucional. Si bien no niega que desde el punto de vista lógico la circularidad en una definición se trata como un error, alega que no siempre lo

⁴¹ Dickie, *El círculo del arte*, 106.

⁴² “Review of *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*” en *Philosophical Review* 86 (1977) 97-101.

⁴³ Dickie, *El círculo del arte*, 109.

es. Las definiciones filosóficas de “obra de arte” no pueden funcionar como las que da el diccionario, pues su objetivo debe ser “clarificar de un modo autoconsciente y explícito lo que en algún sentido ya sabemos”⁴⁴. Así pues, el miedo que según Dickie los filósofos le tienen a la circularidad, es infundado y puede explorarse, perfectamente, una definición circular del arte.

La naturaleza del arte es *flexional*, esto es, sus elementos se curvan entre ellos y se asisten recíprocamente (circularmente). Esta explicación requiere de un esclarecimiento, a modo de pequeño diccionario para la filosofía del arte:

- (i) Un *artista* es una persona que participa con entendimiento en la elaboración de una obra de arte.⁴⁵
- (ii) Una *obra de arte* es un artefacto de un tipo creado para ser presentado a un público del mundo del arte.⁴⁶
- (iii) Un *público* es un conjunto de personas cuyos miembros están hasta cierto punto preparados para comprender un objeto que les es presentado. ⁴⁷
- (iv) *El mundo del arte* es la totalidad de los sistemas del mundo del arte. ⁴⁸
- (v) Un *sistema del mundo del arte* es un marco para la presentación de una obra de arte por parte de un artista a un público del mundo del arte. ⁴⁹

Sobre cada una de las definiciones, Dickie hace algunas salvedades. Con respecto al *artista*, vale la pena aclarar que aquello entendido por él es la idea general del arte y del medio que usa para trabajar (se trata de una actividad intencional). Asimismo, resalta la no circularidad de esta definición particular y la necesidad su flexión hacia la definición de obra de arte. Ser una *obra de arte* es un estatus dentro de una estructura determinada que se consigue gracias al trabajo de un medio en uno de los marcos del mundo del arte. Precisa el autor de *The Art Circle* que con *tipo* no quiere decir “poema,

⁴⁴ Dickie, *El círculo del arte*, 113.

⁴⁵ Dickie, *El círculo del arte*, 114.

⁴⁶ Dickie, *El círculo del arte*, 115.

⁴⁷ Dickie, *El círculo del arte*, 116.

⁴⁸ Dickie, *El círculo del arte*, 116.

⁴⁹ Dickie, *El círculo del arte*, 117.

pintura, escultura” sino referirse a una clase de artefacto (primario) creado intencionalmente para ser presentado a un público del mundo del arte, distinto de los secundarios (parasitarios) como carteleras, publicidades, etc. En cuanto al *público*, arguye que esta definición puede ser aplicada a cualquier tipo de público, no estrictamente al del mundo del arte, aunque es una condición de cada público, pertenecer a un sistema o sistemas concretos. Sobre el *mundo del arte* asevera que se trata de una empresa cultural continuada (que busca permanecer en el tiempo). La definición de *sistema del mundo del arte* es la que hace patente la circularidad del conjunto porque debe remitirse a cada una de las otras para poder constituirse. En definitiva, si este grupo de definiciones efectivamente muestra la naturaleza flexional del arte, entonces el fundamento circular de la teoría institucional no tiene que preocuparse de yerros lógicos, además queda revelado que “hacer arte implica una estructura intrincada y correlativa que no puede describirse del modo claro y lineal en que presumiblemente pueden describirse actividades tales como hacer sillas de montar”.⁵⁰

La instrucción inicial –la manera en la que aprendemos sobre el arte– es responsable de que sepamos acerca de él antes de preocuparnos por su definición. No es casual para Dickie que, en la escuela, en la casa, en la iglesia, en la televisión, etc., cuando se nos habla de arte, en la niñez, no se enseñe sobre cada agente de manera aislada, se instruye, por el contrario, acerca del artista “uno mismo, otros niños, hombres que vivieron hace mucho tiempo”, la obra de arte “el cuadro bonito, los cuadros de figuras religiosas” y el público “la madre, los otros niños, el profesor, la gente que va a las iglesias”, de manera simultánea, como un complejo de elementos interrelacionados, flexionales; codependientes. El arte es, en definitiva, el resultado de la evolución de diferentes actividades previas “de innovación acumulativa” que en un momento determinado se hicieron más complejas hasta dar lugar a una estructura del tipo de un sistema del mundo del arte en la que los roles se desarrollaron de manera integral. Esta diversidad de roles comprende el sistema o mundo literario.

⁵⁰ Dickie, *El círculo del arte*, 119.

4. Consideraciones finales

Coincido con Dickie en que la artefactualidad es fundamental para una teoría institucional del arte. Es menester, por ello, para esta teoría institucional de la literatura, manifestar – por ahora a grandes rasgos – en qué consiste la artefactualidad literaria. El soporte físico de la literatura es el texto o discurso, cuyo encadenamiento de signos constituye su condición material. El texto en tanto cosa hecha no es únicamente el medio físico expresivo de comunicación y significación de la literatura, lo es, también, de otros sistemas de significación; funciona para cualquier tipo de mensaje. El texto literario es creado con la intención de ser presentado, de ser publicado, de ser leído, de ser escuchado. Para ello debe satisfacer una estructura narrativa o poética elemental (contar una historia que tenga una trama, un comienzo, un desarrollo y un fin, etc., o que se escriba o pronuncie en verso). Entonces, ¿cómo discernir entre un texto literario y uno paraliterario? En esta teoría institucional de la literatura, en su carácter natural primigenio de institución-acción, no existe tal distinción, esto es, aunque no rechaza la valoración estética (responsable de las discriminaciones) ni desconoce su importancia para el desarrollo de la literatura, no la considera una respuesta a su naturaleza; en ese sentido primario, la paraliteratura no existe, es también literatura. En el cuarto capítulo discutiré el carácter primigenio de institución-acción, el secundario de institución-persona y el dominio de este último en el sistema literario moderno y contemporáneo. Hacer literatura o crear artefactos literarios debería ser un acto intencional, aun cuando tras esa intención esté otra: no presentarlos. No obstante, esta condición resulta visiblemente insuficiente ante las facultades de la institución literaria, pues esta puede, por ejemplo, consagrar a Bob Dylan como el magno *aedo* contemporáneo, a la altura de Homero, sin que el músico, ahora poeta estadounidense, hubiera tenido nunca – como declaró en su discurso de aceptación del premio Nobel de Literatura – la intención de hacer literatura, pero las letras de sus canciones han sido legitimadas como poemas; su discografía es toda su producción literaria. El requisito de trabajo mínimo por parte de los artistas literarios a un texto, a saber, creación original, modificación o complejización, no constituye, en mi teoría, como sí en la de Dickie, el factor limitador de la pertenencia a la clase de obras literarias.

Estoy convencida de que hacer arte y específicamente hacer literatura, no es únicamente una institución-acción, requiere de manera obligatoria, de las instituciones-persona. En otras palabras, hacer

arte y hacer literatura demandan una institución más compleja que la propuesta por Dickie. Quizá esto se deba a que la teoría institucional restringe sus pretensiones al sentido clasificatorio de una obra de arte en una institución-acción que lo hace posible. No obstante, el marco institucional que propone para cada sistema del mundo del arte, los roles que distingue y la inclusión de algunas instituciones-persona en esta explicación, hacen evidente la necesidad de incorporar estas últimas a un mundo literario más amplio que pretenda un poco más, que sobrepase los lindes de la creación, elaboración o construcción de la obra literaria y muestre el papel determinante de otros mecanismos externos al sistema flexional de Dickie. El mero hecho de que el público –en este caso el lector– sea parte *del grupo de presentación* o *marco mínimo* para la creación de la obra literaria, exige que sus funciones sean explicadas, porque no basta decir que está medianamente preparado. Hay diferentes tipos de lectores en relación con su papel en el mundo literario. La mayoría lee para sí, para su propia interpretación, otros tienen un papel crítico consciente, en virtud del poder que ostentan, que impulsa la obra al reconocimiento y a la legitimación, esto es, leen porque como agentes de distintas IP, su función consiste en transmitir a otros lectores, determinadas interpretaciones de la obra literaria.

El lector corriente también puede llevar a cabo acciones que inciten una obra literaria al reconocimiento de su estatus. Su papel tiene niveles de acción en relación con su pertenencia a diversas instituciones-persona como universidades, editoriales, imprentas, salones, reales academias, entre otras, que influyen de manera decisiva en la legitimación de las obras literarias. En cuanto a que los lectores del mundo o sistema literario deban saber cumplir su papel, esto recae principalmente sobre aquellos que tienen funciones concretas dentro de una institución. El lector común, aquel que lee por gusto y lo hace fundamentalmente para sí, no tendría qué preocuparse por el papel que está ejerciendo. Sabría sí que es un lector, que está leyendo una obra literaria, que si compra el libro estaría contribuyendo a determinada editorial y al autor mismo, no obstante, no tendría que leer pensando en cómo está ejerciendo su papel. También podría simplemente leer poco e ignorar los pormenores de su tarea dentro de la institución. Así pues, el papel del lector se ejerce con pleno o mediano conocimiento de ello, así como con ignorancia del mismo, pero el papel del intérprete, que consiste en imponer interpretaciones a los demás, siempre se lleva a cabo con conocimiento.

Dickie afirma que el artista, en este caso del artista literario, debe estar seguro de que lo que está haciendo es arte y, además, debe conocer y manejar diversas técnicas artísticas (aquí narrativas y literarias,) empero, la complejidad del mundo literario es tal que un artista como Bob Dylan puede estar seguro de que lo que está haciendo es arte musical, pero recibe el premio Nobel de literatura; siempre hay casos excepcionales. Sería improbable que sucediera al revés, que a un novelista le dieran un premio Grammy. Tampoco es estrictamente necesario que el artista literario conozca diversas técnicas literarias, a veces, literatura muy simple, hecha con los aspectos elementales de una narración y con escaso conocimiento literario por parte del autor, logra consagrarse en el medio. Recordemos a Eugenio Díaz Castro, escritor costumbrista colombiano, cuya novela *Manuela* fue publicada y consagrada gracias al influjo de José María Vergara y Vergara y al periódico *El Mosaico*: “Don Eugenio fue duramente criticado por sus contemporáneos debido a sus descuidos idiomáticos, la falta de pulcritud de su estilo, su lenguaje incorrecto, su estilo vulgar y desaliñado, y su filosofía barata”.⁵¹ ¿Estarían seguros los juglares y quienes hicieron los manuscritos de que los cantares de gesta y otras obras épicas eran arte? Sin duda los juglares lo creían, con fidelidad a lo que para la época comprendían las artes, con todo, no es igual para los escribas. No existe literatura sin institucionalidad y estos versos a las hazañas de los héroes, eran ya instrumentos de consolidación de las naciones, eran productos institucionales con mecanismos y marcos específicos.

El rol del artista literario puede ser desempeñado por otras personas. El caso Dumas-Maquet es de los más conocidos en literatura. Trabajaban en equipo para producir las obras literarias cuya firma autorial era la de Dumas (padre). Producto de ello son *Los tres mosqueteros* y *El conde de Montecristo*. Maquet, escritor y profesor de historia, diseñaba la estructura narrativa de la obra (personajes, trama, voces narrativas, argumento, etc.) y Dumas retocaba, agregaba y devolvía a Maquet para una próxima revisión conjunta. Dumas (padre) es quizá el escritor que más ha sido comparado con un maestro de taller de arte. Estas relaciones son bastante comunes en mundo del arte. Sobre la sostenida entre de Dumas y Maquet se ha llegado a advertir que se trata de uno de los casos típicos de esclavismo

⁵¹ Véase Torres, Patricia. *Biografías Biblioteca Virtual del Banco de la República*. Consultada 12 mayo, 20016. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/diazeuge.htm>

literario⁵². Y esta clase de lazos se sigue sosteniendo. Es posible que ya no sea elemental el trabajo de personas que colaboren, existen aplicaciones y programas digitales que ayudan a escribir literatura. Esto quiere decir que ciertas funciones propias de roles pueden dejar de ser ejercidas exclusivamente por personas. El trabajo puede ser cooperativo y también puede practicarse a través de relaciones abusivas. Amplia es la materia del robo de autoría, como bien se acaba de señalar. Abundan los casos de escritoras obligadas a escribir para que un hombre, su esposo o un conocido, publique como el autor, así como, aquellos, muy frecuentes aún, de mujeres que han publicado con seudónimos masculinos para poder vender su obra y agradar a los lectores (como le sucedió a J. K. Rowling, la autora de la serie *Harry Potter*). Que no se indigne el lector dogmático con el ejemplo, a lo mejor, Dumas (padre) hizo un mejor trabajo.

El rol del presentador en literatura puede ser ejecutado por editoriales, universidades, críticos, prensa, directores de bibliotecas, librerías, concursos, entre otros. El artista literario también podría llegar a ejercer estos roles en algunos casos y viceversa. Podría, por ejemplo, tener su propia editorial y publicar sus novelas, poemas y cuentos, así como ofrecerlos en su librería. Los roles complementarios, el del filósofo de la literatura, los profesores, los bibliotecarios, y otros más, pueden, asimismo, llegar a ser ejecutados por el artista literario, los lectores y los presentadores. De modo que los roles son convencionales porque deben ser ejercidos para que el arte pueda existir, no obstante, no hay reglas fijas que delimiten su ejecución. No hay, por ejemplo, una regla que prohíba a un artista literario publicar en su propia editorial.

Coincido con Dickie en que el sistema literario (institución literaria) puede entenderse como un marco para la creación y presentación de una obra de arte literaria, pero no de manera exclusiva para ello, es necesario que integre instancias secundarias como la consagración y la canonización. Ahora bien, si trato de aplicar el circuito definicional de Dickie a una definición provisional de la literatura, así: (i) un artista literario es una persona que, con conocimiento de lo que hace, construye un artefacto (texto oral o escrito) literario; (ii) una obra de arte literaria es un artefacto creado para ser presentado a un

⁵² Lorrain François-Guillaume. *Auguste Maquet, l'esclave de Dumas*. Consultada mayo 16, 2016. <http://www.lepoint.fr/culture/2010-02-08/auguste-maquet-l-esclave-de-dumas/249/0/421644>

público del mundo literario (que lee o escucha), y (iii) El público es un conjunto de personas (lectores u oyentes) que, según su nivel de participación en el mundo literario, comprenden la obra literaria que se les presenta, encuentro que, pese a estas coincidencias con la definición del arte de Dickie, que determinan el sentido embrionario de la literatura, en tanto institución-acción, todavía es urgente mejorarla, ensancharla para que incluya, de manera realista, las instituciones persona que hacen posible cualquier definición misma de literatura. Es inminente la inserción, por ejemplo, de los presentadores, los tipos de lectores, entre otras personas, además de los mecanismos y la totalidad de las instancias completas de las instituciones-persona, propósito que desarrollaré a continuación, por medio de una investigación del fundamento social de las instituciones-persona que develarán el complejo funcionamiento de las instituciones literarias.

Capítulo 2. EL CAMPO LITERARIO: UNA PERSPECTIVA SOCIOLÓGICA

Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire (1992) de Pierre Bourdieu es una de las investigaciones sociológicas más importantes en torno a la delimitación, la estructura y el funcionamiento de los espacios de producción cultural, primordialmente del espacio literario, denominado por el autor: campo literario. Algunos estudios preliminares sobre estos problemas –con aproximaciones diferenciadas al campo literario– había llevado a cabo el sociólogo en *Champ intellectuel et Project créateur* (1966), *Elements d'une theorie sociologique de la perception artistique* (1968) y *Le champ littéraire. Préalables critiques et principes de méthode* (1984), y *Le marché des biens symboliques* (1971), por nombrar las más importantes indagaciones. No obstante, fue con la publicación de *Las Les Règles de l'art* que pudo llegar a la conclusión su proyecto. Esta voluminosa investigación recoge las ideas fundamentales de las primeras versiones de la teoría del campo artístico y las madura, en este sentido, su teoría terminada del campo literario sólo puede encontrarse en el interior de estas páginas. Es preciso señalar que, si bien este libro fue publicado en 1992 –catorce años después de que Jacques Dubois publicara *L'institution de la littérature*– metodológicamente resulta más conveniente presentarlo en la primera parte de este capítulo porque el concepto de campo literario que Bourdieu había desarrollado hasta 1978 constituye el fundamento del concepto de institución de la literatura de Dubois.⁵³ En este capítulo me propongo contrastar los conceptos de campo literario de Bourdieu y el de institución literaria de Dubois con el fin de hallar coincidencias y diferencias sustanciales que justifiquen su incorporación a una teoría filosófica institucional de la literatura nutrida por una amplia perspectiva del hecho literario en tanto práctica social y del imaginario.

⁵³ En *Les Règles de l'art* Bourdieu no hace referencia alguna a la teoría de la institución literaria. Apenas cita *Aproximación institucional del primer surrealismo* (1983) escrito en coautoría por J. Dubois, J.-Bertrand y P. Durand.

1. La urgencia del concepto de campo literario

Bourdieu fundamentó su teoría del campo literario en el rechazo al *análisis de esencia* y a la *ilusión de lo absoluto*, presentes en la teoría literaria, la filosofía, la semiología y la historia del arte. Lo común, según el sociólogo, entre estas disciplinas, ha sido la propuesta de diversas tentativas de universalización de la especificidad del arte a través de una *doble deshistorización*, la de la obra y la de la mirada sobre la obra, volcadas a la experiencia subjetiva de la obra de arte (que es la experiencia del autor). Estas formas de esencialismo omiten la filogénesis (condiciones de producción de la obra literaria) y la ontogénesis (su reproducción en el tiempo) para concentrarse en el círculo vicioso del subjetivismo o del realismo propio de la búsqueda de su *quintaesencia*.

El sociólogo refirió algunos ejemplos, sin profundizar en ellos, de varios intentos de hallar la esencia de la literatura, como el de Jacobson, por medio del mensaje y la función estética. Así mismo, señaló la tentativa de Welleck y Warren de definirla en virtud de las propiedades intrínsecas del mensaje. Consideró más acertado el trabajo de Erwin Panofsky, sobre el arte en general, porque introduce presupuestos históricos a su análisis de esencias, esto es, reconoce que son las convenciones sociales las que establecen la frontera históricamente cambiante entre un objeto y una obra de arte. Adujo también que los filósofos wittgensteinianos han negado, a través del formalismo del desenmascaramiento de las falacias esencialistas, la inutilidad e imposibilidad de dicha empresa, afirmaciones antiesencialistas que se han impuesto como otro universal apresurado.

En esta misma línea, critica el concepto de *artworld* de Arthur Danto por la superficialidad de la descripción de la institución del mundo del arte. Que aquello que distinga a un objeto cualquiera de una obra de arte sea el *mundo del arte* y que el filósofo norteamericano no realice un análisis histórico y sociológico de la génesis y estructuración del campo artístico (institución) que tiene la potestad de asignar el estatuto artístico, implica para Bourdieu un juicio sociologista ligero con pretensiones de universalización apresurada. Danto estaría olvidando que las obras de arte se constituyen como tales gracias a una labor de socialización compleja que también debería explicitarse. Todo esto lo lleva a la

conclusión de que la ciencia del arte no se puede partir en dos partes, a saber, la producción y la recepción, más bien, deben comprenderse a través de un principio de reflexividad:

El principio de reflexividad se impone aquí por su propio peso: la ciencia de la producción de la obra de arte, es decir, de la emergencia progresiva de un campo relativamente autónomo de producción que es a su vez su propio mercado y de una producción que, siendo para sí su propio fin, afirma la primacía absoluta de la forma sobre la función, es, por eso mismo, ciencia de la emergencia de la disposición estética pura, capaz de privilegiar, en las obras producidas de este modo (y, potencialmente, en cualquier cosa de este mundo), la forma respecto a la función⁵⁴.

Esta reflexividad entre la producción y la recepción de las obras en el campo artístico puede ser explicada por una sociología genética, capaz de analizar las condiciones sociales de la producción o invención de la obra y de la reproducción o inculcación de la misma y de llevar a cabo un análisis histórico de la génesis de los personajes cardinales del juego artístico: el artista y el experto. Para tal fin, considera necesario reemplazar la cuestión ontológica por la histórico-sociológica de la emergencia del campo artístico, en cuyo interior se produce y reproduce el valor de la obra de arte. Esta es la pretensión de Bourdieu en *Les Règles de l'art*. Me interesa, particularmente, su comprensión de la génesis y funcionamiento del campo literario.

2. Emergencia del campo literario

Las nuevas formas de dominación de la segunda mitad del siglo XIX en Francia, impulsadas por la expansión industrial del Segundo Imperio, estimularon la fase crítica de la emergencia del campo literario (la conquista de la autonomía). La subordinación estructural de los artistas y los productores culturales al campo de poder, generó grandes desigualdades entre los autores, evidentes en las imposiciones y sanciones del mercado y la gran variedad de puestos (editor, ilustrador, corrector, entre otros) ofrecidos por la literatura industrial. Los nuevos ricos que asumieron el poder preferían la novela tipo folletín y el teatro y no veían en la poesía más que bohemia romántica. Las instancias políticas y los miembros de la familia imperial adquirieron el dominio nuclear del campo literario y se hicieron

⁵⁴ Bourdieu, *Las Reglas*, 423.

garantes de la consagración de los autores, las obras y los géneros. Los intercambios de poderes y la legitimación que podrían brindar los salones literarios (como el de la princesa Mathilde) eran los principales mecanismos de poder cultural y, por lo tanto, contribuyeron a la estructuración del campo.

Hubo, no obstante, algunas variaciones morfológicas paulatinas en el campo artístico, estimuladas por el incremento de la cantidad de jóvenes procedentes de la clase media parisina y de provincias, ansiosos por convertirse en artistas, por vivir del arte y, principalmente, por vivir de las letras. Con estos jóvenes se desarrolló *la segunda bohemia* hacia 1848, la primera fue la *bohemia dorada*, de los dandis románticos. Ambas formas de bohemia coexistían: “estos cambios morfológicos constituyen, sin duda, uno de los determinantes capitales (por lo menos a título de causa permisiva) del proceso de autonomización de los campos literario y artístico y de la transformación correlativa de la relación entre el mundo del arte y la literatura y el mundo político”⁵⁵. Las bohemias ayudaron a la construcción de la imagen del artista –estilo de vida bohemia– y al surgimiento de la sociedad de los escritores y los artistas, sin embargo, las relaciones de estos con el mercado, a finales la Monarquía de Julio, afectó de manera decisiva su propia imagen y posición en el campo. La doble ambigüedad presente en el “gran público” compuesto por los burgueses –esclavizados por los menesteres de los negocios– y por el pueblo –entontecido por la producción– sería el detonante de la imagen ambigua de sí mismos de los artistas, esto es, la preocupación por sus posiciones y funciones sociales.

El dominio de la burguesía confinaba la libertad de muchos escritores y artistas, y fue esta la razón elemental para que poco a poco, dos sectores de ellos: los que apoyaban el arte social –de ideas socialistas– y los que defendían el arte puro –el arte por el arte– empezaran a rechazar la forma de relacionarse con el campo de poder, a resistirse al tipo de control que este ejercía, entonces, la sociedad de los artistas encontró en ella misma su propio mercado; fue la ruptura con el pensamiento burgués el sello de la conquista del campo:

⁵⁵ Bourdieu, *Las Reglas*, 90.

Resulta manifiesto así que el campo literario y artístico se constituye como tal en y por oposición a un mundo “burgués” que jamás hasta entonces había afirmado de un modo tan brutal sus valores y su pretensión de controlar los instrumentos de legitimación en el ámbito del arte como en el ámbito literario, y que, a través de la prensa y sus plumíferos, trata de imponer una definición degradada y degradante de la producción cultural⁵⁶.

El alto nivel de autonomía alcanzado por el campo literario hizo posible la invención e imposición de un nuevo *nomos* o código de conducta social y política consistente en el rechazo que todo aquel pretenda ser miembro del mundo del arte debe declarar y hacer efectivo respecto de toda forma de dependencia a cualquier poder externo al campo –principalmente el político y el económico– y de los honores, premios o distinciones que de ellos provengan. De este modo, el campo literario define los principios de su legitimidad. Su *nomos* es subyacente tanto a las estructuras objetivas de este espacio socialmente regulado, como a la estructura mental de quienes a él pertenecen.

3. Baudelaire y Flaubert: héroes fundadores del campo literario

Para Bourdieu, Flaubert y Baudelaire –principalmente el poeta– encarnarían las figuras de los héroes fundadores o *nomotetas* del campo literario, pues al “transformar la ruptura con los dominantes en principio de la existencia del artista como artista, la instituyeron como norma de funcionamiento del campo en vías de constitución” (100). Baudelaire llevó a cabo sustanciales actos que contribuyeron a la autonomización del campo y vale la pena conocer: i. El sociólogo francés hace responsable al poeta maldito de introducir la *anomia* que en este caso sería el *nomos* en el mundo paradójico en el que se convertirá el campo cuando alcanzara su autonomía, esto gracias a varias transgresiones y provocaciones que cometió ante algunas instituciones de consagración, verbigracia, cuando se postuló como candidato a la Academia Francesa y exigió que se le consagrara por el reconocimiento que tenía en el círculo de la vanguardia. Producto de este reto, la Academia negó su consagración y Baudelaire rechazó la potestad de esta institución, así introdujo la posibilidad de que fueran otras instancias –especialmente el campo del arte mismo– las que definieran los reconocimientos. ii. Pese a oponerse

⁵⁶ Bourdieu, *Las Reglas*, 94.

radicalmente a la burguesía, Baudelaire deseaba el reconocimiento social, lo que hacía evidente la ambigüedad de su postura; iii. Los actos de transgresión del poeta posibilitaron la libre competencia entre los escritores; iv. Desaprobó las escuelas burguesa y socialista porque ambas, a su manera, buscaban que la función de la literatura fuera moralizar; v. Introdujo la ruptura entre edición comercial y edición de vanguardia y gracias a ello surgió el campo de los editores; vi. Reprochó el papel del crítico de arte por sus pretensiones de comprensión absoluta de la obra e imposición de la misma. Ahora, cada creador, cada escritor, tendría el derecho de imponer el *nomos* deseado a su obra. Bourdieu denominó a este proceso: “institucionalización de la *anomia*”.

Muchos escritores respaldaron el pensamiento de Bourdieu (Flaubert entre ellos). Los demás, los del salón, la gala y los burgueses dramaturgos, no pudieron evadir la nueva lógica del campo: “ya nadie puede ignorar del todo la ley fundamental del campo: los escritores en apariencia más alejados de los valores del arte puro la reconocen de hecho, aunque sea con su modo, siempre algo vergonzante, de transgredirla”.⁵⁷ El arte puro “el arte por el arte”, el que provee poder simbólico –no político ni económico– en torno al cual se autonomiza el campo, se opuso al arte burgués o comercial y al arte realista (una nueva forma de arte social) y con esto se acrecentó la lucha entre las posiciones internas de estas clasificaciones, dependientes todavía, por el estado en vía de autonomización del campo, de los poderes externos. Sin embargo, al arte social y al arte puro tenían en común su rechazo al arte burgués y sus ideas análogas terminaron asentando la revolución simbólica que gradualmente los liberaría.

El campo literario se torna progresivamente un campo de batalla, comienza a concretar su naturaleza de luchas de poderes simbólicos. Son ahora los artistas los que empiezan a contender por una posición en el campo y por la construcción de su identidad (ideología profesional) y el espacio literario se transfigura en un campo de producción restringida. En este proceso es fundamental para Bourdieu la figura de Flaubert, quien no sólo se dedica a hacer crítica del papel de la crítica, sino que reivindica el proyecto creador del escritor y eleva la novela –género plebeyo y bastardo hasta 1862– a la legitimación. La revolución estética que promueve Flaubert es una revolución de la forma:

⁵⁷ Bourdieu, *Las Reglas*, 112.

La revolución estética sólo puede realizarse estéticamente: no basta con constituir como bello lo que la estética oficial excluye, con rehabilitar los temas modernos, viles o mediocres; hay que afirmar el poder que pertenece al arte de constituirlo todo gracias a la virtud de la forma (“escribir bien lo mediocre”), de transmutarlo todo en obra de arte gracias a la eficacia de la propia escritura⁵⁸.

Flaubert demanda la importancia del estilo como proyecto creador que subyace al tratamiento de cualquier tema, un estilo que suscita la ruptura de la estética con la ética. El neutralismo moral debía estar presente tanto en la novela como en la forma de vida del escritor. Para efectos de la renovación de la novela, fue menester evitar los lugares comunes, prescindir de la aplicación de rasgos estilísticos develadores del parentesco con tal o cual género y, sobre todo, revolucionar el tratamiento del estilo indirecto libre, entre otros aspectos narratológicos. La revolución estética de Flaubert influyó pues sobremanera al surgimiento de una nueva figura social, la del artista profesional transgresor y riguroso que transformó su forma de vida, su estructura mental, la manera de relacionarse con otros artistas y agentes del campo de producción cultural y del campo de poder. Tanto Flaubert (hijo de un jefe de negocios) como Baudelaire (hijo de un médico) tenían trayectorias sociales similares que favorecieron sus acciones: ambos poseían buen capital económico y cultural para ocupar una posición homóloga en el campo y para poder concebir una revolución simbólica que rechazara cualquier beneficio económico y político, aunque fuera sólo en el estado temprano de la emergencia del campo literario.

4. Definición de campo literario: su estructura y funcionamiento

Bourdieu sitúa el eje de su teoría del campo literario –su génesis y autonomización– en la Francia del siglo XIX, no quiere decir esto que el único campo literario que existe es el francés o que antes de que el campo literario se autonomizara no existía la literatura. Si bien no es objeto de tratamiento en *Les Règles de l'art* es indiscutible que un estudio equivalente podría llevarse a cabo en muchos países –principalmente grandes potencias artísticas– con el objetivo dar cuenta del proceso de

⁵⁸ Bourdieu, *Las Reglas*, 165.

emergencia, autonomización y estructuración del campo literario propio. Tampoco estudia Bourdieu cómo la autonomización del campo literario francés afectó el mismo proceso en otros países o cómo esta fue afectada por similares desarrollos sufridos por el campo de producción cultural de otras naciones. No pretendo resolver estos problemas aquí, procuro advertir que el campo literario de Bourdieu es particularmente el campo literario francés y que este puede servir como modelo para el estudio y proposición de otros campos literarios: su teoría sirve al estudio social del espacio literario en general.

El campo literario es una estructura de luchas y fuerzas que se ejercen, por un lado, entre quienes a él pretenden ingresar y quienes a él pertenecen y, por el otro, entre diferentes sectores que participan internamente de él de manera estable, con el objetivo de poseer diferentes posiciones que les permitan adquirir poder simbólico o sostener el conseguido y tener la posibilidad de transformar el campo mismo:

El campo es una red de relaciones objetivas (de dominación o subordinación, de complementariedad o antagonismo, etc.) entre posiciones: por ejemplo, la que corresponde a un género como la novela o a una subcategoría como la novela mundana, o desde otro punto de vista, la que identifica una revista, un salón o un cenáculo como lugares de reunión de un grupo de productores cada posición está objetivamente definida por su relación objetiva con las demás posiciones⁵⁹.

El campo literario es autónomo y abierto. Como estructura relacional, este espacio no puede estar cerrado, por lo tanto, aunque ejerce filtros, es accesible a otros campos con los cuales puede y debe relacionarse. El campo literario está ubicado dentro del campo artístico, y este, en el interior del campo intelectual que, a su vez, se encuentra en el seno del campo de poder. El campo literario es un campo *dominado* respecto del campo *dominante* de poder, pues está sujeto a los *campos englobantes*, a saber, el económico y el político. Estos últimos ejercen el principio heterónimo de jerarquía que está en constante lucha con el principio autónomo de jerarquía del campo. Hay otros campos como el religioso,

⁵⁹ Bourdieu, *Las Reglas*, 342.

el intelectual, el científico, etc., y con todos ellos el literario se relaciona y viceversa, cada uno, sin importar su jerarquía, puede interactuar con los demás gracias al universo social que los soporta.

Cada posición dentro del campo literario depende de su situación actual y potencial en la estructura del campo, esto significa que obedece a la repartición de los poderes y son estos los que generan la obtención de los beneficios que se ponen en juego en el campo. Bourdieu establece constantemente una comparación entre el funcionamiento del campo y el juego “*ludus*” como competición en la que los jugadores juegan sus cartas o fichas (capital) con el fin apostarle a una creencia (doxa) motivada por la *illusio* (interés por el juego). El interés por el juego está definido por la relación entre los *habitus*⁶⁰ (sistemas de disposiciones en relación con una estructura determinada de posiciones sociales) y el campo mismo; la *illusio* es la condición de funcionamiento del juego y es también, en parte, su producto.

A cada posición en el campo corresponde una toma de posición, en otras palabras, cada posición ocupada lo es por la toma de posición ejecutada para ocupar esa posición, entonces, si la novela francesa, a mediados del siglo XIX, logró instaurarse como el género de mayor prestigio, fue por la toma de posición de Flaubert y de quienes lo sucedieron en sus intereses. Si determinado escritor escribe novela negra y este género en Colombia es uno de los más importantes actualmente, la posición en la que se encuentra el autor, se debe a la posición del género y, por su puesto, a las tomas de posición temática, estilística, entre otras, que asumió para su obra. Debe entenderse la lógica del campo literario como “espacio de posiciones y de tomas de posiciones reales y potenciales (espacio de los posibles o

⁶⁰ Este concepto es una de las principales aportaciones de Bourdieu a la sociología, sin embargo, no fue acuñado por él, pues ya tenía una importante tradición en filosofía y sociología (‘disposición’ en Aristóteles, ‘experiencia vivida’ en Merleau-Ponty, ‘tipos ideales’ en Weber, ‘habitus’ en Mannheim). Véase Reyes, Román (Dir.) *Diccionario crítico de ciencias sociales: terminología científico social* (Plaza y Valdés, Madrid, 2009). El sociólogo francés define el concepto de habitus como “sistema de disposiciones durables y transferibles -estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes- que integran todas las experiencias pasadas y funciona en cada momento como matriz estructurante de las percepciones, las apreciaciones y las acciones de los agentes de cara a una coyuntura o acontecimiento que él contribuye a producir”. Bourdieu, Pierre. *Esquisse d'une theorie de la pratique* (Droz. Genève, Paris, 1972), 178. Como producto de la historia, el habitus produce prácticas fundamentadas en esquemas que la misma historia ha generado, esto quiere decir que las experiencias del pasado permanecen activas en los sujetos en los esquemas de percepción, pensamiento y acción que se incorporan, inconscientemente, desde las primeras socializaciones. Los grupos sociales, las clases sociales, las instituciones y los campos, están fijados por habitus particulares que determinan a los sujetos y orientan sus prácticas sociales (presentes y futuras) a la perpetuación de las estructuras.

problemático)”⁶¹ que “se impone a quienes la hayan interiorizado como una suerte de *trascendental histórico*, un sistema de categorías sociales de percepción y valoración⁶²” del universo finito de posibilidades. En este sentido llega a afirmar Bourdieu que la ciencia del arte debe tener como objeto la homología estructural entre, por un lado, las relaciones objetivas de las posiciones y, por el otro, las relaciones objetivas entre las tomas de posición en el espacio de las obras.

Las luchas del campo literario son el principio generador y unificador del sistema y se dan a nivel interno (gracias al principio autónomo de jerarquización) y externo (por medio del principio heterónomo de jerarquización). El primero se cumple en relación con la institución del *nomos* y la pretensión de posesión de capital simbólico; el segundo es efectuado por quienes ostentan el poder (campo político y económico), sin embargo, aunque la autonomía del campo sea elevada, para que pueda conservarse, debe acudir a las fuerzas externas (campo de poder). En tanto campo de producción cultural, el campo literario está dividido en dos polos, a saber, el *subcampo de producción restringida*, regido por el *principio de jerarquización interna* en donde los productores producen para ellos mismos (artistas que compiten por el reconocimiento de sus pares) y rechazan la dependencia de las demandas externas y el *subcampo de la gran producción* –descartado y desautorizado simbólicamente– regido por el *principio de jerarquización externa*, que responde a las necesidades de grandes públicos (demanda comercial) y ofrece notoriedad social. En síntesis, el nivel de autonomía del campo depende, sucintamente, del grado en que el principio de jerarquización externa esté subordinado, en el interior del campo, al principio de jerarquización interna.

El campo literario posee un bajo grado de codificación en cuanto a los límites de pertenencia a él se trata, esto es, el derecho de entrada al campo, que en principio brotó de los conflictos de definición (imposición de *nomos*) entre los defensores del *arte puro* y los del *arte burgués* o comercial –establecido finalmente por los primeros– varía según las épocas y tradiciones de las naciones. En este sentido, una de las características fundamentales del campo literario es “la extrema permeabilidad de sus fronteras y la extrema diversidad de la definición de los puestos que ofrece y, al mismo tiempo, de los principios

⁶¹ Bourdieu, *Las Reglas*, 344.

⁶² Bourdieu, *Las Reglas*, 350.

de legitimidad que en ellos se enfrentan”⁶³, por consiguiente, resulta, permeable, cómodo y atrayente para la gran diversidad de agentes que ingresan. Son los recién llegados los que ejecutan las modificaciones y renuevan el orden establecido en el campo. Por estas mismas razones es que Bourdieu advierte que el campo literario es un universo muy poco institucionalizado:

Nada se gana sustituyendo la noción de campo literario por la de “institución”: además de correr el riesgo de sugerir, por sus connotaciones durkheimianas, una imagen consensual de un universo muy conflictivo, esta noción hace desaparecer una de las propiedades más significativas del campo literario, concretamente *su débil grado de institucionalización*. Cosa que se manifiesta, entre otros indicios, por la ausencia total de arbitraje y de garantía jurídica o institucional en los conflictos de prioridad o de autoridad y, más generalmente, en las luchas por la defensa o la conquista de las posiciones dominantes.⁶⁴

El campo literario de Bourdieu no es equivalente ni al concepto intuitivo de institución ni al concepto de la *institución de la literatura* de Dubois. Si el débil grado de institucionalización es una propiedad fundamental del campo, entonces no podría pensarse este en términos de funcionamiento institucional, aunque haya instituciones que entren en el juego y en las luchas estructurales. Bourdieu entiende por institución, más bien, una estructura consensuada, convencional, indiscutiblemente más cerrada que el del campo, en la que las funciones, los papeles, los puestos y los procedimientos están consolidados y regulados de manera manifiesta (cuentan con jurisdicción).

La lucha por el control de los límites es una propiedad del campo literario. En juego están las posibilidades de entender quién puede ser un escritor y por qué, qué obra puede ser literaria y por qué, en otras palabras, el monopolio de la legitimidad literaria y el poder de consagración de los productos son fruto de la rivalidad consistente en la oposición entre la autonomía y la heteronomía. Aunque el envite (o apuesta) por el derecho (transitorio) de delimitar la definición del hecho literario, las posiciones y las tomas de posiciones –las fronteras del campo– es una pretensión de universalización de las

⁶³ Bourdieu, *Las Reglas*, 335.

⁶⁴ Bourdieu, *Las Reglas*, 343.

definiciones (nomos), nunca estas podrán ser universales, pues corresponderán siempre a un estado de la lucha. El campo literario impone la creencia colectiva en el juego (*illusio*). Por medio de ella, los agentes reconocen la forma legítima de acceder a las satisfacciones ofrecidas (reconocimiento, legitimación, consagración), por consiguiente, no es el escritor quien produce el valor de la obra de arte sino el campo de producción “como un universo de creencia que produce el valor de la obra de arte como *fetiché* al producir la creencia en el poder creador del artista”⁶⁵. El poder de consagración reside únicamente en las relaciones existentes en el campo y sus conexiones con fuerzas externas. Como había mencionado antes, según la tesis de la emergencia del campo, hasta mediados del siglo XIX en Francia, la Academia todavía ejercía el monopolio de la definición legítima del arte y del artista, no obstante, en virtud de la autonomización del campo literario, esta sólo es posible través de la lucha.

En lo tocante al mercado de los bienes simbólicos, el campo literario tiene dos lógicas económicas inversas –dos modos de producción y circulación– o polos, a saber, (i) la economía antieconómica y (ii) la lógica económica de las industrias literarias. La primera se funda en el desinterés por el poder económico y a la búsqueda de acumulación de capital simbólico que, gracias a la institución de la anomia en el campo, puede, paradójicamente, llegar a convertirse en capital económico. La segunda tiene como objeto el éxito raudo y se sustenta en las necesidades de los clientes. Para las dos lógicas hay también tipos de editoriales y de empresas de producción cultural, respectivamente, las que se dedican a la producción e investigación y las que procuran la explotación de los fondos y la difusión de los productos consagrados. La oposición entre los *best-sellers* sin futuro y los clásicos –*best-sellers* de larga duración– genera dos tipos de éxito, el económico (rápido) y el simbólico (lento), este último, afirma Bourdieu, está garantizado por el sistema de enseñanza, que se encarga de la consagración. En este sentido, los receptores de las obras literarias “puras” deben tener un nivel adecuado de instrucción como condición necesaria para la valoración. En el caso de los consumidores de literatura comercial, el nivel de instrucción es menos exigente. Entre el espacio de producción y consumición se establece una homología (funcionamiento equivalente de las estructuras) que se torna la base dialéctica permanente

⁶⁵ Bourdieu, *Las Reglas*, 339.

del ajuste y la armonía entre la oferta y la demanda. La homología garantiza, a través de la oferta de las obras, la satisfacción de los diversos gustos.

El valor simbólico de las obras literarias es distinto en cada género, según la jerarquía de sus posiciones en un estado determinado del campo, esto significa que la poesía, género de mayor valor simbólico en tal o cual época y sociedad, puede ser relevada de su posición por la novela y esta por el cuento, en virtud del poder simbólico adquirido. Así mismo, la jerarquía social del público, en términos de su volumen, establece la jerarquía de las obras y los autores en el interior de cada género (subcampo). Estos cambios, como los demás, se producen por efecto de la ley del funcionamiento del campo, a saber, la revolución, que habilita, además, el antagonismo de los dos estratos o sectores (comercial y de investigación) que componen los mercados de cada subcampo.

Las luchas incesantes en el campo literario temporalizan las posiciones y las tomas de posición, pues facilitan el envejecimiento y la renovación de autores, géneros, escuelas y obras, en otras palabras, gracias al combate es posible *hacer época*. Asimismo, el campo de producción cultural fluctúa y ejerce modificaciones en la dialéctica de la distinción, esto es, “condena a las instituciones, las escuelas, las obras y a los artistas que han “hecho época” a sumirse en el pasado, a convertirse en *clásicos* o en *descatalogados*, a encontrarse *relegados fuera de la historia* o a “*pasar a la historia*”⁶⁶ que los consagra. Esta misma lógica hace que los consumidores o receptores asuman gustos que, por lo general, se transforman al ritmo de la dialéctica de la distinción (cambio social del público). Paralelamente, la lógica del campo selecciona y consagra las rupturas legítimas con la historia objetivada en su estructura, aquellas que “son fruto de una disposición formada por la historia del campo e informada de esa historia, por lo tanto, inscrita en la continuidad del campo”.⁶⁷ Toda vez que la vanguardia pretenda superar el pasado de un estado del campo, deberá superar esa historia y, por lo tanto, dominarla práctica y teóricamente o, lo que es lo mismo, ejercer un retroceso crítico o reflexivo, únicamente posible en un grado alto de autonomización del campo. Pese a que Bourdieu considera elemental el conocimiento de

⁶⁶ Bourdieu, *Las Reglas*, 235.

⁶⁷ Bourdieu, *Las Reglas*, 360.

la historia del campo literario como garante del ingreso a él, no desconoce que, debido a la flexibilidad de la estructura y a su escasa institucionalización en general, hay quienes, aun ignorando la lógica del juego, logran acceder y adquirir éxito simbólico y económico merced a la censura o crítica generadas por alguno de los agentes del campo, acciones que asignan la consagración paradójica de autores y obras.

5.Consideraciones finales

El concepto de campo literario surge como respuesta histórico-sociológica a la pregunta por el espacio en que el arte define su estatus e instauro sus propios principios y límites en el seno del campo social global. Reemplaza, según afirma Bourdieu, la cuestión ontológica del arte que sin resultados fructuosos ha tratado de resolver la filosofía. Si bien el sociólogo rechaza radicalmente, de manera específica, las justificaciones esencialistas del arte – y en esto coincido con él– corre el riesgo, con esta afirmación, de sugerir la superación de la cuestión ontológica del arte en cualquiera de sus direcciones –esto incluye el antiesencialismo– a través de la ligera pretensión de pasar la página de un asunto primordial de la filosofía. Aún la teoría histórico-sociológica del campo literario constituye una solución al problema ontológico de la literatura desde una perspectiva antirrealista. No debe identificarse la ontología con el realismo esencialista, pues el problema ontológico del arte radica en qué es lo que hace que arte sea tal, así la solución se encuentre por fuera, en determinantes histórico-sociales, como pretende Bourdieu. En síntesis, buscar respuestas al problema ontológico de la literatura, no implica necesariamente encontrar una defensa esencialista, no obstante, puede conducir, como lo hará la teoría institucionalista que propondré, al hallazgo de unas condiciones externas, propiamente institucionales, aplicables a cada fase del desarrollo institucional de la literatura, unas condiciones necesarias y suficientes: un universal no esencial. En todo caso, el trabajo de Bourdieu es de sumo rigor y, sin lugar dudas, consigue develar y explicar ampliamente elementos que ayudan a una mejor comprensión de esa estructura social en la que arte, en tanto producto cultural, tiene lugar.

La formación filosófica de Bourdieu lo instó a que, no sólo en *Les Règles de l'art* sino en su obra previa sobre los campos de producción cultural, el campo intelectual y el campo artístico específicamente, se opusiera vehementemente a la filosofía idealista. Asimismo, el sociólogo era consciente de los avances científicos de su época, es por ello que adoptó de la física, específicamente del concepto de *campo de fuerza* (campo electromagnético) de Michael Faraday (1831) y Maxwell (1865), su concepción de campo. Un campo físico, según Mario Bunge, es un campo de fuerzas que puede entenderse en términos sistémicos porque sus propiedades físicas globales, por ejemplo, las variaciones de carga eléctrica de un campo electromagnético, son dependientes de las interacciones de las unidades elementales que lo integran (los cuantos), sin embargo, las propiedades físicas son globales en el sentido de que no son propiedades que se hallan en sus unidades, sino que emergen del campo como un todo, como un sistema. Según la teoría electromagnética “un campo físico es una región del espaciotiempo en la que cada punto posee una o más propiedades físicas, por ejemplo, la densidad de energía (...) Un campo electromagnético acompaña las cargas y corrientes eléctricas y las interconecta (...) pero puede subsistir independientemente de sus fuentes y el medio en el que exista”.⁶⁸ Aunque adopta su concepto fundamental de la teoría física de los campos y estos, como expresa Bunge, pueden entenderse en términos de sistemas, Bourdieu refuta la idea de que los campos sociales puedan asimilarse a una interpretación propia de la teoría de los sistemas:

Las diferencias entre las dos teorías son, sin embargo, radicales. En primer lugar, la noción de campo excluye el funcionalismo y el organicismo: los productos de un campo dado pueden ser sistemáticos sin ser productos de un sistema, y en particular de un sistema caracterizado por funciones comunes, una cohesión interna y una autorregulación, postulados de la teoría de los sistemas que deben ser rechazados. (...) Una segunda diferencia mayor es que un campo no tiene partes, componentes, cada sub-campo tiene su propia lógica, sus reglas y regularidades específicas, y cada etapa en la división de un campo conlleva un verdadero salto cualitativo (como, por ejemplo, cuando se pasa de un nivel del campo literario en su conjunto al subcampo de la novela o del teatro).⁶⁹

⁶⁸ Mario Bunge. *Materia y mente: una investigación filosófica* (Pamplona: Laetoli, 2015), 75. Sobre el carácter sistémico de las propiedades emergentes o globales, véase Mario Bunge. *Emergencia y convergencia: novedad cualitativa y unidad del conocimiento* (Barcelona: Gedisa, 2004).

⁶⁹ Pierre Bourdieu & Loic Wacquant. *Una invitación a la sociología reflexiva* (Siglo XXI, Buenos Aires, 2005), 158-159.

Bourdieu considera que los campos no tienen partes, aunque están constituidos por subcampos. Es lógicamente necesario que los subcampos sean las partes del campo, que, a su vez, están constituidas por unas unidades elementales llamadas ‘seres humanos’. Ningún campo social subsiste *per se* sin agentes humanos de cuyas interacciones surgen sus reglas y regularidades específicas (propiedades globales o emergentes, en términos sistémicos). Si el campo siguiera operando autónomamente aun cuando los seres humanos desaparecieran de la faz de la tierra, entonces, se trataría de una realidad holística y trascendente. El punto, por tanto, no es que Bourdieu no admita la teoría de los sistemas, sino que rechaza la idea de que el campo social está compuesto de partes y unidades elementales: en cualquier explicación sociológica la suposición del agente humano como realidad elemental de los fenómenos sociales es trivialmente necesaria. Mi punto de vista es que cualquier teoría adecuada de la naturaleza del arte y la literatura debe incluir una explicación del papel de los agentes humanos. Si bien Bourdieu reconoce el papel de los agentes en la emergencia y autonomización del campo literario (escritores, editores, críticos, entre otros), al rechazarlos como conceptos sistémicos (la determinación de los fenómenos globales por sus partes, de abajo hacia arriba) cae en una contradicción.

En síntesis, si el campo literario no tuviera partes y estas sus unidades, sería imposible que continuara produciendo tomas de posición y posiciones. Sin la intervención de las personas, quienes luchan por el poder simbólico y económico, los campos de luchas de fuerzas se disolverían. Una teoría institucionalista de la literatura, como la que defiende, debe dar prioridad a los seres humanos y sus participaciones e interacciones como agentes del hecho institucional, por lo tanto, no los negaría como unidades fundamentales (tipología primordial de sus partes) diferenciadas por los roles.

Aunque *Les règles de l'art* es un libro de quinientas páginas, poco sistemático, y bastante embrollado en la exposición teórica, engorroso para el lector lineal o piramidal, no deja de ser, empero, una obra maestra de la sociología del arte y, específicamente, de la literatura. El complejo entramado social (campos) que ayuda a dilucidar el funcionamiento del espacio artístico y el campo literario, aporta un conocimiento profundo del mismo que influye en la teoría literaria, en la sociología del arte posterior y en la filosofía del arte, de modo que se trata, nada más ni nada menos, que de una teoría

determinante para los estudios sobre el arte –que buscan respuestas en el sustrato social– realizados durante las últimas dos décadas, en diversas disciplinas. Pese a la densidad de la exposición, una lectura completa y minuciosa permite la comprensión de los conceptos, a manera de ordenación de un puzzle.

Una de las principales características del campo literario es la extrema flexibilidad de sus fronteras, la extrema maleabilidad de su funcionamiento, en todos los sentidos posibles. Esta desmedida elasticidad que Bourdieu alcanzó a teorizar en estudios anteriores a *Les règles de l'art*, minimiza la autonomía del campo y lo somete, principalmente, al campo de poder. En este sentido, considero más apropiada una concepción de la esfera literaria que reduzca esa flexibilidad, que no someta los cambios substanciales del campo a la intervención del campo de poder y que defienda una mayor codificación del mismo. Si bien Bourdieu reconoce un principio de jerarquización interna (lucha por el nomos) y un principio de jerarquización externa (ejecutado por el campo de poder) delega a este último la potestad de introducir en el campo los cambios más importantes. Considero que una teoría institucional, que reconozca una autonomía superior a la institución literaria, que conciba la literatura como una institución, explicaría de manera más precisa su funcionamiento.

Capítulo 3. DEL CAMPO LITERARIO A LA INSTITUCIÓN DE LA LITERATURA

1. Fundamentos de la institucionalización de la literatura

El concepto de campo literario de Bourdieu constituye el referente teórico principal de la noción de institución literaria de Jacques Dubois. En *L'institution de la littérature* (1978) el filósofo y teórico literario belga realizó un estudio del hecho social de la literatura moderna con el objetivo de presentarlo como introducción a la sociología de la literatura. Su investigación se limita a la literatura francesa de los siglos XIX y XX, periodo fundamental para su institucionalización, debido las condiciones del dominio político burgués y al acceso de la literatura al régimen autónomo y de especialización. En este sentido, Dubois se apoya no sólo en los estudios de Bourdieu, que restringen la emergencia y estructuración del campo literario a esta misma época, sino que analiza otras dos obras teóricas acerca de la esfera literaria, producidas en Francia a partir de la posguerra, a saber *¿Qué es la literatura?* (1948) de Jean Paul Sartre y *El grado cero de la escritura* (1953) de Roland Barthes. Convergen y discrepan las tres interpretaciones, las de Sartre, Barthes y Bourdieu en varios puntos:

Dejan constancia de la misma ruptura: la instauración de un nuevo sistema de producción de la literatura. Las tres coinciden al situar dicha ruptura en el mismo momento histórico, aunque Pierre Bourdieu tiene el mérito de integrar en su modelo explicativo la fase romántica (Sartre y Barthes, por su parte, insistían en las postrimerías de 1850). Sin embargo, en lo que concierne a la oposición del escritor burgués a su clase y a las contradicciones que esta oposición acarrea, las tres posturas divergen. Al afirmar la tesis de la libre posición del artista al mercantilismo y al pragmatismo burgués, Sartre retoma, en su pleno sentido romántico el discurso mismo de la ideología literaria. Barthes, por su parte, supera considerablemente el punto de vista sartriano. Sin embargo, al evocar la crisis ideológica (la de la burguesía que duda de su

propia originalidad), propone una interpretación que no deja de ser demasiado general. Por esta razón, la tesis de Bourdieu nos parece la más dialéctica y precisa.⁷⁰

Así pues, el planteamiento de Bourdieu referido por Dubois –el mismo que aparece en *Les Règles de l'art* y que ya ha sido explicado en el anterior capítulo– defiende que es justamente el proceso de autonomización del campo el que genera en el escritor la necesidad de sustraerse y de rechazar toda relación con el campo de poder y las distinciones asignadas por el campo de la gran producción, en otras palabras, la autoexclusión de los artistas literarios y su trabajo en una esfera independiente, en la que imponen su propio código y se resisten a las leyes del mercado, es consecuencia del desdén de las condiciones de producción literaria establecidas por la era burguesa. Esto genera la división entre el campo de producción restringida y el campo de la gran producción, aporte que Dubois considera imprescindible y por ello lo asimila en su propia teoría. Sin embargo, señala que, entendida la literatura como resultado de un fenómeno histórico de la formación social burguesa, deja, no obstante, algunas oquedades en torno a la articulación del sistema literario al sistema social que deben ser explicadas.⁷¹ El filósofo belga sostiene que Bourdieu prefiere usar la noción de campo porque le permite concentrarse en el carácter interno del mismo y en sus condiciones de interacción, y es esta misma condición la que hace que aún falte establecer mejor las relaciones del campo literario con el universo social del cual depende.

Para Dubois es comprensible que Bourdieu, Barthes y Sartre no usen el concepto de institución y cuando ocasionalmente lo mencionen, lo hagan de manera intuitiva, rehusando su estatuto técnico: “sabemos que el concepto de institución no cuenta, en el campo de la sociología en general, con un gran prestigio. No hay duda de que dicho concepto posee, gracias a Durkheim, sus títulos de nobleza, lo que no impide el reproche de haberse perdido en las arenas de definiciones vagas y movedizas”.⁷² La tendencia a usar el término institución de una forma muy general, asociado a las prácticas y

⁷⁰ Jacques Dubois, *L'institution de la littérature* (Bruxelles: Labor, 1978). Trad. Juan Zapata. *La institución de la literatura* (Medellín: Universidad de Antioquia, 2014), 32.

⁷¹ Este problema, sin embargo, es profundizado por Bourdieu en *Les règles de l'art. Génése et structure du champ littéraire* (París: Seuil, 1992).

⁷² René Lourau. “L'analyse institutionnelle” (1970) en Dubois, *La institución de la literatura* (2014), 18.

comportamientos sociales, ha hecho que los teóricos prefieran elaborar otros conceptos, sin embargo, Dubois considera que es la noción que mejor y de manera más crítica puede consolidar el objeto de estudio de la sociología de la literatura: “confrontada con una realidad como la de la literatura, cuya inscripción en la estructura social se encuentra por lo general oculta, la idea de institución parece recobrar, por lo que ella revela y desplaza en el orden de la discusión, un nuevo vigor y un nuevo rigor”.⁷³ La institución literaria se caracteriza por su principio de arbitrariedad, esto es, el discurso acerca de la literatura que la institución se encarga de propagar es la idea de su carácter no instituido; la creencia en la sacralización de su objeto. Esta ocultación tiene efecto tanto en los miembros comunes de una determinada sociedad como en los agentes activos de la institución. Como Bourdieu, Dubois ve en la esfera literaria la responsabilidad de presentar la literatura como “una esencia universal amputada de toda base histórica y social”⁷⁴ que se traduce en un culto fetichista que actúa como garante la ocultación. La única forma posible de legitimidad literaria está en su carácter de institución en las prácticas sociales.

2. La institución literaria como aparato ideológico y la utopía de la no funcionalidad

Dubois advierte en las instituciones formas de estructuración del campo social responsables de dominar y organizar las superestructuras. No se trata escuetamente de un grupo de normas aplicadas a actividades específicas que constituyen su código y, en consecuencia, concretan su legitimidad, de hecho, algunas de ellas, debido a su complejidad, a la magnitud de su campo de acción y al poder ideológico que detentan, tienen diversos niveles de intervención estructurante:

En su forma más visible, las instituciones se manifiestan funcionalmente como vastos modos de organización que aseguran la preservación de los individuos pertenecientes a una colectividad dada que los integra a un sistema de producción y responde a sus necesidades. Cada institución cubre un sector específico de actividades y de prácticas, organizado de un modo singular por la institución.⁷⁵

⁷³ Dubois. *La institución*,18.

⁷⁴ Dubois. *La institución*,19.

⁷⁵ Dubois. *La institución*,35.

Para que sea posible la acción de institucionalizar es necesario que la institución cuente con una base material que la sustente y garantice la proyección de una imagen tangible de sí misma. La base está constituida por las instancias, los miembros que las integran y las prácticas generadas. Estas últimas son incorporadas por la institución en la medida en que correspondan al modelo de conducta instituido (modelo ideológico y de poder). En este sentido, afirma Dubois, la institución insta un sistema de normas y valores, por lo que se torna un lugar de dominación y subordinación que asegura la reproducción de las clases sociales. Este es quizá el punto más importante de la noción de institución de Dubois, pues además de introducir su función como aparato ideológico, marca la diferencia en relación con el concepto de campo literario de Bourdieu en el que el papel de la ideología no es determinante.

El sustrato de la concepción de la institución de la literatura de Dubois, de marcado carácter ideológico, se sustenta en las investigaciones de Luois Althusser (1976):

Estos trabajos conciben la ideología como una estructura general y ahistórica que se define a partir de la relación imaginaria que establecen los individuos con sus condiciones reales de existencia y que se presenta como el producto de un doble mecanismo de reconocimiento y desconocimiento. Por un lado, la ideología “reconoce” al individuo como sujeto (de la historia, del discurso), pero sometido a un ser de orden superior; por el otro, desconoce que son las determinaciones históricas las que hacen del individuo lo que es realmente y que estas pueden dar cuenta de las contradicciones en las que el individuo se encuentra. Precisamente el efecto imaginario evocado antes sostiene esas contradicciones y permite “resolverlas” al interior de representaciones, pero disimulándolas mediante un discurso coherente que les sirve de horizonte de experiencias de los individuos.⁷⁶

Althusser define las ideologías como estructuras inherentes a la condición humana y por lo tanto ahistóricas, es decir, no dependen de la historia ni de su desarrollo para aparecer o desaparecer: “La ideología así comprendida es la relación imaginaria que los individuos establecen con sus condiciones reales de existencia”.⁷⁷ Esta relación opera con un mecanismo doble, uno de reconocimiento y otro de

⁷⁶ Dubois. *La institución*, 57.

⁷⁷ Dubois. *La institución*, 57.

desconocimiento, esto es, la ideología, por un lado, reconoce al individuo como sujeto de la historia no limitado por esta y dependiente de un “ser superior” que no es otra cosa que la primacía estructural de la ideología en su constitución y, por otro lado, niega la doctrina historicista de que las condiciones históricas determinan al individuo y que pueden dar cuenta de sus contradicciones. La ideología tiene un soporte representacional, es decir, es en la mente del individuo donde tienen lugar las contrariedades entre las creencias o estados mentales instalados que determinan su comportamiento social y sus posibles virajes, sometidos siempre a la búsqueda de la coherencia de su experiencia del mundo. Gracias a su dispositivo imaginario, la ideología garantiza el dominio de una clase sobre otra u otras, propaga y preserva su discurso aun cuando este sea contradicho: “Producida con base en la infraestructura económica y determinada por las relaciones de clase, la ideología tiende, sin embargo, a funcionar de manera relativamente autónoma, por esto hay que representársela en una interacción constante con el nivel socioeconómico”⁷⁸ que, a través de sus canales, a saber, familia, escuela, artes, medios de comunicación, entre otros, puede mantenerse. Estos canales son instituciones y cada una de estas constituye un aparato ideológico que incluso tiene el poder de justificar –como naturales– ilegalidades de tipo social, político y económico. Estos principios de la ideología son el fundamento de Dubois para afirmar que la literatura es un aparato ideológico: una institución que, como todas, tiene presiones internas, producto de confrontaciones y contradicciones entre grupos e intereses y que, en última instancia, también puede funcionar como aparato ideológico del Estado.⁷⁹ Los mismos fenómenos dados en el interior y alrededor de las ideologías, que influyen en su posicionamiento e imposición, ocurren, de igual manera, dentro y en torno a la institución de la literatura o aparato ideológico literario, por estas razones, la literatura tiene, en principio, una función ideológica: “la

⁷⁸ Dubois. *La institución*, 57.

⁷⁹ En este punto es necesario referir la distinción que hace Althusser entre Aparato Ideológico del Estado (AIE) y Aparato Represor del Estado (ARE). Este último comprende el gobierno, la policía, la administración, las prisiones, entre otros y ejercen su poder mediante la violencia (la mayoría de las veces) y pertenece enteramente al dominio público. Ahora bien, “Designamos con el nombre de aparatos ideológicos de Estado cierto número de realidades que se presentan al observador inmediato bajo la forma de instituciones distintas y especializadas”. Louise Althusser, *Ideología y aparatos ideológicos del Estado, Freud y Lacan* (Nueva visión, Buenos Aires, 1988), 8. Son AIE el religioso, el escolar, el político, el sindical, el familiar, el cultural y el de información. Algunos de ellos, como el político, a través del derecho, funciona, a su vez, como un ARE. Los AIE actúan a través de la ideología. Empero, ninguno de los dos aparatos es puramente violento o puramente ideológico. Los AIE en principio actúan por medio de la ideología, no obstante, ejercen violencia simbólica, por el contrario, los AER funcionan, en principio, con la violencia (represión) y secundariamente con la ideología. En este sentido, la literatura, que bien puede funcionar como AIE, puede ejercer diversas formas de represión como la censura.

literatura es, en cuanto organización autónoma, sistema socializador y aparato ideológico; una institución”.⁸⁰

Para mostrar cómo opera la ideología en la institución literaria es necesario acudir a un par de citas ineludibles de Althusser, a saber, aquellas que mejor considero que exponen su concepción materialista de la ideología: “Diremos pues, considerando sólo un sujeto (un individuo), que la existencia de las ideas de su creencia es material, en tanto esas ideas son actos materiales insertos en prácticas materiales, reguladas por rituales materiales definidos, a su vez, por el aparato ideológico material del que proceden las ideas de ese sujeto.”⁸¹ Althusser considera que las ideas no tienen existencia espiritual sino material, por lo tanto, la concepción idealista de la idea es tan sólo una ideología de la ideología. La ideología es material en tanto producto de las relaciones sociales (que son materiales) y estas son posibles gracias a las prácticas sociales (que son materiales). En este sentido, la existencia material de la ideología en un aparato no es equivalente a la de un objeto físico cualquiera (como una baldosa o un fusil) sino que tiene lugar en virtud de diferentes modalidades o sentidos de la materia física: “Se ve así que el sujeto actúa en la medida en que es actuado por el siguiente sistema (enunciado en su orden de determinación real): ideología existente en un aparato ideológico material que prescribe prácticas materiales regulada por un ritual material, prácticas estas que existen en los actos materiales de un sujeto que actúa con toda conciencia según su creencia”. Esta concepción de ideología que reviste la teoría de Dubois permite delimitar la institución literaria como un aparato ideológico en tanto representación o representaciones del mundo (para los sujetos) insertas en un aparato material (instancias) que garantizan las prácticas literarias y, por lo tanto, la dotan de existencia material, de ahí que Dubois afirme: “el análisis de la institución revela que la literatura en cuanto tal no existe, sino toda una serie de prácticas especiales y singulares que se llevan a cabo tanto en el lenguaje como en el imaginario”.⁸² Si entre las instituciones existen relaciones de subordinación o colaboración, es menester destacar que, para Dubois, de todas ellas, la escuela tiene una repercusión especial sobre la literatura y viceversa. El discurso escolar se encarga de reproducir la sacralización de la literatura, haciéndola de innegable valor en la alfabetización. Asimismo, la literatura disemina su poder en la escuela y ambas ocultan su maridaje ideológico.

⁸⁰ Dubois. *La institución*, 36.

⁸¹ Luis Althusser, *Ideología y aparatos ideológicos del Estado, Freud y Lacan* (Buenos Aires: Nueva visión, 1988), 21.

⁸² Dubois. *La institución*, 19.

El filósofo belga afirma que la literatura debe someter la ideología a un trabajo de transformación, por consiguiente, no se reduce a la llana producción y reproducción ideológica en la práctica de la escritura, más bien, el funcionamiento ideológico de la literatura es evidente cuando hace crítica, cuando asume tomas de distancia o cuando genera desplazamientos en el orden simbólico (transfiguración de significaciones). En el texto literario la ideología opera, primordialmente, de manera equivalente a como interviene en el inconsciente, en consecuencia, “este papel comienza con las ficciones que la literatura elabora y con las estructuras significantes que pone en marcha, no con las actitudes o las actitudes conscientes de orden moral o político que expresa en ocasiones”⁸³, así ejerce su vital tarea en el proceso ideológico general. Finalmente, en un brevísimo paralelo entre el concepto de campo literario de Bourdieu y el de institución literaria, Dubois afirma que esta última no funciona como una estructura pura que, pese a su flexibilidad, debe sus principales transformaciones a los poderes externos (campo de poder). La institución literaria, si bien está relacionada con otras instituciones y puede servir, incluso, como aparato ideológico del Estado, produce sus propios factores de desintegración y favorece el surgimiento de elementos contrainstitucionales, de modo que donde Bourdieu ve una esfera poco codificada, Dubois encuentra su antítesis.

La función ideológica va todavía más lejos, gracias a ella, la institución literaria produce la quimera de la no funcionalidad de la literatura, que es, paradójicamente, lo que permite su funcionamiento. El carácter no funcional que ha ostentado por aquí y por allá desde mediados del siglo XIX hasta hoy, ha dispuesto la utopía social de la figura del escritor –avivada por la gran mayoría de escritores– en virtud de una labor libre, inocua, desinteresada que, una vez desmentida o amenazada por otros escritores o agentes, se escuda en la reafirmación de su condición no funcional. Esto que acontece al escritor, aplica también para el texto literario y para todo interrogante que roce los márgenes de la cuestión ontológica de la literatura, lo que desemboca en el dominio patente del formalismo. Para entender mejor esta estrategia de la institución, Dubois se apoya en dos modelos de la figura del escritor. El primero es el del intelectual universal (siglos XVIII y XIX) caracterizado por las intervenciones directas, a través de sus textos, en asuntos de la sociedad y el Estado y la demanda de su autoridad a

⁸³ Dubois. *La institución*, 58.

partir del acto de escritura. Este modelo será gradualmente desplazado por el segundo (el intelectual específico) que comienza a imponerse a mediados del siglo XIX, vigorizado en la esfera literaria por el cierre de la institución en sí misma. De esta manera, el hombre de letras empieza a separarse de la figura exclusiva del intelectual. No obstante, dentro de su propio campo, los escritores de la literatura realista –dominante en la época– incluyen dentro de sus productos literarios diversas referencias a otras ciencias (que también empiezan a constituirse) y se establece una suerte de rivalidad entre los literatos y los primeros especialistas de estos saberes. Esta funcionalidad que según Dubois el escritor de literatura toma prestada de otros saberes, irá convirtiéndose en un factor de interdependencia entre ellas que aún está presente, pero que deja de ser motivo de discordia cuando la institución decreta su propia utopía:

Ese modelo de escritor, que participa en las luchas ideológicas o que concibe su trabajo en relación con otros poderes, no es el que favorece al sistema institucional. A partir del momento en que la institución separa al escritor de la práctica social, o, para decirlo de una manera más clara, en que la institución mediatiza de diversos modos su intervención en el campo de los intercambios, la actividad literaria tiende a ser percibida como no funcional⁸⁴.

Los escritores de literatura cuando emprenden la tarea de defender el estatuto propio de la literatura, de estudiar su objeto mismo y fundamentar un mercado propio, independiente de todo poder exterior, se enfrentan a la formalización de la esfera. Esta necesidad de rechazar y escapar al mundo organizado y controlado propaga la contradicción de la no funcionalidad de la literatura, de la utopía del escritor y, por lo tanto, acalla su gran verdad: su funcionamiento organizado y por lo tanto institucional e ideológico. Tan fuerte es la ideología de la no funcionalidad de la literatura –coincido con Dubois– que aún hoy, opera de la misma manera, encubriendo su naturaleza institucional con la difusión de la ortodoxia formalista-esencialista de su pureza ontológica.

Finalmente, existe una acción ideológica substancial que el aparato jurídico ejerce sobre los asuntos literarios. Se trata de la censura, un mecanismo de control de las producciones culturales procedente del poder político o religioso que “actúa a través de lo judicial, de lo económico y lo ideológico y constituye una instancia determinante en la elaboración y reconocimiento de los textos

⁸⁴ Dubois. *La institución*, 57.

literarios”.⁸⁵La censura se apoya en la ideología dominante para poder avalar las justificaciones amañadas de su represión, asimismo, actúa a través de las instancias de producción de bienes culturales de modo que, por ejemplo, dependiendo de su poder simbólico y económico, y su orientación ideológica, una editorial se ciñe hasta cierto punto a los códigos morales y de la censura para tener precauciones sobre las publicaciones que hará. En este sentido, puede llevar a cabo algunos actos trasgresores para fortalecer su reconocimiento y el de los autores, sin embargo, la censura se encarga de controlar, a grandes rasgos, aquello que es aceptable en el discurso literario.

3. Instancias y mecanismos de la institución literaria

Para justificar su condición de institución, Dubois parte de la idea de que la literatura no sería posible sin la recepción por parte de un público lector (por restringido que pueda llegar a ser) y sin la intervención de unas instancias específicas que la soporten. En este sentido, la literatura no es una práctica individual, originada por un agente aislado (escritor) sino que consiste en una práctica colectiva, en otras palabras, es producto de la interacción de las instancias o engranajes institucionales que llevan a cabo funciones concretas en la elaboración, reconocimiento y legitimación de las obras literarias. Además de entenderse como lugares de poder y de lucha por la jerarquía, las instancias tienen varias tareas, a saber, (i) codificar y reproducir las normas de la producción; (ii) recibir y diseminar la ortodoxia que faculta los límites de la esfera literaria; (iii) establecer los preceptos de reconocimiento, consagración, censura, clasificación, entre otros; (iv) asegurar la circulación y uso adecuado de las obras. En este punto, Dubois aclara que, ante la escabrosa tarea de abarcar la exposición de todas las instancias que han compuesto la institución, en virtud de que dependen de complejas evoluciones históricas, se concentrará en un grupo de engranajes relativamente estables que pueden dar cuenta de la organización institucional de la literatura y añade que, no obstante, esta dificultad, las instancias tienen una función principal:

⁸⁵ Dubois. *La institución*, 72.

Asumir la legitimidad literaria y reproducirla mediante el crédito cultural que les otorgan a los productos y a los agentes de la producción. Cada una de estas instancias puede representarse, de manera esquemática, a partir de la jurisdicción que ejerce en un momento preciso de la trayectoria o de la cadena que permite la entrada de una obra (o de un escritor en la historia):

1. El salón o la revista sustentan la *emergencia*.
2. La crítica aporta el *reconocimiento*.
3. La academia (en todas sus formas) otorga, gracias a sus premios y cooptaciones, *la consagración*.
4. La institución educativa, con sus programas y manuales, integra definitivamente (a la obra y al escritor) en la institución y garantiza la conservación o *canonización*⁸⁶.

La interacción entre estas instancias no tiene por qué darse en un orden preestablecido, pues las condiciones de producción y legitimación de las obras literarias y sus autores son particulares, con caminos distintos que llevan al mismo destino de consagración y canonización. Se trata de una producción (práctica colectiva histórica) que obliga no sólo a la obra literaria y al escritor sino a otros agentes como traductores, editores, críticos, entre otros, al cumplimiento de ciertas regularidades para su posicionamiento en el sistema. Estos agentes culturales pueden llevar a cabo varias funciones de manera simultánea, de modo que un profesor puede ser crítico y a la vez editor y traductor, esto significa que la separación expuesta en la clasificación de la cadena de instancias de legitimación literaria, realizada por Dubois, sólo puede concebirse de manera abstracta o, lo que es lo mismo, las instancias deben ser concebidas como interdependientes en el sistema literario. Así las cosas, si la editorial Gredos, otorga reconocimiento a determinado filósofo, al publicar su reciente investigación, ella también recibe reconocimiento, se trata pues de una acción legitimante recíproca o “fenómeno de escuderías”. Aquí Dubois acepta la tesis de Bourdieu de que, finalmente, en el campo de producción restringida, el funcionamiento de cada engranaje y cada agente cultural (las luchas de fuerzas) tiene como objetivo último la adquisición de poder simbólico y de la potestad de otorgarlo.

Según el modelo de análisis propuesto por Dubois para comprender el funcionamiento de las instancias de la institución literaria, las escuelas, los salones y las revistas estarían en los primeros lugares

⁸⁶ Dubois. *La institución*, 74.

de la trayectoria del autor hacia su emergencia. Las escuelas surgen cuando un grupo de escritores pertenecientes a una nueva generación –reunidos en torno a un líder con la suficiente autoridad– adquieren la escudería, apoyo e influencia necesarios para que su obra sea reconocida. El cenáculo, aunque es un pequeño círculo capital para los contactos iniciales, la definición del estilo y la consolidación de ideas estéticas, y tiene su propio mecanismo de reconocimiento interno, necesita una instancia mayor para consolidarse. Es el salón (soporte institucional imperante durante el siglo XIX) el principal lugar de reunión, discusión, crítica y socialización de los escritores, es gracias a este engranaje que puede llegar a concretarse el lanzamiento de una nueva escuela. A falta de salones, las revistas y las editoriales cumplen este papel, en todo caso, la participación en aquellos o en estas no es restrictiva, puede suceder simultáneamente. El hecho de que muchos escritores puedan surgir al margen de un cenáculo o salón, no implica para Dubois que esta instancia trascendental de emergencia, deba ponerse en cuestionamiento, al fin y al cabo, en alguna fase de la trayectoria, tendrán que pasar por alguna de los otros engranajes de la institución. Hay pues tres fenómenos específicos que se dan para que el cenáculo se abra a la audiencia y se difunda:

1. La constitución de un público de iniciados y simpatizantes, que pueden concentrarse en un lugar definido (cf. *Les fruits d'or*) pero que pueden también estar dispersos.
2. La creación de instancias ordinarias de consagración (crítica, jurados, etc.).
3. La aparición, en el seno de la generación siguiente, de discípulos que, en un primer momento, van a confirmar el programa inicial, pero que terminarán eventualmente criticándolo (cf. el “Manifiesto de los cinco” como movimiento posterior al naturalismo).⁸⁷

Este proceso puede generar también la escisión de algunos de sus miembros, no obstante, es menester para asegurar el éxito de la escuela, su conquista del poder y, por lo tanto, la asunción a una posición importante en la escala jerárquica. Esto no sería posible sin la participación de las editoriales. Algunas de ellas surgen a la par de las escuelas y aprovechan el fenómeno de escuderías para adquirir poder, otras, ya establecidas y con un capital simbólico importante, incrementan su autoridad con las publicaciones de las nuevas escuelas o las anteriores y la restricción de los contenidos, o lo que es lo mismo, se definen en torno a un solo sector de la creación. De esta manera –esto es fundamental para

⁸⁷ Dubois. *La institución*, 77.

Dubois– las editoriales (como autoridades estéticas) ejercen un papel fundamental en la imposición del valor literario. Los librereros y distribuidores complementan la función editorial animando las tendencias, e influyendo en el gusto de los lectores, primariamente, desde el punto de vista económico (valor mercantil de la literatura), por consiguiente, esta función sufre la contradicción institucional: acumular poder económico y simbólico.

La crítica como metadiscurso de la literatura es la encargada de otorgarle el reconocimiento como campo autónomo, su forma de acción se remite a la aplicación de códigos de movimientos literarios anteriores o actuales en una toma de posición conservadora o condescendiente frente a las nuevas obras. En el primer caso rechazará la obra o la aceptará sólo en virtud de los preceptos ya establecidos, y en el segundo, utilizará un discurso que se apoye en las intenciones de los autores e introduzca los criterios del nuevo código. La crítica no puede concebirse como una instancia independiente, gracias a sus relaciones con distintos engranajes, entre ellos las universidades, periódicos, editoriales, entre otros, su discurso es diverso y amplio. Dubois afirma que la autoridad crítica contemporánea es ejercida, principalmente, por parte de los profesores e investigadores de las universidades, a través de coloquios, debates, publicaciones, congresos y otras modalidades de participación. Por su parte, las academias, de acuerdo a su nivel de consagración, cumplen con la función de proferir los veredictos a través de su jurisdicción, a saber, premios, condecoraciones (consagración), asimismo, realizan la cooptación de jurados que, por lo general, son también escritores. Con el sustentáculo de los medios masivos de comunicación, las academias instauran la literatura en el mundo del espectáculo.

La última instancia del esquema de Dubois es determinante para reproducción de la estrategia institucional de ocultamiento. Es la escuela, a través de la enseñanza de las letras, la responsable de la canonización de las obras y los autores. Esta relación es abordada desde tres ángulos. El primero es “el buen uso” de la literatura garantizado por la sumersión del estudiante en un comportamiento normativo, a través de la iniciación en el conocimiento del código literario (categorías estilísticas) que seguirá aplicando por fuera de la escuela. Paradójicamente, el movimiento escolar, a saber, el acceso de las capas bajas de la población a la educación –determinado por la historia de la alfabetización– ha marcado la división de la producción y consumo en varios sectores. El segundo es la reafirmación del colegio (secundaria) como la instancia educativa que contribuye de manera más directa a integrar las prácticas

literarias en un conjunto de normas, de modo que celebra las obras del pasado y con base en este código mide las obras del presente. Es el manual de literatura (una especie de museo) el principal recurso a través del cual se transmite la herencia “sin embargo, los palmarés que establece y el panteón que edifica, responden a criterios selectivos que no se expresan con claridad y a una definición de lo literario que nunca es consignada. Un empirismo preside su elaboración, redoblado por un dogmatismo ideológico cuyo principio es descartar, *a priori* ciertos tipos de autores y obras”.⁸⁸ Así se fija el “buen uso” y la “buena imagen” de la literatura.

La escuela, además, lleva a cabo una labor concluyente con la fijación de la función simbólica y distintiva de la literatura, pues la herencia del código literario es dispersada por ella en la sociedad a manera de *habitus*; el estudiante lector se convierte en agente de la institución: “lo propio de dicho *habitus* es tomar por un don y por una segunda naturaleza (sensibilidad, gusto, etc.) lo que realmente es producto del dominio de un código”.⁸⁹ La competencia desarrollada por el lector a través del conocimiento del código literario heredado es garante del acceso privilegiado a la cultura que asegura la reproducción discriminatoria de las clases sociales. Se trata pues de un efecto ideológico promulgado por el uso escolar de la literatura, reforzado por el círculo familiar. Según Dubois, la familia es una institución que, en función de inculcar los códigos sociales, impone un modelo de legitimidad literaria a través del efecto de la institución literaria (acción ideológica) que trae consigo la constitución de la biblioteca de la casa, esto significa que antes de que los estudiantes ingresen al sistema escolar, ya conocen un modelo en pequeña escala, previo al manual escolar, de la institución.

A través del concepto de *habitus* de Bordieu, Dubois señala cómo la percepción estética se funda en una experiencia adquirida y remite a un arbitrio cultural. Esta experiencia no está dada por una relación natural con los objetos de arte ni es producto de un don o una gracia: “a partir de que el arte se desprende de la religión y de la política, no encuentra ninguna justificación fuera de sí mismo y se ve obligado a disimular su arbitrariedad bajo la sacralización del gusto estético”⁹⁰. Así pues, remite a la elaboración de un código compuesto por categorías estilísticas que llevan a apreciar el arte a partir de

⁸⁸ Dubois. *La institución*, 84.

⁸⁹ Dubois. *La institución*, 68.

⁹⁰ Dubois. *La institución*, 100.

unos sistemas de clasificación que pertenecen a la herencia cultural del lector o espectador y que le son inculcados de manera difusa o metódica por la familia y por el colegio. La institución literaria define en cada momento de su historia las lecturas y los modos de lectura.

4. Literaturas minoritarias

En su calidad de dominante, la institución literaria hace que otras literaturas, con menos peso ideológico, se queden al margen o excluidas y dependan completamente de la “literatura legítima”, en otras palabras, sólo pueden existir como tributarias de esta: “llamaremos literaturas minoritarias a las diversas producciones que la institución excluye del campo de legitimidad literaria o que aísla en posiciones marginales al interior del campo”.⁹¹ Estas literaturas, no obstante, son fundamentales para la institución en virtud de que, gracias a su inferioridad, permiten reafirmar la superioridad de la literatura legítima. Aunque son muy diversos los tipos de estas literaturas, tendrán siempre en común su dependencia y subordinación a la institución. Con base en esta definición, Dubois clasifica las literaturas minoritarias en cuatro grupos, a saber, (i) las literaturas proscritas; (ii) las literaturas regionales; (iii) las literaturas de masa y (iv) las literaturas paralelas y salvajes. Las primeras son las que, aun producidas en el interior de la institución y siguiendo los códigos de esta, por diversos motivos ideológicos, no alcanzan el reconocimiento y la consagración, por lo tanto, son marginales temporal o definitivamente; una institución específica, identificable, las rechaza por medio de la censura social. Las segundas – definidas aquí específicamente en relación con la institución parisiense – se caracterizan por su distancia geográfica y cultural real respecto de las instancias de concretas (lugares) de emergencia y reconocimiento, en consecuencia, vinculan tanto a las provincias y regiones apartadas de París como a otros países y lugares que han dependido de Francia para el crecimiento de su literatura. En esta parte Dubois llama la atención sobre la literatura de Suiza, Bélgica, Quebec y algunos países de África y cuestiona su incapacidad de tener una literatura nacional autónoma, considera que por sólida que pueda ser la vida literaria allí, no deja de depender la institución literaria francesa, de la centralización del poder legítimo de la literatura.

⁹¹ Dubois. *La institución*, 114.

Las literaturas de masa son aquellas que se encuentran por fuera de la jurisdicción del sistema literario, aunque no por ello existe una línea impenetrable que las divida violentamente de la literatura cultivada. Su principal diferencia radica en el modo de producción, pues son (i) mercancías destinadas al éxito y a la venta expedita; (ii) responden a las demandas de los grandes públicos; (iii) sus productos asumen normalmente formas estandarizadas y estériles (series, colecciones, folletines, etc.); (iv) el trabajo de los creadores es semicolectivo y semianónimo; (v) la crítica no proyecta sobre ellas sus veredictos, más bien, sobre ellas actúan códigos técnicos menores que les otorgan el reconocimiento. Sin embargo, las literaturas de masa participan paralelamente de la familia, de la escuela y de las editoriales y los librerías como lugares de reconocimiento y de lanzamiento para el éxito económico demandado por las leyes del mercado. Asimismo, la ideología de la clase media es la que predomina en estas literaturas y se transmite de capa en capa social hasta el punto de que todas las clases sociales leen literaturas de masa.

Por último, Dubois llama literaturas paralelas y salvajes a “aquellas que no participan de ninguna de las redes de producción y difusión descritas anteriormente. Estas literaturas se expresan de manera más o menos espontánea y se manifiestan a través de canales muy específicos”.⁹² Puesto que no participan de las redes de comunicación literaria, estas expresiones personales y espontáneas (grafitis, panfletos, eslóganes, aforismos, anuncios, voz del poeta de domingo, etc.) son paralelas a la institución y no tienen una repercusión concluyente en el plano social.

5. Consideraciones finales

La teoría de la institución literaria de Dubois constituye, a mi modo de ver, un estudio más sistemático y claro sobre la esfera literaria que el consumado por Bourdieu en *Les Règles de l'art*. Si bien se trata de dos conceptos distintos: *institución* y *campo*, respectivamente, y aunque ambos se ciñen a un momento determinante para la autonomización del campo literario en Francia (siglo XIX y

⁹² Dubois. *La institución*, 105.

principios del XX) hablar en términos de institución literaria, aterrizar y visibilizar su estructura, mostrar las principales instancias que la conforman y otros engranajes sociales que establecen relaciones determinantes con ella (como la escuela o la familia) resulta una contribución cardinal en el campo de las teorías institucionales de la literatura. Asimismo, la armazón de aparato ideológico que sostiene su funcionamiento, más el develamiento de la utopía de su no funcionalidad, completan el triple revestimiento –ideología en términos de Althusser, organización autónoma y sistema socializador– que sustentan el concepto de la institución literaria. A riesgo de utilizar un concepto, por lo demás generalizado y desestimado en la sociología, Dubois, con *L'institution de la littérature* cumple el objetivo de servir a la introducción de la sociología del hecho literario. En vista de que su trabajo, como lo advirtió el crítico belga, alcanza a abarcar únicamente un periodo tan corto y tan importante, la aplicación del concepto de institución literaria a épocas anteriores o posteriores, no está contenida en su investigación, sin embargo, no por ello está negado el carácter instituido que antecedió la autonomización de la esfera en Francia, lo que es objetado por Dubois es que pueda aplicarse el sentido estricto del término *institución*, que surgió en el siglo XIX, a la organización social de la literatura en, por ejemplo, el Medioevo o el Renacimiento.

Afirma el autor –y coincido en esto con él– que el carácter instituido de la literatura está dado por su evolución histórica, de esta manera, es posible convenir en que este muta en virtud de la transformación de la sociedad. Esta importante tesis, empero, no impide que Dubois asimile la institución literaria a una sola (independientemente de las formas de estructuración que haya sufrido con el tiempo) y considere las demás literaturas como minoritarias y subordinadas a su dominio ideológico. De igual modo, la institución de la literatura abarca exclusivamente el producto escrito literario, no tiene en cuenta la literatura oral, su carácter instituido primigenio y su existencia paralela (aunque menos solidificada) a la literatura escrita moderna y contemporánea. La teoría institucional que propongo considera que aquellas literaturas, que el teórico belga llama paralelas, son producto de la Institución Literaria Marginal que constituye un aparato ideológico, con autonomía propia, cuyo funcionamiento es equivalente al de la Institución Literaria Centralizada o dominante, asimismo, pretende reivindicar el carácter instituido de la literatura oral.

Dubois no pretendía hacer sociología del texto literario ni sociocrítica del discurso literario, así como tampoco se propuso explícitamente hacer filosofía de la literatura, sin embargo, su tesis de que la literatura es una estructura social pone de manifiesto el temple ontológico que subyace a su introducción a la sociología de la literatura. Quiere decir ello que hay una respuesta por parte del crítico belga a la pregunta por la naturaleza de la literatura que resuelve de manera antirrealista, esto es, aquello que hace que la literatura sea tal se encuentra por fuera del texto literario.

Por otro lado, según algunos estudiosos de la obra de Dubois, principalmente aquellos que reaccionaron a la primera publicación en español de *La institución de la literatura*, entre ellos Alejandro Quin, los mecanismos institucionales característicos del funcionamiento de la literatura moderna analizados por Dubois perdieron su fuerza con el capitalismo tardío, igualmente, ya no hay luchas reales por el poder simbólico en la producción, tampoco hay escuelas literarias con programas estéticos definidos ni mecanismos de consagración concretos:

La reciente producción literaria suele desbordar las antiguas fronteras entre literatura legítima y marginal, o entre alta y baja cultura (fronteras que le eran inherentes a la institución), privilegiando en cambio la hibridación de géneros, el reciclaje de temas, estilos y lenguajes, para insertarse en lo que la crítica argentina Josefina Ludmer acertadamente ha calificado de «fabricación del presente».⁹³

Considero que, si bien tiene razón Quin en que la reciente producción literaria ha flexibilizado las fronteras entre el gran campo de producción y el campo de producción restringida y, por lo tanto, entre la literatura cultivada y las literaturas minoritarias, la distancia sigue estando presente. La esfera restringida continúa, no obstante, como aseguraba Dubois, tratando de sostener su autonomía y contando, por supuesto, con mecanismos de consagración específicos –aunque más variados– esto es, las instancias o engranajes son concretos, sólo que no exactamente iguales a los del siglo XIX y

⁹³ Alejandro Quin, “Dubois, Jacques. *La institución de la literatura*. Traducción de Juan Zapata. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2014, 154 p.” *Lingüística y literatura*, no.66 (2014): 210.

comienzos del XX. Como ya se ha mencionado, Dubois nunca consideró la posibilidad de que la institución literaria fuera inmune al paso del tiempo y, por lo tanto, estática y cerrada, por el contrario, vio en ella un sistema autónomo y relacional cuya constitución y comportamiento es susceptible a los cambios sociales históricos. En este sentido, la lucha por el poder simbólico, aunque conserve la forma concebida por Dubois y pueda funcionar también de otras maneras, sigue estando presente en la institución. Las escuelas literarias no han sucumbido, más bien, han mutado en virtud de programas estéticos –principalmente avocados a la supremacía de ciertos géneros y subgéneros literarios y a la experimentación ecléctica– que se desarrollan en cabeza de movimientos, grupos de investigación, comunidades de estudios literarios nacionales e internacionales, congresos literarios regulares, cenáculos, entre otros, como ya anticipaba Dubois. La propuesta de Dubois no deja de ser un estudio completísimo, de sumo rigor y detalle a la hora de responder a distintos problemas o preguntas que puedan surgir respecto a la literatura pensada como una institución. La filosofía institucionalista de la literatura que concibo deberá ampliar el panorama con las nuevas formas asumidas por los engranajes de la o las instituciones literarias y sus agentes, además convendrá en incluir el fenómeno de la literatura electrónica y su funcionamiento, la amplitud de los públicos, entre otros hechos. Por último, tendrá que contrastar los elementos ofrecidos por las teorías de Bourdieu y Dubois el fin de ofrecer una mejor perspectiva filosófica del problema de la naturaleza del hecho literario y la obra literaria.

Acerca del texto literario, Dubois reprocha el hecho de que los estudios sociológicos que sobre este se han realizado, principalmente desde la sociocrítica de Falconer y Mitterand (1975) y Duchet (1969), han concebido tanta prioridad al texto que no han podido trascender más allá de los límites internos del mismo y han obviado la relación estrecha con su historia. En este sentido, sostiene que los componentes textuales se definen en relación con las condiciones de la actividad literaria, su producción y la posición del escritor (el efecto de refracción que la institución arroja sobre el escritor). El texto literario se define en relación con el género al que pertenece y por este motivo es un portador de signos institucionales. El texto literario es pues (i) un lugar de transformación del significado y de reproducción del sentido y (ii) un objeto abierto compuesto por discursos. De todos los componentes del texto, el que asume un papel inmediato en la designación del estatuto del texto literario es la presentación del libro: portada, título, nombre del editor, género, etc. Sin leer aún la obra ya hay una legitimidad y un estatuto

anticipado por estos datos. Los títulos o subtítulos (marcas metatextuales) también codifican el género y fijan el sentido público de la obra. Las temáticas abordadas y el estilo del autor –principalmente este último– dan cuenta del movimiento o programa estético que preconiza y por ello son determinantes en la designación del estatuto literario del texto.

Dubois dedica tres páginas de las poco más de ciento cuarenta que componen el libro, al estatuto del texto –capítulo 8 de *La institución de la literatura*–. En este punto, puede reprocharse –tal como lo intuyó él– que su investigación abarca de manera secundaria el texto literario y se concentra, capitalmente, en las instancias o engranajes que componen la estructura de la institución. Esto, sin embargo, lo que hace es reforzar la idea de que el texto literario no es la literatura, este es un producto de la institución literaria. Diferente es la concepción del estatus de obra literaria según Dickie, pues la elaboración de un objeto o la intervención de un objeto natural o superficial es la que permite conseguir el estatus de la obra de arte (en sentido clasificatorio), de esta manera, una condición de suficiencia y necesidad de la obra de arte es la artefactualidad. Transmitida esta idea al caso particular de la literatura, la obra literaria, en tanto artefacto, es un texto. En este punto es fundamental recordar que para Dickie, la literatura sería un sistema del mundo del arte o marco para la presentación de una obra literaria por parte de un escritor a un público del mundo del arte (el público del sistema literario). Ambas teorías, la de Dubois y la de Dickie, entienden la obra literaria como producto de un sistema (institución literaria y sistema literario, respectivamente), sin embargo, la teoría del filósofo norteamericano concibe la acción de crear arte como una institución-acción, cuyos participantes nucleares, a saber, artista, público y obra son los protagonistas. Las instituciones persona, tales como editoriales, salones, escuela –que serían las más importantes para el teórico literario belga– son para Dickie secundarias y por lo tanto complementarias.

En resumen, se trata de dos teorías institucionales distintas. La filosófica, preocupada por el problema ontológico del arte en general, concluye que hacer arte es una institución-acción, la sociológica, supone que la literatura es una institución que, podríamos añadir, si bien no rechaza la institución-acción, funciona, fundamentalmente, como una institución-persona, compuesta, a su vez, por otras instituciones persona. Mi punto de vista al respecto es que en la naturaleza institucional de la

literatura coexisten ambas formas de pensar la institucionalidad y, por consiguiente, deben abordarse, de manera sistemática, en una única teoría. Dubois, aporta pues, en torno a las instituciones persona, lo que hace falta a la teoría de Dickie para ser más sólida. Pretendo pues, a continuación, un contraste que permita la conjunción de las instituciones acción y las instituciones persona en una filosofía institucionalista más apropiada.

Capítulo 4. LAS INSTITUCIONES LITERARIAS: UNA FILOSOFÍA DE LA LITERATURA

1. De protoinstitución literaria a institución literaria: el carácter institucional connatural de la literatura

Para que la literatura, entendida como una Institución-Persona, pudiera originarse, tuvo que superar una dilatada etapa protoliteraria (protoinstitución-persona) soportada por instituciones-acción, al principio indiferenciadas, llevadas a cabo en el seno de sociedades tribales. Estos actos institucionales, regidos por convenciones y reglas que posibilitaban la convivencia, el desarrollo, la construcción de una identificación nativa y fortalecimiento de estas comunidades, necesariamente debían ser asimilados por las personas que, organizadas según determinadas funciones sociales, llevaban a cabo su práctica. Orar, danzar, comer, casarse, elaborar artefactos, eran acciones que, no obstante, demandaban un soporte de protoinstituciones-persona conformadas por las familias (independientemente de su constitución) y grupos con funciones definidas: los cultivadores, los cazadores, los constructores, los sacerdotes o chamanes, entre otros. Los cantos e invocaciones fúnebres, las narraciones de acontecimientos mitológicos, los protohimnos a deidades, entre otras prácticas cercanas a las formas textuales literarias que más adelante se elaborarían, sirvieron al crecimiento de distintos pueblos y, en consecuencia, deben ser entendidas como productos sociales construidos en el seno de un cuerpo social lo suficientemente organizado como para poder producirlos en consecuencia con el sistema de normas y valores propios de la comunidad.

En el paleolítico hubo dos momentos importantes en la constitución de los textos orales protoliterarios; primero tuvieron lugar dentro de hordas aisladas que no creían en ningún dios y, en cambio, practicaban la magia, y luego, estas sociedades se convirtieron en comunidades sedentarias, cuyos rituales se organizaban merced a la protección de las personas, sus hogares y cultivos. El miedo

a la muerte y al hambre dieron lugar a la creación de monstruos, a la creencia, a lo misterioso, a lo oculto, a lo suprahumano y a lo numinoso:

El mundo se divide en dos mitades, y el hombre se ve a sí mismo igualmente escindido. El estadio cultural del animismo, de la adoración de los espíritus, de la fe en las almas y del culto a los muertos ha llegado ya. Pero con la fe y el culto surge también la necesidad de ídolos, amuletos, símbolos sagrados, ofrendas votivas, oblaciones y monumentos funerarios. Sobreviene la separación de un arte sagrado y otro profano, entre el arte religioso y representativo y el arte mundano y decorativo.⁹⁴

El animismo señalado por Hauser –que se consolidaría en el neolítico– produjo la separación entre la realidad (mundo fenoménico visible) y la suprarrealidad (mundo espiritual e invisible), entre el monismo de la magia y el dualismo animista. Este divorcio afectó las formas protoartísticas dividiéndolas en sagradas y profanas, con lo que, si se quiere trasladar al ámbito de la protoliteratura o protoinstitución literaria, tenemos que también esta sufriría una primera escisión (lo sagrado “legítimo” y lo profano “marginal”). El estadio primario de la protoliteratura no puede pensarse sin estas dos esferas constituyentes de su naturaleza. La primera de ellas, desarrollaría, en este mismo periodo, una “tendencia a la organización unitaria, con instituciones permanentes y con una visión del mundo orientada, en líneas generales, al más allá”, la segunda, a “formas de vida individualistas, anárquicas, con cierta falta de tradición, con una carencia de firmes convenciones y con una idea de cosmos puramente mundana”.⁹⁵ Asimismo, no es posible pensar en las instituciones permanentes de las que habla Hauser sin referir que las personas, ciertas personas, llevaban a cabo distintos roles para su funcionamiento, pues se trataba de comunidades dirigidas.

Probablemente los magos, brujos y sacerdotes que tenían cierta liberación de labores de recolección y otros trabajos ordinarios, para concentrarse en la producción de pinturas –hecho que,

⁹⁴ Arnold Hauser. Hauser, Arnold. *The Social History of Art I: From Prehistoric Times to the Middle Ages*. Londres: Routledge, 1951. Trad. A. Tovar, F. P. Varas-Reyes. *La historia social de la literatura y el arte I: desde la prehistoria hasta el barroco* (Barcelona: Penguin Random House, 2015), 24.

⁹⁵ Arnold Hauser. *La historia social*, 30.

según Hauser, daría paso a los comienzos de la especialización del arte— también encarnarían la figura del proto poeta, acompañado por algunos ayudantes y sectarios, en la ejecución de funciones asignadas por su comunidad, y en ocasiones por él mismo como líder, para asegurar la sobrevivencia, la estabilidad de la sociedad, la organización de la misma y el arraigo de su sistema de creencias y valores. Así pues, los textos protoliterarios, nacidos en la protoinstitución literaria, compartían rasgos con la religión, la magia y el mito, y corresponden a lo que Jesús G. Maestro denomina *arquea literaria*:

Entiendo por arquea literaria el texto fragmentario o extracto poético, oral o escrito, en el que se objetiva formalmente un material literario primigenio, propio de una literatura arcaica, primitiva o en ciernes. Piénsese que la arquea literaria nos sitúa en un estado germinal o precursor de lo que la literatura es. La arquea literaria remite, ante todo, a un material literario fragmentario y primigenio, es decir, a una suerte de *Urliteratura* de la que sólo se conservan fragmentos, y cuya concepción misma no respondía necesariamente a una totalidad definida, sino más bien a una sucesión de enunciados. La plegaria es, entre otras múltiples formas, una de las figuras de referencia que está en el origen de la literatura y, concretamente, de la arquea literaria.⁹⁶

Maestro aduce que podrían situarse las arqueas literarias en las religiones numinosas del neolítico (culturas babilónicas) y que alcanzarían su desarrollo completo en textos como *Enuma Elish* o el *Poema de Gilgamesh*. Su naturaleza es fragmentaria, pues se trata de extractos textuales poéticos, orales o escritos, y no de textos completos, acabados. En todo caso, estos textos protoliterarios o arqueas literarias brotaron, según Maestro, de sociedades que todavía no se habían solidificado políticamente “sociedades preestatales” y lograron consolidarse en las primeras “sociedades estatales”, de la mano de la evolución de diversos sistemas y soportes de escritura como “litografías en construcciones colosales, tablillas enceradas, tablillas de arcilla con caracteres cuneiformes en Mesopotamia, rollos de papel en lenguas de Asia Central, documentos grabados en corteza de abedul en Novgorod, láminas de plomo, papiros escritos en latín y en griego, descubiertos en Herculano en 1750, papiros en arameo, demótico

⁹⁶ Jesús G. Maestro. *El origen de la literatura. ¿Cómo y por qué nació la literatura?* (Barcelona: Anthropos, 2017), 50.

y copto, descubiertos en Egipto en los siglos XVIII y XIX, vitela y papel de vitela, o pergaminos de alta calidad y resistencia”.⁹⁷

El progreso de las sociedades estatales daría fin a la protoliteratura y engendraría los textos literarios primitivos en la matriz de una institución literaria primitiva. La primera institución literaria propiamente dicha, con roles primitivos garantes de su funcionamiento, es producto de una sociedad estatal, políticamente próspera y funcional. Afirmando con Maestro que “la obra de Homero, junto con la de Hesíodo, supone la disolución definitiva de la arca literaria como figura embrionaria o germinal de la literatura, tal como hoy la concebimos”.⁹⁸ Aduzco pues que, de esta manera, surgen los primeros textos propiamente literarios, posibles en virtud de la consolidación de un Estado y, en consecuencia, de la institución literaria primitiva.

Del neolítico a la Edad Homérica hay, no obstante, cambios fundamentales en relación con la transformación de la protoinstitución literaria y los textos protoliterarios en la institución literaria primitiva que da origen a los primeros textos propiamente literarios. En las antiguas culturas urbanas orientales, afirma Hauser, el artista –para la teoría institucional protoartista– trabajaba bajo presión de las cortes y el estamento sacerdotal. En Egipto, por ejemplo, los sacerdotes y príncipes eran sus mantenedores y, en consecuencia, los primeros clientes de las producciones protoartísticas. Los protoartistas, que podían ser jornaleros libres, o esclavos, eran los fabricantes de sus obras, pero no tenían aún una personalidad artística; las cortes orientaban el gusto en consonancia con los menesteres de la salvación y la fama, aunque no existía la figura de un público definido; este se reducía a un cuerpo pequeño de cortesanos y reyes.

En la Edad Heroica el poeta sale del anonimato y la poesía pierde su carácter colectivo, esto es, deja de ser “poesía ritual de las masas” caracterizada por fórmulas mágicas, sentencias del oráculo, canciones de guerra y de trabajo, entre otras, para convertirse en poesía de la aristocracia; el poeta se

⁹⁷ Jesús G. Maestro. *El origen*, 52.

⁹⁸ Jesús G. Maestro. *El origen*, 51.

separa de los sacerdotes y se une a una comunidad de trabajo, a una escuela: “la epopeya no es obra de poetas individuales diferenciados, sino de escuelas poéticas. Si no es creación de una comunidad popular, lo es ciertamente de una comunidad laboral, es decir, de un grupo de artistas vinculados por una tradición común y por métodos comunes de trabajo”.⁹⁹ En este sentido, tiene lugar un sistema de producción “que hasta ahora era habitual en las artes plásticas, y que en lo sucesivo hace posible también en la literatura una distribución del trabajo entre profesores y alumnos, maestros y ayudantes”¹⁰⁰, por lo tanto, hay una solidificación de las instituciones-persona que engendran una institución literaria primitiva en la que, entre la tiranía y el comienzo de la democracia, se institucionalizan los roles del poeta-recitador (aún no están especializados), el receptor y el transductor, y ya puede hablarse de una obra literaria, a saber, texto oral o escrito completo de tipo épico o lírico producido en el seno de la institución literaria primitiva. La escisión entre literatura sagrada y la literatura profana adquiere un carácter político, esto es, la primera es ahora la que satisface los requerimientos de las cortes y los reyes; la segunda es aquella que, en cualquier sentido, no los satisface y, por lo tanto, se produce en la marginalidad. La poesía homérica es aristocrática, mientras que la poesía hesiódica es la de los campesinos oprimidos; algunos poetas residen en la corte del príncipe y otros son, entre cortesanos y populares. Se sabe que Platón, en la *República*, introduce el problema idealista del arte como imitación “realidad Vs apariencia” con lo que resucita la escisión neolítica entre lo sagrado y lo profano, pero eso sucede más adelante.

Hauser señala, hacia el 700 a.C., el registro de las primeras obras de arte firmadas por personalidades artísticas marcadamente individuales, en otras palabras, tenemos en el siglo VI el reconocimiento de la autoría de la poesía (Safo-Arquíloco). Por esta época se separan las figuras de cantor y poeta (el poeta es poeta y el cantor es cantor). Asimismo, en el siglo VII, ya las cortes de los tiranos se tornaban los centros culturales más importantes, pues consolidaban los mecenazgos y disponían del servicio de los poetas.¹⁰¹ En esta época el arte sufrió una forma primigenia de

⁹⁹ Arnold Hauser. *La historia social*, 84.

¹⁰⁰ Arnold Hauser. *La historia social*, 84.

¹⁰¹ Los más grandes poetas estaban al servicio de las cortes: “Barquílides, Píndaro, Epímarco y Esquilo actúan en la corte de Hierón, en Siracusa; Simónides, en la de Pisístrato, en Atenas; Anacreonte es el poeta aúlco de Polícrates de Samos; Arión, el de Periandro, en Corinto”. Arnold Hauser. *La historia social*, 99.

autonomización, se tornó desinteresado porque las cortes empezaron a pretenderlo con fines no prácticos. Al desligarse de la ciencia, de la magia y de la religión, la poesía dejó de ser un medio para un fin y se transformó ella misma en fin y objetivo.

Cuando la poesía se fija como categoría específica, cuando hay cavilaciones sobre lo que ella es, la institución literaria se autonomiza, emprende el ejercicio de sus propias funciones, entre las cuales está la invención y propagación de la utopía de su no funcionalidad: “el arte se hace independiente de la magia y de la religión, de la ciencia y de la práctica, cuando la clase dominante puede permitirse el lujo de tener un arte *inútil*”.¹⁰² Los poetas, que gozan del ocio y de la libertad para la composición de formas autónomas, orientan la poesía a la autonomización de la esfera literaria. Si la institución literaria primitiva, en proceso de autonomización, ya se amparaba en la inutilidad y la apraxia, y sus textos parecían ser indiscutiblemente desprendidos, significa que, en su nacimiento, ya se autocultaba, mientras su poder ideológico y su constitución formal se fortalecían. Los poetas trágicos seguían siendo pagados por el Estado democrático ateniense (siglo V a.C.): “el Estado les paga por las piezas representadas, pero, naturalmente, sólo hace representar aquellas que están de acuerdo con su política y con los intereses de las clases dominantes”¹⁰³, y aunque la poesía trágica estuviera cubierta con el velo de la “inutilidad”, definitivamente seguía sirviendo para lo que el Estado quisiera, era un mecanismo de propaganda del Estado, era un aparato ideológico.

El poeta componía la tragedia y la presentaba (surgimiento), luego era leída y representada; valorada por un público reducido de transductores (reconocimiento o afirmación) y presentada al público general. Si participaba en los concursos de poesía trágica era (consagrada) y si ganaba el primer puesto era (canonizada), con todo, su estatus literario, o mejor, su estatus poético, dependía del reconocimiento o afirmación otorgado por los transductores que ejercían la crítica y llevaban a cabo interpretaciones guiadas de la obra.¹⁰⁴ El teatro popular, el de los mimos, nacidos del pueblo y cuyas

¹⁰² Arnodl Hauser. *La historia social*, 105.

¹⁰³ Arnodl Hauser. *La historia social*, 113.

¹⁰⁴ Los concursos dramáticos atenienses de las Grandes Dionisias duraban tres días. Consistían en una tetralogía, a saber, cada mañana se representaban tres tragedias y un drama satírico. En la *Poética*, Aristóteles se refiere varias veces a los concursos dramáticos para comparar las buenas tragedias con las malas en virtud de la buena construcción de cada una de sus partes: “En

creaciones eran para el pueblo, no recibía méritos ni condecoraciones, estos hombres “no querían enseñar ni educar a sus espectadores; querían tan sólo entretenerlos. Este teatro popular, naturalista y sin pretensiones tuvo una evolución mucho más larga e ininterrumpida y pudo presentar una producción más rica y variada que el teatro clásico oficial. El mimo es no sólo mucho más antiguo que la tragedia, sino que probablemente se remonta a la prehistoria”.¹⁰⁵ La comedia del mimo era marginal y, en general, no gozaba de prestigio. La entrada de la comedia a las Dionisias fue lenta y el reconocimiento entre la sociedad elegante fue tardío. El mimo producía sus obras de manera sencilla; sus motivos eran triviales, fragmentarios y faltos del rigor exigido por los concursos y el público de la aristocracia, pero tenía su propia esfera, su propio público que lo reconocía y a sus obras. En el siglo IV la revolución de los sofistas instituyó un nuevo estrato social en el que las obras poéticas, como las de Eurípides, su máximo representante, introdujeron distintos materiales que discutían cuestiones políticas y filosóficas. Según Hauser con la poesía de los sofistas muere el terror de los espectadores ante el final de la obra, guiado por el hado fatal impuesto por los dioses, y nace el extrañamiento por el destino humano que no se conoce (el arte adquiere nuevos valores estéticos e ideológicos). No obstante, con el idealismo y conservadurismo político de Platón, triunfa en su *República* una perspectiva arcaizante del arte cuyo destino es entregado a la élite intelectual de la antigua aristocracia. Puesto que Platón repele la renovación en el arte, expulsa a los poetas del Estado y convierte a un tipo selecto de ellos y sus obras en los protegidos por su utopía, con esto muestra, claramente, el funcionamiento de lo que he llamado Institución Literaria Centralizada y la marginalización de la mayoría de poetas nuevos y clásicos y sus respectivas obras.

cuanto al límite de la extensión, el que sea tiene a los concursos dramáticos y a la capacidad de atención, no es cosa del arte; pues, si hubiera que representar en un concurso cien tragedias, se representarían contra clepsidra, según dicen que ya se hizo alguna vez”. Aristóteles, *Poética* (5-10). Las mejores tragedias son las que acaban en infortunio y no al contrario: “Por eso también cometen este mismo error los que censuran a Eurípides por proceder así en sus tragedias, muchas de las cuales acaban en infortunio. Pues esto, según hemos dicho, es correcto. Y lo prueba insuperablemente el hecho de que, en la escena y en los concursos, tales obras son consideradas como las más trágicas, si se representan debidamente, y Eurípides, aunque no administra bien los demás recursos, se muestra, no obstante, el más trágico de los poetas”. Aristóteles, *Poética* (25-30). Sobre la extensión de los dramas afirma: “Cuantos dramatizaran entera la destrucción de Ilión, y no por partes como Eurípides, o la historia de Niobe, y no como Esquilo, o fracasan o compiten mal en los concursos, pues también Agatón fracasó por esto solo”. Aristóteles, *Poética* (15-20).

¹⁰⁵ Arnodl Hauser. *La historia social*, 111.

En el comienzo del libro X de la *República* de Platón (595a) Sócrates explica a Glaucón la importancia, en virtud de la fundación correcta del Estado, de no aceptar en este –de ninguna manera– las artes imitativas (tomando la *poesía* como caso ejemplar), pues las obras de todos aquellos que hacen imitaciones conducen a la perdición del espíritu de quien no ha conocido la verdad. Para explicar qué es la *imitación* en el arte, Platón pone el ejemplo de la Idea única para aquella multiplicidad de cosas llamadas ‘camas’. La Idea de Cama es creada por el demiurgo productor de naturalezas –la Idea del Bien según el Libro VI–; por lo tanto, la cama construida por un carpintero, si bien es una actualización de la Idea de Cama, no es la Idea misma. De igual manera sucede con el pintor, que está más lejos de las Ideas, pues no es un artesano sino un imitador de las artesanías, esto es, no construye, sino que captura la apariencia de lo ya creado. Se trata pues de un imitador de apariencias.

Lo real es la Idea de la Cama fabricada por Dios, luego viene la cama hecha por el carpintero y, en tercer lugar, la cama pintada por el pintor. Se llama ‘imitador’ al pintor, al poeta trágico y otros (607a) que observaré más adelante. Hasta aquí, el arte mimético es definido como aquel que está lejos de la verdad por ser imitación de las apariencias: “y por eso produce todas las cosas, pero toca apenas un poco de cada una, y este poco es una imagen” (598b). Según Platón, el buen imitador está en la capacidad de engañar a los hombres insensatos, haciéndoles creer que lo pintado o narrado es real. Así pues, todo imitador es como un hechicero que, haciéndose ver por los demás como un omnisapiente, está muy lejos de la verdad y de la ciencia y, por el contrario, más cerca él, y por lo tanto más próximos también los burlados, de la ignorancia y de la imitación. Si el arte es imitación de la verdad, engaño (*apáte*), entonces es peligroso para la república, puesto que, en los hombres, víctimas de este, reinaría la ignorancia y, corrupta la virtud de sus almas, se desestabilizaría el Estado pensado en ruta del bien.

Ningún imitador podría gobernar o ayudar en esta empresa; no están los poetas o pintores en la capacidad de hacerlo, pese a que sea voz común, afirma Platón (600b) que estos conocen todas las artes y que su adalid, Homero, es una figura de excelencia y de sumo discernimiento de asuntos humanos y divinos, porque el buen poeta, compone con conocimiento. Este conocimiento de los poetas y de Homero, invocado por muchos, para Platón es falso, dado que nunca ha servido para la educación de los hombres. No hay en el poeta preocupación por el Estado, no tiene discípulos que lo amen y honren.

Tampoco le sucede, como sí al filósofo, regresar de la contemplación del bien para la posterior imposición del ejercicio político. Al respecto, Sócrates concluye que “todos los poetas, comenzando por Homero, son imitadores de imágenes de la excelencia y de las otras cosas que crean sin tener nunca acceso a la verdad” (601a) y en relación con el pintor, afirma: “el poeta colorea cada una de las artes con palabras y frases, aunque él mismo sólo está versado en imitar, de modo que a los que juzgan sólo con base en palabras les parezca que se expresa muy bien” (601b). Así pues, el poeta, con el engaño de la palabra, a través del metro y el ritmo, procura conocimiento de otras artes y convence a la gente de tenerlo, cual hechicero que encanta a un pueblo.

Para ampliar los argumentos sobre la imitación, Platón se propone mejorar lo dicho frente a las cosas (objetos, seres vivientes o acciones). Cada cosa tiene tres artes: el del que la usa, el del que la hace y el del que la imita. Es quien usa la cosa quien mejor conoce su excelencia, belleza y rectitud, y puede, merced a ese conocimiento, informar a quien fabrica los objetos (el ejemplo aquí es el de una flauta) los efectos buenos o malos que tiene. El artesano o fabricante de los objetos, sólo conocerá pues, lo malo y lo bueno de la cosa a través de la experiencia que de esta tenga quien la usa. En este sentido, el pintor no podría tener conocimiento acerca de si lo pintado por él es bello y recto. Este imitador no podría discernir entre la bondad y maldad de las cosas que imita, sin embargo, seguirá pintando y se concentrará en imitar lo que, a ojos de la multitud ignorante, es más bello y recto. Lo mismo harán los poetas trágicos, usen el yambo o el metro épico.

Para Platón, las artes imitativas están distantes del conocimiento, del cálculo y de la medición (parte razonable del alma) lo que implica que la parte del alma, imperante tanto en el imitador como en los adeptos de la imitación, no es la mejor. En consecuencia, los imitadores son productores de cosas inferiores tocantes a la parte irritable del alma: “el arte mimético es algo inferior que, conviviendo con algo inferior, engendra algo inferior” (603b). Un hombre propenso al sufrimiento y a la debilidad, tendrá fortificada en su alma la parte irritable. No guardará sensatez ante el infortunio y se ahogará en sus lamentos. Mientras tanto, un hombre cuya parte razonable del alma esté endurecida, podrá guardar calma en la adversidad, tal como dice la ley (moderación) y logrará acostumbrar su alma a sanar fácilmente ante la desventura. Puesto que tener el carácter sabio y calmo es difícil, aún más embarazoso

será que los poetas logren imitarlo, por tanto, solamente imitarán lo que desde su naturaleza es más fácil, la iritabilidad embebida en la tragedia.

Por justicia, no se pueden admitir, en un Estado bien legislado, las artes imitativas, pues echarían a perder la parte racional del alma. Los imitadores son responsables del mal gobierno de su alma y de las almas partidarias de la imitación, asunto que afectaría seriamente al Estado. Es tan dañina la imitación que puede llegar a corromper las almas de los hombres de bien, es tal su hechizo que logra excitar en algunas de estas rectas almas, su parte irritable hasta el punto de llevarlas al elogio y simpatía por el poeta. Esto último es propio de la mujer, no de los varones, que deben salvaguardar la racionalidad de su alma (605d).

Los hombres de recta alma no deben compadecerse de las aflicciones ajenas (expresadas en la tragedia) pues esto mostraría que no son capaces de gobernar las congojas propias. Este mismo argumento aplica para lo ridículo, lo patético, las pasiones sexuales y otros apetitos, pues no debe el hombre en cuya alma gobierna lo mejor, gozar de las payasadas de la comedia o de la conversación, o del abuso de los apetitos, que al él mismo lo avergonzarían, por el contrario, debería abominar estas cosas como perversas. La imitación poética nutre todas estas malas cosas y es por tal razón que no debe admitirse en el Estado. En cuanto a buena poesía, sólo se admitirá, los himnos a los dioses y las alabanzas a los hombres buenos (607a). A causa de esta disertación sobre el alma, se sucede el destierro de los poetas imitativos del Estado *ideal* propuesto por Platón, no sin merecer, tanto estos como sus protectores, una debida defensa “en prosa” de sus argumentos acerca de por qué debe existir, en un estado bien gobernado, la poesía imitativa, cuáles son sus bondades y otras razones que aboguen por su importancia en la organización política y en la vida humana. Mientras no pueda defenderse la indispensabilidad de la poesía ésta seguirá siendo puro encantamiento¹⁰⁶:

¹⁰⁶ Aunque es bien sabido que Platón se refiere a la poesía imitativa, en el capítulo X, luego de explicar qué es la imitación, utiliza indistintamente poesía o poesía imitativa.

Pero, si no pueden alegar nada, mi querido amigo, haremos como los que han estado enamorados y luego consideran que ese amor no es provechoso y, aunque les duela, lo dejan: así también nosotros, llevados por el amor que hacia esta poesía ha engendrado la educación de nuestras bellas instituciones políticas¹⁰⁷, estaremos complacidos en que se acredite con el máximo de bondad y verdad; pero, hasta tanto no sea capaz de defenderse, la oiremos repitiéndonos el mismo argumento que hemos enunciado, como un encantamiento, para precavernos de volver a caer en el amor infantil, que es el de la multitud; la oiremos, por consiguiente, con el pensamiento de que no cabe tomar en serio a la poesía de tal índole como si fuera seria y adherida a la verdad. (608a).

Es clave aquí que Platón precise que han sido justamente las “instituciones políticas” (*Politeion*) las responsables de que la poesía imitativa haya sido constituyente de la educación griega y que, en consecuencia, la multitud venere este tipo de poesía, pues lo que ha propuesto el ateniense en la *República*, es un giro institucional, un cambio de proyección de la mirada de la educación tradicional hacia una nueva, o lo que es lo mismo, la desinstitucionalización de la poesía imitativa por la institucionalización de la filosofía. En cuanto al arte se refiere, en la *República* se trata fundamentalmente su valor social¹⁰⁸. Si observamos (401b) encontramos que los poetas y artistas que fueran capaces de acomodar sus composiciones a los requerimientos del Estado, podrían quedarse, quienes no estuvieran de acuerdo, deberían marcharse. El arte que contribuyera a la consolidación de la virtud en el alma del guardián y en general en las almas de las multitudes—sus correspondientes virtudes de acuerdo con aquello a lo que justa y únicamente se dedicarían— sería el arte del Estado, el arte admitido, el arte institucionalizado.

—Por consiguiente, no sólo a los poetas hemos de supervisar y forzar en sus poemas imágenes de buen carácter —o, en caso contrario, no permitirles componer poemas en nuestro Estado—, sino que

¹⁰⁷ El concepto usado aquí por Platón es *πολιτειον*, vertido en la traducción al inglés de Paul Shorey (1935) como ‘*polities*’, cuyo significado es ‘organizaciones políticas’ y tiene el mismo sentido del castellano ‘instituciones políticas’.

¹⁰⁸ Grube ya consideraba esta interpretación. Sostiene que el tema del arte se estudia en la *República* desde el punto de vista de la educación y del gobernante, en contraposición a su tratamiento en el *Ion* concerniente a la “divina inspiración” del poeta. Afirma: “El tema en cuestión no es ahora la calidad de una obra de arte, sino solamente su valor social. Resulta obvio que para Platón es el valor fundamental o que, cuando menos, todos los demás valores han de subordinarse a él”. Grube, G.M.A. *El pensamiento de Platón*. (Madrid: Gredos, 1987), 279.

debemos supervisar también a los demás artesanos, e impedirles representar, en las imitaciones de seres vivos, lo malicioso, lo in temperante, lo servil y lo indecente, así como tampoco en las edificaciones o en cualquier otro producto artesanal. Y al que no sea capaz de ello no se le permitirá ejercer su arte en nuestro Estado, para evitar que nuestros guardianes crezcan entre imágenes del vicio como entre hierbas malas, que arrancaran día tras día de muchos lugares, y pacieran poco a poco, sin percatarse de que están acumulando un gran mal en sus almas. Por el contrario, hay que buscar los artesanos capacitados, por sus dotes naturales, para seguir las huellas de la belleza y de la gracia. Así los jóvenes, como si fueran habitantes de una región sana, extraerán provecho de todo, allí donde el flujo de las obras bellas excita sus ojos o sus oídos como una brisa fresca que trae salud desde lugares salubres, y desde la tierna infancia los conduce insensiblemente hacia la afinidad, la amistad y la armonía con la belleza racional. (401 b-d).

En este pasaje puede observarse que el arte es controlado en tanto medio a través del cual se educa a los hombres. Los artistas que quieran permanecer deben someterse a la corrección que de su obra necesiten hacer los reyes filósofos, políticos y sacerdotes en función de la rectitud del Estado. Este arte institucionalizado se caracteriza por la censura, que puede hallarse en Platón como mecanismo ideológico regulador del Estado que conduce, a toda costa, hacia el “bien”.¹⁰⁹ Ciertamente es que la censura del arte está sustentada en la mentira (*pseudos*) y no en la ilusión o el engaño (*apáte*). La mentira puede ser usada cada vez que sea necesaria para garantizar la justicia, en beneficio de la parte razonable del alma y en coherencia con la ley.¹¹⁰ El arte admitido en el Estado será usado, en favor de la educación, para “marcar el sello con el que se quiere estampar” desde niños a cada uno de los hombres – aquí se refiere propiamente a los guardianes– en la *doxa* (377b). Antes de la gimnástica (para el cuerpo) debe enseñárseles la música, (para el alma) en la que incluye Platón los discursos verdaderos y falsos

¹⁰⁹ Según Grube Platón sabía del gran peligro en la libertad excesiva del arte y esto lo llevó al extremo de enunciar por primera vez la teoría de la censura en el arte: “Es cierto que nadie ha creído más profundamente inexpresado con mayor insistencia la poderosa influencia que las artes ejercen sobre el desarrollo del alma humana. A la gran fuerza de esta creencia obedece el que insistiera en la necesidad de la censura”. Grube, G.M.A. *El pensamiento de Platón*. (Madrid: Gredos, 1987), 313.

¹¹⁰ Ya afirma Pedro Azara que se trata de una mentira político-artística: “Platón aceptaba que no todos los fraudes eran del mismo calibre ni tenían las mismas graves consecuencias. Distinguió cuidadosamente entre la mentira (*pseudos*) y la ilusión o el engaño (*apáte*), y legisló en favor de la primera”. Platón defendió ciertas mentiras o *pseúde* “siempre y cuando cumplieran con un requisito previo (...) las historias tenían su razón de ser mientras no estuvieran en manos “impías, impuras, carentes de santidad”, si eran escenificadas o al menos supervisadas, por sabios, filósofos o políticos (los herederos de los reyes y sumos sacerdotes iluminados por la divinidad)”. Pedro Azara. *La imagen y el olvido: el arte como engaño en la filosofía de Platón*. (Madrid: Siruela, 1995), 48.

contenidos en el mito. Estos últimos –nunca carentes de cierto grado de verdad– deben ser controlados y supervisados antes de que lleguen a los infantes, asimismo, se debe persuadir a las madres y ayas de contar a los niños sólo los mitos aprobados (377c). Esto último garantiza que la institución de la familia esté en función de la institución del arte y se genere el *habitus*. Adicionalmente, Platón requiere que los mitos mayores se rechacen más que los mitos menores, pues son los más contados y los más falsos. Al respecto dice Sócrates a Adimanto (377d):

–Aquellos que nos cuentan Hesíodo y Homero. Y también otros poetas, pues son ellos quienes han compuesto los falsos mitos que se han narrado y aún se narran a los hombres.

–¿A qué mitos te refieres y qué es lo que censuras en ellos?

–Lo que en primer lugar hay que censurar –y más que cualquier otra cosa– es sobre todo el caso de las mentiras innobles.

Estas mentiras innobles corresponden a la mala y falsa representación de los dioses y héroes, cometidas por los forjadores de mitos a través de las palabras y otros actos. Aun siendo verdaderos los escándalos clandestinos de los dioses, deberán ser pulidos por los poetas y supervisores para mejorar u omitir cualquier ligereza. Llegado el caso, se prescindiría de las bajezas divinas que pueden influir de manera negativa en la gente y contribuir al fortalecimiento de la parte inferior del alma. No es preciso narrar –y por lo tanto es menester velar– las narraciones de las guerras entre los dioses y los enfrentamientos entre estos, sus parientes y prójimos, si se quiere que no sucedan tales cosas en el Estado y ni que los afectados aleguen verdad en sus actos por pauta de los dioses. Es la primera de las leyes de las pautas que conciernen a los dioses, que ni el más joven ni el más anciano narre los mitos sacrílegos que el Estado censura (380c). Con todo, debe quedar claro que para Platón la mentira corresponde al hombre y la verdad a los dioses. En palabras de Dettiene, citado en Azara (49): “la oposición fundamental no se da entre la mentira y la verdad” porque no corresponden al mismo plano, la primera subyace a lo mortal (carnal) y la primera a la lo inmortal (divinidad-alma). Esta mentira es de utilidad pública y sólo será compuesta por quienes sepan la verdad –con pleno conocimiento de lo que con ella generarán– de modo tal que en ella no hay engaño.

En suma, la institución del arte de la que he hablado, desterraría las obras miméticas y, por lo tanto, se erigiría gracias al arte nuevo, que no es tal por su novedad estética, sino por la primicia de ser controlado por el Estado ideal de Platón (el arte como maquinaria de la utopía; el arte en extremo útil). A la poesía, bienvenidos sean los himnos a los dioses, las alabanzas a los hombres buenos y los textos poéticos forjados por quienes quieran ser aceptados. Hay aquí una concepción filosófica del arte institucionalizado con una clara organización. En la cima están los supervisores ‘dueños de la verdad’ que regulan las obras y seleccionan aquellas –cuyas propiedades de forma y contenido– son coherentes con los fines de la república. Seguidamente, las obras pasan por un proceso de revisión que determina los aspectos que se pueden mejorar o censurar, y finalmente, tras recorrer estas instancias, son legitimadas y aptas para el público; para el pueblo.

La institución de la familia se encargaría del primer paso de la educación de los niños: darles a conocer sólo las historias impuestas por el Estado y así garantizar el fortalecimiento de la parte racional del alma, desde la infancia. La institución literaria está estructurada de modo tal que se corresponde, en su propósito y funcionamiento, con la educación del alma desde la niñez. Al afectar positivamente el punto razonable del alma, y no el irritable, se obtendría un alma moderada; un conjunto de almas moderadas que ayuden a la estabilidad y justicia de la república. El estatus poético (literario) de la obra es conseguido en el marco del Estado utópico; la literatura aquí es una institución en tanto aparato ideológico: los gobernantes y diversos supervisores no sólo tienen la potestad para decidir qué es poético y qué no lo es, sino para usarlo en servicio de la política y de la educación, o lo que es lo mismo, en la solidificación de un sistema de normas y valores muy preciso, que hace ineludible la marginalización de las obras de aquellos poetas que no deseen acogerse a la manipulación directa de sus productos artísticos. El propio Estado pone en funcionamiento sus instancias y mecanismos en virtud de la composición y depuración de las verdaderas, bellas y rectas obras poéticas, y con esto, ratifica que hay algunas que no pertenecen, que son censuradas, y que habrá poetas excelsos y otros que, no dejarán de ser indoctos imitadores.

El periodo del racionalismo helenístico, “los trecientos años que siguen a Alejandro Magno”,¹¹¹ introduce la internacionalización del arte en virtud del desplazamiento de los centros culturales, de Grecia a Oriente, y con esto, el mercado del arte se expande y nacen instituciones específicas, fijas, que empiezan a asentar aún más la estructura física de la institución literaria, a través de IP cada vez más especializadas como bibliotecas, pequeños centros de teatro en cada ciudad y círculos de intelectuales y artistas; *commercium litteratum et artium* a cargo de personas con roles más estables. Los gustos en la literatura son más abiertos y los poetas comienzan a inventar historias completas, a novelar. Durante la edad media el arte es destinado por la Iglesia a la educación moral, con ayuda de los emperadores (representantes de Dios en la tierra). A las bibliotecas, centros de teatro y círculos, se suman los monasterios –estos últimos dependientes de Roma– los escritorios y las cortes señoriales, todas estas instituciones cumplían papeles específicos en la producción de arte y asignaban a los poetas y sus ayudantes, diversos menesteres.

Los poetas profesionales estaban al servicio de las cortes para recuperación y creación de poesía épica: “en su tiempo, los antiguos poemas heroicos se cantaban, las *chanson de geste*, se recitaban y, probablemente, la antigua epopeya cortesana se leía en público; pero las novelas de amor y de aventuras se escriben para la lectura privada”¹¹² y, como tal, da lugar a lectores cada vez más exigentes que llevan a cabo actos interpretativos gracias a los cuales se especializa el público, esto es, aparece, por primera vez, un público literario lector que empieza a desplazar el público literario oyente. El Renacimiento concretó el mecenazgo para los poetas, generó los primeros salones literarios, las poderosas cortes italianas, y produjo, gracias al humanismo, una clase especial de literatos que escribió para un público lector más ensanchado y especializado: “Hasta que ellos no aparecieron no comenzó a existir algo así como un mercado literario libre y una opinión pública condicionada e influible por la literatura”¹¹³. En el Renacimiento es evidente una estructura institucional de la literatura que se hace familiar a la ya fortificada del siglo XVIII. Hay un autor, hay un artista, hay un público lector y, lo más importante, hay una base sólida, real, material, física, históricamente desarrollada e históricamente cambiante, en la que, gracias a otras instituciones y al trabajo diferenciado “roles” de muchas personas en el interior de ellas,

¹¹¹ Arnodl Hauser. *La historia social*, 128.

¹¹² Arnodl Hauser. *La historia social*, 270.

¹¹³ Arnodl Hauser. *La historia social*, 397.

es posible su existencia, es factible el funcionamiento de la literatura como una institución –sea centralizada o marginal– que produce textos literarios, esto es, artefactos discursivos cuyas cualidades orgánicas constitutivas deben corresponderse, en virtud de su tipología, con un género literario, a saber, lírico, dramático o narrativo que faculta su estatus ficcional.

2. La literatura como institución

He dicho hasta aquí que una teoría institucional adecuada de la literatura tendrá que incluir en la definición misma del hecho literario las nociones de institución-acción (IA) e institución-persona (IP). Las IP tendrán, sin embargo, un papel más relevante en el sentido de que su funcionamiento social involucra las IA, pero no dependen plenamente de ellas. Según Jeffrey Wieand las IP “function as quasi-persons or agents; they perform actions and may be held responsible for them. The Catholic Church, for example, may hold a fund drive or condemn an injustice. In general, a P-institution acts through those of its members who are empowered to act on its behalf”.¹¹⁴ Por su parte, las IA son un determinado acto convencional del tipo hacer una promesa, casarse o bautizarse, esto es, están gobernadas por reglas y restricciones, en consecuencia, sólo algunas prácticas sociales, las convencionales, pueden entenderse como IA. Cada una de esas acciones es el ejemplar de un tipo de acción específica, en otras palabras, la acción tipo (que contiene la regla) ha sido interiorizada por las personas y, cada vez que lleven a cabo una acción, esta será el ejemplar de la regla tipo. En este sentido, considero que las acciones llevadas a cabo por las personas que participan de manera activa o pasiva de las instituciones literarias son actos convencionales o IA cuando siguen determinadas reglas –que varían históricamente– impuestas por la IP que es la literatura.

Un profesor de literatura puede realizar una IA como asegurar a sus estudiantes que la literatura es la expresión de la suma belleza, basado en esa convención (definición esteticista de la literatura).

¹¹⁴ Jeffrey Wieand. “Can There Be an Institutional Theory of Art?” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 39, no. 4 (1981): 410.

Asimismo, un estudiante puede dejar de comprar una novela gráfica y confesar a su mejor amigo que, en virtud de la elevación de su espíritu, es mejor invertir dinero y tiempo de lectura en *Madame Bovary*. Por su puesto, estas personas llevarán a cabo otras IA (como casarse con una editora o que un crítico literario prometa leer un cuento) que no tendrán que ver propiamente con una actuación en favor de la institución. En todo caso, Wieand tiene una visión sesgada de las IA, pues encuentra en ellas, principalmente, unos actos elementales que se realizan lejos de cualquier IP, como si casarse o hacer una promesa necesariamente pudieran entenderse sin ellas. Su intención principal era demostrar que Dickie estaba equivocado en la primera versión de la teoría institucional en *Art and the Aesthetic* (1974) en la que afirmaba que el estatus de candidato a la apreciación era “conferido” por el mundo del arte y la vez negaba que este fuera una IP. Según Wieand, sólo una IP puede realizar una acción tal como conferir. Por fortuna, Dickie corrigió el problema en *The Art Circle* (1997) y negó que el estatus de candidato fuera “conferido”, eliminó así toda conferencia y prefirió entender que el estatus de candidato a la apreciación se conseguía con la elaboración de la obra de arte. Es importante recordar este punto porque, pese a la crítica de Wieand, Dickie afirma que hacer arte es una IA, a saber, actos gobernados por convenciones que circulan principalmente entre el autor y el público en un marco mínimo para la presentación de la obra (mundo del arte) en el que las IP tales como las editoriales, museos, salones, entre otros, son elementos auxiliares. En este sentido, crear un artefacto es una regla, crearlo del tipo de los que se crean para ser presentado a un mundo del arte es otra regla, así pues, cada una de las condiciones de necesidad de la obra es una regla. Todas estas reglas son posibles gracias a la comprensión de los implicados de que hacen parte de una práctica que implica la ejecución de diversos roles.

Si el mundo del arte es para Dickie la totalidad de los roles desempeñados por los miembros, con el rol del artista y del público en el núcleo; si el mundo del arte es la totalidad de los sistemas que lo componen, entonces se estaría dejando por fuera del mundo del arte las IP que permite, según mi perspectiva, que esos sistemas (literatura, pintura, cine, entre otros) existan y que los roles mismos puedan ejecutarse. Para que la literatura sea el tipo de institución que pretendo, necesita una estructura organizativa que facilite su funcionamiento, un soporte de IP. Las convenciones, las reglas y los roles que tienen que ver con la creación, presentación y consagración de la obra literaria, no existen sin las

instituciones que los demanden, en síntesis, un rol, dentro de la institución literaria, no puede ejercerse por fuera de las IP que lo sustentan. Dickie sabe esto, no obstante, insiste en que su teoría es institucional porque las AI son prácticas sociales, de modo que hacer arte es una práctica social: “naturalmente, siempre hay una comunidad de personas que desempeñan los roles del mundo del arte y, en cierto sentido, son el (personal del) mundo del arte en un tiempo dado, pero este es otro sentido del mundo del arte”¹¹⁵. Y entender las IP como aquellas que soportan los roles, es también otra forma de percibir el mundo del arte y el mundo literario (las instituciones literarias).

Llegado a este punto, considero que la literatura es una institución social del tipo IP, posible gracias a otras IP que hacen las veces de sus mecanismos de funcionamiento. La totalidad de los agentes implicados en este sistema, llevan a cabo diversas IA para actuar en nombre de la institución literaria o literatura. Al realizar este tipo de acciones –cambiantes en el tiempo– reglamentadas por la institución literaria, los agentes estarían ejerciendo diversos roles que son soportados por el entramado institucional. Indudablemente, los agentes de la institución literaria, como los de cualquier institución, pueden llevar a cabo, mientras ejercen sus roles, IA de otro tipo, por ejemplo, violar las reglas de la IP (que un escritor cometa plagio), o bien, que sean llevadas a cabo en el seno de la institución, pero no se realicen para efectos de esta (saludar a un compañero de trabajo o prometer ir más tarde a cenar con alguien). Existe, además de la institución literaria principal (Centralizada), otra institución literaria (Marginal) –a la que me referiré en el siguiente apartado– que comparte con ella algunos sectores del entramado y tiene su propia red sistémica de creación, reconocimiento y consagración.

La literatura no sólo es una IP cuyos miembros llevan a cabo actos institucionales (IA) en representación suya y actos institucionales (IA) cotidianos, sino que es, sin lugar a dudas, como toda institución social, un aparato ideológico. Adopto de Dubois la idea de que la literatura actúa como estructuradora del campo social, a través de la producción, reproducción y transformación de representaciones del mundo que ofrece a los lectores (función ideológica) y con ello interviene en las relaciones entre las clases sociales. Asimismo, la función ideológica de la institución literaria se encarga

¹¹⁵ Dickie, *The Art Circle*, 107.

de propagar la idea de su no funcionalidad. No considero, como sí lo hace Dubois, que esta utopía de la no funcionalidad sea producto de la organización institucional sufrida por la literatura a mediados del siglo XIX; la función ideológica de la institución, particularmente la responsable de la mencionada contradicción, debe estar necesariamente presente desde la institución literaria primitiva, justo cuando deja de ser protoliteraria. El hecho de que la palabra *literatura*, aplicada al conjunto de ciertos géneros de la ficción, a saber, el lírico, el dramático y el narrativo, haya surgido en el siglo XVIII, no implica, de hecho, que aquello que empezó a denominar a partir de la aludida fecha, no existiera antes; tampoco podría dar lugar a la negación de la función ideológica regulada por la institución que siempre ha sido.

La segunda mitad del siglo XVIII en Europa estuvo marcada por una revolución cultural que provocó grandes cambios en el mundo artístico en general. El término literatura sufrió, durante este periodo, un viraje semántico perentorio que permitió, entre otras cosas, delimitar los tipos de texto que abarcaría y, con ello, reclamar su autonomía. Fue a partir de este giro que la institución literaria realizó un arduo trabajo de clasificación y apropiación de los textos literarios precedentes y presentes –para incluirlos en los géneros– y se preparó para los que vendrían. Empero, como a continuación veremos, y en esto he de insistir, no hay que confundir los diversos significados que ha tenido la palabra *literatura* con la institución literaria, esta última preexiste al origen y transformación del concepto de literatura. A propósito de la evolución etimológica del término *literatura*, Vitor Manuel Aguiar e Silva (1972) explica que:

El vocablo “literatura” es un derivado erudito de término latino *litteratura*, que, según Quintiliano, es calco del griego γραμματικη. El derivado erudito de *litteratura* pasó a las principales lenguas europeas en formas muy afines (esp. *literatura*, fr. *littérature*, it. *letteratura*, ing. *literature*), a fines del siglo XV: fue algo más tardía su aparición en alemán (siglo XVI) y en ruso (siglo XVII). En latín, *litteratura* significaba instrucción, saber relacionado con el acto de escribir y leer, o también gramática, alfabeto, erudición, etc. Se puede afirmar que, fundamentalmente, fue este el contenido semántico de “literatura” hasta el siglo XVIII, ya se entendiese por *literatura* la ciencia general, ya, más específicamente, la cultura del hombre de letras.¹¹⁶

¹¹⁶ Vitor Manuel Aguiar e Silva. *Teoría de la literatura* (Gredos, Madrid: 1972), 12.

Nótese pues que hasta el siglo XVII, el conjunto de textos que ahora llamamos literarios, eran nombrados con una sola palabra que a todos abarcaba: *poesía* (poiein). Estas poéticas eran prescriptivas o normativas, pues ya Platón, Aristóteles y Horacio, principalmente el estagirita y el latino, habían elaborado distintas convenciones en torno a la composición y valoración de las buenas obras, líricas, dramáticas y épicas que constituyeron una guía aplicativa. Dichas poéticas “en efecto, eran normativas porque no hacían depender sus juicios de los cambios históricos, sino que establecían criterios intemporales de excelencia”¹¹⁷ cuyas prescripciones persistieron hasta el siglo XVII para ser progresivamente cuestionadas y transformadas entre los periodos comprendidos por la ilustración y el romanticismo. Según Raymond Williams (1977), durante el siglo XVII primaba la acepción de literatura asociada a la lectura, específicamente a la capacidad de leer; se trataba de una categoría de uso y condición, mas no de producción, contrario a aquello que empezó a ocurrir a partir de mediados del siglo XVIII con la impresión masiva de obras, el crecimiento de los niveles de alfabetización y la metamorfosis de la figura del autor:

Litterature, según su ortografía corriente originaria fue efectivamente una condición de la lectura: de ser capaz de leer y de haber leído. A menudo se aproximó al sentido del alfabetismo (*literacy*) moderno, que no se incluyó en el lenguaje hasta las postrimerías del siglo XIX; su introducción se hizo necesaria en parte por el movimiento que experimentó la literatura hacia un sentido diferente. El adjetivo normal asociado con literatura fue letrado (*literate*). Literato (*literary*) surgió en el siglo XVII con el sentido de la capacidad y la experiencia de leer y no asumió un significado moderno diferenciado hasta el siglo XVIII.¹¹⁸

La evolución del término *literatura*, durante el siglo XVIII, abarca cuantiosos significados que podrían sintetizarse, siguiendo a Aguiar e Silva, de la siguiente manera:

- i. Actividad específica del hombre de letras.
- ii. Producto de la actividad del hombre de letras (conjunto de objetos que pueden estudiarse).

¹¹⁷ Jordi Llovet et al., *Teoría literaria y literatura comparada* (Barcelona: Planeta, 2012), 32.

¹¹⁸ Raymond Williams, *Marxismo y literatura* (Barcelona: Península, 2000), 61.

- iii. Conjunto de obras literarias.
- iv. Conjunto de obras literarias de un país (hacia finales del tercer cuarto del siglo XVIII). Literatura francesa, literatura inglesa, literatura italiana, etc.
- v. Creación estética “específica categoría intelectual y forma específica de conocimiento” (hacia finales de la penúltima década del siglo XVIII).¹¹⁹

Durante los siglos XIX y XX el término siguió evolucionando:

- i. Conjunto de las producciones literarias de una época.
- ii. Obras que se hacen particulares por su intención, temática u origen (literatura femenina, literatura de terror, etc.).
- iii. Bibliografía sobre un tema determinado (literatura sobre el barroco, la medicina, la biología, entre otras.).
- iv. Retórica o expresión artificial.
- v. Por elipsis (literatura en vez de *historia de la literatura*).
- vi. Por metonimia (literatura significa también *manual de historia de la literatura*).
- vii. Conocimiento organizado del fenómeno literario (literatura comparada, literatura general).¹²⁰

De todos los significados del vocablo *literatura*, el que mayor repercusión tuvo sobre su concepción moderna, fue el (v) del siglo XVIII: “creación estética”. Este contenido semántico alude al “desplazamiento del concepto de “saber” hacia los de “gusto” o “sensibilidad” como criterio que define la calidad literaria”¹²¹ señalado por Raymond Williams. El sentido de saber “humano” o “culto” (que indicaba nivel de realización educacional y por lo tanto una distinción social) que tuvo la literatura en un primer estadio de la evolución de su significado, en el siglo XVIII, fue sustituido por el de “gusto” o “sensibilidad” en el estadio final.

¹¹⁹ Aguiar e Silva. *Teoría de la literatura*, 13-14.

¹²⁰ Aguiar e Silva. *Teoría de la literatura*, 15-16.

¹²¹ Williams. *Marxismo y literatura*, 62.

Este viraje, que vigorizó la utopía de la no funcionalidad de la literatura, comenzó, según Williams, gracias a profesiones ilustradas, cuya base social fue primero la Iglesia y luego la Universidad, para, progresivamente, convertirse en profesiones constituidas en virtud de la posición de clase— particularmente la burguesa— que destinarían los criterios generales para la constitución de conceptos como *gusto* y *sensibilidad* y su aplicación a la literatura. Ambos conceptos “como definiciones subjetivas de criterios aparentemente objetivos (que adquieren su objetividad aparente en un sentimiento de clase activamente consensual) y al mismo tiempo definiciones aparentemente objetivas de cualidades subjetivas, son categorías característicamente burguesas”.¹²² He aquí una de las razones fundamentales para que la respuesta a la inquietud por la naturaleza de la literatura, casi siempre, casi ciegamente, se cierre sobre los contornos de sus “propiedades” o “valores estéticos” y requiera inherentemente de una contraparte, una discriminación de aquellos textos que, supuestamente, no tienen, o poseen turbiamente, esos valores reconocibles en virtud de la *sensibilidad* y el *gusto*.

Para la fijación de “creación estética” como el significado principal del término literatura fue primordial el papel de la crítica, cuyo concepto, que evolucionaba simultáneamente con el de literatura, sentó las bases del ejercicio consciente de la sensibilidad. Con todo, “creación estética”, por mucho que parezca ser la definición más acertada, en tanto hipótesis ontológica ordinaria, no es literatura; un conjunto de obras literarias “cuyas cualidades estéticas” las han ensalzado y canonizado, no es literatura; no es literatura el trabajo realizado por un escritor; la crítica y la teoría literaria no son literatura. La literatura es una IP compuesta de otras IP, en la que las personas, que cumplen distintos roles, llevan a cabo diversas IA para la producción e interpretación de obras literarias o artefactos textuales ficcionales líricos, dramáticos o narrativos. La institución literaria, en cabeza de los transductores (críticos, teóricos y los propios autores), determina la codificación de los elementos temáticos, narratológicos, poéticos, estéticos e ideológicos de los textos literarios. Asimismo, soporta y renueva las instancias de surgimiento, reconocimiento o afirmación, consagración y canonización de las obras literarias y sus autores. Si se trata de la Institución Literaria Centralizada o dominante, esta garantiza, por medio del *habitus*, la legitimidad perenne de las obras literarias y su autoocultamiento como institución. Como he planteado ya desde apartado dedicado a la transformación de protoinstitución literaria en institución

¹²² Williams. *Marxismo y literatura*, 65.

literaria, la base de su funcionamiento, su carácter institucional e ideológico, le es connatural. Esta afirmación en ningún momento niega que la obra literaria, como producto de la institución literaria, tenga propiedades estéticamente relevantes, o que la obra literaria no sea susceptible de recepciones absolutamente psicologistas, a lo que se opone, sin lugar a dudas, es a una reducción esencialista y esteticista de la ontología de la literatura.

3. Las instituciones literarias

Las instituciones literarias son dos. Se trata de IP en las que se lleva a cabo distintas IA. Necesariamente hay una institución literaria histórica e ideológicamente dominante que llamaré Institución Literaria Centralizada (ILC), a saber, la de la literatura cultivada, la del campo restringido, la que ostenta mayor poder ideológico, la amparada por la crítica, la que el *habitus* soporta en lo más alto de las producciones culturales textuales, la que trabaja de la mano de la escuela y las academias para la consagración y canonización de las obras literarias, la que ampliamente teorizan las teorías institucionales, en virtud de la cual la Institución Literaria Marginal (ILM) funciona de manera paralela, y esto no significa que esté subordinada a ella. A simple vista parece contradictorio el hecho de que se dé el calificativo de “dominante” a una institución que no controla ni somete a la otra, no obstante, además de las razones arriba mencionadas, la ILC es dominante, sobre todo, gracias al dogmatismo ideológico que ostenta para diseminar la idea de su “pureza ontológica”; rechaza la (ILM) sin que esta se vea lesionada, en ninguna forma, en consecuencia, sus actos autolegitimantes, irrigados en la mayoría de teorías literarias, incluso las que se dicen más novedosas y actuales, no hacen más que disimular su carácter institucional “sistema de ideas” tras una inteligente fachada anti-ideológica.

He señalado ya que tanto Dickie como Danto, Dubois y Bourdieu, desde la filosofía y la sociología, respectivamente, consideran el *mundo literario*, la *institución literaria* y el *campo literario*, como un marco único, aunque el concepto de Bourdieu, fracciona el campo en dos subcampos (el de la producción restringida y el de la gran producción) pese a que, paradójicamente, no los considere “partes del campo”. No obstante, el concepto de institución literaria, tal y como lo concibo, es de carácter plural,

esto es, puede ser aplicado tanto a la Institución Literaria Centralizada como a la Institución Literaria Marginal. ¿Cuál es la Institución Literaria Marginal? Se trata de otra IP cuyas funciones consisten en la producción de obras literarias que pueden diferir, en mayor o menor medida, –en sus temáticas, propósitos estilísticos y de mercado– de la institución dominante, aun cuando es posible que compartan con ella varios de sus engranajes y agentes.

La Institución Literaria Marginal (ILM) es independiente de la Institución Literaria Centralizada (ILC) o dominante, en el sentido de que no está sometida a su regencia para poder funcionar, para constituir por sí misma un aparato ideológico y generar sus propios procesos de legitimidad literaria. Es la responsable de la producción de obras literarias que son percibidas por la ILC –si bien habitualmente están desprendidas de lo que esta juzgue sobre ellas– como marginales, paraliterarias o censuradas de manera categórica; corresponde a otra organización o sistema que no lucha directamente por el reconocimiento del estatus literario ni por el ascenso de posición en la escala de poder simbólico, aunque puede llegar a conseguirlo, y tampoco tiene que batallar, desaforadamente, por el poder económico; por arrasarse en ventas; no hace parte, fácilmente, de la valoración de la gran crítica ejercida por las universidades, ni compete en el envite del gran juego por el poder simbólico que confiere el “estatus literario”.

3.1. Instancias de la Institución Literaria Centralizada

La base de la estructura de la ILC corresponde, necesariamente, a las instancias identificadas por Dubois (siglo XIX) sin embargo, durante el siglo XX y lo que va del siglo XXI, merced a la diversificación de las prácticas literarias y el desarrollo de las sociedades, en general, otros mecanismos han surgido para ampliar el funcionamiento de las instancias. La totalidad de estos mecanismos y sus interrelaciones, que históricamente deberán seguir desarrollándose, hacen posible el funcionamiento de esta institución social. Asimismo, cada uno de estos mecanismos cumple un papel concreto en la producción, circulación, consagración y canonización de las obras literarias y los autores, empero, puede asumir, simultáneamente, varias funciones; el autor y el público desempeñan roles capitales específicos en el interior de ellos, de manera que, desde mi perspectiva, autor y lector no conforman un

marco mínimo o básico para la producción de las obras literarias, por el contrario, para que este marco sea suficiente dentro de una teoría institucional que pretenda responder a la pregunta por la naturaleza de la literatura, tendría, en consecuencia, que ser más amplio; amputar al autor y al lector de la base del circuito del sistema institucional, implicaría la imposibilidad del proceso mismo de surgimiento y consagración e impediría la consecución del estatus literario ¿Cómo podrían los lectores leer una novela si esta no ha sido publicada o presentada? ¿Acaso podría un escritor ganar el premio Rómulo Gallegos sin que su obra haya logrado alcanzar el reconocimiento conseguido gracias al mecanismo de la crítica?

En este orden de cosas, los mecanismos básicos de funcionamiento de la institución literaria pueden integrarse en cuatro instancias, a saber, las primarias: *surgimiento* y *afirmación o reconocimiento*, y las secundarias: *consagración* y *canonización*. Este planteamiento adopta de Dubois la estructura del esquema de la trayectoria de las obras y los autores en el sistema institucional, sin embargo, lo amplía y aplica a la ILM. Afirmo que para que determinado texto (obra) pueda conseguir el estatus literario, obligatoriamente debe insertarse en el siguiente sistema institucional y alcanzar, a cabalidad, las instancias primarias. En la medida en que la obra consiga el estatus literario, y luego se consagre y canonicé, su autor alcanzará los mismos niveles de aceptación; se trata de un efecto refractivo. El autor será tal desde el *surgimiento* de su obra y será tan reconocido como asegurada esté su obra en las segundas instancias. Una vez una obra literaria ha logrado consagrarse o canonizarse, es del todo viable que las demás obras de un autor, tanto las previas como las sucesivas, se abran paso rápida y cómodamente, en las instancias y consigan el mismo grado de afirmación que esta. La autoridad que la consagración y la canonización de la obra literaria otorgan a su autor, es ungida también sobre las demás obras; apresura y facilita su trayecto por el sistema instancial de la institución literaria.

3.2. Instancias primarias

Primera instancia (surgimiento): la obra es presentada, esto es, se hace pública a través de diversos mecanismos. La publicación o presentación no garantiza su estatus literario, esta primera instancia consiste, exclusivamente, en su surgimiento. Las editoriales, las revistas, los periódicos, las

librerías, los salones, los grupos de estudio, entre otros, constituyen el respaldo de esta instancia, aunque no sea este su papel exclusivo. Estos mecanismos, de acuerdo con su constitución, pueden, simultáneamente, ejercer sus funciones a través de la Red, con medios digitales, o funcionar, de manera exclusiva, en la Red. En este sentido, el “surgimiento” es una condición necesaria, pero no suficiente para que una obra pueda ser literaria, para ello habrá de alcanzar la segunda instancia.

Segunda instancia (afirmación o reconocimiento): la obra se inserta en la constelación crítica y teórica que funciona en virtud del proceso de su afirmación, esta instancia garantiza la lectura de la obra, su circulación, análisis y, por lo tanto, su reconocimiento. La obra amplía su horizonte de lectura, de modo tal que no sólo es leída por un público general de lectores, sino que adquiere auténticos intérpretes que valoran y transforman las ideas con el objetivo de discutir las y presentarlas de manera tal que aseguran el reconocimiento. Los mecanismos que hacen posible esta instancia son la academia, las editoriales, las revistas, los congresos nacionales e internacionales sobre literatura, las librerías, entre otros. Podría decirse que la mayoría de instituciones culturales, que he llamado mecanismos, y sus respectivos dispositivos de acción, ejercen papeles distintos según la instancia en la que actúen. Por ejemplo, la editorial, que en la primera instancia sirvió a la edición y publicación inicial de la obra, en la segunda, podrá contribuir a una mayor difusión de la obra, por lo tanto, es posible que realice reimpressiones, reediciones, use varios de sus canales de venta y opte por la publicación de la misma obra en distintos sellos editoriales. También podrá apoyar trabajos críticos y estudios sobre la obra o autor correspondiente, entre otras posibilidades de potenciación de sus funciones e incremento de sus beneficios. Merced a la *afirmación o reconocimiento* la obra ha alcanzado el proceso elemental de su constitución, esto es, ha sido escrita (elaborada), publicada, leída y valorada, en consecuencia, ha conseguido que la institución la legitime o afirme su estatus literario. No obstante, esta instancia *per se* no afirma el estatus literario; es necesaria, mas no suficiente, pues depende de la primera instancia para poder funcionar. En este punto, sostengo que, filosóficamente, las instancias primarias (juntas) satisfacen las condiciones de suficiencia y necesidad para que la institución literaria legitime las obras como literarias o, lo que es lo mismo, consigan su estatus literario.

3.3. Instancias secundarias

Tercera instancia (consagración): debido al resultado del ejercicio crítico, a la conquista de lectores e intérpretes, a los estudios realizados sobre ella, a la rentabilidad en ventas, y a que ha conseguido reconocimiento simbólico y económico, la obra literaria es unas veces candidata y otras, se hace directamente meritoria de la distinción. En todo caso, la sola candidatura le otorga ya una especial condición respecto de las obras literarias que no han logrado permear el filtro de la crítica o no han sido rentables para las editoriales. Puesto que el papel de la crítica es ejercido principalmente por docentes e investigadores que trabajan en la Universidad, y ella también produce sus propios sistemas de reconocimiento (premios, distinciones y concursos) será esta institución social, al servicio de la literatura (es una de sus funciones), el principal mecanismo de esta instancia. Sin embargo, las editoriales, las fundaciones, los ministerios de cultura, las reales academias, las asociaciones de críticos y escritores, las revistas, entre otros, se encargan de generar su propio sistema de premiación y reconocimiento, todo esto, en virtud de su afianzamiento y conveniencia económica y simbólica –con toda la corrupción que pueda generarse en el interior de estas instituciones–. Estos reconocimientos funcionan también en aras del reclutamiento de escritores para la participación activa, con papeles específicos en la editorial, para que respalden el laurel y el crecimiento de esta (reciprocidad de poder) o fenómeno de escuderías, según Dubois. Con todo, esta instancia, si bien es muy importante para el posicionamiento de la obra literaria y, en consecuencia, del autor, no interfiere en la consecución del estatus literario, más bien se aprovecha de él para distintos fines, entre los que pueden mencionarse el ascenso de distintos géneros y subgéneros literarios, la rección sobre los gustos de los lectores y el sostenimiento mismo de los mecanismos que hacen posible la institución. Hay obras literarias que, aunque han sido estudiadas, criticadas y reconocidas por los lectores, nunca han sido candidatas o ganadoras de un premio, no se han consagrado.

Cuarta instancia (canonización): la consagración de la obra avala la canonización de la misma. En esta instancia, aunque la editorial, las revistas, los periódicos, las academias, entre otras instituciones y sus recursos operatorios, continúen llevando a cabo acciones en virtud de la sustentación de la

consagración, afirmo con Dubois que es la Escuela el mecanismo central encargado de configurar e irradiar, con base en los manuales, guías escolares, enciclopedias literarias, entre otros, el código estético dominante de las obras literarias. Los niños y los adolescentes reciben esta alineación ideológica que les permitirá valorar, en adelante, las obras literarias. Sin embargo, cada vez son más los maestros y las escuelas que permiten la entrada a literatura no consagrada y a otras instituciones literarias, inquietos, la mayoría de las veces, porque el estudiante incrementa su deseo de leer y mejore su comprensión de lectura; rara vez con la intención de que reconozca el sustrato institucional de la literatura. En estos casos, las obras literarias seleccionadas satisfarán, en la medida de lo posible, los gustos de los estudiantes, remitirán a los tópicos juveniles de las primeras relaciones amorosas, las guerras, la ciencia ficción (cyberpunk), el terror, entre otros, que variarán según la época y la región. La lectura de obras literarias no consagradas y de aquellas provenientes de la ILM, que se efectúa, sobre todo, en los primeros años de la secundaria, no equilibrará las relaciones entre las obras literarias. En los siguientes años de estudio, progresivamente, se impondrá de nuevo la literatura canonizada y el código literario dominante será transmitido; la discriminación será expandida. El estudiante se graduará; saldrá preparado para legitimar y relegitimar las obras y los autores canónicos y diseminar la utopía de la no funcionalidad de la ILC. En la Universidad, si este decide estudiar una profesión que tenga que ver con la literatura, reforzará la utopía e incrementará, paradójicamente, en primer lugar, su conocimiento de obras literarias canónicas, teoría literaria y crítica literaria y, en segundo lugar, su desconocimiento de la existencia y funcionamiento de esta institución social. He aquí a un agente fundamental de la institución literaria, el lector, que es capacitado por la Escuela y especializado por la Universidad. Esta instancia exalta las obras literarias consagradas –clásicas y nuevas– al punto de que pueden sostenerse en el tiempo, a manera de *habitus*.

3.4. Funcionamiento de las instancias en la Institución Literaria Marginal

Las obras a las que la ILC ha llamado marginales, paraliterarias o subliterarias, en la medida en que alcancen las instancias primarias, son también obras literarias. Para conseguir su estatus deben insertarse en un sistema institucional, constituido por distintas IP, cuyo funcionamiento es homólogo al de las que componen la ILC. El *surgimiento* o presentación de la obra se da por medio de editoriales, revistas, periódicos, blogs, páginas web, canales de YouTube, redes sociales, entre otros mecanismos, no obstante, rara vez, estos son los mismos que utiliza la ILC, por ejemplo, la ILM también puede usar un periódico, pero no será el mismo periódico, lo que significa que cuentan con sus propios sistemas de publicación, reconocimiento, consagración y canonización. El mero hecho de que la obra haya surgido no garantiza su estatus literario, necesita alcanzar la instancia del *reconocimiento*, y lo hará, sin embargo, sin pasar exactamente por el mismo tribunal de la crítica de la ILD, tendrá su propio cuerpo de agentes con la suficiente autoridad y sagacidad para el establecimiento de estrategias comerciales y culturales que permitan una mayor satisfacción del lector común, agente cardinal en esta instancia y, en consecuencia, el equilibrio económico. En la ILM puede existir la figura de un único autor o la de varios de ellos en las modalidades de “escritura colaborativa” y “escritura colectiva”, muchas veces con la coautoría de los lectores, especialmente si se trata de obras literarias hipermedia. Los mecanismos correspondientes a esta instancia pueden ser los mismos del *surgimiento*, pero se orientarán a la divulgación que puedan conseguir por medio de los periodistas, las librerías, los almacenes de cadena, centros comerciales, canales de YouTube, blogs y revistas especializadas en los temas, cine foros, ferias, clubes, comunidades, entre otros recursos, y la valoración que de algunos de estos mecanismos pueda obtener.

El *reconocimiento* de la ILM requiere del influjo mediático más inmediato, más próximo al lector corriente, empero, la Universidad también cuenta con espacios en los que la crítica sobre las obras literarias producidas en estas instituciones puede ejercerse; en algunas ocasiones funcionará como la crítica de la ILD que se constituye, si es rigurosa, gracias al sustento de la teoría literaria y, si no lo es, gracias a apreciaciones subjetivas de los “críticos”. Naturalmente, será menos factible, aunque no por

ello improbable, que las novelas de *Harry Potter* hagan parte de la crítica ejercida en las facultades de Literatura y Filosofía y Letras, no obstante, la Universidad ofrece otras carreras profesionales y posgrados relacionadas, de manera más cercana, con el mundo de la que la ILC ha llamado “literatura de consumo” (diseño de entretenimiento digital, escrituras creativas, comunicación transmedia, literatura hipertextual, edición, entre otras) en las que estas obras se analizan sin temor a la inquisición. Estas carreras preparan a los lectores y posibles futuros agentes que harán parte de la ILM, aunque puede no resultar así. Pese a que suele esconderse y rechazarse lo que a continuación afirmaré, debido al doble trabajo de ocultamiento de la ILC, a saber, su autocultamiento y el ocultamiento de la existencia de la ILM, la Universidad sí promueve la crítica, la investigación y la teorización de obras literarias que no hacen parte de la ILC y por ello constituye un mecanismo central en la instancia del *reconocimiento*.

El concepto de Twitteratura, por ejemplo, nació en 2009 en el seno de la Universidad de Chicago cuando dos estudiantes idearon un programa cuyo objetivo era resumir algunos de los clásicos de la literatura por medio de Twitts. El resultado fue exitoso y dio lugar a distintos proyectos, entre los que se destaca la escritura colectiva y colaborativa de novelas, esto es (i) reconocidos escritores solicitan a sus seguidores participar en la escritura de una novela por medio de twitts, o bien (ii) les comunican que escribirán una Twittnovela y pondrán un twitt diario hasta terminarla (en la escritura de la novela sólo participa el autor). El escritor colombiano Héctor Abad Faciolince es una referencia obligada para el segundo caso con su novela *Los mil trinos y un trino*, disponible en su cuenta de Twitter desde 2012. De igual forma, el venezolano Luis Alejandro Ordóñez escribiría *Gatubellísima* (2009) en su cuenta de Twitter. Para el primer caso podemos mencionar, ambos en colaboración con la BBC, a Neil Gaiman, con su novela *Heart, Keys and Puppetry* (2009) y a Meg Cabot con *Fashionably Undead* (2010). Esta nueva forma de construir obras literarias brotó de la esfera universitaria y se fortaleció de su mano:

El fenómeno de la narrativa en Twitter no se ha quedado solo en la participación de algunos autores (profesionales y aficionados) en experimentos a través de la red social, sino que ha adquirido una dimensión académica con la fundación por parte de Jean-Yves Fréchette y su compatriota el periodista Jean-Michel Le Blanc del Instituto de Tuitatura Comparada (<http://www.twitttexte.com/>) en el año 2011, el cual se encarga de convocar congresos y seminarios sobre el tema, además de recopilar todos

los estudios y publicaciones al respecto. Ellos han sido los responsables de la organización de eventos tan significativos como el Primer Festival Internacional de Tuitarura, celebrado en Quebec en 2012.¹²³

Esta es apenas una pequeña muestra de cómo la Universidad constituye un mecanismo fundamental para el *reconocimiento o afirmación* no sólo de la ILC sino de la ILM. La ILC, no obstante, desdibuja el impacto de estas investigaciones, resta valor a los trabajos críticos que sobre las obras literarias producidas al margen de su seno se realizan y objeta la autonomía de la ILM catalogándola como parasitaria y, por lo tanto, dependiente de ella para poder existir, y esto no es cierto. Las comúnmente llamadas literaturas populares o de masas “la paraliteratura o subliteratura impresa”, también gozan de la *afirmación o reconocimiento* dentro de la Universidad, no son utilizadas exclusivamente como contraejemplo de la “alta calidad literaria”. En este sentido, el Género Negro, tanto tiempo considerado, en algunas de sus vertientes, como paraliteratura, ha sido el de mayor impacto en las facultades de literatura de Latinoamérica y España en las últimas tres décadas y esto ha servido a su inserción en la ILC. España, Colombia y México son algunos de los países hispanohablantes cuyas universidades han conformado espacios de crítica, teorización y formación de escritores y público lector de Novela Negra. Colombia cuenta, desde el 2010, con el Congreso Internacional de Literatura *Medellín Negro* instituido por la Universidad de Antioquia y la Alcaldía de Medellín; España cuenta, desde 1988, con la *Semana Negra de Gijón*, con *Getafe Negro*, desde 2008 y, *actualmente*, con un curso de extensión llamado Tenerife Noir de Investigación en el Género Negro, ofrecido por la Universidad de La Laguna en el marco del *Festival Atlántico del Género Negro Tenerife Noir*. También la Universidad de Barcelona cuenta con un curso sobre novela y cine negro; México cuenta, desde 2005, con el *Premio Nacional de Novela Negra*, por citar los más destacados eventos en los que la Universidad se hace partícipe. Si bien en todos ellos interviene la institución universitaria, es el Congreso Internacional de Literatura *Medellín Negro* el único que organiza directamente la Universidad de Antioquia con el objetivo de consolidarse en Latinoamérica como el primer proyecto dedicado a la crítica, teorización y premiación de escritores de novela negra.

123 Concepción Torres Begines, “Novelas en Twitter: el fenómeno de la narrativa en 140 caracteres”, *Revista de Estudios Literarios Espéculo*, no. 54 (2015): 209-210.

Una vez la obra literaria es reconocida por los lectores y atraviesa el mecanismo de la crítica y sus equivalentes en la ILM, puede alcanzar las instancias secundarias, a saber, la *consagración* y la *canonización*. Estas instancias funcionan de manera análoga a las de la ILD, con la diferencia de que la mayoría de sus premios y condecoraciones son conocidos como “galardones comerciales” otorgados con fines promocionales del negocio editorial, de la mano de la expectación mediática. La cantidad de premios literarios comerciales es extraordinaria, así como de escritores de premios, vendedores de premios y lectores de premios, porque estas editoriales se proponen conseguir lectores exclusivos de obras premiadas. Esta misma voracidad característica de los mecanismos de la ILM es la misma que acompañó la ILD desde su consolidación en el siglo XIX, aunque el sistema de premios no fuera desarrollado hasta el siglo XX. De no ser por la función de los periódicos, revistas y los suplementos literarios europeos –medios para la producción barata de literatura para el consumo masivo– las novelas por entrega, fenómeno del siglo XIX y XX, no hubieran servido al *surgimiento, reconocimiento y consagración* de las obras de Balzac, Alejandro Dumas, Pérez Galdós, Luis Coloma, Pérez Reberte, Víctor Hugo, Flaubert, Dostoievski, Dickens, Tolstoi, entre otros escritores consagrados cuyas obras también constituyeron estratégicamente un valor mercantil determinado dirigido a la conquista de lectores y al desarrollo de la industria editorial, sustentado en la competencia entre periódicos y revistas especializadas, es por esto que resulta impreciso soportar los criterios de distinción entre la ILC y la ILM, con base en el valor mercantil y el usufructo de las ventas; recae sobre esta última todo el interés mercantil, como si la ILC no se sustentara económicamente, como si sus editoriales, revistas, periódicos, librerías, entre otros mecanismos, no se sirvieran de los lectores, no recibieran jugosas ganancias tras las ventas y estrategias creadas para las mismas, y no compitieran entre ellos por el renombre y crecimiento económico. Pretender distinguir las obras literarias de la ILD de las pertenecientes a la ILM, en virtud de una presumida extrema distancia respecto de los intereses económicos en juego, de una y otra, reduce el problema de la naturaleza de la literatura a una visión ontológica empobrecida, no puede ser este un argumento que sirva al hallazgo de condiciones necesarias ni suficientes de la literatura, ni de la obra literaria.

Como he anotado antes, no sólo las editoriales otorgan premios o distinciones literarias, también lo hacen asociaciones de escritores, instituciones gubernamentales, fundaciones, universidades, reales

academias, entre otras instituciones. Las distinciones tanto a obras literarias de la ILC como a obras literarias de la ILM, pueden ser otorgadas por una misma institución o mecanismo, es por ello posible que un escritor como el brasileño Paulo Coelho, repulsado por la ILC por (i) la estructura narrativa simple y mediocre de sus historias, (ii) los gastados temas de superación personal, (iii) los argumentos superficiales, (iv) los elementos kitsch en la configuración psicológica de los personajes, entre otras razones, haya sido distinguido por el Ministerio de Cultura de Francia, en 2003, con la “Ordre des Arts et des Lettres”, condecoración también otorgada a escritores como Borges, Sábato, Vargas Llosa y Jorge Volpi. Así mismo, JK Rowling, escritora de las novelas de Harry Potter, ha recibido por su obra completa, doctorados Honoris Causa, en Letras por la Universidad de Exeter (2000), y en Literatura por la Universidad de Harvard (2008), este último, otorgado también a Vargas Llosa (1999) y Susan Sontag (1993).

La mayoría de obras literarias de la ILM no alcanza la *canonización*, por consiguiente, la *consagración* es la instancia más alta a la que regularmente pueden llegar. No obstante, hay obras que logran canonizarse de dos formas distintas: (i) accediendo a la ILC, pese a su surgimiento, reconocimiento y consagración en el seno de la ILM, esto es posible gracias a que ambas instituciones literarias son flexibles, constituyen sistemas abiertos e interrelacionales—por mucho que la ILC se muestre cerrada; se oculte—, es por ello que las novelas del Marqués de Sade, publicadas en su momento en la ILM correspondiente a la época, censuradas por una ILC en la que, para entonces, la Iglesia Católica ostentaba un gran poder ideológico, pudieron canonizarse, junto con su autor, gracias a la posterior defensa de escritores y críticos pertenecientes a la ILC, a saber, Dostoievski, Flaubert, Apollinaire, André Bretón, entre otros. (ii) Una obra literaria de la ILM puede canonizarse en el interior de la misma ILM merced a diversos mecanismos internos. Contrario a como sucede en la ILC, no será la Escuela la institución cardinal para estos menesteres, sin embargo, no debe rehusarse esa posibilidad. Difícilmente los manuales de literatura incluirán en sus formatos canonizadores a E. L. James, George R. R. Martin, C. S. Lewis, Rick Riordan, JK Rowling, Neil Gaiman, Laura Gallego, Javier Negrete, José Loma, Elia Barceló, José Carranza, Carolina Sanín Paz, Angélica Gorodischer, Daína Chaviano o Carlos Cuauhtémoc Sánchez. No puede discutirse el hecho de que estos autores lleguen a la Escuela, lo

hacen, por supuesto, pero no canonizados en los manuales de literatura ni como parte del corpus de referentes del código estético de la ILC.

La Escuela sirve de plataforma para el *reconocimiento* de estos autores y, por consiguiente, para la consecución del estatus literario de sus obras, mas no para su canonización, adicionalmente, admite que distintas editoriales instalen sus pabellones en la organización de ferias para la promoción de lectura; los estudiantes comprarán estas obras literarias, las leerán, las llevarán a sus casas, las pondrán en sus bibliotecas, sin embargo, no es esto lo que las hará canónicas. La canonización de las obras literarias de la ILM, dentro de su propio sistema, sucede gracias a su fructificación en el espectáculo de la cultura popular, esto es, son integradas al cine, las series, los cómics, las animaciones, los videojuegos, entre otros y, obligatoriamente, tienen lugar en certámenes de culto de sus fans. No quiere esto decir que toda obra literaria de la ILM adaptada al cine se canoniza automáticamente, dependerá de la aceptación que tenga por parte del público y su respectivo ascenso en los más altos parajes entre los productos de la cultura popular, a saber, su glorificación e inmortalización en los festivales, ferias y congresos. Nótese que esta forma de canonización requiere que la obra literaria sea transfigurada en un producto aún más comercial que la impulsa a su posterior crecimiento en ventas y recepción, apoyado por la retroalimentación en las escuderías, esto significa que, así como la Escuela garantiza la canonización de las obras literarias de la ILC por medio de la transferencia de su código estético a los estudiantes, el *mundo del espectáculo*, en el que los lectores y fans son los protagonistas, canoniza la obra literaria de la ILM.

Un evento como el Comic-Con International: San Diego, vigente desde 1970, pensado inicialmente para las convenciones de cómic, ha ido convirtiéndose, de manera gradual, en un espacio de participación de los fans de cómics, manga, anime, cine, videojuegos, literatura de ciencia ficción y fantasía, asimismo, los invitados principales son escritores, directores de cine y televisión, productores, editores, actores y académicos del mundo del arte. Otorga los prestigiosos Premios Eisner, Premios Icono, Premios Inkpot, y otros más. Gracias a este evento anual, que alcanza cada vez más reconocimiento y más adeptos, y que se ensancha ágilmente por todo el mundo: Comic-Con Colombia, Comic-Con Chile, Comic-Con Argentina, Comic-Con Italia, Comic-Con Brasil, entre muchos otros, el

fandom (reino de los fanáticos) se torna el eje central de la canonización en virtud de la transfiguración del consumidor en prosumidor¹²⁴, esto es, un fanático que no sólo ama y rinde culto a las obras literarias de ciencia ficción y fantasía, comic, etc., sino que, con base en ellas, crea ficción, se vuelve productor de hipertextos de todo tipo (en el sentido genettiano), entre ellos, relatos o novelas cortas que también adquieren celebridad en el mundo del espectáculo. La retroalimentación entre algunas obras literarias de la ILM y otras formas de ficción del mundo del espectáculo, ayudan a organizar una canonización de escuderías, verbigracia, el hecho de que en todos los Comic-Con primen los cosplayers de fanáticos de *Harry Potter*, *El señor de los Anillos*, *Narnia*, *Canción de hielo y fuego*, *Los juegos del hambre*, entre otras obras literarias, y se invite a los escritores, productores de las películas, creadores de los videojuegos, y otros agentes, a dar conferencias y cursos sobre fantasía y ciencia ficción, apoyados por docentes universitarios, críticos e investigadores, garantiza la codificación estética de estas obras de la ILM, su sostenimiento a manera de *habitus* y, en consecuencia, su canonización espectacular.

3.4.1. *El extraño caso del Premio Nobel de Literatura 2016, Bob Dylan*

No sólo la ILM se sirve de la escudería del mundo del espectáculo. La ILC introdujo en el 2016, por medio del más prestigioso galardón entregado a un escritor de literatura y a su obra, la posibilidad de que cualquier cantautor pueda ganar el premio Nobel de Literatura. La Real Academia de las Ciencias de Suecia, otorgó este laurel a Bob Dylan, cantante y compositor, y ahora consagrado poeta estadounidense, “for having created new poetic expressions within the great American song tradition”¹²⁵. Este acto institucional (IA) desvelador robustece el carácter institucional de la ILC, pues ella tiene la potestad de otorgar el estatus literario a un producto cultural musical y el estatus de poeta a

¹²⁴ Véase. McLuhan, Marshall, and Barrington Nevitt. *Take today; the executive as dropout*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1972 y McLuhan, Marshall. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1996.

¹²⁵ “The Call from Bob Dylan”, Svenka Akademien, consultado 02 abril, 2017, <http://www.svenskaakademien.se/en/press/the-call-from-bob-dylan>.

quien escribe canciones; más adelante, por qué no, un guionista de cine podrá recibir también este premio. Dentro de la esfera musical, Bob Dylan franqueó las instancias necesarias para surgir, ser reconocido, consagrarse y canonizarse; la ILC trasladó su obra discográfica, específicamente la letra de sus canciones, a la esfera literaria, significa esto que los sistemas de las instituciones literarias, además de permitir la flexibilidad entre ellas, sustentan las relaciones y retroalimentaciones con otros sistemas del mundo del arte (música, pintura, cine, entre otros), si bien, indiscutiblemente, es más cercana la relación entre la música acompañada de letra y la literatura, en tanto ambas comparten vínculos genealógicos y artefactuales. La ILC acortó de manera especial el proceso de *surgimiento*, *reconocimiento* y *consagración* de la obra de Dylan, pues en un sólo acto institucional satisfizo cada una de estas instancias.

Bob Dylan reconoció que nunca tuvo la intención de hacer literatura: “Not once have I ever had the time to ask myself, "Are my songs literature?" So, I do thank the Swedish Academy, both for taking the time to consider that very question, and, ultimately, for providing such a wonderful answer.”¹²⁶. ¿Habrían merecido Facundo Cabral, Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Soledad Bravo, Vicente Feliú, Ana y Jaime, y muchos otros representantes de la “canción social” tener un lugar entre los candidatos o recibir el Premio Nobel de Literatura por haber creado nuevas expresiones poéticas en el marco de la gran tradición musical latinoamericana? Por supuesto. Con todo, este reciente hecho que, entre otras cosas, da cuenta de algunas reflexiones del Comité Sueco del Nobel en torno a la naturaleza y la genealogía de la literatura, será mejor comprendido *a posteriori* y fijará importantes transformaciones en la ILC:

By means of his oeuvre, Bob Dylan has changed our idea of what poetry can be and how it can work. He is a singer worthy of a place beside the Greeks' ἀοιδόι, beside Ovid, beside the Romantic visionaries, beside the kings and queens of the Blues, beside the forgotten masters of brilliant standards. If people in

¹²⁶ Bob Dylan, “Banquet Speech”. Discurso de aceptación del Premio Nobel de Literatura 2016, consultado 01 abril, 2017, https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2016/dylan-speech_en.html

the literary world groan, one must remind them that the gods don't write, they dance and they sing. The good wishes of the Swedish Academy follow Mr. Dylan on his way to coming bandstands.¹²⁷

Bob Dylan, según la Academia Sueca, es un *aedo* que está a la altura de Homero y Ovidio. Estas palabras, evidentemente difíciles de asimilar para una gran fracción de la ILC “los teólogos de la literatura”, no obstante, gozan del sustentáculo de la Universidad, por medio de profesores y académicos expertos en literatura que integran el gran conjunto de agentes directos y colaboradores de la Academia Sueca; ellos hicieron posible, a futuro, una mirada más vasta y crítica de la poesía que puede ser premiada por esta poderosa institución. El análisis de casos ejemplares que hasta aquí he aducido, aunque parezca filosóficamente trivial, constituye evidencia empírica de las situaciones de hecho en las que se materializan los mecanismos de las instituciones literarias. Por ello, mi teoría filosófica sobre la naturaleza de la literatura es realista y científicamente consistente: se sirve de la descripción histórica y sociológica. A partir del hilo de la argumentación y las muestras que he proporcionado, creo que he podido demostrar que una obra consigue el estatus literario merced a su participación en el sistema o institución literaria: en la literatura.

4. Definición de obra literaria y constitución de los roles en las Instituciones Literarias

En concordancia con la teoría institucional que planteo, una obra literaria es un artefacto textual (discurso), oral o escrito, producido en la institución literaria, se trate de la ILC o la ILM, cuyas cualidades orgánicas constitutivas deben corresponderse, en virtud de su tipología, desarrollada históricamente, con un género literario, a saber, lírico, dramático o narrativo que faculta su estatus ficcional. Ha de requerir siempre de un artífice (autor) y ha de ser interpretada, tanto por el *lector* como por el *transductor*. Hay dos tipos de lectores: el *lector receptivo* que lee por complacencia o necesidad

¹²⁷ Award Ceremony Speech, Presentación del discurso de entrega del Premio Nobel de Literatura a Bob Dylan por el Profesor Horace Engdahl, Miembro de la Academia Sueca, Miembro del Comité Nobel de Literatura, 10 de diciembre de 2016. Consultado 01 abril, 2017, https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2016/presentation-speech.html

e *interpreta para sí* la obra literaria y el *lectoautor* o *lector agentivo* que, en el marco de la literatura hipertextual en red, no sólo es un cibernauta que *interpreta para sí la obra literaria*, sino que tienen la oportunidad, porque el autor lo permite, de colaborar en la escritura de la misma.

El transductor *interpreta para los demás* la obra literaria en el ejercicio de sus funciones como agente de la institución literaria; en calidad de representante de diversas instituciones persona como universidades, editoriales, fundaciones, librerías, escuelas, y entidades gubernamentales. Es un agente garante de la función ideológica de la literatura, pues tiene la facultad de imponer interpretaciones específicas de las obras literarias a distintos grupos de lectores, en correspondencia con el sistema de ideas y valores de la institución literaria correspondiente, a saber: (i) la ideología dogmática de la no funcionalidad, o bien, los dogmatismos esteticistas o racionalistas de la ILC y (ii) la ideología de la marginalidad (oposición directa a las normas y valores de la ILC), o bien, la mentalidad cosmética y espectacular de la ILM. Adopto del teórico de la literatura español Jesús G. Maestro el concepto de *intérprete* o *transductor* para aplicarlo a la figura de aquel agente que ejerce sus funciones interpretativas, en nombre de una IP, en virtud de la imposición de una determinada ideología de la literatura:

El intérprete o transductor es el ser humano o sujeto operatorio que ejecuta el acto de la transducción, consistente en *interpretar para otros*, mediante diferentes procesos de transmisión y transformación de sentidos, ideas y conceptos, una serie de materiales literarios que son objeto de referencia institucional, académica o mercantil. Frente al lector, que *interpreta para sí*, y consume los materiales literarios, el transductor *interpreta para los demás*, y condiciona ante terceros la recepción e intelección de la literatura.¹²⁸

¹²⁸ Jesús G. Maestro. *Genealogía de la literatura: de los orígenes de la Literatura, construcción histórica y categorial, y destrucción posmoderna, de los materiales literarios* (Vigo: Academia del hispanismo, 2012), 621. El concepto de *transductor* o *intérprete* y el de *arquea literaria* que tomo de Maestro sirven, de manera muy precisa, a mi teoría institucional, no obstante, debo insistir en que no me comprometo plenamente con su teoría del Materialismo Filosófico de Gustavo Bueno aplicado a la Literatura porque esta arguye un racionalismo dogmático que excluye toda posibilidad de una Institución Literaria Marginal.

Este intermediario de la transmisión y transformación del mensaje literario no sólo dispone de los medios funcionales necesarios para ejercer censura y difusión, sino que actúa de parte de “un organismo político (Estado), institución académica (Universidad) o *lobby* financiero (editoriales, prensa, publicidad, grupos económicos...)”.¹²⁹ El *transductor*, además de intervenir en las interpretaciones ajenas de la obra literaria “representa, ante todo, la voluntad humana por dominar no sólo un texto, sino también a su autor y a sus posibles lectores”¹³⁰ y “desea siempre imponer las condiciones de justificación propias de la institución que representa y en nombre de las cuales actúa”¹³¹. Los transductores son pues, por excelencia, los críticos de la obra literaria –se trate o no de peritos– lo más importante aquí es el poder que ostentan para llevar a cabo interpretaciones específicas con el fin de amparar el funcionamiento de la institución, la retroalimentación de funciones; el sostenimiento del sistema. Naturalmente, este poder, como todo aquel que provenga de una institución, no garantiza la erudición o competencia del agente en su función.

Tanto el autor o conjunto de autores, como los lectores, los transductores, y los agentes complementarios constituyen roles distintos ejercidos por personas, a través de IA, que hacen posible el funcionamiento de las IP y, en consecuencia, sustentan la existencia de la ILC y la ILM. Cada uno de estos roles, principalmente el del lector y del autor, justifica *per se* un concienzudo estudio individual, en el marco de una teoría institucional de la literatura cabal que pretenda extender sus razones a una detallada exploración de cada uno de ellos como unidades elementales del sistema institucional. Tan ambicioso proyecto no podrá tener lugar en el marco de esta investigación, pero será el siguiente paso, ineludible, tanto como la profundización en las cualidades de los textos literarios, para consolidar la teoría. Con todo, expondré una definición sintética de cada uno de los roles que indique su articulación al sistema de las Instituciones Literarias:

- (i) *Autor*: persona o grupo de personas artífices de una obra literaria.
- (ii) *Lector*: (a) *Lector receptivo o pasivo*: persona que interpreta *para sí* la obra literaria.

¹²⁹ Jesús G. Maestro. *Genealogía de la literatura*, 621.

¹³⁰ Jesús G. Maestro. *Genealogía de la literatura*, 622.

¹³¹ Jesús G. Maestro. *Genealogía de la literatura*, 622.

b. Lectoautor o lector agente: persona (cibernauta) que lee una obra literaria hipermedia o construida en una red social, blog, aplicación, web, canal de Youtube, entre otras opciones, y tiene la posibilidad, si así el autor lo ha autorizado (ha dispuesto de un espacio para la participación del lector) de continuar la historia (proponer finales, giros, cambios de personajes, reescribir fragmentos, etc.), en este sentido, el lector colabora en la creación de la obra literaria y, por lo tanto, ejerce también el rol de autor.¹³²

- (iii) *Transductor:* persona que *interpreta para los demás* la obra literaria. Serán transductores, por lo tanto, docentes de universidades o escuelas, filólogos, filósofos de la literatura, teóricos de la literatura, los propios autores, periodistas, entre otros.
- (iv) *Agentes complementarios:* personas que llevan a cabo funciones operatorias básicas (y no por ello accesorias), en determinada institución social, que ayudan al *surgimiento, la afirmación o reconocimiento, la consagración y la canonización* de la obra literaria y su autor. Editores, correctores de estilo, auxiliares de biblioteca, comunicadores sociales, periodistas, organizadores de eventos de presentación de una obra, promotores o animadores de lectura, jurados de concursos, directores fundaciones, diseñadores, patrocinadores, mecenas, etc.

Si ser autor, lector, transductor, lectoautor y auxiliar consiste en ejercer un rol dentro de los sistemas de las instituciones literarias, no es posible restringir esta función a una profesión o a determinado oficio, en otras palabras, un crítico literario (transductor) puede ser también autor, lectoautor, agente auxiliar, lector. Entiéndase que los oficios o profesiones indicadas en cada una de las anteriores definiciones, obedecen, a una ejemplificación de funciones. La ejecución que las personas hacen de todos estos roles fija el funcionamiento de las instancias primarias (*surgimiento y reconocimiento o afirmación*) y las secundarias (*consagración y canonización*).

¹³² Este concepto de Lectoautor no debe confundirse con su homónimo, acuñado por Moreno Sánchez (1996) para definir al lector de hipertextos que, en virtud de su participación activa en la selección de distintos recorridos lectura, se transforma en autor, esto es, en la medida en que puede seleccionar distintas líneas de lectura, construye su propia historia, realiza su lectura; la crea y, en consecuencia, su ejercicio es también autorial. A propósito, véase Isidro Moreno Sánchez, “Historia y discurso hipermedia: imágenes extraterritoriales y lectoautores”, *Revista Área 5*, no. 5 (1996): 139-156.

CONCLUSIONES

- La teoría filosófica de las instituciones literarias (Centralizada y Marginal) se presenta como una solución a la pregunta por la naturaleza de la literatura. Al establecer la diferencia entre el concepto de literatura y el de obra literaria, determina que la primera es una institución y la segunda es un producto de esta. La transformación histórica de la protoinstitución literaria en institución literaria, requirió, en cada momento decisivo, de la sacralización y marginalización de las obras literarias; de unas obras literarias sagradas y otras profanas, escisión se ha mantenido hasta ahora porque es connatural a la literatura, sin embargo, esta separación no afecta el estatus literario de las obras de la Institución Literaria Marginal. Es la Institución Literaria Centralizada la que, en virtud de su autonomización y dogmatismo, autoculta su carácter institucional y propaga el esencialismo esteticista, la idea de su intangibilidad, y también la utopía de su no funcionalidad. Para ello debe negar o desestimar (aunque en realidad no tenga cómo hacerlo) el estatus literario de las obras de la Institución Literaria Marginal. En este sentido, esta teoría desvela las realidades sociales que hay en medio de las “fronteras” entre una obra literaria y otra cuyo estatus literario es negado o desestimado.
- Filosóficamente, las instancias primarias de la Institución Literaria Centralizada y la Institución Literaria Marginal, a saber, *surgimiento y reconocimiento o afirmación* satisfacen las condiciones de suficiencia y necesidad para que las obras consigan su estatus literario. De ello da cuenta esta teoría a partir de evidencia empírica de las situaciones de hecho en las que se materializan los mecanismos de las instituciones literarias, por esta razón, constituye una tesis realista y científicamente consistente: se sirve de la descripción histórica y sociológica.
- La literatura es una institución-persona posible gracias a otras instituciones-persona que hacen las veces de sus mecanismos de funcionamiento. La totalidad de los agentes implicados en este

sistema llevan a cabo diversos actos institucionales para actuar en nombre de la institución literaria o literatura. Al realizar este tipo de acciones –cambiantes en el tiempo– reglamentadas por la institución literaria, los agentes estarían ejerciendo diversos roles (autor, lector receptivo o pasivo, lectoautor o lector agentivo, transductor, y agentes complementarios) que son soportados por el entramado institucional y que sustentan la función ideológica de la literatura. La obra literaria ha de seguir el camino de todos estos roles e insertarse en el sistema institucional. En consecuencia, una obra literaria es un artefacto textual o discurso oral o escrito, de carácter lírico, dramático o narrativo producido e interpretado en el seno de la institución literaria. La pertenencia a uno de los géneros literarios –con todas las posibilidades de sus respectivos subgéneros e hibridaciones entre ellos– faculta su estatus ficcional.

- Esta teoría institucional discute, incorpora y transforma elementos fundamentales, ineludibles, de la sociología de la literatura y de la historia social del arte. Ni Arthur Danto ni George Dickie tuvieron en cuenta para sus teorías filosóficas convencional e institucional, respectivamente – que pretendieron condiciones necesarias y suficientes para todas formas de arte– los aportes de la sociología, razón por la cual, no constituyen teorías institucionales sólidas. En vista de tal insuficiencia, la teoría de las instituciones literarias, procura ser más completa, pues se enfoca, de manera exclusiva, en el hecho literario, aunque no por esto, rechaza la posibilidad de ser ampliada y aplicada, en la medida de lo posible, a otros sistemas del mundo del arte.
- Puesto que tratar de dar respuesta al problema de la naturaleza de la literatura no ha sido, hasta ahora, un objetivo expreso de la filosofía, esto es, no existe dentro de la filosofía del arte, una rama que se ocupe exclusivamente de la filosofía de la literatura, en la que puedan encontrarse todas las teorías filosóficas de la literatura (que no existen), esta teoría institucional constituye un primer paso, dentro del horizonte antiesencialista y antiesteticista, hacia la posibilidad de estructuración de ese espacio filosófico dedicado al hecho literario.

- La teoría de las instituciones literarias se ha desarrollado sólo en su primera fase, pues su objetivo inicial fue resolver la pregunta por la naturaleza de la literatura. En el futuro deberá ampliarse hasta la consecución de argumentos que puedan dar cuenta de cómo la institución literaria produce e interpreta las obras literarias, esto es, la constitución de la ficción literaria, los géneros literarios, la estructura narrativa y poética, el contenido de las obras literarias, la función ideológica de las obras literarias, entre otros aspectos cardinales.

BIBLIOGRAFÍA

Adajian, Thomas, "The Definition of Art", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (2016). Consultada 14 julio, 2016. <https://plato.stanford.edu/entries/art-definition/>

Aguar e Silva, Vitor Manuel. *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos, 1972.

Althusser, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos del Estado, Freud y Lacan*. Buenos Aires: Nueva visión, 1988.

Aristóteles. *Poética*. Madrid: Gredos, 1974.

Azara, Pedro. *La imagen y el olvido: el arte como engaño en la filosofía de Platón*. Madrid: Siruela, 1995.

B.R. Tilghman. *Pero, ¿es esto arte? El valor del arte y la tentación de la teoría*. Valencia: Universidad de Valencia, 2005.

Bloom, Harold. *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama, 1995.

Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 2010.

Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art. Génese et structure du champ littéraire*. París: Seuil, 1992.

Bourdieu, Pierre. *The field of cultural product: Essays on Art and Literature*. US: Columbia University Press, 1993.

Bourdieu, Pierre. *Esquisse d'une théorie de la pratique*. Genève: Droz, 1972.

Bunge, Mario. *Emergencia y convergencia: novedad cualitativa y unidad del conocimiento*. Barcelona: Gedisa, 2004.

Bunge, Mario. *Materia y mente: una investigación filosófica*. Pamplona: Laetoli, 2015.

Carroll, Noël. "Danto's New Definition of Art and the problem of Art Theories" *British Journal of Aesthetics*, 37 (1997): 386-392.

Carroll, Noël. *Mystifying Movies*. New York: Columbia University Press, 1988.

Danto, Arthur C. "The Artworld", *The Journal of Philosophy*, 61 (1964): 571-584.

Danto, Arthur C. *After the End of Art*. Princeton: Princeton, University Press, 1997.

Danto, Arthur C. *La Madonna del futuro: ensayos en un mundo del arte plural*. Barcelona: Paidós, 2003.

Danto, Arthur C. *La transfiguración del lugar común*. Barcelona: Paidós, 2002.

Danto, Arthur C. *Más allá de la caja Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*. Madrid: Akal, 2003.

Danto, Arthur C. *Qué es el arte*, Barcelona: Paidós, 2013.

Danto, Arthur C. *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*. Chicago: Open Court, 2003.

Danto, Arthur C. *The Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge: Harvard University Press, 1985.

Danto, Arthur. *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-Historical Perspective*. Los Angeles: University of California Press, 1992.

Danto, Artur C. *El abuso de la belleza: la estética y el concepto del arte*. Barcelona: Paidós, 2005.

Dickie, George. *Art and the aesthetic: an institutional analysis*. Cornell University Press, 13, no.1 (1979): 113-117.

Dickie, George. *El círculo del arte: una teoría del arte*. Barcelona: Paidós, 2005.

Dickie, George. *Evaluating art*. Philadelphia. Temple University Press: 2010.

Dickie, George. *The Art Circle: A theory of art*. Chicago: Chicago Spectrum Press, 1997.

Dubois, Jacques. *La institución de la Literatura*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2014.

Duboise, Jacques. *L'institution de la littérature*. Bruxelles: Labor, 1978.

Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. Buenos Aires: FCE, 1988.

Fusillo, Massimo. *Estetica della letteratura*. Bologna: Il Mulino, 2009.

Goodman, Nelson. *Los lenguajes del arte*. Madrid: Espasa, 2010.

Grube, G.M.A. *El pensamiento de Platón*. Madrid: Editorial Gredos, 1987.

Grube, G.M.A. *Plato's Thought*: Methuen & Co Ltd, 1970.

Hagberg, Harry & Walter Jost. *Companion to the Philosophy of Literature*. Oxford: Willey-Blackwell, 2010.

Hauser, Arnold. *The Social History of Art. From Prehistoric Times to the Middle Ages*. Vol 1. Londres: Routledge, 1951.

Hauser, Arnold. *La historia social de la literatura y el arte I: desde la prehistoria hasta el barroco*. Barcelona: Penguin Random House, 2015.

Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral, 1981.

Jordi Llovet et al., *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona: Planeta, 2012.

Kennick, William E. "Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?" *Mind* 67, no. 267 (1958): 317-334.

Levinson, Jerrold. *Music, Art, and Metaphysics*. Ithaca: Cornell University Press, 1990.

Llovet, Jordi et al. *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona: Ariel, 2012.

Lorrain, François-Guillaume. *Auguste Maquet, l'esclave de Dumas*. Consultada mayo 16, 2016. <http://www.lepoint.fr/culture/2010-02-08/auguste-maquet-l-esclave-de-dumas/249/0/421644>

Maestro, Jesús G. *El origen de la literatura. ¿Cómo y por qué nació la literatura?* Barcelona: Anthropos, 2017.

Maestro, Jesús G. *Genealogía de la literatura: de los orígenes de la Literatura, construcción histórica y categorial, y destrucción posmoderna, de los materiales literarios*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2012.

Mandelbault, Maurice. "Family Resemblances and Generalization Concernings the Arts" *American Philosophical Quarterly* 2 (1965): 219-228.

McLuhan, Marshall & Nevitt, Barrington. *Take today; the executive as dropout*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1972.

McLuhan, Marshall. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós, 1996.

Moreno, Isidoro. "Historia y discurso hipermedia: imágenes extraterritoriales y lectoautores", *Revista Área 5*, no. 5 (1996): 139-156

Moreno, Isidro. "Historia y discurso hipermedia: imágenes extraterritoriales y lectoautores", *Revista Área 5*, no. 5 (1996): 139-156

Neruda, Pablo. *Odas elementales*. Santiago: Pehuén, 2005.

Pérez, Francisca "Editora" *Estética*. Madrid: Tecnos, 2013.

Pierre Bourdieu & Loic Wacquant. *Una invitación a la sociología reflexiva*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

Plato. *Republic*. London: Harvard University press, 1935.

Platón. *Diálogos IV la República*. Madrid: Gredos, 1988.

Quin, Alejandro. "Dubois, Jacques. *La institución de la literatura*. Traducción de Juan Zapata. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2014, 154 p." *Lingüística y literatura*, no.66 (2014): 210.

Reyes, Román (Dir.) *Diccionario crítico de ciencias sociales: terminología científico social*. Madrid: Plaza y Valdés, 2009.

Stecker, Robert. *Aesthetics and The Philosophy of Art*. New York: Rowman & Litterfield Publisher, 2010.

Todorov, Tzvetan. *Literatura y significación*. Barcelona: Planeta, 1967.

Torres, Concepción. “Novelas en Twitter: el fenómeno de la narrativa en 140 caracteres”, *Revista de Estudios Literarios Espéculo*, no. 54 (2015): 209-210.

Torres, Patricia. *Biografías Biblioteca Virtual del Banco de la República*. Consultada 12 mayo, 20016.
<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/diazeuge.htm>

Vilar, Gerard. *Las razones del arte*. Madrid: La balsa de la Medusa, 2005.

Walton, Kendall. “Review of Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis” en *Philosophical Review* 86 (1977): 97-101.

Weitz, Morris. “*The Role of Theory in Aesthetics*”. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15 (1956), 27–35; reprinted in P. Lamarque and S. H. Olsen (eds), *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition*. Oxford: Blackwell (2004): 12–18.

Wellek, Rene & Warren, Austin. *Teoría Literaria*. Madrid: Gredos, 1982.

Wieand, Jeffrey. “Can There Be an Institutional Theory of Art?” *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 39 (1981): 409-417.

Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 2000.

Ziff, Paul. “The Task of Defining a Work of Art”. *The Philosophical Review* 62, no. 1 (1953): 58-78.