

Criticar la crítica

Kurt Spang*

Resumen: la situación caótica de la crítica actual hace imprescindible una reconsideración seria con el fin de dotarla nuevamente de criterios sólidos y libres de cargas ideológicas y circunstanciales. El artículo se divide en tres partes: "Dar al texto lo que es del texto" trata del respeto que la crítica debe a la mera textualidad de la obra; "Dar al crítico lo que es del crítico" se refiere a la exigencia de conceder al crítico un amplio margen de libertad interpretativa; la tercera parte se dedica a los trascendentales como criterio de enjuiciamiento de la obra de arte en general, y la literaria en particular, sin que se menosprecien las contribuciones instrumentales que aportan las numerosas escuelas y corrientes críticas.

Palabras clave: crítica literaria, teoría de la literatura y del arte.

Abstract: Since there is a chaotic situation in criticism nowadays, it is imperative to look for a serious reconsideration in order to grant it with solid criteria, free from ideological or circumstantial charges. The article is divided in three parts: "Giving the text what belongs to the text" is about the respect that criticism has to show towards the textuality of a work. "Giving the critic what belongs to the critic" refers to the mandatory requirement of giving to critics a wide margin of interpretative independence. The third part is dedicated to *transcendentals* as judgment criteria for arts in general, and literature in particular, without underestimating instrumental contributions coming from so many criticism schools and styles.

Key words: Literary criticism, literature and arts theory.

Résumé : la situation chaotique de la critique actuel fait indispensable une sérieuse reconsidération, pour la fournir de nouveau avec des critères solides et libres des charges idéologiques et circonstanciels. L'article est divisé en trois parts : "Donner au texte celui qui appartient au texte" traite du respect que la critique doit à la simple textualité de l'œuvre ; "Donner au critique (comme personne) celui qui appartient au critique" traite de l'urgence de donner au critique un grand marge de liberté interprétatif ; la troisième partie est dévoue aux transcendantsaux comme un critère de jugement des œuvres d'art en général et des œuvres littéraires en particulier, sans mépriser les contributions instrumentales apportées par des nombreux courant et écoles critiques.

Mots clés : critique littéraire, théorie de la littérature et de l'art.

* Filólogo de las universidades del Sarre y La Sorbona. Subdirector del Departamento de Literatura Hispánica Universidad de Navarra, Campus Universitario, 31080, Pamplona, Navarra (España). kspang@unav.es

Recibido: 2007 - 05 - 10
Aprobado: 2007 - 10 - 01

An interpretation is the expression of the meaning of another expression.

B. J. F. Lonergan*

Hemos sido durante mucho tiempo, y creo que lo somos aún, los huéspedes de la creación. Debemos a nuestro anfitrión la cortesía de la pregunta.

G. Steiner

Vivimos una época crítica en el doble sentido de época en crisis, y en el de época con afanes de criticar. Puesto que es necesaria la crítica, y puesto que además nos gusta criticar, no hace falta buscar mucho para descubrir que realmente hay bastante motivo. Sin embargo, ¿quién critica la crítica? Di a mi ensayo este título apoyándome en el de una conferencia de T. S. Eliot "Criticar al crítico" del año 1961¹. Ahora bien, ¿qué necesidad existe de criticar la crítica? En primer lugar, considero útil y necesario clarificar la noción de crítica reconsiderando su cometido y sus límites y, en segundo lugar, intento establecer una distinción entre crítica e interpretación.

La abundancia de publicaciones al respecto hace imposible un repaso exhaustivo de tantos libros y artículos que tratan este tema y, al mismo tiempo, es aconsejable limitar previamente el ámbito de nuestro estudio a la crítica literaria aunque sería deseable que se investigaran también aspectos comunes del ámbito de la literatura y los de otras artes. A todos los esfuerzos subyace la cuestión por la existencia de una normativa general de la crítica, un mínimo denominador común que resuma la problemática y la herramienta elemental de todo tipo de crítica o, al menos, de la crítica de las artes.

* Esta cita procede del artículo de J. Pieper "Was heißt Interpretation?", Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften. Geisteswissenschaften, Vorträge G 234, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1979, pp. 9-29.

1 T. S. Eliot, *Criticar al crítico*, Madrid, Alianza, 1967, p. 14. (La conferencia que da el título al libro fue pronunciada en la Universidad de Leeds en 1961).

El concepto de crítica cuenta con una trayectoria milenaria². Ya Aristóteles propone la tripartición de las tareas filosófico-filológicas distinguiendo entre las del *grammatikos*, las del *filologos* y del *kritikos*³: dos milenios más tarde, la crítica en su sentido filosófico alcanza una culminación sistemática en las tres obras fundamentales kantianas que llevan esta voz en su título: *Crítica de la razón pura*, *Crítica de la razón práctica* y *Crítica del juicio*. Como retoño más reciente de la crítica filosófica, la Escuela de Frankfurt con su "teoría crítica", no dejó descansar a los jóvenes rebeldes del 68.

El objetivo de este ensayo es más humilde, se limita al ámbito de la literatura, a la crítica y la interpretación de obras literarias. N. Frye declara en su *Anatomía de la crítica* que:

Está claro que la crítica no puede ser un estudio sistemático si no existe una calidad en la literatura que la capacite para serlo; entonces al igual que detrás de las ciencias naturales existe un orden de la naturaleza la literatura no es una mera acumulación de "obras" sino un orden de palabras⁴.

Se precisa, por tanto, fijar una definición de la literatura antes de abordar la problemática de la crítica y la interpretación literarias; tarea que en el marco de este artículo resulta hartamente difícil; remito al interesado a un intento mío de definir el fenómeno⁵, intento en el que precisamente

2 Para una descripción detallada del concepto de crítica véase, C. V. Bormann y H. Holzhey, "Kritik", J. Ritter y K. Gründer, *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, vol. 4, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976, col. 1249-1282; acerca de la crítica literaria en particular véase F. Schalk y H. D. Weber, "Literaturkritik", *ibid.*, col. 1286-1292.

3 Véase a este respecto el documentado artículo de R. Wellek, "The term and concept of literary criticism", in *Concepts of Criticism*, New Haven and London, Yale University Press, 1963, pp. 21-36, y su detallada *A History of Criticism*, New Haven, Yale University Press, 4 vols., 1955. (Trad. esp.: *Conceptos de crítica literaria*, Venezuela, Universidad Central X, 1963, e *Historia de la crítica literaria*, Madrid, Gredos, 1996).

4 N. Frye, *Anatomy of criticism. Four essays*, Princeton, PUP, 1990, p. 17.

5 Véase K. Spang, "Repensando la literatura como arte", *Revista de Literatura*, vol. LXVII, núm. 133, 2005, pp. 5-30.

me empeño en establecer paralelos entre la literatura y las otras artes, que forzosamente deben tener aspectos en común capaces de facilitar la comparabilidad, a la vez que permitirán destacar las diferencias. Ambas tareas se imponen en una época en la que se van desdibujando los límites con lo que, por consiguiente, también la crítica corre el peligro de extraviarse en diversidades perdiendo la visión de la unidad y –aparente contradicción– también la de la diversidad porque ésta no puede existir sin la unidad a la que pertenece. Así la recepción de la obra de arte en general y de la literaria en particular ya remite obligatoriamente a una unidad mínima que todas las artes tienen en común.

Por otra parte, no debe pasarse por alto que toda crítica y toda interpretación forman un tipo de recepción. En lo que se refiere a la crítica y la interpretación literarias que nos ocupan aquí podemos presuponer la existencia de dos tipos de recepción fundamentales que califico como recepción directa o inmediata, por un lado, e indirecta o mediatizada, por otro. La comunicación principal, es decir, la emisión y la recepción intencionada y más apreciada por los autores es la directa. Como ya constata Dámaso Alonso, los autores escriben para sus lectores y lo que pretenden conseguir es deleitarlos⁶; por tanto, el primer conocimiento de la obra poética es el del lector⁷. A éste se añade un segundo tipo de recepción, el de la crítica, que no es de ninguna manera un impedimento para la delectación, al contrario, hasta puede aumentarla; este aumento es además un indicio de que la intervención, el “entremetimiento” de otra persona, o incluso de varias personas, en la estrecha y deseada relación entre autor y lector en principio no son nocivos, molestos o perturbadores.

Es este segundo tipo de recepción, la crítica y la interpretación, el que va a ser objeto de una dedicación más detenida en estas páginas. Mientras que el término “interpretación” no es demasiado polifacético, el de crítica lo es nota-

blemente. Baste repasar las consideraciones al respecto de R. Wellek⁸ y de M. A. Garrido⁹ para darse cuenta de la necesidad de un deslinde previo del término para evitar malentendidos.

La voz “crítica” procede del griego *krino* que significa juzgar y seleccionar, también existe *kritikos* –como vimos más arriba– para designar la persona capaz de juzgar. El *Diccionario de la Lengua Española* es todavía más explícito al ofrecer entre otras estas dos acepciones que nos interesan particularmente:

1. Examen y juicio acerca de alguien o algo y, en particular, del que se expresa públicamente sobre un espectáculo, un libro, una obra artística, etc.
2. Conjunto de las personas que, con una misma especialización, ejercen la crítica en los medios de difusión.

Sobre la base de estas acertadas distinciones podemos afirmar ya que el término designa tanto una actividad como el resultado de esta actividad. Es más, resulta pertinente que introduzcamos también la distinción entre *crítica docens* y *crítica utens* en el sentido de que en el ámbito universitario los filólogos procuran elaborar y enseñar herramientas y destrezas críticas e interpretativas con la esperanza de que los estudiantes se hagan con las habilidades y manejen el instrumental para practicar la *crítica utens*. Dicho sea de paso, la *crítica docens* abarca también la llamada preceptiva literaria, que desde la *Poética* aristotélica hasta entrado ya el siglo XIX se consideraba repertorio normativo para la creación literaria y entraba a formar parte de la enseñanza de la literatura comprendiendo el instrumental y la normativa para el comentario de obras literarias. No por nada en las universidades españolas la actual asignatura de teoría de la literatura se llamaba “Crítica” todavía en los años setenta del siglo pasado¹⁰.

8 R., Wellek, *Conceptos de crítica literaria*, ob. cit., pp. 25-35.

9 M. A. Garrido Gallardo, *Nueva introducción a la teoría de la literatura*, Madrid, Síntesis, 2000, pp. 34 y ss.

10 Todavía hoy no ha caído en desuso esta acepción de la voz, como se observa en el reciente libro de A. García Berrió y T. Hernández Fernández, en el que se afirma que “La crítica literaria es el nombre bajo el que se entiende más comúnmente la práctica del estudio técnico de la literatura. Como disciplina de estudio y de trabajo científico se ocupa de los conceptos y métodos con los que se examinan las obras de creación artística y los acontecimientos literarios”. A. García Berrió y T. Hernández Fernández, *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*, Madrid, Cátedra, 2004, p. 17.

6 Véase D. Alonso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1962, p. 39. “Las obras literarias no nacieron para ser estudiadas y analizadas, sino para ser leídas y directamente intuitas [...]. Este conocimiento tiene [...] se fija o completa en la relación del lector con la obra, tiene como fin primordial la delectación y en la delectación termina”.

7 *Ibíd.*, 35.

Sólo paulatinamente se ha ido afianzando la acepción de crítica mediadora, acepción que actualmente parece ser la más consolidada. Es decir, prevalece el carácter institucional y público del oficio (N. Frye habla del *public critic*)¹¹ cuya función principal es la mediación entre literatura y público, ello en oposición a la naturaleza primordialmente individual y particular de la interpretación. Ahora bien, esta distinción no implica que determinadas actividades críticas no puedan coincidir o solaparse con las interpretativas, incluso habrá que suponer y desear que sea así porque el inicio, tanto de la labor crítica como de la interpretativa, debe ser la confrontación ceñida y profundizadora con el texto. El crítico forzosamente tiene que interpretar previamente la obra que reseña, aunque acaso no lo haga siempre con la misma hondura y minuciosidad con la que lo suele hacer normalmente el intérprete. Hay que subrayar su carácter público, reflejado en el hecho de que el fruto del trabajo del crítico se destine a la publicación y la difusión en los diferentes medios es un distintivo inconfundible.

¿Cuál es el corpus con el que trabajan el crítico y el intérprete? No está unívocamente determinado porque lo mismo puede ser la obra individual, que es el caso más frecuente, que un conjunto de obras o representaciones teatrales. Este último aspecto precisa ciertas puntualizaciones. La crítica teatral tiene también como corpus la obra individual que se representa en un determinado momento, pero a esta circunstancia se añade otro factor importante que es precisamente el hecho de que esta obra es interpretada por un grupo teatral y la tarea del crítico es la de juzgar tanto el texto dramático como su representación teatral con todo lo que implica de elementos y modificaciones adicionales no presentes en el texto.

De todos modos, aquí se revela nuevamente, y en otra faceta, el carácter público de la actividad crítica. La colectividad del acontecimiento dramático-teatral que se considera en la crítica añade una faceta más que contrasta con

la “reclusión” del intérprete, “encerrado” con una obra.

Dos peligros acechan al crítico: primero, en el caso de los críticos periodísticos, la prisa y, por consiguiente, la casi inevitable superficialidad de sus juicios o, más nocivo todavía, en el caso del crítico académico, su formación y su interés pueden orientarlo exclusivamente hacia aspectos externos o periféricos de la obra literaria. El afán de “reconstruir” la obra bajo la perspectiva de las fuentes de las que se nutre, o mostrando sus influencias o las diferentes recepciones que ha tenido, investigar la estructura o el estilo, su relevancia sociológica o simplemente las circunstancias biográficas en las que se escribió, todo ello puede resultar interesante y útil pero obstaculiza el verdadero cometido de la crítica impidiendo que ésta penetre hacia la lograda plasmación literaria de una cosmovisión que es (o debería ser) el afán del buen autor literario. El segundo peligro, situado en el otro extremo, se refleja en el postulado de F. Schlegel que defiende que la poesía sólo puede ser criticada a través de la poesía, lo que significa que la crítica de una obra de arte debe plasmarse en otra obra de arte. Recuerda también la afirmación de Baudelaire que recomienda que la mejor crítica a un cuadro es escribir un soneto. Tanto un extremo como el otro se alejan del cometido verdadero de la crítica y de la interpretación en el sentido de que evitan o al menos dificultan el acceso del intérprete y de sus eventuales lectores al núcleo de la obra de arte, es decir, a lo que ésta comporta de revelación de la realidad, de “alumbramiento del mundo”, de *Welterschließung* según el término heideggeriano de difícil traducción. Es, o por lo menos debería ser, presuposición de toda actividad crítica e interpretativa que cada texto quiera decir algo sobre el hombre y el mundo. En este orden de ideas, J. Pieper afirma que: “Interpretar válidamente una aseveración significativa, equivale a averiguar lo que ha pretendido decir el que se expresa, es decir, comprenderlo y transmitirlo, es decir, hacerlo comprensible. Con ello se designa una empresa sumamente exigente”¹².

11 Frye, ob. cit., p. 9.

12 Pieper, ob. cit., p. 13.

Como el texto literario no es un tratado filosófico, histórico o teológico, este algo puede estar oculto y revelarse sólo detrás de las circunstancias externas, detrás de los hechos que ofrece la historia narrativa o dramática, o la evocación de un estado anímico en la lírica. Ahora bien, si el texto se revela como vacío e insignificante, en el doble sentido de la palabra, la mejor interpretación no lo salvará puesto que poco o nada hay que interpretar.

La etimología de interpretar se halla en el verbo latín *interpretari* que significa hacer de intermediario, explicar o declarar el sentido de algo, principalmente de un texto; además significa traducir y enjuiciar. Como se ve, hasta aquí coincide con la actividad del crítico. La diferencia se aprecia, en primer lugar, en el carácter más particular, más recluso de la interpretación. Pero tampoco se excluyen los solapamientos como veremos con detalle más abajo.

Resulta útil la distinción de dos fases de la interpretación: en primer lugar, el análisis como averiguación y acumulación de los componentes y elementos de contenido y forma, y en segundo lugar, la interpretación –también designada como comentario– de estos materiales y su valoración para completar la comprensión y explicación del texto.

La interpretación como aproximación a la comprensión del texto en diversos grados de intensidad y complejidad es el acercamiento más originario a la obra literaria. Sólo la obra comprendida puede ser explicada y valorada. El desarrollo cuantitativo de las interpretaciones también puede variar, y no sólo depende de la extensión de la obra interpretada, hecho que influye poderosamente en el número de páginas, sino depende también de las capacidades interpretativas y expresivas del comentarista. Recuérdense los autocomentarios de san Juan de la Cruz a su *Cántico espiritual* que exceden con creces la extensión de sus poemas o –un ejemplo más reciente– las excelentes interpretaciones de *Madame Bovary* y de *Les misérables* de M. Vargas Llosa que alcanzan formato de libro.

Criterios y enfoques de la crítica

La problemática más aguda y más discutida en este ámbito es obviamente la suscitada por los criterios que deben aplicarse a la crítica y la interpretación. De antemano pueden distinguirse dos grupos de criterios: primero, la actitud y las pautas racionales ante el texto literario y, segundo, los juicios emocionales o de gusto. En el fondo se contraponen y, en el mejor de los casos, la actitud racionalista y sistemática se solapan con la emocional e intuitiva. La racionalista sólo en parte corre pareja con la poética normativa y apriorística, es igualmente aplicable a cualquier otra aproximación racional a un texto literario. La actitud intuitiva o emotiva se basa en la espontaneidad, la sensibilidad y el gusto personal del intérprete.

Como existe una ineludible correspondencia entre la actitud del autor ante la creación literaria y artística en general, y el modo de recepción de la obra de arte, esta particularidad debe tenerse en cuenta también en la crítica. Si el *summum* de la creación es la emulación de los grandes modelos, la labor del crítico será distinta que ante obras que se concibieron elaboradas desde una supuesta *tabula rasa*. Así el afán de originalidad de los artistas, sobre todo a partir del Romanticismo, es uno de los potentes motores de la creación artística. De ahí emerge también con frecuencia una actitud rupturista; el consiguiente rechazo de las normas establecidas desemboca en la introducción de nuevas normas y nuevos recursos y, por tanto, en la necesidad de idear nuevas normas para su interpretación. No significa que por ello los criterios básicos cambiaran; como veremos, las modas y las innovaciones no modifican los objetivos fundamentales. La ruptura no siempre es radical. Así en la famosa *Querelle des anciens et des modernes* del siglo XVI francés los autores no quisieron más que ampliar la normativa vigente y aplicar nuevos recursos sin rechazar tampoco por ello rotundamente todo el bagaje cultural acumulado. Se debe tener claro siempre que la originalidad y la innovación de por sí todavía

no constituyen un valor estético y cultural. Josef Früchtel dice con toda razón:

Las nuevas técnicas y formas en el arte no son todavía un criterio de valor por sí mismos, sino sólo en la medida en la que desde el punto de vista de la estética de la producción ofrecen una solución para problemas heredados y desde el punto de vista de la estética de la recepción posibilitan nuevas formas de percepción¹³.

Desde el punto de vista del origen de los criterios cabe distinguir tres enfoques: primero, tomando como referencia su relación con el texto se presentan dos opciones extremas: o son criterios que se entresacan del propio texto –práctica que recomiendan los llamados críticos inmanentistas–, o son supratextuales en el sentido de aplicables a todos los textos literarios. No son pocos los autores y críticos que sostienen que cada obra aporta sus propias normas de interpretación. Éste es uno de los argumentos fundamentales de las escuelas inmanentistas como lo era particularmente el New Criticism norteamericano. El presupuesto de que las normas deben ser supratextuales en el sentido de poseer una aplicabilidad a todos los textos literarios debe partir lógicamente de una definición “unitaria” de la literatura. En su mayoría las normas y los recursos se averiguan por inducción y posterior sistematización desde el propio corpus. Un claro ejemplo, entre otros aspectos, son las estructuras genéricas que a la fuerza deben basarse en una observación inductiva de los textos con características similares. El segundo enfoque de los criterios se relaciona estrechamente con el anterior ya que se refiere al momento en el que se generan. Nuevamente existen dos posibilidades: o bien son apriorísticos en el sentido de que existieron antes de la creación de la obra y antes de que se emprenda su interpretación, son los que llamamos supratextuales, o bien se establecen a posteriori, es decir, teóricamente la obra se crea sin tener en cuenta categorías existentes de modo que las normas para su interpretación las

genera la obra que se estudia. Salta a la vista que una postura como esta última es difícil de defender ya que presupondría la posibilidad de una creación radicalmente original que partiría de una imposible *tabula rasa*; el mismo presupuesto debe establecerse del lado de la crítica que no es pensable sin premisas y antecedentes por muy autónoma que se crea. En suma, no hay remedio contra la historicidad del hombre y de sus actividades; el que pretende ignorarlas actúa como el avestruz.

Además cabe exigir que los criterios sean aplicables a un grupo de obras y, por tanto, que sean apriorísticos y aplicables a todas las obras. La primera opción es utópica y, si se practica, llevará obligatoriamente a la fragmentación o incluso al atomismo de las obras y de sus interpretaciones, lo que a su vez conduciría ineludiblemente a la imposibilidad de comparar, de valorar y de jerarquizar. La crítica que renuncia a estas tres facetas de su labor se convierte rápidamente en un discurso arbitrario sobre las obras literarias sin ninguna validez intersubjetiva y calculable de criterios, interpretaciones y valoraciones.

El tercer enfoque de los criterios interpretativos hace referencia al grado de objetividad y de subjetividad con el que se establecen. Es imposible separar tajantemente las dos facetas; todo lo que realiza el hombre implica la relación entre un sujeto y un objeto. Forzosamente también la crítica y la interpretación. La exigencia lógica es naturalmente que se procure ser lo más objetivo posible. Sin embargo, se conoce que –lo vimos más arriba– algunas escuelas dan una importancia predominante a lo subjetivo proponiendo que una obra de arte sólo puede interpretarse cabalmente a través de otra obra de arte.

Obviamente, entre la crítica y la interpretación existe una zona de solapamiento, sobre todo en aquel sector en el que ambas contemplan una obra individual y concreta con la intención de comprenderla en su valor testimonial, es decir, de revelación de la realidad, lo que implica también su valor estético. No es, ni

13 J. Früchtel, “Kategorien der literarischen Ästhetik”, H. Brackert y J. Stückrad (eds.), *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*, Reinbeck, pp. 297-310, cita 304.

debería constituir –como ya afirmé– la principal preocupación del crítico la atención dedicada a los aspectos externos, a fuentes, influencias, elementos estructurales o coincidencias y discrepancias con otras obras, aunque evidentemente pueden aportar datos para su mejor comprensión. N. Frye observa a este respecto que: “El estudioso deposita sus materiales al exterior de los portales de la literatura: como otras ofertas dedicadas a consumidores invisibles; buena parte de esta erudición parece ser el producto de una creencia conmovedora, a veces sólo una esperanza de que algún Mesías crítico y sintetizador del futuro lo hallará útil”¹⁴.

Me refiero a aquel objetivo de la crítica que pretende penetrar en el núcleo de una obra para captar el mensaje que aspira transmitir el autor y –aspecto imprescindible– los significados que legítimamente pueda descubrir cada receptor crítico, esta zona resulta difícil de conceptualizar ya que es la que tiene que ver con el misterio de la comunicación humana en general, y la verbal, ante todo la literaria, en particular. La comprensión de la comunicación oral y la escrita, tanto la convencional como la artística, constituyen un fenómeno cuya explicación necesariamente deriva hacia lo enigmático y lo misterioso porque, en el fondo, sólo son posibles las conjeturas para elucidar el proceso cerebral y mental que lleva de la identificación de signos, sonidos, palabras y oraciones hasta la captación del significado de un texto. En el caso de los textos literarios –que son por naturaleza connotativos y plurisignificativos desde su creación por el autor hasta su recreación o “con-creación” por el receptor– las cosas se complican aún más. No es de extrañar que un estudioso como Amado Alonso, para designar el fenómeno insondable de la creación y la recepción en la literatura, hable de la “almendra poética”, o Leo Spitzer del “étimo espiritual”, y que Dámaso Alonso describa creación y recepción literarias como “intuiciones totalizadoras”. Son voces que recuerdan las designaciones sur-

gidas anteriormente como reacción contra los excesos del racionalismo: “el cierto no sé qué”, el *sentiment*, el gusto, etc., que designan aquella zona recóndita que se abre igualmente a la hora de la interpretación de la obra de arte. En el fondo, la comprensión artística y la literaria en particular permanecen en una franja inaccesible a una descripción totalmente racional. Y sin embargo, puede haber y de hecho hay numerosas coincidencias tanto de comprensión como de interpretación; el texto literario no es radicalmente opaco ni totalmente subjetivo; es más, la exigencia de un determinado grado de intersubjetividad y de consenso es indispensable para que todo texto pueda cumplir con su cometido de revelarnos parcelas de la realidad. En términos de M. Heidegger, el arte es un medio de exploración (*Welterschließung*) o de apertura del mundo (*Welteröffnung*)¹⁵. A decir verdad, los paralelos más elementales ya se hallan en el propio substrato de la literatura, el lenguaje; por muy plurisignificativo y connotativo que sea, si no atribuimos un significado y una referencialidad idénticos a la palabra sembramos la semilla de la confusión.

Por ello, la prevención más segura para evitar las discrepancias demasiado llamativas en las diversas críticas e interpretaciones es la contextualización. Quiero decir con ello que tanto la creación como la interpretación tienen lugar en un determinado ambiente, en una determinada época histórica, en una determinada corriente filosófico-artística, en una palabra, en el correspondiente *Zeitgeist*, es decir, el espíritu de la época. Lo resume contundentemente G. Steiner al afirmar:

Hay un consenso general respecto a que toda producción humana, concepto articulado o acto estético tiene lugar en el tiempo. Este tiempo posee evidentes componentes históricos, sociales y psicológicos. Es también evidente que gran

14 Frye, ob. cit., p. 10.

15 M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen, Niemeyer, 1979, pp. 12, 46, 54, 87, 134 y ss. Compárese también “Der Ursprung des Kunstwerks”, en *Holzwege*, Frankfurt/M., Fischer, 1980, p. 29y ss. Hegel indica que es tarea del arte “despojar al mundo de su áspera extrañeza”, G. W. F. Hegel, “Vorlesungen über die Ästhetik”, I, *Werke*, vol. 13, Frankfurt/M., 1975, p. 151.

parte del arte depende de factores contingentes como la disponibilidad de ciertos materiales, de códigos convencionales de reconocimiento, y de un público potencial implicado en un contexto y en una temporalidad dados¹⁶.

Lo verdaderamente complicado es que no tienen por qué coincidir el espíritu de la época de la creación con el de la interpretación. Sólo en la crítica de obras contemporáneas a la realización de la interpretación, los parámetros de contextualización resultan relativamente fáciles de reunir y captar. Cuanto mayor sea la distancia temporal, e incluso geográfica, más compleja se revela la contextualización. Esta básica dificultad de comprensión no exime al lector, crítico e intérprete, de procurar hacerse con todas las ayudas a su alcance que faciliten la empresa y eviten que la interpretación se encamine por derroteros equivocados. Hay que tomar en serio el mencionado presupuesto de que cada texto nace en un contexto que influye en su creación y, por supuesto, también su recepción, crítica o interpretación a su vez se producen en un contexto diferente, máxime si históricamente difiere del de la creación. Forzosamente el autor y el receptor del tipo que sean, consciente o inconscientemente participan del contexto en el que viven. Por eso mismo hay que advertir de otro peligro, a saber: la tendencia natural e inevitable de comprender e interpretar los textos desde el presente. Como dice T. S. Eliot:

Todo escritor está habituado a que sus palabras se citen fuera de su contexto, de modo que polemistas no demasiado escrupulosos puedan interpretarlas de una forma que no corresponde a la intención. Pero todavía es más frecuente citar lo dicho hace muchos años como si se hubiera proferido ayer, porque eso suele hacerse casi siempre sin malicia¹⁷.

Dar al texto lo que es del texto

Veamos los ámbitos y límites básicos en el ejercicio de la crítica y sobre todo de la interpre-

tación. Los divido en dos grupos. El primero obedece al postulado: dar al texto lo que es del texto, y el segundo a la exigencia: dar al crítico lo que es del crítico.

Con esta atribución –Dar al texto lo que es del texto– quiero aludir a una de las obligaciones fundamentales del crítico y del intérprete que es la fidelidad al autor, respetando su voluntad y el texto en la medida en la que ambos pueden averiguarse y considerarse auténticos. Por este mismo motivo el epígrafe también debería rezar: “Dar al autor lo que es del autor”, porque al fin y al cabo él es el creador del texto. Y téngase en cuenta que todavía no hablo de la dedicación profesional y analítica al texto, sino de una actitud que el crítico debería asumir de antemano y, con un poco de suerte, prolongar también hacia el resto de las fases de su labor. ¿Cómo se practica esta fidelidad? En primer lugar a través de la capacidad de escuchar en el sentido que le da Josef Pieper a *zuhören*¹⁸, que implica un escuchar con atención y paciencia. Supone, por tanto, las tres cualidades imprescindibles para la adquisición de cualquier conocimiento, a saber, buenos modales, amor y paciencia. Un acercamiento respetuoso a la persona o al objeto y, en nuestro caso, al texto, que uno se propone conocer, junto con una predisposición a la apertura y la cortesía no sólo influyen en el comportamiento nuestro sino que hasta nos hacen ver y escuchar el objeto mismo con otros ojos y otros oídos. “*Cum libellis loquor*”, dice Plinio el joven, “hablo con los libros”, y ésta es la actitud idónea frente al texto porque presupone escuchar y dialogar con él como con un auténtico interlocutor, algo que en el fondo es hablar con el autor. Para ello se requiere sosiego porque los atropellos no dan nunca resultados satisfactorios. El texto merece nuestro respeto y afecto. Tal vez suene impropio la primera acepción de amor que presenta el *Diccionario de la Lengua Española* que reza: “sentimiento intenso del ser humano que, partiendo de su propia insuficiencia, necesita y busca el encuentro y unión con otro ser”, porque si el otro ser es un texto, el acercamiento amoroso acaso no sea tan

16 G. Steiner, *Gramáticas de la creación*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2001, p. 79.

17 Eliot, ob. cit., p. 14.

18 Ver nota 10.

intenso; no obstante, no estaría mal si el crítico o el intérprete partieran más a menudo “de su propia insuficiencia” y sin prejuicios se acercaran con humildad al texto intentando “buscar el encuentro y la unión” en el sentido del firme y despreocupado deseo de conocerlo realmente y, en el mejor de los casos, de apreciarlo.

Obviamente, una actitud de esta índole requiere paciencia, requiere una diligencia sosegada que es el garante de que el texto pueda desplegar unas facetas y unas cualidades que no se revelarán nunca en un acercamiento apresurado. Paciencia significa también leer y releer un texto –rara virtud en los lectores actuales–. Uno de los grandes errores es la convicción de que con una sola lectura se ha comprendido el texto. Esta actitud es tan desacertada como la que presupone que con un encuentro se conoce a una persona, o que con una audición se familiariza uno con una obra musical, o con una mirada se comprende un cuadro o una escultura.

Y esto sólo es una faceta –por así decir, la más externa– de la fidelidad al autor y al texto. El encuentro con un texto siempre representa el encuentro de un sujeto con un objeto, o quizá, en cierto sentido, más aún el encuentro de dos subjetividades, la del autor, reflejada en el texto, y la del receptor que aflora y se materializa en la interpretación. La subjetividad del autor implica el presupuesto de que éste experimenta y exterioriza en su obra ciertas preocupaciones; presupone que su obra de alguna manera testimonia que no está contemplando con indiferencia al hombre y su entorno, en suma, que sus obras constituyen un testimonio de su visión del mundo.

Por supuesto, tanto para el autor como para el intérprete será imposible deshacerse completamente de las convicciones y del bagaje cultural personales, tampoco sería deseable porque haría imposible la “compenetración” de dos sujetos que se lleva forzosamente a cabo en cada interpretación como una especie de diálogo; una lectura no podría ser enriquecedora sin la aportación de los conocimientos personales del lector, es más, ni sería posible

la comprensión ya que cada conocimiento es y debe ser un re-conocimiento, y sólo él hace posible la con-creación

Porque el proceso de lectura comienza y termina en el lector, y lo que hace posible la lectura es un acto irremisiblemente personal de compromiso con la lectura y la interpretación, ese gesto de recepción que incluye abrirse al texto y, lo que es igualmente importante, estar dispuesto a realizar afirmaciones fundadas sobre su sentido y sobre lo que se podría añadirse al mismo¹⁹.

El difícil equilibrio que se le exige entonces al intérprete es precisamente dar al texto lo que es del texto, dejarlo valer en lo que dice, respetando las discrepancias que pueda presentar con las propias convicciones. De ello hablaremos con más detenimiento más adelante. Veamos primero un tercer aspecto de la dedicación respetuosa al texto; parece una perogrullada, pero que en tiempos de la deconstrucción merece por lo menos ser mencionada; me refiero a la aceptación de la referencialidad del lenguaje. G. Steiner constata: “Incluso el poema lírico más íntimo nace de una compleja matriz de circunstancias temporales y formas sociales: siendo la primera y más importante la condición del lenguaje, que resulta siempre de fuerzas colectivas y diacrónicas”²⁰.

El logocentrismo deconstructivo²¹ que cree poder postular y permitir una ilimitada interpretación de un texto respetando exclusivamente las relaciones intralingüísticas de las palabras y oraciones descuida e ignora el hecho fundamental, imprescindible e irrefutable de que las palabras son signos que se refieren a una realidad extralingüística que suponen nuestra vinculación con el mundo y permiten pensarlo y comunicarlo. El crítico que abandona el terreno de la referencialidad renuncia con este mismo hecho también a la referencialidad de su pro-

19 E. W. Said, *Humanismo y crítica democrática. La responsabilidad pública de escritores e intelectuales*, Barcelona, Debate, 2006, p. 90.

20 Steiner, ob. cit., p. 75.

21 Véase A. García Berrío, “Epílogo (provisional): De lo uno a lo diverso. Teoría de la literatura y teoría de la crítica”, *Teoría de la literatura. La construcción del significado poético*, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 640 y ss.

pia crítica en el sentido de que puede significar lo que significa y también su contrario; de este modo, aquel tipo de crítica se juzga a sí mismo demostrando su invalidez y con ello su inutilidad. Lo mismo que no vale el “*anything goes*”, igualmente arbitrario y contingente.

Queda un aspecto más que reseñar dentro de las exigencias de este epígrafe. Dar al texto lo que es del texto significa también que una crítica y una interpretación deben considerar el texto completo e íntegro, lo que no significa que haya que explicitarlo forzosamente todo, sobre todo si es muy extenso; pero no se puede interpretar un fragmento como si fuese la totalidad y tal vez sacar conclusiones equivocadas de una parte desarraigada. El texto logrado es fundamentalmente una unidad que debe ser respetada para una cabal comprensión e interpretación. Siempre cabe una interpretación sinecdótica en el sentido de interpretar la parte por el todo.

Dar al crítico lo que es del crítico

La segunda exigencia básica de la crítica e interpretación la denomino como “dar al crítico lo que es del crítico”. Centraré, por tanto, la atención en las prerrogativas pero también en los deberes y las obligaciones que corresponden al lector e intérprete al enfrentarse con el texto. Ya mencioné el hecho de que cada lectura es una co-creación o, al menos, una colaboración con el autor. D. Alonso la describe así: “El lector es el artista donde se completa la relación poética. Es un artista que no inventa intuiciones espontáneas, sino reflejadas, siempre mediante la excitación de la obra de un creador”²².

Una de las tareas elementales de la colaboración entre ambos es la contextualización; es decir, así como la creación se realiza en un espacio histórico y geográfico determinado, la recepción está sometida al mismo condicionamiento. De la misma manera que es imposible

deshacerse de las circunstancias vitales y culturales personales es ilusorio aspirar a sintonizar exactamente con la mentalidad del autor y la situación en la que se creó una obra; pretender meterse en la piel del autor y olvidarse de la propia equivaldría a hacer malabarismos esquizofrénicos. La solución se halla siempre en un compromiso, y consiste en distinguir en la medida de lo posible, por un lado, las particularidades de la época y de las circunstancias del autor en el momento de la creación de la obra en cuestión y, por otro, reducir a la justa medida lo que pueda haber de ingredientes personales en la comprensión e interpretación de este texto. No se trata de suprimir las intuiciones y los conocimientos personales que ayudan a sintonizar con el texto y comprenderlo mejor, sino de matizar los elementos que podrían falsificar la expresión original del autor. La tarea no es fácil y requiere un severo autocontrol por parte del crítico; es más difícil aún si el momento de la creación es remoto o si el texto es anónimo, porque son necesarios conocimientos detallados de la supuesta época de origen y de los autores coetáneos. La escuela de la estética de la recepción ha hecho grandes esfuerzos para elaborar el llamado “horizonte de expectativas” predominante en determinadas épocas, y podrá ser provechoso hacerse con los pertinentes “prejuicios” en el sentido gadameriano²³ y rechazar los prejuicios personales injustificados. Una buena parte de las tareas de contextualización la llevan a cabo aquellas disciplinas que se encargan de dilucidar este concepto como la historia de la literatura, la ecdótica, etc.

En este orden de ideas, y es algo proclamado por los propios recepcionistas, acecha el peligro del postulado de la historicidad absoluta de todas las interpretaciones y la consiguiente provisionalidad irremediable. Es evidente que no hay interpretación definitiva en el sentido radical; todas adolecen, si se puede decir así, de la marca de la época y de la persona que las realizó; pero ello no implica tampoco que no pueda haber interpretaciones válidas. Siempre habrá

22 Véase Alonso, ob. cit., p. 201.

23 Véase H. G. Gadamer, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Sígueme, 1991.

otras, nuevas, distintas y válidas, siempre que todas ellas se hagan contando con los medios y el saber al alcance de la época. Evidentemente, nadie puede saber nunca la verdad entera, sino sólo partes pendientes de completar y, no por ello se anula la existencia de la verdad. Una interpretación lograda siempre es acabada y autónoma, aunque pueda haber otras simultáneas o posteriores que vean otros matices o dispongan de nuevos conocimientos para abordar un texto.

Esta es una de las razones por las cuales la crítica inmanentista radical se invalida a sí misma. El texto como única fuente de información nunca podrá ser suficiente para una interpretación, siempre habrá que recurrir a fuentes e informaciones extratextuales. También se mutila peligrosamente un texto si se aísla de su autor y de sus circunstancias. Renunciar al bagaje cultural y al instrumental analítico e interpretativo equivale a renunciar a los medios imprescindibles que dan vida al texto. La socialidad con la que se define una faceta fundamental del hombre se extiende también a sus actividades y obras. Así como, en un extremo, es ilícito concebir toda la literatura como un solo libro, también, llegados al otro extremo, es impropio el opuesto de concebir la obra individual como absolutamente autóctona. Situarla en su lugar y en su momento en la cadena histórica forma parte de lo que entiendo por contextualización.

En último término se añade una circunstancia, a menudo comprobada y que erróneamente se interpreta como presunción de la crítica, el que los autores mismos no son capaces reconocer y valorar plenamente todos los detalles ni tampoco el alcance de su obra; y ello ni en el momento de su creación, ni aún posteriormente. N. Frye lo confirma al especificar que:

Es generalmente aceptado que el crítico es mejor juez del valor de un poema que su creador, pero todavía persiste la idea de que es un tanto ridículo considerar al crítico como el juez final de su significado a pesar de que en la práctica queda claro que tiene que serlo²⁴.

24 Véase Frye, ob. cit., p. 5, nota 10.

Exigencias al crítico

Es evidente que al buen crítico, así como al intérprete, se les exige una sensibilidad literaria y artística, unos conocimientos y unas capacidades intelectuales fuera de serie. De ellas la más elemental es el dominio del idioma, y ello desde dos ángulos de vista: primero, como premisa para entender correctamente el texto y no solamente en el sentido de captar su sentido sino también dar razón de los juegos de palabra, las ironías, las segundas intenciones, en suma, que sepa leer también entre líneas. En segundo lugar, debe dominar el idioma en tanto que instrumento de comunicación para poder expresar debidamente el fruto de su análisis e interpretación del texto. La tarea del crítico es principalmente la de hacer de mediador entre autores y público lector, lo que implica por un lado que la reseña y la interpretación que escriba se entiendan y, por otro, que sean sugerentes, que contagien a los futuros lectores y les inciten a la lectura. Nunca la formulación debe resultar inaccesible al lector; es inadmisibles la crítica intelectualista y casi ocultista que se da aires de estar destinada sólo a círculos de iniciados y elitistas. Frye castiga este tipo de reseñas ya que "aquí la crítica se restringe a gestos rituales masónicos, a cejas alzadas y comentarios crípticos y signos de una comprensión demasiado ocultista para la sintaxis"²⁵.

Aparte del dominio del idioma y su uso razonable el crítico debe poseer –como ya advertí– una sensibilidad artística y literaria notables y procurar adquirir una formación cultural y literaria que le capacite para analizar con conocimiento de causa y juzgar con la mayor objetividad posible. Será difícil de evitar que haga concesiones a sus gustos personales perceptibles probablemente en la selección de las obras que se propone presentar al público. En cualquier caso siempre tendrá que luchar contra la proclividad a juzgar más positivamente las obras que respondan a sus gustos personales y de tender a ser más duro con las que no

25 Ibid., p. 4.

le agradan. Cuestión aparte es si el crítico debe criticar obras positivamente malogradas o si, por el contrario, debe silenciarlas. Opino que la crítica más oportuna a un libro malo es no hacerle ninguna. Ahora bien, si por el motivo que sea el libro malo ya obtuvo fama y existe el peligro de que muchos lectores lo compren por estar en boca de todos u ocupar primeros puestos en la lista de *best seller*, entonces el crítico debe intentar contrarrestar la corriente y precisar por qué la lectura de este libro es una pérdida de tiempo. Conviene que el público sepa que existen muchos libros buenos que valen la pena, tantos que una vida humana no da abasto para leerlos.

El dominio de los trascendentales

A mi modo de ver, los criterios más fiables y capaces de superar los juicios meramente personales y contingentes, criterios que seguramente constituyen la herramienta más difícil de adquirir y la más difícil de aplicar pero también la más eficaz, son los trascendentales. Se trata de categorías por encima de todas las demás pero con ellas el riesgo de la parcialidad y de la ideologización en los juicios y las valoraciones es mucho menor que basándose en criterios inherentes a la obra de arte en general y de la literaria en particular. La supremacía de estas categorías trae naturalmente consigo dificultades que parecen insuperables a primera vista. Primero la de adquirir unas nociones que capaciten concebir los trascendentales, y segundo la de aplicarlas a la práctica interpretativa de cada texto.

Se me dirá que habrá que ser filósofo y metafísico para hacerse con esta herramienta crítica. Ciertamente, algo de filosofía tienen unidad, verdad, bondad y belleza ya que son conceptos con los cuales se entra en un nivel de abstracción muy elevado porque en principio abarcan la realidad y el ser enteros. Ahora bien, antes de tirar la toalla habrá que tener claro –como en tantas ocasiones– que a todos nos asiste el sentido común ya que de modo inconsciente e

intuitivo tenemos unas nociones sorprendentemente sólidas de lo que son los trascendentales; es más, constituyen una especie de garantía de supervivencia en la vida cotidiana, los necesitamos y los aplicamos a diario. Vemos claramente cuándo un fenómeno material o espiritual está acabado, completo, “redondo”, en suma, cuándo tiene unidad. Para ello no hace falta recurrir a reflexiones metafísicas. Sabemos cuando una afirmación sobre un fenómeno material o espiritual es acertada o equivocada, aunque en ocasiones puede haber casos en los que nos falta información y no sabemos exactamente cómo son las cosas, sobre todo en épocas relativistas como la nuestra en las que a muchas personas se les bailan los criterios. Pero aún admitiendo que esto es así, el hecho no implica que se deba poner en tela de juicio o negar la existencia de la verdad.

Con la bondad existen aún menos problemas. El trascendental de la bondad tiene dos facetas principales, el hacer bien las cosas, por un lado, y hacer el bien, por otro. No nos resulta difícil descubrir y evaluar cuándo las cosas están bien hechas y cuándo nos encontramos ante una chapuza, y tampoco costará mucho distinguir entre una actuación buena y mala. Con ello no quiero negar que haya casos límite, o que siempre resulte tan sencillo deslindar a la primera lo éticamente positivo de lo negativo.

Tampoco se puede negar que todos los hombres tengan una percepción innata de lo bello. Como los demás trascendentales, forma una especie de alimento espiritual demasiadas veces infravalorado o incluso ignorado. En realidad, la falta de estos alimentos puede llevar a los hombres en casos extremos a una “anorexia espiritual”; el descuido de los trascendentales puede traer consecuencias nefastas para la vida del individuo y la convivencia social.

Lógicamente, la capacidad de percepción de lo uno, verdadero, bueno y bello, aunque innata, es perfectible. Es una de las tareas a la que tienen que dedicarse de por vida el crítico, el lector consciente y, en el fondo, todos los hombres. Los trascendentales son fuentes de cono-

cimiento y fuentes de gozo nada despreciables, mejor dicho, irrenunciables. El progreso cultural es mensurable a través del progreso del cultivo de los trascendentales.

Nos interesa ahora deslindar cómo se reflejan los trascendentales ante todo en la literatura, y cómo pueden resultar útiles en la práctica crítica e interpretativa. Como veremos, la realización de los trascendentales en la obra literaria no es exclusivamente una consecuencia del tratamiento de un tema a través de la invención de una problemática y de la elaboración de un conflicto; se materializan si no en todos, en la inmensa mayoría de los ingredientes de ella. La intrínseca interrelación de fondo y forma abarca también la realización de los trascendentales o, mejor dicho, los trascendentales son el garante de que el fondo encuentre su forma o a la inversa. Y si en la interpretación se descubren discrepancias entre el fondo y la forma, o si existe un exceso de un trascendental a costa de otro, es en primer lugar una falta de unidad y en segundo lugar un indicio de la hechura deficiente de esta obra.

La unidad

La unidad es la premisa fundamental para la existencia de la diversidad en la realidad, en general, y también en la literatura. Mientras que en la diversidad se manifiesta la contingencia, desde la unidad emerge un concepto general. Obviamente existen diversos grados y diversas especies de unidad. La unidad real o cuantitativa del ser se refiere a la posibilidad de distinguir una cosa de otra, al hecho de que posee un determinado grado de individualidad (*indivisum*), desde una piedra, pasando por las plantas y los animales, hasta llegar al hombre observamos diversas unidades cada vez más patentes y sutiles. También sirve para distinguir una obra de otra en el ámbito del arte.

Es útil distinguir entre unidad externa e interna, sobre todo en el arte. Las obras de arte constituyen una unidad externa que en la mayoría de los casos se aprecia por algún indicio de independencia que la separa de las otras

obras. Así ocurre, por ejemplo, en el caso del cuadro que se presenta como entidad y unidad, y se independiza de los demás por el marco que lo rodea. El libro, ya como objeto material, constituye una unidad externa de la literatura. Análogamente, el margen blanco alrededor del poema desempeña la misma función.

La unidad lógica o interna revela un grado de singularidad más elevado constituida por varios componentes sólida y coherentemente engranados tal como se observa con claridad en los organismos, e igualmente en la obra de arte lograda. Las partes sólo se entienden en relación con y en función de la totalidad que configuran; no se consideran en lo que son aisladamente, sino en lo que la unificación con el resto hace de ellos. La división de un drama en tres actos crea unidades externas, pero son la funcionalidad de los actos como exposición, enlace y desenlace del conflicto dramático lo que le confieren unidad interna.

Es en esta perspectiva que se percibe también más claramente el fenómeno de la disgregación y la disolución; es más, puede producirse la situación aparentemente paradójica de que una obra de arte ostente una unidad externa a la que, sin embargo, no corresponde ninguna ilación y coherencia lógica e interna. Un caso curioso de supuesta disgregación se produce en la novela abierta, es decir, aquella narración cuyo conflicto no queda solucionado al final. ¿La "apertura" afecta la unidad o se produce el caso aparentemente paradójico de una unidad inacabada? Se supone que la falta de solución y conclusión es deseada por el autor y forma precisamente el final deseado o bien para plasmar y sugerir la imposibilidad de una solución o para incitar al lector a "construir" y a imaginar el final, y con ello la unidad, él mismo.

La verdad

Afirmar la existencia de la verdad, desde Nietzsche y hasta en nuestros días, es exponerse a la crítica o a la sonrisa petulante de los que pretenden saber que no existe, pero eso sí lo saben con certeza.

El hecho de que las cosas y las ideas son, ya es la primera verdad. Si luego somos capaces de liberarnos de las trabas de la mera subjetividad, y de averiguar y formular adecuadamente cómo son las cosas y las ideas hemos alcanzado un primer nivel de universalización, un punto que nos permite ponernos de acuerdo con otros sujetos sobre las propiedades de la realidad y establecer consenso con ellos; el pensamiento se adecua a la realidad. Descubrimos lo que podríamos llamar la verdad fáctica o de conocimiento.

Al parecer, los hechos componen sólo una superficie, lo palpable o sensorialmente perceptible, pero en realidad –como ocurre sobre todo en el arte– sirven de estímulos e indicios que nos invitan a descubrir significados más profundos. Descubriendo esta duplicidad de niveles vamos camino de descubrir la verdad óptica. precisamente, el cometido más destacado y fructífero de la literatura y del arte es el presentarnos mundos posibles para que en ellos descubramos la realidad verdadera y esencial. El arte abre ventanas sobre el ser, nos hace transparente la realidad más allá de la superficie y de las contingencias. El cuadro que nos ofrece la imagen de un árbol representa en primer lugar la verdad fáctica de un árbol, pero si está descrito o pintado con arte revela también la “arbolidad”, quiero decir, la verdad óptica de lo que es la esencia de este árbol y de todos los árboles. El retrato de una persona, icónico o verbal, reproduce los rasgos visibles del individuo en cuestión, pero evoca también su personalidad y transparenta también una imagen de lo humano y de la humanidad.

No hace falta recordar que no siempre los mundos posibles del arte o de la literatura ofrecen auténticas revelaciones de la verdad óptica. Es precisamente el grado de penetración de las apariencias fenoménicas, por un lado, o la falta de profundidad, por otro, lo que nos sirve de indicio y medida para enjuiciar y valorar positiva o negativamente una obra de arte.

Como advertí, nadie es capaz de descubrir y conocer la verdad plena, hecho que no

anula su existencia. El hombre, y sobre todo los auténticos artistas, son buscadores de la verdad y si no pierden el aliento lo serán hasta el final de sus días. No sin razón se le atribuyen al artista desde la antigüedad capacidades de vate y visionario; y en un nivel cotidiano, a la persona mayor más madurez y más sabiduría en el sentido de que el mosaico compuesto de verdades fragmentarias, que va elaborando a lo largo de su vida, ineludiblemente se va completando de manera paulatina sin alcanzar nunca la plenitud.

En la manifestación de la verdad reside el motivo más potente del alto valor formativo de la literatura ya que despliega mundos posibles hechos con los ingredientes de la realidad existente configurados de tal manera que nos revelen verdades más profundas y evidencias universales.

La tarea del crítico y del intérprete es discernir hasta qué punto el autor ha conseguido plasmar la verdad sobre el hombre y el mundo en una determinada obra. Para realizar debidamente esta labor tiene que ser consciente del doble nivel que debe contemplar, analizar y evaluar: toda obra evoca el conflicto y la problemática de uno o varios individuos con su nombre y su circunstancia, ahora bien, en la obra lograda esta individualidad se trasciende y se universaliza sin perder, no obstante, el carácter individual.

Para el autor y para el crítico la plasmación y el reconocimiento de la verdad en una obra requieren unos conocimientos nutridos sobre el hombre y el mundo. Soy consciente de que en la actualidad, tal vez más que en otras épocas, las opiniones acerca de la verdad del hombre y del mundo discrepan de manera considerable. Gran parte de la confusión en la que vivimos hoy en día se debe precisamente a esta falta de consenso que no pocas veces es una falta de sentido común en relación con estos aspectos básicos, si bien fundamentales, como las cuestiones de qué es el hombre y qué es el mundo. Y gran parte de la confusión y de las discrepancias críticas e interpretativas tiene su origen en

las actitudes encontradas y enfrentadas de las personas dedicadas a la crítica. Naturalmente uno puede discrepar, pero lo que no parece admisible es que la crítica actúe como si estas cuestiones no existieran, haciendo como si la verdad no estuviera comprometida en las actividades críticas e interpretativas.

La bondad

Todo lo que es apto para perfeccionar algo existente es bueno, tanto en lo material como en lo espiritual. Dicho de otro modo, hay una bondad derivada del modo de actuar, de hacer bien las cosas, y una bondad basada en el hecho de hacer el bien. Es obvio que ambas bondades se relacionan estrechamente.

La bondad de hacer bien las cosas, el *bonum utile*, lleva a otro bien, contribuye a que mejore el objeto sobre el cual se ejerce. La medicina es un bien que restituye la salud como bien humano, el bien hacer del artista contribuye a la perfección de la obra que está creando. Además, perfecciona también a la persona que realiza el acto.

Hacer el bien implica la realización de un valor en sí como la paz, la compasión, el amor, etc. Todos contribuyen a la perfección del hombre. Salta a la vista que para enjuiciar el bien y el mal de la actuación humana se precisa de una medida. Y esta medida es precisamente uno de los aspectos más debatidos en este momento; puede resumirse en la sencilla pregunta: ¿existen unas normas y unas pautas que rigen la naturaleza y especialmente la naturaleza humana y disponemos, por tanto, de unos criterios preestablecidos y universales para la distinción del bien y del mal? O, por el contrario, ¿la medida y el criterio del bien y del mal se dirimen en cada situación y para cada sujeto? Nótese que esta última opción implicaría la imposibilidad de juzgar la actuación de una persona o la plasmación de la actuación humana en una obra literaria. Si en este ámbito se admite también el “*anything goes*”, la obra literaria teóricamente podría estar muy bien hecha desde el punto de

vista técnico pero habrá que renunciar a valorarla desde el punto de vista de la problemática que evoca. Siguiendo la actitud del relativismo actual, todo será admisible y todo deberá aceptarse como equivalente. Este hecho demuestra también que el crítico debe aportar desde fuera un bagaje ético y cultural considerable a la obra que estudia. Si su único criterio es la obra misma será imposible evaluar objetivamente su contenido, tendrá que aceptar y dar por buenas las actuaciones de las figuras tal como se presentan o simplemente abstenerse de cualquier valoración. Y esto es precisamente lo que ocurre con demasiada frecuencia.

La belleza

De entrada hay que aclarar que la belleza no es un trascendental más que se añade a los otros, sino que es la lógica consecuencia de la presencia de los demás trascendentales. Un fenómeno material o espiritual es bello en la medida en la que en él se realicen unidad, verdad y bondad²⁶. Existe la belleza superficial, el objeto e incluso la obra de arte o la persona que deslumbra, pero si además de la superficie hermosa no participan de la unidad, verdad y bondad no podrá poseer el *splendor formae* del que habla Alberto Magno como indicio y origen de la belleza. El esplendor de la forma nace de la presencia y conjugación de todos los trascendentales en armonía, no aisladamente, ni enfrentados sino desplegándose en una perfección y compenetración accesible al observador. Evidentemente, según el grado de aproximación a la configuración ideal que representan también la belleza va a ser gradual.

Cuando Santo Tomás define la belleza como *quae visa placent* no pretende reducir la belleza al ámbito de lo visual, sino subrayar que el modo más inmediato de su percepción son los ojos, sin ninguna mediación; sin embargo, en la obra literaria existe una particularidad: que no puede prescindir de la mediación en forma de la palabra para transmitir lo bello. Todos cono-

²⁶ La estrecha relación entre los trascendentales ya se vislumbra en la exigencia platónica del *kalon kai agathon*, de la compenetración necesaria de bondad y belleza.

ceмос la satisfacción o incluso el arrebató que puede provocar la contemplación de la belleza natural, pictórica o escultórica. En estos casos nos “faltan las palabras”. Naturalmente, también puede producirse una especie de éxtasis al escuchar una obra musical o contemplar una danza.

De todos modos, la sensación de suma satisfacción, de sosiego, e incluso de euforia, se relaciona estrechamente con la percepción de la verdadera belleza. Ahora bien, ciertas facetas de la belleza, sobre todo la belleza corporal, pueden embriagar y desequilibrar al que la contempla si todo ello no se acompaña de una belleza espiritual que es la que completa y perfecciona realmente la primera. Platón distingue tres tipos de belleza o de *eros* en el *Simposio*: en niveles cada vez más elevados se presenta al hombre la belleza: como objetual o corporal, como espiritual y, finalmente, como ideal en el sentido de la aprehensión de la idea de la belleza en su acepción trascendental²⁷.

Si todas las cosas son por lo menos inicialmente bellas la máxima belleza la tendrá la espiritual o ideal. En la literatura nos hallamos ante el fenómeno complejo de algo material, a saber, la obra de arte verbal, pero precisamente por el lenguaje es de manera simultánea material y espiritual, fónica y conceptual. A ello se añade que puede evocar tanto lo material como lo espiritual. Por ello el crítico deberá tener en cuenta ambos aspectos; el ideal siendo la bella idea expresada a través de la bella forma adecuada. No cabe duda de que la averiguación y valoración de estas facetas, y su adecuación, son unas de las tareas más complejas y difíciles de la interpretación de la obra literaria, pero resultan también las más profundas y satisfactorias.

Como todos los conceptos, la belleza también tiene su opuesto, la fealdad, que debe ser considerada en cuanto a su posible derecho de ciudadanía en el arte y en la literatura. Ontológicamente hablando la fealdad es una realidad obvia. Existe lo feo ya que por principio cada

concepto incluye obligatoriamente su negación: el ser se opone a la nada, lo bueno a lo malo, la verdad a la mentira y, por tanto, la negación de la belleza es la fealdad. Es una deficiencia en el sentido de una belleza incompleta o deformada. El tema ya se trata en la *Poética* de Aristóteles. La fealdad como opuesta a la belleza puede generarse, en su nivel más prosaico, por ausencia de habilidades artesanales del artista y, por tanto, por involuntarias deformaciones por otro, por distorsiones e imperfecciones intencionales con el fin de señalar anomalías o abusos en la realidad, obedeciendo en estos casos a las exigencias de la verdad y la bondad implicadas en todo quehacer artístico²⁸. La cuestión que se nos plantea es, ¿hasta qué punto y de qué manera la fealdad en el arte puede constituir un valor estético positivo? Si el objetivo supremo del arte no es la plasmación de la belleza meramente superficial, sino el de dar fe estéticamente de la realidad auténtica, no podrá nunca prescindirse de la representación de lo feo ya que lo exige el postulado de la verdad y la bondad implícito en el concepto de belleza. Con lo cual se produce el fenómeno aparentemente contradictorio de que lo feo se convierte en faceta de lo bello o, por lo menos, de lo estéticamente válido y necesario en el arte²⁹. No faltan las demostraciones de esta realidad en todas las artes; baste pensar en las representaciones pictóricas, escultóricas y literarias de lo maligno, lo monstruoso, de los horrores, crueldades y catástrofes de toda índole. Parece que se practica así una remodelación del postulado horaciano que recomendaba a los poetas mezclar lo *útil* y lo *dulce*, es decir, que enseñen deleitando, reclamación que se convierte de este

27 Platón, *Simposio*, 208b-211c.

28 I. Yarza, *Introducción a la estética*, Pamplona, Eunsa, 2004). “La verdad que el arte lleva consigo podrá ser transmitida de tantas formas diversas, a través de lenguajes diferentes y más o menos sutiles, pero deberá siempre acercarse a la comprensión y al conocimiento de algún aspecto de la realidad. Se podría decir, entonces, que una misma verdad puede ser conocida de manera diversa, implicando solamente la racionalidad científica, teórica, o implicando la que hemos llamado racionalidad estética, capaz de percibir de manera connatural la belleza y, conjuntamente con ella, la verdad”.

29 La publicación de las actas de un coloquio con el significativo título *Die nicht mehr schönen Künste* (Las ya no bellas artes) puede despertar la sospecha de que la fealdad en el arte es un fenómeno reciente, si bien ya los propios colaboradores demuestran su existencia desde la poesía griega hasta el moderno pop art. Véase H. G. Jauß (ed.), *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen, Poetik und Hermeneutik*, III, München, Fink, 1968.

modo en la exigencia de mezclar lo *utile* y lo *turpis*, lo provechoso con lo feo, de enseñar horrorizando. Hay que añadir que el *utile* puede interpretarse de dos maneras ya que no sólo se refiere al *delectare* como entretenimiento y diversión, sino también al deleite que puede producir la hechura lograda de una obra.

A pesar de la existencia y frecuencia de lo feo en las artes desde sus inicios, su valoración no siempre ha sido igual. Durante largo tiempo lo feo se consideraba de rango inferior y se atribuía sólo a las circunstancias ridículas. Lo deforme y lo deslucido y espantoso se asignaban y se limitaban a la caricatura, a lo cómico, lo burdo y grotesco, y los géneros en los que se tematizaban. Un cambio significativo se produce con la instauración del cristianismo en el que la fealdad adquiere un rango equivalente al de la belleza. La pasión de Cristo y su imitación en numerosísimas representaciones de todas las artes, los sufrimientos, martirios y sacrificios elevaban la crueldad y lo feo a niveles de lo sublime, dándoles en muchos casos un rango artístico muy elevado a estas representaciones, dependiendo naturalmente de la realización artesanal apropiada. La razón de este cambio de perspectiva se hace evidente, ya que aquí también se incluyen más palpablemente en la mera representación fáctica las dimensiones de la bondad y la verdad que conceden al sufrimiento una categoría ennoblecedora y salvífica. Aquí se ilustra también de manera manifiesta la íntima compenetración de lo sensorial y lo intelectual o espiritual.

Las numerosas figuras icónicas o verbales de torturas y martirios que a menudo se representan en y con cuerpos bellos –baste pensar en los abundantes cuadros que representan la crucifixión y a San Sebastián atravesado de flechas– aconsejan establecer una distinción entre la auténtica fealdad corporal y la presentación de bellos cuerpos mutilados. En el primer caso la fealdad es, por así decir, inherente, mientras que en el segundo está causada por intervención ajena. La reacción a la fealdad natural es casi siempre la repulsión, mientras que la mutilación suele producir compasión además de

cierta aversión. No queda espacio para tratar las implicaciones de la catarsis aristotélica en la representación de los actos feos, malvados o inconscientemente monstruosos que generan temor y compasión en los receptores en los que se presupone un conocimiento de la verdad y la bondad, y una sensibilidad para detectar su ausencia³⁰. La crueldad o fealdad no puede suscitar compasión si el receptor no la contrasta a la vez con la bondad como comportamiento natural y correcto.

La aparentemente desproporcionada extensión de la parte dedicada a los trascendentales no es casual. Me importaba recordar y explicitar categorías milenarias pero caídas en olvido y desuso, aunque a mi modo de ver son fundamentales para la labor crítica (y no sólo en la literatura). Podría surgir la impresión de que los criterios que propongo se centran excesiva o incluso exclusivamente en el contenido de la obra literaria. Descuidar u obviar la estrecha vinculación de forma y fondo en cualquier obra de arte y, lógicamente, también en la literaria equivaldría a una anulación de su esencia. Hay que tener claro que la obra literaria es el fondo de una forma o la forma de un fondo, y los trascendentales no se refieren únicamente a las ideas, todo fenómeno natural y toda realización humana de la índole que sea pueden contemplarse bajo la perspectiva de la unidad, verdad, bondad y belleza. Y a estas realizaciones humanas pertenecen también todos los recursos y todas las estructuras que desembocan finalmente en la elaboración de la obra literaria. Ello implica que el crítico debe echar mano de todos los medios y todos los métodos capaces de averiguar la hechura de una obra porque detrás de los aspectos materiales, o mejor dicho, sólo a través de ellos surgen el fondo, las ideas y circunstancias que nos revelarán la dimensión trascendental de la obra.

Estoy consciente de que reflexiones de este tipo son todo menos actuales y políticamente correctas; sin embargo, la situación en la que se

30 U. Franke, "Das Hässliche", *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, vol. 3, 1974, pp. 1003-1007.

hallan hoy en día la crítica y la reflexión sobre el arte en general requiere una reconsideración de sus criterios y procedimientos. No sostengo tampoco –y lo afirmé más arriba– que sean inválidos los muchos conocimientos y procedimientos de análisis literarios acumulados a lo largo de los muchos siglos de ejercicio de la crítica. Pero su diversidad reclama con urgencia una unidad capaz de justificar el empleo de las a veces minuciosas y admirables técnicas de análisis que, si bien llevan a un conocimiento detallado de fuentes, influencias, recursos, estructuras, recepciones y de tantos aspectos aislados, no permiten descubrir y disfrutar la obra literaria como plasmación artística que a la vez es una cosmovisión reveladora del hombre y de la realidad. Esta nueva vieja crítica será capaz de satisfacer la sed de unidad, verdad, bondad y belleza de las que tan necesitadas están los hombres desde hace siempre, y sobre todo en la actualidad dominada por el relativismo y la confusión. ■

Bibliografía

- Alonso, D., *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1962.
- Aullón de Haro, P. (coord.), *Introducción a la crítica literaria actual*, Madrid, Playor, 1984.
- Bormann, C. V. y Holzhey, H., “Kritik”, Ritter, J. y Gründer, K., *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, vol. 4, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976, col. 1249-1282.
- Díez Borque, J. M., *Métodos de estudio de la obra literaria*, Madrid, Taurus, 1985.
- Eliot, T. S., *Criticar al crítico*, Madrid, Alianza, 1967.
- Estébanez Calderón, D., “Crítica literaria”, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 1996.
- Franke, U., “Das Hässliche”, *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, vol. 3.
- Früchtl, J., “Kategorien der literarischen Ästhetik”, H. Brackert y J. Stückradt (eds.), *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*, Reinbeck, 2004.
- Frye, N. *Anatomy of criticism. Four essays*, Princeton, PUP, 1990 (1957).
- Gadamer, H. G., *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Sígueme, 1991.
- García Berrio, A., *Teoría de la literatura. La construcción del significado poético*, Madrid, Cátedra, 1994.
- García Berrío, A. y Hernández Fernández, T., *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*, Madrid, Cátedra, 2004.
- Garrido Gallardo, M. A., *Nueva introducción a la teoría de la literatura*, Madrid, Síntesis, 2000.
- Heidegger, M., *Sein und Zeit*, Tübingen, Niemeyer, 1979.
- Heidegger, M., *Holzwege*, Frankfurt/M., Fischer, 1980.
- Jauß, H. G. (ed.), *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen, Poetik und Hermeneutik*, III, München, Fink, 1968.
- Pieper, J., “Was heißt Interpretation?”, Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften. Geisteswissenschaften. Vorträge G 234, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1979.
- Platon, *Simposio*, 208b-211c.
- Steiner, G., *Gramáticas de la creación*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2001.
- Schalk, F. y Weber, H. D., “Literaturkritik”, en C. V. Bormann y H. Holzhey, “Kritik”, J. Ritter y K. Gründer, *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, vol. 4, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976, col. 1286 - 1292.

Spang, K., "Repensando la literatura como arte", *Revista de Literatura*, LXVII, 133, 2005.

Wellek, R., *Historia de la crítica moderna*, 4 vols., Madrid, Gredos, 1959.

Wellek, R., "The Term and Concept of Li-

terary Criticism", *Concepts of Criticism*, New Haven and London, Yale University Press, 1963 (Trad. esp. *Conceptos de crítica literaria*, Venezuela, Universidad Central X, 1963).

Yarza, I., *Introducción a la estética*, Pamplona, Eunsa, 2004.

