

Vivir la literatura, vivir la cultura: la función del escritor, la función de la crítica

ENRIQUE BANÚS

Universidad de Piura, Perú

Resumen

La literatura y la cultura son (o deben ser) ante todo parte de la vida, de la persona y de la sociedad. Más allá de las instituciones, de las empresas e industrias culturales, de los sistemas educativos, la cultura vive en cada persona, en cada familia, en cada grupo social. La madre que cuenta cuentos, el niño que fantasea cuando lee un cómic, la abuela que narra historias de la ciudad tal como era antes a los nietos: todo eso es literatura, es cultura. Viva.

Palabras claves: literatura, cultura, vida, escritor, crítico

Abstract

Literature, culture, above all are (or should be) part of life, of the person and of society. Beyond the institutions, enterprises and cultural industries, and education systems, culture lives in every person, in every family, in every social group. Mother storytellers, the boy who fantasizes when reading a comic book, the grandmother who tells stories of the city as it was before: all this is literature, culture. Alive.

Key words: literature, culture, life, writer, critic

Me interesa sobre todo introducir un concepto que vengo trabajando desde hace algunos años, el de “vida literaria¹, quizá también por contrarrestar algunas otras visiones muy difundidas en la Filología.

Decían los romanos aquello de “habent sua fata libelli”². Es decir: los libros tienen su historia. También las personas tienen su historia y las familias. Igualmente, las ciudades tienen su historia y los países.

Las disciplinas científicas tienen también su historia³. Seamos conscientes de ello o no, nos movemos en esa historia, la vivimos; va dejando categorías mentales, un modo de hacer que heredamos⁴. En efecto: quien a comienzos del siglo XXI se dedica al Derecho, a la Economía o a la Física, trabaja en y desde el acervo de quienes antes que él se dedicaron a esas ciencias. No sólo por el conocimiento acumulado, sino porque han ido dejando esas categorías mentales, ese modo de hacer que heredamos⁵.

La Filología –y más específicamente la ciencia de la Literatura– también tiene su historia⁶. En ella coinciden, paradójicamente, dos movimientos que en sí son contradictorios pero que en un punto llevan a un mismo resultado, uno que tiene una gran fuerza, que ha resultado un legado de suma importancia para la visión que tenemos de la literatura, para el enfoque bajo el que la analizamos en todos los niveles, quizá incluso con más fuerza en el nivel de educación secundaria que en el nivel de especialización, de docencia universitaria y de investigación.

Por una parte, tenemos como una fuerte influencia el Romanticismo, un momento importantísimo para la Filología, quizá el nacimiento de la Filología

moderna⁷ (obviamente en la Antigüedad, en el mundo clásico, también en el primer cristianismo hubo una Filología muy importante). El Romanticismo se interesa por el genio creador⁸, por el artista, que es considerado a veces representante del pueblo⁹, también con cualidades creativas, poéticas. En cualquier caso, interesa ese momento de la creación: cómo surge el texto literario, a qué impulsos responde dentro del genio. El escritor está en el centro del interés, junto con el positivismo del siglo XIX, que en general tiene un impresionante impacto en las universidades. Cuando se leen textos científicos de finales del siglo XIX o principios del XX, es muy llamativa la fuerza que tiene el positivismo. Este va buscando, como sabemos, acercarse a las “verdaderas” ciencias y las relaciones causa-efecto. Esa es la ciencia, aquella que establece *relaciones causa-efecto*. Este predominio del positivismo sucede cuando se crean muchas instituciones universitarias, facultades, etc., y se están consolidando otras, cuando los centros universitarios, los profesores y los investigadores alcanzan un gran prestigio social¹⁰. Además, en muchos países, ya se ha llegado a la educación básica obligatoria¹¹; con ello, los maestros, formados de acuerdo con esas categorías mentales, contribuirán a difundir de forma capital no sólo los conocimientos sino también la perspectiva desde la que se analizan¹².

¿Cómo se pueden establecer relaciones causa-efecto en la literatura? Muy fácil: la obra literaria, la obra artística en general, se considera el resultado, la plasmación de la vida del autor o de la sociedad que lo rodea.¹³ Tenemos, también desde el positivismo, ese interés por los orígenes de la obra literaria.

La Filología va a estar, por tanto, muy interesada por la “creación” o la “producción” —seamos más bien románticos o más bien positivistas, utilizaremos una u otra palabra— del texto artístico.

Sólo a finales de los años 60 del siglo pasado (con la escuela de Constanza, Jauss e Iser sobre todo) aparece en el horizonte la consideración del *receptor*¹⁴, que ya antes se había expresado en algunos teóricos de la sociología de la cultura, la idea de cómo la obra creada sólo se realiza, se completa en la *recepción*, cuando es leída, cuando es recibida¹⁵. Es la idea —posteriormente, lo expresará Umberto Eco¹⁶— de que el texto es una “obra abierta” cuyo sentido se realiza sólo si alguien la lee y, de esa manera, cierra de una forma determinada el círculo.

Nos fijamos siempre en momentos: la *creación*, la *recepción*; siempre se están aislando momentos; como si en el caso de una persona sólo miráramos su nacimiento y su muerte y la fama *post mortem*.

Pero una persona tiene *vida*, básicamente *vida*. En esa *vida* pasan multitud de cosas: en una enumeración al azar, sin ningún carácter científico, la gente se casa, conversa, se pelea, se cuenta chistes, se enamora, hace negocios, viaja, toma una cerveza —a veces más y entonces dice tonterías o hace más chistes—, enferma, se tuerce un tobillo, mete goles en el fútbol o los celebra desde el sillón, funda organizaciones sin ánimo de lucro, se olvida del cumpleaños de su mujer cuando está de viaje e intenta repararlo con un inmenso ramo de flores... y tantas más. Esta era una enumeración realmente sin ningún valor científico. Hace el bien y el mal, a veces hace el mal creyendo que es el bien y otra lo hace sabiendo que es el mal. Construye y destruye,

acoge y rechaza, ama y lo demuestra con hechos, agradece o no se da cuenta de nada, lee el mundo que lo rodea o va por la vida como por un túnel.

También la literatura tiene *vida*, la *vida literaria*. Que a su vez es una parte de la *vida cultural*.¹⁷ Que a su vez es una parte de la *vida social* y de la *vida de las personas*. No me refiero al decir esto que la literatura tiene vida a la “petite histoire” de los escritores, a sus peleas y sus amores, sus desengaños y sus apuros económicos. No; me refiero a la *vida literaria*, es decir, *la vida de los textos literarios*. Porque lo que como filólogos tenemos son los “textos” literarios y no la vida, la biografía de los autores o consideraciones sociales de esto y de aquello.

Lo que tenemos es el *texto*. El *texto* y su *vida*. Es decir: el *texto* y sus *lecturas*. Porque hay muchas lecturas —incluso erróneas— que tienen una gran relevancia en la vida literaria¹⁸. Porque ya no somos capaces de leer ese texto sin sus lecturas, sin aquellas lecturas que han entrado en la vida literaria y forman parte de ese texto. Hoy en día, a nadie se le ocurrirá —pongo un ejemplo muy sencillo— leer *El Quijote* sólo como una parodia de las novelas de caballería porque tiene su historia. Tiene, asimismo, la lectura del Romanticismo alemán,¹⁹ de los autores rusos; Unamuno y la “generación del 98” están ahí y viajan con Don Quijote, lo mismo que Sancho Panza viaja con él.

La *vida literaria* es eso: esos textos que se leen, que se interpretan, que salen de su contexto original y se mezclan con otros textos, con otros temas, con otros personajes, que desaparecen y reaparecen o no, que se ponen de moda, que nadie los lee porque te dicen “ya he visto la película”, que inspiran

la obra de un compositor. No me estoy alineando en aquella corriente del estructuralismo francés de Roland Barthes de la “muerte del autor”, ni tampoco de la “escritura automática”: es el texto el que se construye a sí mismo. Pero sí me estoy alejando al menos de ese “biografismo”, del esquema: “Autor: Vida y Obra” y así sucesivamente, que es el esquema que tenemos habitualmente para explicar. No; mire usted: tenemos el *texto*, el texto y su *historia*, el texto y su *vida*.

¿Quieren conocer algunos ejemplos de esa extraña historia de los textos literarios? Van algunos ejemplos al azar también, sin ningún criterio científico.

¿Cómo el medieval caballero Tristán, el de Tristán e Isolda, una historia de orígenes inciertos y que probablemente mezcla elementos varios, acaba sentado a la mesa del rey Arturo?²⁰ Es vida literaria.

¿Cómo la pagana Sibila de Cumas acaba en la noche de Navidad en algunas catedrales de Catalunya y otras zonas del Mediterráneo anunciando el juicio final y también la venida de Cristo?²¹

¿Cómo, en Oscar Wilde, Salomé desea que Herodes haga decapitar a San Juan Bautista, no porque su madre se lo ordena –que es lo que dicen los evangelios–, sino porque Juan el Bautista haya rechazado sus avances amorosos que acaba realizando –típica literatura “decadente”– con un beso póstumo en los labios de la cabeza decapitada? Además, ¿cómo esto aparece ya en un texto medieval, el *Ysengrimus*, y allí la cabeza sople fuerte y Salomé salga volando?²²

Todo esto es *vida literaria*.

¿Cómo el bueno de Don Juan –aquella genial creación del barroco mercedario fray Gabriel Téllez (o sea Tirso de

Molina)– acaba jugando al ajedrez en *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie* (*Don Juan o el amor a la geometría*) de Max Frisch en 1953?²³

¿Qué hace el viejo judío errante protagonizando uno de los episodios de Astérix?²⁴

Todo esto es *vida literaria*, todo esto y tantas otras más.

También existe la *vida literaria* en el nivel de microcosmos, lo que sucede en una ciudad, en un grupo de amigos que organiza una velada para hablar de literatura, aquel profesor de colegio que organiza un grupo de teatro, aquel café que invita a un poeta a que recite sus poesías, y aquella madre que compra un libro de cuentos para sus hijos....

También todo eso es *vida literaria*.

Esta *vida literaria* en el microcosmos es lo que debemos impulsar los filólogos, y aquella vida literaria en el macrocosmos es lo que podemos estudiar. Resulta un estudio apasionante, muy lejos del aburrimiento de “vida y obra”.

Vida literaria, de esos textos, creados ciertamente por un autor, pero que, en un momento determinado... los romanos comparaban el libro con el hijo que se va de casa, que en un momento dado abandona la casa paterna y materna y tiene su vida propia²⁵. El libro también abandona la casa paterna. Hay muchos libros que “engañan” a sus autores porque el autor dice: “No, mi libro significa esto”, pero el libro pasa a significar otra cosa. Hay muchos autores equivocados. Autores que dicen: “Quiero pasar a la posteridad por esto y por esto”. Petrarca, por ejemplo, obviamente caricaturizado un poco por mí: “Tengo ahí unos poemillas, en vulgar, en italiano, y los amigos me han dicho que los publique: 366 *canzoni a Madonna Laura*.”²⁶ ¿Qué textos son los

que entran en la historia? El *Cancionero* de Petrarca; los escritos en latín son para especialistas, para algunos filólogos que los leemos y los explicamos. La historia de la literatura no se preocupa de esa voluntad del autor (que quizá también incluye un poco de “coquetería” de autor: “los amigos me han dicho que los publique...”²⁷).

Otro ejemplo: Lope de Vega no quiso pasar a la historia por sus obras de teatro, el teatro que era un arte efímero en aquel momento (cuántas obras “en horas veinticuatro pasaron de las musas al teatro”, como dice él mismo, quizá también con un poco de esa “coquetería” de autor...; de hecho, fueron “más de ciento”, aunque habría que añadir que es una frase que se le atribuye): se escribían sólo para la escena. El autor no conservaba copia y en la propia representación las obras sufrían las modificaciones que los autores quisieran introducir²⁸.

La obra “engaña” muchas veces al autor: tiene *vida propia*. Muchas veces es la *vida literaria* la que se ocupa de poner las cosas en su sitio. Si hubiéramos seguido las indicaciones del autor, no conoceríamos ninguna obra de Kafka; Max Brod las hubiera destruido todas, como le indicó el autor.

El *autor*, sin duda, es absolutamente relevante para la *vida literaria*. Sin *autor* no hay *texto* y sin *texto* no hay *vida literaria*. Pero el autor no es quien controla la “interpretación”; muchas veces, sin embargo, lo intenta. Los autores, cuando hay una primera recepción y tienen la impresión de que no están haciendo justicia a su intención, convocan una rueda de prensa, escriben un artículo, diciendo: “No, lo que yo quería expresar con mi texto es esto y esto.”

Muchas veces estamos obsesionados con la intención del autor, con lo que quería decir el autor²⁹. Pero, si se ha interpretado de otra manera es que se podía hacer. El autor no tiene derecho al control de su obra. La propiedad intelectual no excluye la “libertad de interpretación”, no excluye la variedad de interpretaciones.

Esa obsesión por la “intención” del autor... Hay dos posibilidades: que el autor realizara su intención y, en ese caso, yo, al interpretar el texto, me la encontraré. O que el autor no la realizara: si no la realizó, se la llevó a la tumba. Lo que nos encontramos es el *sentido* del texto o los sentidos del texto. La intención del autor en la vida literaria tiene el interés de poder contrastar la *intención* del autor con el *sentido* del texto. Pero no es determinante para la lectura del texto. Para la lectura del texto lo determinante es *el texto*.

Como filólogos nos dedicamos a *la ciencia del texto*; no a la ciencia de las intenciones de los autores.

Vida literaria: esos textos que salen del autor y entran en un mundo, donde hay puertas que se abren y cierran, aguaceros, sol, vientos que los llevan de acá para allá, superando las fronteras. En muchos casos, la vida literaria da valor a un texto.

Cuando en 1957 Tolkien publica su gran obra, pasa prácticamente desapercibida. ¿Cuándo se va a revalorizar? En los años 80. Y, después, con las películas. ¿Por qué? Porque son los años 80 los que descubren ahí algo que se corresponde con su sensibilidad.

Cuando Konstantinos Kavafis publica un poema en 1911 titulado *Itaka* —que es una relectura revolucionaria y en realidad destructiva de lo que significa el viaje de Ulises, también como

símbolo de gran fuerza para toda la tradición occidental— lo publica en griego en una revista en Alejandría, no tiene ninguna relevancia. Pasa a tener importancia cuando se traduce al inglés en 1924³⁰. Hay muchos casos en los que la traducción ha puesto va lor a un texto literario³¹.

Todo esto es *vida literaria y mediaciones*. La vida literaria se compone de la *producción*, de la *recepción* y de múltiples *mediaciones*³². La *mediación* es el gran olvidado en la Filología: esa persona que interpreta un texto literario, que lo relee de una manera —es un proceso de recepción y emisión— y lo remite. En este punto, entramos todos: los profesores, los críticos, los traductores de una manera extraordinariamente importante; igualmente, los programadores de un teatro, que deciden qué se representa y qué no se representa, que van estableciendo una especie de canon teatral; los ministerios de Educación, que establecen un canon para la educación escolar, que es otro factor de mediación importante.

Esta *mediación* se hace siempre desde la perspectiva del *mediador*, no tanto desde el respeto al texto y la intención original. La vida literaria es muy irrespetuosa con los orígenes. ¿Por qué en 1953 don Juan juega al ajedrez, mejor dicho, está obsesionado por jugar al ajedrez, y lo dejan: su imagen le persigue?; de tal manera, las mujeres que quieren ser seducidas no le dejan tiempo para jugar al ajedrez. Y tiene que escenificar su descenso a los infiernos, para allí, en los infiernos ficticios, jugar al ajedrez. ¿Por qué hace eso? Porque Max Frisch es un autor en cuyas obras aparece continuamente el tema de la relación entre la identidad y la imagen. Y aquí, en un personaje que

le recomienda Bert Brecht, que él no conoce, descubre una posibilidad más de expresar esa contradicción que puede aparecer entre identidad e imagen.

¿O por qué en Oscar Wilde la motivación para la decapitación del Bautista es el amor despechado de Salomé? Porque en esa época aparece continuamente esa relación digamos “decadente” entre amor y muerte, el tema de la mujer fatal, etc.

Esto no está leído desde el evangelio; está leído desde sus propios intereses. El *mediador* va mediando de acuerdo con lo que, en todo ese panorama de textos circulantes, le va interesando.

En efecto: este es el gran olvidado: tantos pasos, tanta vida, tantos cambios, tantas lecturas... Algunas tan eficaces que incluso llegan a tener más eficacia social que el texto original. El *Don Giovanni* de Mozart, que es un reelaboración del *Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, pasada por Molière, pasada por Goldoni, es mucho más conocido que el original; muchas más personas han visto, han escuchado el *Don Giovanni* —si se ve en términos globales, no en España— que *El Burlador de Sevilla*. Por supuesto, generará también su propia literatura: hay un extraordinario cuento de Hoffmann que es una relectura precisamente del *Don Giovanni* de Mozart, no ya del *Burlador de Sevilla*.

Así es la vida, podríamos decir.

Ahí estamos: el filólogo, el crítico, el profesor... Y tantos más porque también en microcosmos hay muchas mediaciones y algunas muy eficaces. La *mediación* en la *familia* es extraordinariamente eficaz. La mediación de un amigo es extraordinariamente eficaz.

—He leído un libro que te va a encantar —nos dice un amigo. Al minuto

siguiente, estamos en la librería comprando el libro (o en la biblioteca tomándolo prestado). Lo mismo sucede en el cine:

—He visto una película que, mientras la veía, estaba pensando en ti. Es para ti esa película. A la tarde siguiente estamos viendo la película.

Esa *mediación* en el *microcosmos*, que está sin estudiar, es extraordinariamente eficaz.

Pero las nuestras —la del crítico, la del profesor— son mediaciones profesionales. Somos profesionales de la mediación; hacemos que los textos vivan, actúen, transformen el imaginario, la mentalidad, la vida, la sociedad. Somos *responsables* de esa mediación. Siempre se habla de la *libertad artística*; deberíamos hablar también de la *responsabilidad artística (y mediadora)*. Porque un texto es transmisor no sólo de valores estéticos, sino también valores antropológicos, de valores sociales. Un texto puede recoger todo lo humano. Los filólogos tendemos, cuando hablamos de literatura, por así decir, a que “se nos pongan los ojos en blanco” y nos elevamos por encima de los mortales. *La literatura es expresión de lo humano*, de todo lo humano: de la generosidad, de la mezquindad, de la aceptación, del rechazo, del amor, del odio..., de todo lo humano. Hay gente que dice: “No; si es racista, no es literatura”. No; si es racista, es literatura racista. Sigue siendo literatura. Deplorable, pero literatura.

Somos responsables, es decir, nos pedirán respuesta. De cómo hemos mediado. Responsabilidad quiere decir esto: dar respuesta a la pregunta: ¿Usted, qué ha hecho con los textos? Porque *la literatura lo encierra todo*.

Al mediar, mediamos. Esto es una banalidad. Pero: al mediar, *transformamos*.

Al mediar, *seleccionamos*. Al mediar, *interpretamos*. Es inevitable: siempre que transmitimos un texto, estamos interpretando ese texto que previamente hemos leído, ya según unas determinadas categorías mentales y seleccionadas previamente. La selección es la gran mediación. El profesor, el crítico, el traductor: su primera gran decisión mediadora es qué traduzco, qué critico, qué presento en clase. Al mediar, mediamos *arte*, mediamos *literatura*. Y mediamos *valores*, mediamos *lo humano* en su *grandeza* y su *miseria*. Esta es también la grandeza de la crítica, de la filología; es también nuestra grandeza, como críticos, como filólogos, como traductores, como mediadores.

Estamos en esa *vida literaria*. Esa vida literaria será un poquito lo que nosotros hagamos que sea, porque es una vida muy democrática. Nunca se sabe si de unas aulas donde alguien explicó algo de una manera saldrá en el futuro un crítico literario que determinará una selección, una lectura. Somos *responsables del presente*, pero también en cierta medida somos responsables del *futuro*. Futuro que no conocemos. Por eso, las *decisiones* son siempre de presente, pero tienen una relevancia de futuro. Así es la vida.

Notas

1. Ponencia presentada en el IX Encuentro Mesoamericano “Escritura-Cultura” 2014 organizado por la Universidad de Costa Rica y la Editorial Promesa. Ahora se está hablando de la cultura viva comunitaria. Pero ¿la cultura viva personal, de una familia, de un grupito? Además, la literatura y la cultura tienen su propia vida, que interacciona con

- otros campos: con la economía, con la política, con la religión, con la comunicación... Esa vida tiene sus espacios y sus actores: “creadores”, receptores (lectores, espectadores) y muchos mediadores, entre ellos, los críticos. Posee además sus consecuencias: sociales, morales, políticas. Por tanto, también una responsabilidad (junto a mucha libertad, ¿o no tanta?) de los actores. ¿Se puede hablar de todo ello sin caer en fáciles sociologemas, en fáciles ideologemas, en fáciles simplificaciones, clasificaciones, emociones? Se puede intentar y así se hará en este Encuentro, pensando, sobre todo, en las personas, en su vida, en la cultura en su vida. Y –como hay que acotar– también en dos actores: los escritores y los críticos. En su libertad y responsabilidad. Es un intento. No se suele acertar a la primera. Así que estoy preparado para intentarlo otra vez.
2. Procede del verso *De litteris, De syllabis, De Metris* del autor latino Terentianus Maurus. En este caso, se entendiende en un sentido muy utilizado (“los libros tienen su historia”), que no se corresponde con el sentido original. La frase completa es *Pro captu lectoris habent sua fata libelli* (Según la capacidad del lector, los libros tienen su destino), interesante adelanto de la teoría de la recepción. La historia de esta frase confirma, por tanto, mucho de lo que se sostendrá en esta ponencia.
 3. Véase Gunter Grimm: *Rezeptionsgeschichte. Grundlegung einer Theorie*. München. 1977, p. 287.
 4. De forma clarividente, el filólogo suizo Max Wehrli escribe: “Wissenschaftsgeschichte (...) kann selber Methodologie sein (...), kann (...) zur Bestimmung und Abklärung des eigenen Standorts beitragen, zur Einsicht führen in die zeitliche und räumliche Bedingtheit der jeweiligen wissenschaftlichen Positionen und Vorsicht lehren im Gebrauch einer immer geschichtlich vorbelasteten Terminologie” (*Allgemeine Literaturwissenschaft*, 2.^a edición, Bern-München 1969, p. 30).
 5. Hans-Georg Gadamer destacó la relevancia de la tradición para el conocimiento. Fue criticado por Jürgen Habermas, quien postulaba la capacidad de la razón para romper con la tradición. Posiblemente, en este caso –que no en todos–, la verdad esté en el medio y la razón tenga capacidad para superar parcialmente la tradición (véanse Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen, 4.^a edición 1975, p. 283 y Habermas, Jürgen: *Zur Logik der Sozialwissenschaften*. Frankfurt, 2.^a edición 1981, p. 183).
 6. En 1951, el ya citado Max Wehrli indicaba que la “Literaturwissenschaft” era tan joven, que no podía presentar aún la imagen de una tradición coherente, por lo que la historia de la disciplina era irrelevante (véase Wehrli, op. cit., p. 30), pero ya ha transcurrido más de medio siglo y quizá ya incluso Wehrli aceptaría esta afirmación.
 7. Es común destacar, para los inicios de la Filología moderna, la importancia de F.A. Wolf (1759-1824) y los hermanos Grimm y su *Deutsche Grammatik* (1819), para la lingüística y también para la literatura, junto con los hermanos Schlegel. Fernández Sevilla llama a Wolf “creador de la moderna Filología” y dice que la filología románica “fue una consecuencia directa del movimiento romántico” (Fernández Sevilla, Julio: *Filología*, en *Gran Enciclopedia Rialp*, tomo 10, Madrid 1971, p. 149).

8. Para la importancia del concepto de “genio” en Johann Gottfried Herder, un importante precursor del Romanticismo, puede verse, entre una muy numerosa bibliografía, Banús, Enrique: *Untersuchungen zur Rezeption Johann Gottfried Herders in der Komparatistik*, Zürich 1996, capítulo 4.
9. No hace falta llegar al extremo de Dámaso Alonso, que ciertamente no es romántico, pero dice de García Lorca que “el alma que allí canta [...] no es el alma del poeta: es el alma de su Andalucía, es el alma de su España (Alonso, Dámaso: *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid 1952, p. 279).
10. Del positivismo se puede decir con José Portoles que “predomina como única (corriente) válida entre sus contemporáneos para autorizar una investigación cualquiera como científica” (*Medio siglo de Filología española (1896-1952)*. Positivismo e idealismo, Madrid, 1986, p. 45).
11. En España se realizará con la llamada “Ley Moyano”, de 1844.
12. Con una fuerte carga ideológica, Pierre Bourdieu afirmará, por ejemplo, que “l'école détruit” (Bourdieu, Pierre: “La lecture: une pratique culturelle” (Un débat), en: Chartier, Roger: *Pratiques de la lecture*. Paris 1993, pp. 267-294, p. 279), en el caso que está analizando —el modo espontáneo, “profético” de lectura— para sustituirlo por otro, acorde con la tradición social. Dejando de lado el aprecio ingenuo por el mito del “bon sauvage”, constituye el reconocimiento del papel mediador de la educación.
13. Es muy conocido que esta visión se encuentra en forma paradigmática en la Introducción de Hippolyte Taine a su *Histoire de la littérature anglaise*. Para Taine, tres son los factores que condicionan el texto: *race, milieu* y *moment* del autor (para la edición española: *Historia de la Literatura Inglesa*, Madrid, 1900).
14. Como es bien sabido, el punto de partida es el discurso de Jauss en 1967 en la Universidad de Constanza: Jauss, Hans-Robert. *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. Konstanz: Universitätsdruckerei, 1967.
15. Así, por ejemplo, Raymond Williams, para quien la comunicación artística “must also include reception and response” (Williams, Raymond: *The Long Revolution*, Harmondsworth: Penguin Books 1965, p. 46).
16. Véase Eco, Umberto. *Opera aperta*. Milano, Bompiani, 1962.
17. El término “vida literaria” lo utilizan, por ejemplo, Claudio Guillén o Götz Wienold (Guillén, Claudio: *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona 1985 y Wienold, Götz: *Semiotik der Literatur*. Frankfurt 1972).
18. Un ejemplo muy curioso es recordar que una de las fuentes más relevantes de la poesía bucólica en Europa sea el texto que comienza con el *Beatus ille* en el *Epodon liber* de Horacio (42-31 a.C.). Como es sabido, en él se inspirará, entre otros, Fray Luis de León para escribir su “Vida retirada”. El texto horaciano contiene en efecto la alabanza de la vida sencilla, de las alegrías serenas de quien vive alejado del trajín y la adulación, propios de la vida en la ciudad. Pero el final del texto desvela que se trata de algo bien distinto: son palabras puestas en boca de un usurero, mientras cuenta el dinero recaudado. Se trata, por tanto, de una sátira, en coherencia con todo el libro. Ese carácter se ha perdido en la recepción.
19. Para entender la importancia de esta lectura basta recordar el excelente

- libro de Brüggemann, Werner: *Cervantes und die Figur des Don Quijote in Kunstschauung und Dichtung der deutschen Romantik*. Münster. 1958.
20. Sobre los orígenes de esta historia se encuentran numerosos datos en Yllera, Alicia (ed. e introducción): *Tristán e Yseo*. Madrid, 1984.
 21. Sobre este Canto y sobre la entrada de la Sibila en el universo cristiano véase Gómez, Maricarmen: *El Canto de la Sibila*, en: *Goldberg* (2000), p. 49-61.
 22. Se trata del *Ysengrimus* de Nivardus de Gante, texto del siglo XII (hacia 1150).
 23. La primera versión se estrenó en ese año, pero fue reelaborada completamente por el autor en 1961. La nueva versión –que es la que se representa actualmente– vio su estreno en 1962.
 24. En efecto, el episodio denominado “El adivino” es una reelaboración de este tema (Gosciny, René-Uderzo, Albert: *Le Devin*, Paris: Hachette 1972).
 25. Sobre este tópico comenta todo un clásico como es Curtius, Ernst Robert: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern/München, 9.ª ed. 1978.
 26. De hecho, llama a sus poemas en italiano *nugellae* (“naderías”, en carta a Pandolfo Malatesta de 1373).
 27. Una prueba de ello podría ser que el *Canzoniere*, como muestran los diferentes manuscritos, fue cuidadosamente elaborado antes de la publicación.
 28. Lope de Vega soñaba pasar a la posteridad por sus obras épicas.
 29. Esta idea se expresa de forma extrema en la teoría del filólogo estadounidense E.D. Hirsch según la cual “the meaning of a text is the author’s meaning” (*Validity in Interpretation*, New Haven, 2nd ed. 1969, p. 25).
 30. Probablemente fue escrito en 1884, pero Kavafis era muy reacio a que se publicaran sus poemas.
 31. Por eso, Robert Escarpit llama a la traducción –recordando el famoso dicho italiano según el cual el traductor es un traidor– “traición creadora” (véase Escarpit, Robert: “Kreativer Verrat - ein Schlüssel zur Literatur”, en: Fügen, Hans Norbert (ed.): *Vergleichende Literaturwissenschaft*. Düsseldorf-Wien 1973).
 32. Sobre el papel de la mediación véase: Banús, Enrique - Galván, Luis - García, Alejandro: “El traductor como mediador”, en: Ospina, Helena (*et al.*): Pensamiento, literatura, independencia: Actas del VII Encuentro Mesoamericano “Escritura-Cultura”. V Coloquio “Escritoras y Escritores Latinoamericanos”, San José de Costa Rica 2013.