

# La universalidad en la teoría literaria

Luis Mario Carmona Márquez\*

## Resumen:

*La universalidad como concepto teórico literario se enfoca en rescatar la unidad de algún objeto de estudio, de forma la estructura e interpretación de alguna obra sea el resultado de análisis, tanto comparativos con otros textos y la construcción de significados con referente a la realidad. De esa forma, se requiere de alguna base general de la interpretación por la cual circulen la pluralidad de lecturas, respetando el nivel empírico de la obra en el momento de hacer abstracción del texto. La universalidad como concepto concibe a la literatura no como parte de un gremio, sino especulación de la realidad.*

Palabras clave: universalidad, teoría, interpretación, abstracción y especulación.

## El por qué y el para qué de la universalidad

Adorno logra sintetizar muy bien la observación adecuada de la universalidad de la Historia en occidente, tal como Hegel lo planteó hace ya doscientos años. Lo que hay que entender en la suprema unidad de la Historia no es su absoluta conciliación con base en una idea categórica impuesta por una idea mejor, sino ver en la Historia misma los giros contrarios y opositores que hace que la Historia exista como universal *per se*: “El espíritu del mundo, digno objeto de definición, habría que definirlo como catástrofe permanente” (Adorno, 295). Lo que define en última instancia la “universalidad” no es su validez total, sino su resultado en sus oposiciones que representan la idea misma

\* Licenciado en Letras Españolas  
por la Facultad de Filosofía y Letras,  
Universidad Autónoma de Chihuahua.



universal. Por esa razón, la idea de una historia lineal y progresista hacia el bien total supremo jamás fue enteramente adoptada por Hegel. Sí, un avance constante, pero no acaba en el fin de los males históricos; la historia como fin es su misma división o “catástrofe permanente”. La universalidad histórica sólo es positiva si se desarrolla antes que nada como mera oposición excepcional tanto de su objeto como de sí mismo. Sabemos que esas excepciones es lo que Hegel llama la “espíritu de los pueblos”, que forman el tejido de la historia universal, pueblos sin los cuales no existiría un desarrollo unitario.<sup>1</sup> La universalidad es ese *telos*, o espacio, donde una idea florece o no, el factor base que posibilita las condiciones de los opuestos, la fructificación de ideas que pasan de distintos marcos a otros. No importa el tiempo que pase, lo que permanece universal sólo puede concebirse mediante la distancia de la apariencia superficial, la pluralidad sin sentido.

Ese “traslado” de una idea a distintos marcos es vital para identificar el carácter universal de alguna concepción. Y de hecho, la existencia de una universalidad permite la libre representación de las particularidades. Lo curioso sucede cuando la universalidad se “vacía” de su propio concepto y termina dependiendo de estas particularidades que abarca. Su contenido, entonces, no es más que los giros donde lo excepcional instaura su propia condición. Los particulares se encargan así de ser el motor de una generalidad. Lo que resulta en resaltar cada caso aislado como excepción misma de su postura. Sin esas excepciones, no existe la universalidad en sí misma. Es por ello que la teoría literaria, la necesidad de la universalidad es algo necesario. En otras palabras, como dijo alguna vez Umberto Eco, es necesario el “metalenguaje” (42), pues de otra forma, nos veremos en la penosa tarea de ver el texto mismo como una relación interminable de textos sobre textos, lo que implica, irónicamente, denigrar otros factores literarios bajo la aparente idea de reintegrar todos los factores posibles al análisis literario.

El lenguaje metafísico, es decir, la distancia que el lector necesita para apartarse del texto, requiere ver a la obra literaria, como encadenada no a otros textos, sino a un objeto en particular. Recordemos la desconfianza que el post-estructuralismo daba al nivel referencial del texto, apostando todo al lado connotativo y abierto del lenguaje. Su objeto sólo estaba en la correspondencia de textos. Ese

**La universalidad es ese *telos*, o espacio, donde una idea florece o no, el factor base que posibilita las condiciones de los opuestos, la fructificación de ideas que pasan de distintos marcos a otros.**

<sup>1</sup> “Ahora bien, los espíritus de los pueblos se diferencian según la representación que tienen de sí mismos, según la superficialidad o profundidad con que han sondeado, concebido, lo que es el espíritu. El derecho de la moralidad en los pueblos es la conciencia que el espíritu tiene de sí mismo. Los pueblos son el concepto que el espíritu tiene de sí mismo” (Hegel 54). Sólo podemos ver al espíritu encarnado o dividido en sí mismo, es decir, como crítico de sí mismo, en el momento particular de su singularidad, es decir, en la historia de un pueblo.

es la base de Gerard Genette al concebir el hipotexto y el hipertexto: las huellas del texto se rastrean y es posible acomodarlos. El problema surge cuando la realidad peculiar de la obra queda velada por el lenguaje. Crea así un lenguaje sin objeto, o bien, reemplaza ese vacío que la deconstrucción genera mediante el giro infinito de los signos.

La contra partida adecuada para ello es una salida precisamente a mirar ese vacío de sí mismo como el objeto mismo, en todo caso, una universalidad. Es por ello que un teórico literario llamado Rupert Laurette postuló una interesante idea para superar ese “aporismo” que existe entre las particularidades de un texto y su generalidad independiente a su cuerpo: es el método comparativo de “contigüidad y superposición”, como en un hilo común hay partes que se conectan para continuarse y otras para desaparecer (Laurette, 63). No sólo se da entre diferentes textos, a un nivel comparativo. También podemos observar la contigüidad y superposición en el propio texto. El objeto de estudio en la obra literaria, entonces, se analiza sólo mediante la propia oposición que el texto hace, tanto en su nivel lingüístico –sintaxis, gramática, fonología, funciones, etc.–, como en su nivel interpretativo, como complemento de la realidad material. De otra forma, para Laurette, es posible hablar de una universalidad de la literatura como abstracción de metáforas, símbolos e ideas sin olvidar el nivel empírico del mismo. Ese nivel de abstracción sólo se cuida si cada caso es considerado en su especificidad como objeto cuyo sentido está interconectado con los demás.

Otro teórico que aboga por la “universalidad” es Antonio García Berrio:

La naturaleza poética de los textos literarios hace relación por tanto a lo que ellos expresan y comunican de necesario y de apasionante sobre nosotros mismos. En aquellas profundidades de nuestra constitución antropológica que no conocen la exclusión singularista; es decir, aquellos que a todos nos afectan apasionadamente. En esto se concentra la universalidad que reclamamos aquí como condición constitutiva de lo poético: en la extensión del mensaje a la naturaleza de los seres humanos, más allá de las diferencias peculiares introducidas por las particularidades de los instrumentos artísticos significantes. Una implicación que se logra

merced a las estructuras antropológicas alcanzadas y comprometidas en la movilización simbólica promovida por el texto sublime. (622)

Para este teórico, la poeticidad de la literatura, es decir, como esencia y enfoque del material literario, se puede analizar mediante un acercamiento al nivel antropológico, es decir, la realidad material y su relación con la condición humana que es la raíz del espacio imaginario como representación de símbolos temporales-espaciales:

El componente decisivo poético de las estructuras simbólico-imaginarias no es dependiente del componente fantástico, quiere decirse que conceptual y teóricamente puede ser concebido como un proceso *discontinuo* y culminativo respecto a los precedentes. Pero tampoco es *autónomo*; es decir, que en los casos de esteticidad lograda no se asocia arbitrariamente a estructuras expresivas y a representaciones fantásticas insuficientes o fallidas. Estas lo suscitan y lo ambientan, disponen a él. Si antes hablamos del componente fantástico como un factor *constitutivo* del efecto de poeticidad junto al expresivo-estilístico, en el caso de la narración ficcional; ahora podemos ya decidir que en el componente propiamente simbólico-imaginario culmina el itinerario *resolutivo* de la poeticidad en sus estructuras simbólicas radicales. En último término, en el proceso de orientación antropológica espacio-temporal reside el tipo de emocionalidad y de ampliación conceptual al que atribuimos el efecto poético. (García, 470)

La evidencia de una *universalidad literaria* radicaría entonces en las especificidades de una obra cuyas construcciones apuntan ya a un nivel más general y peculiar desde una raíz común. O viceversa, ideas puestas en una disparidad de conclusiones pero con centro en una realidad particular.

El poeta que nos da un ejemplo de esto es nada más y nada menos que Mao Tse Tung. En los poemas de Mao podemos ver un uso impiadoso de mitos chinos y factores mágicos combinados con hechos militares que el propio Mao protagonizó, y de los cuales triunfo. ¿Cómo es posible que el genio detrás de la Revolución Cultural haya

salvaguardado viejos mitos chinos, si lo que quería era revolucionar su país a la modernidad? Bien, Mao adopta la idea marxista de que los mitos son irreales porque prestan una síntesis sin acudir a las contradicciones antagonistas (364). Así, lo que desea hacer es pintar situaciones particulares o determinadas (una batalla) para denotar sus contradicciones (el bando de Mao y Chiang) como lucha de mitos para obtener un reflejo de la realidad científicamente sostenible por los versos, donde están puestos sus movimientos, su identidad –que para Mao es sinónimo de identidad de lucha eterna– y ver claramente la intención de liberación máxima completa. La universalidad del poema, por tanto, está asegurada, pues denota las fuerzas particulares denotando sus papeles en el poema, sirviendo de reflejo a una verdad universal.

La lección de Mao como poeta es que para hacer efectiva la libertad que se necesita para escribir literatura sólo se vislumbra sobrepasando toda puntualidad política a condición de una verdad más fuerte que la estructuración social. Y como Mao era el líder y el poeta, entonces... Para poner un ejemplo menos maniaco, podemos ver a los participantes ponentes de cualquier Congreso. Todos allí proponen una idea peculiar sobre un objeto de una obra que no ha sido revisado, fue olvidado o no lo suficientemente estudiado. Al visualizar dicha perspectiva entonada a formas singulares de interpretación, lo que se hace es *denotar aún más la universalidad de la obra que están presentando desde su punto objetivo*, que no existiría en todo caso sin el objeto que defienden. La base que otorga la universalidad es precisamente lo que permite el análisis irrepetible, al resaltar este, se destaca o se accede a una universalidad.

Por ello, la universalidad implica una dialéctica, entendida como lucha por una libertad. Esta cualidad de la obra literaria es innegable. La obra literaria no pertenece enteramente a su sociedad, corriente literaria o gremio en la que fue diseñada. Su cualidad imprescindible consiste en salir más allá de las limitaciones que parecen siempre condicionarla a ciertas posturas. Por esa razón debemos poner énfasis en la idea de lucha que G. Maestro postula en su teoría literaria:

Los materiales literarios –autor, obra, lector e intérprete o transductor– no disponen de una libertad natural que les venga dada por su propia condición de seres humanos o de productos culturales, sino



que por eso mismo, por el hecho de que su razón de ser y de estar se objetiva en las condiciones efectivas de una sociedad política, la libertad de la Literatura ha de abrirse camino a través del enfrentamiento dialéctico con muchas otras realidades que le salen al encuentro. (2326)

La universalidad de la obra literaria queda demostrada, no solamente al superar todos los conflictos que la obra se toma en su trascurso, *sino precisamente por ser la excepción*. Adorno también logra identificar esta cualidad literaria en la que la obra accede a una universalidad sólo a través de la negación que efectúa su individualidad, pues con ella no se aísla, sino que reformula, representa y hasta reactiva las relaciones con la realidad como base material de la condición humana. Dice Adorno para el estudio de la dicotomía de la obra con la sociedad: “tiene que precisar cómo el *todo* de una sociedad, en cuanto una unidad en sí llena de contradicciones, aparece en la obra de arte; en qué la obra de arte se somete a su voluntad y en qué la trasciende” (50-51). La obra, de esta manera, al escapar de la sociedad, es decir, su determinación, no la niega, sino que expone sus diferencias y su caos, esto es, las propiedades de discordia. Sólo así, en ese alejamiento, es como la obra *regresa* al plano real, no sólo para criticarlo, representarlo como una determinación que posibilita la libertad.<sup>2</sup> Esta trascendencia es la voluntad, contraria a la impotencia que tiene la libertad humana y su uso en la literatura. Las obras representan y superan sus contextos, no sólo en el que fueron creados, sino los futuros, incluidos críticas y las mismas teorías literarias.

La universalidad literaria que resulta de esa “contigüidad y superposición” no quiere decir que la obra sea sinónimo de canónica u obligatoria. Más bien se afirma que la obra entra en un nivel donde los elementos literarios se reformulen desde su punto de raíz antropológica real a uno literario (cambio de marco) para poder acceder a cualquier lectura, siendo observable desde distintos ángulos que afirman la necesidad de que su sentido contenga o posibilita las lecturas diferenciales y sin tergiversar enteramente el significado que la obra postula. Por ende, la obra se analiza de acuerdo a metáforas, símbolos y temáticas concorde a la realidad representada, en oposición a su trascendencia como lucha en contra de sus limitantes, es decir, lo que quiere decir como libertad excepcional hecha con la

**Las obras representan y superan sus contextos, no sólo en el que fueron creados, sino los futuros, incluidos críticas y las mismas teorías literarias.**

<sup>2</sup> Adorno argumenta que el propio hecho de ver la peculiaridad intransferible de la obra, es decir, de una obra como escape y oposición a su sociedad, es una idea meramente social: “Implica la protesta contra una situación social que cada individuo experimenta como hostil, ajena, fría, opresiva, y la situación se imprime en negativo en la obra: cuanto más pesada se hace su carga, tanto más inflexible se le resiste la obra, sin inclinarse ante nada heterónimo y constituyéndose enteramente según la propia ley cada vez. Su distancia de la mera existencia se convierte en medida de la falsedad y maldad de ésta. En la protesta contra ella el poema expresa el sueño de un mundo en el cual las cosas serían de otro modo” (51-52).



razón y la imaginación. La universalidad se postula cuando la “contigüidad y superposición” no se detiene en cierto punto, sino que se trabaja a lo largo de la vida de obra, si bien puede haber distintas interpretaciones de un sentido, esa pluralidad de significaciones son ya la prueba de su universalidad. El siguiente paso consiste en ver reconocer los conflictos de la obra, tanto en sí misma como estructura textual contigua e interrumpida, así como referencial ante una realidad también discontinua, de la cual depende y al cual enjuicia y especula. De esta manera es posible ver cómo la realidad, a partir de la construcción humana, se desdobra o se representa, mediante metáforas, ficciones o símbolos que perduran y se gravan como excepcionales.

*Todo lo que usted siempre quiso saber sobre la interpretación unívoca, pero temía preguntar*

Dos teóricos tan opuestos, G. Maestro y Harold Bloom, coinciden en un aspecto: la literatura no puede enseñar nada a quien no tiene lo “necesario” para leerla, de hecho enfatizan que no cualquiera puede llegar a interpretar una obra (Maestro, 2424) (Bloom, 17).<sup>3</sup> Si un lector novel quiere aprender sobre literatura y *lee primero al Marqués de Sade*, ¿qué puede ocurrir? En este sentido, sí hay que defender que ciertos momentos en la lectura sólo pueden ser comprendidos por quienes sepan distinguir elementos literarios, tengan conocimientos adecuados y sepan que es necesario fomentar su propia libertad a costa de los demás –algo muy maoísta. No cabe duda de que cualquiera puede leer a Juan Rulfo en el momento en que tenga ganas, pero para poder adentrarse a su interpretación existe la *obligación de especificidad* de acuerdo a la idea objetiva que presenta cualquiera de sus obras. Sin ella, no existiría coordinación posible entre lector y la obra. Esto nos lo advierte ya Lukács cuando habla del modo de una concreta singularidad en relación con el nivel abstracto (189), que en hegeliano es el paso de la Universalidad abstracta a una concreta.

Ese tipo de análisis e interpretación Beristáin lo llama “perder la inocencia” (11). La idea no puede ser más exacta. Para quienes practiquen la lectura correcta de la literatura la sorpresa no proviene de nuevos acontecimientos, sino de las formas novedosas en que los autores construyen su

<sup>3</sup> Una cosa los diferencia. G. Maestro aboga por una interpretación científica de la literatura, mientras Bloom quiere conservar el “espíritu” de la literatura en los pocos “sabios” que se pueda, la distancia adecuada entre el racionalismo material y el sentimentalismo. Ambos también caen en un error curioso: mientras creen que están fuera de la esfera ideológica, en realidad están más adentro: “en principio no lo hago, pero hago esta excepción”. G. Maestro en su hispanismo defiende a Cervantes como la figura máxima de la literatura universal y Bloom, quien uno esperaría algo más laxo, postula a Shakespeare como el autor líder del canon, ¿por ser inglés?, ¿por ser el más leído?, ¿por ser el más influyente de los autores?

contenido. Hay emoción, pero no lo hay a la hora de pensar por qué se consiguió el efecto emotivo. Para quienes sufran con estas palabras, podemos revisar algo que esta analista, Beristáin, menciona en uno de sus libros sobre análisis. En la ambigüedad poética Beristáin halla la forma en cómo un autor puede jugar con la pluralidad de sentidos: “enriquece las posibilidades de interpretación y hace denso, profundo y complejo el texto literario, lo amplía con múltiples resonancias, lo colma de ecos” (40). Coloca un ejemplo de Octavio Paz, unos versos de “Viento Entero” de *Ladera Este* (1969).<sup>4</sup> El problema con el ejemplo es que es demasiado libre. Si volvemos a Lukács, cada parte del lenguaje poético requiere de total atención, puesto que las particularidades del poema señalan su nivel abstracto. En el poema, “el presente perpetuo” mueve todo el panorama del mundo de Paz (yo poético) y su mujer, de la misma manera que se proyectan imágenes fotográficas y pasan una por una señalando diversos momentos, siempre de una misma sensación.

La gravitación variable de las formas del poema es esencial, pues se demuestra así que el mundo está regido por goznes hechos de tiempo que giran sin cesar, pero que de pronto “aparecen” y se esfuman. Los dioses también son tiempo, por ser creaciones humanas, nada dura en fin, como Shiva y Parvati. El vibrar de luces puede ser algo referente al famoso haiku de Tablada, “casi luz”, pero que sea más que el vaivén natural de las hojas indica otra vez la variabilidad del instante del “presente” que rige y transforma las imágenes del poema, así termina con la pregunta retórica de si suben o bajan. ¿Qué debemos suponer una vez entendido el conocimiento teórico anterior? Enfatizar la aplicación racional y práctica. Por tanto, la respuesta es obvia: de acuerdo al poema, subir es bajar. La conclusión es que el poema *plasma la ambigüedad en sí misma, ya no como fundamento general de la poesía, sino como eje central de su recorrido peculiar*. Y no porque sea cualidad de la poesía ser ambigua, sino porque el poeta desea explícitamente abogar por la denotación abierta. Ese plano permite la libertad del lector de interpretar su realidad a través del lenguaje, pues este se construye. Ese es el significado que quiere denostar con los versos.

Ramón Xirau y Luis Villoro<sup>5</sup> comparten la misma idea basados en la significación plural de la literatura. A diferencia de ellos, Octavio Paz llegó a ser bastante hegeliano cuando afirmó: “La Universalidad es Pluralidad”. La afirmación es

4

muerte y nacimiento  
Entre el cielo y la tierra suspendidos  
unos cuantos álamos  
vibrar de luz más que vaivén de hojas  
¿suben o bajan?



Lo que me permite ser com individuo depende de los hechos en la realidad. Lo que la literatura nos enseña ella está más allá de cualquier frontera o limitación subjetiva.

bastante dictatorial porque en cierta manera la univocidad de la obra sobrevive a través del tiempo, muchas veces gracias a sus diversas interpretaciones que le dan forma pero que no la limitan. En estos momentos deben estar pensando ustedes en: “¡pero tú interpretación también es personal y distinta a la que pudiésemos tener, un sentido único es muy peligroso y autoritario! ¡La Universalidad general no existe!”. Para esta ocasión robaré un chiste del famoso filósofo Slavoj Žižek: “Cuando los críticos de la universalidad enfatizan su carácter violento como una imposición muy peligrosa, se tiene la tentación de responder parafraseando la famosa respuesta en la novela de Orwell, 1984, del interrogador a Winston Smith cuando este duda de la existencia del Gran Hermano: «¡Eres tú el que no existe!»” (297).

Ahora paso a explicar el pequeño chiste. Lo que quiere decir es que el modo subjetivo no tiene sustancia en sí misma, siempre debe depende de otra cosa (un gremio, una colectividad, una ética, etc.). En conflicto de la subjetividad, en tanto opresión y desvío ante lo general, es *precisamente eso que llamamos sujeto y no una enfatización idiosincrasia de lo interior contra lo exterior*. En otras palabras, lo que me permite ser individuo depende de los hechos en la realidad. Lo que la literatura nos enseña ella está más allá de cualquier frontera o limitación subjetiva. Si en veinte años otro Luis Mario viene a interpretar el poema de Paz, será diferente a lo que ahora estoy argumentando. Siempre se depende de esos materiales del texto para soportar la interpretación que se desea tener sobre el mismo. Mi interpretación depende así del plano que la obra desea postular de acuerdo a los elementos visibles que se pueden inteligir, así como la de ustedes. El texto permanece, junto con su información y datos. Sin este referente, no hay interpretación. El texto en sí mismo contiene ya una corriente en donde el sentido se guarda. Queda seguirlo.

Este problemática entre el sentido del texto, su relación con la realidad –pues se llega a creer fácilmente que la literatura crea su propia realidad–, es bastante compleja. Podemos aceptar por ahora la idea de Paul Ricoeur de obtener un sentido profundo sólo mediante el sentido literal. Para Ricoeur la interpretación está en acudir a la referencialidad o la intensión que el texto presenta como expositor de un mundo referencial, al cual retrata y niega al mismo tiempo (68). Sería largo también adentrarnos a la problemática de si el lenguaje de la literatura es capaz de retener su objeto

<sup>5</sup> Ramón Xirau en “Poesía y significado”: “el poema es, primero, un acto de centración. Así, centrado en mí, el poema puede crecer con lo que mi lectura del poema añade al poema mismo” (202). Luis Villoro en “Significación del silencio”: “Del sentido pleno de la frase poética forman parte notas emotivas, ‘subjetivas’ por tanto, que están ausentes del sentido de la frase discursiva” (40).

directamente o si lo fabrica por sí mismo o si está ausente. Umberto Eco logra sintetizar bien el problema.

Si bien no podemos acceder a la interpretación directa del objeto –objeto dinámico de la realidad contra el Objeto Inmediato que produce la interpretación– que un autor operativo hace de una referencialidad (por ejemplo, en Octavio Paz, los paisajes de la India de 1962-1969), lo que propone Eco, siguiendo a Pierce, es admitir que el objeto “estaba” allí, y que por lo tanto se puede acceder. ¿Cómo? Nada más y nada menos que accediendo a una universalidad común, una realidad sostenida por una comunidad semiótica que le dan forma al objeto en su ausencia: “De todas formas, desde el momento en que se induce a la comunidad a concordar sobre una interpretación determinada se crea un significado que, si no objetivo, es por lo menos *inter-subjetivo* y está privilegiado de todas maneras respecto de cualquier otra interpretación obtenida sin el consenso de la comunidad. El resultado del proceso de búsqueda universal va en la dirección de un núcleo de ideas comunes” (Eco, 369). Desde nuestra postura, esa realidad interpretada sólo es especulativa, en tanto que analiza y convive con una realidad que se comparte, en la cual se construyen las ideas y las materiales literarios.

Valdría la pena rescatar la definición de “sentido” que postula Gadamer (149), como la dirección que la obra quiere tomar. Seguir esas indagaciones equivaldría a obtener el sentido con base en las posibilidades que el texto abra o cierre en sí mismo. Si llega a perderse esa coordinación, se pierde el sentido que la obra contiene o, lo que es peor, triunfa la interpretación sobre la obra. Gadamer estaría en contra de Xirau en este sentido: si cualquiera de nosotros tiene una imagen distinta del Quijote, ¡entonces para qué necesitaríamos *el libro en primer lugar!* ¡Vaya y léase como se le quiera!

No obstante, quedan pendientes asuntos por resolver. Primero: la universalidad en cuanto relación entre géneros literarios; segundo: corrientes literarias históricas, la tensión entre diferentes concepciones de arte estético, desde la antigüedad hasta la modernidad, pasando por las literaturas ajenas a occidente y su entrada a la globalización. La investigación sigue en proceso de conceptualizar dichos problemas.

### Conclusión.

¿Literatura real o literatura comercial?  
¡Ninguna, gracias!

A todos se nos ha presentado la ocasión de debatir si la literatura comercial o posmoderna de los *bestseller* debería ser incluida como *literatura* a secas. El enfrentamiento suele hacerse también al grado de los liberales literarios contra los conservadores de la Academia. Así el mundo se llena de bandos, de quienes la literatura no está en posesión de nadie, o que debe protegerse, o que debe ser leída correctamente, o desde ciertos dispositivos sociales.

¿Qué hacer? El capítulo sexto de la primera parte del *Quijote*, cuando el cura y el barbero queman la biblioteca del disque caballero sigue siendo un buen ejemplo. En la novela Cervantes nos dice, literalmente en cada capítulo, que las novelas de caballería no deberían leerse por falsear la realidad, pero en ningún momento dice que no versaban bien o que tenían mala técnica, es decir, que estuvieran mal formadas: sólo son mendaces. Ese es el asunto. Lo curioso de ese capítulo que mencionamos son los instantes en que Cervantes salva ciertos libros, como el *Amadís* o el *Tirante el Blanco*, como si nos dijera: “en principio toda caballería está mal, pero hay casos excepcionales”, es decir, como si se contradijera a sí mismo (69). En realidad, no lo hace: *la literatura ya es excepcional en sí misma*. Es por eso que es Universal, porque resguarda la marginalidad total frente a cualquier punto (político, social, ético, etc.); de otra forma, convertiríamos a Cervantes en un verdugo inquisidor, cosa que sabemos bien, detestaba y criticó con valentía. La literatura estuvo y está en manos de autocracias, de religiones, de instituciones políticas o sociales, de centros de estudio..., pero por alguna extraña razón sobran las obras y el recuerdo de sus autores. Por más democracias, movimientos o academias que existan, la literatura se mantiene. ¿Gracias a quiénes se mantiene? Esa es la pregunta correcta. No podemos hacer nada para quienes defienden los libros *bestseller* como literatura –esto es, los libros de fantasía tan de moda o aquellas narraciones juveniles sobre autodescubrimiento, el viaje, etc., que después pasan a ser filmes–, como tampoco para sus férreos contrincantes que resguardan la literatura en su sentido tradicional, con imaginación o realismo, o aquellos que abogan por una literatura totalmente libre, aquella que se da en las ca-

La literatura estuvo  
y está en manos  
de autocracias,  
de religiones, de  
instituciones políticas  
o sociales, de centros  
de estudio..., pero por  
alguna extraña razón  
sobran las obras y  
el recuerdo de sus  
autores.

lles o que viene de otras civilizaciones ajenas al canon. La próxima vez que alguno de ustedes se enfrasque en este tipo de debate, es recomendable lanzar la pregunta mortal: “¿realmente quieres eso como literatura?”. La pregunta es tremendamente maligna porque en realidad nadie sabe lo que quiere, o suponen creer que saben algo.

Lo que es cierto es que no son tiempos de parecer tibio: hay que escoger. Por mi parte puedo decir que prefiero evitar la elección en sí misma y concentrarme en lo que realmente se hace: interpretar la literatura sabiendo que nada se va a revolucionar con eso. No es una acción por la que exijo reconocimiento –tentación recurrente–, porque sé que nadie agradece ello eternamente. Nada saldrá de relevante, más que la realidad que contiene la literatura. En ella puedo cuestionarme libremente, y en esa duda, reside mi afirmación propia como una libertad frente a una exterioridad sin sentido aparente, pero inteligible al final del día. Una realidad necesaria para leer y la cual nos envuelve a todos, queramos o no.

## Bibliografía

- Adorno, Th. W. *Notas sobre literatura. Obras completas 11*. Madrid: Akal, 2003. Impreso.
- \_\_\_\_\_. *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*. Madrid: Akal, 2005. PDF.
- Beristáin, Helena. *Análisis e interpretación del poema lírico*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989. PDF.
- Bloom, Harold. *The Western Canon. The books and school of the ages*. Orlando: Harcourt Brace & Company, 1994. PDF.
- De Cervantes, Miguel Saavedra. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha. Tomo I*. Barcelona: Casa editorial Viuda de Luis Tasso, 1900. Web.
- Derrida, Jacques. *De la Gramatología*. México: Siglo XXI, 1987. PDF.
- Eco, Umberto. *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen, 1992. PDF.
- Gadamer, Hans-Georg. *Poema y diálogo*. Barcelona: Gedisa, 2004. PDF.
- García Berrio, Antonio. *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*. Madrid: Cátedra, 1994.

PDF.

Hegel, G. W. F. *Filosofía de la historia*. Buenos Aires: Losada, 2010. PDF.

Laurette, Pierre. "Universalidad y comparabilidad". *Teoría Literaria*. México: Siglo XXI, 1993. pp. 57-69. Impreso.

Lukács, George. *Estética. Vol. III*. Barcelona: Grijalbo, 1965. PDF.

Maestro, Jesús. *Crítica de la razón literaria. El materialismo filosófico como teoría, crítica y dialéctica de la literatura*. Pontevedra: Academia del Hispanismo, 2017. PDF.

Paz, Octavio. *Obra Poética (1935-1988)*. México: Booket, 2018. Impreso.

Ricoeur, Paul. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI, 2006. Impreso.

Tung, Mao Tse. *Obras escogidas de Mao Tse Tung. Vol. I*. México: Talleres gráficos del partido del trabajo, 2013. PDF.

Villoro, Luis. *La significación del silencio y otros ensayos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2016. PDF.

Xirau, Ramón. *Ensayos Literarios I*. México: El Colegio Nacional, 2020. Impreso.

Žižek, Slavoj. *Viviendo el fin de los tiempos*. Madrid: Akal, 2012. PDF.