# PROBLEMAS DE LA CRITICA LITERARIA

POR

RAFAEL GUTIERREZ GIRARDOT

La crítica literaria *especulativa,* esto es, la que parte de la impresión de una o varias lecturas de un poema, de una novela o de un drama, y que se expresa en forma de opinión más o menos fundada, según el gusto y la cultura del lector, o la que sobre base parecida traduce los contenidos artísticos en términos filosóficos, sociológicos o de «visión del mundo», provocó la reacción que, armada de instrumentario rigurosamente filológico, se ha solido llamar desde los tiempos de Leo Spitzer y, antes, de la gran filología clásica de Eduard Norden, *estilística.* Con la justa reacción vino, empero, el injustificado exceso. Si la crítica especulativa reducía el contenido artístico de una obra al significado que ella podía tener o, sin duda alguna, tiene para la cultura, la estilística suprime o reduce a la simplicidad de un enunciado los significados supraestéticos de la obra y aun su propio sentido estético-material, sin los cuales la obra es pura construcción del lenguaje, forma desnuda. Lo que de estético hay en muchos análisis estilísticos del mismo Leo Spitzer es o bien el producto del gusto del crítico o el *a priori* intuído que se comprueba, aparentemente, por el posterior análisis formal. La pretensión de objetividad que impulsó a los filólogos en la elaboración científica de la estilística se satisface sólo parcialmente. El análisis estilístico montado sobre la primera o primeras intuiciones deja siempre un resto más o menos considerable de «misterio», en cuyo espacio cabe todo género de especulaciones. No podrá negarse que pese a ello el juicio crítico fundado sobre el análisis estilístico permite una más adecuada aproximación a la obra. La aproximación formal es la primera, no la última exigencia de todo análisis. Sin embargo, por su carácter de *a posteriori* es sólo una aproximación que no por ser filológica es más legítima que la aproximación especulativa: las dos apuntan parcialmente a un solo aspecto de la obra. La aparente perfección de los dos géneros de crítica, el *Goethe* de Friedrich Gundolf y los *Stilstudien* de Leo Spitzer, por ejemplo, no tiene su causa en la perfección del método, sino en la educación y penetración del gusto y en la cultura del crítico. En los dos casos, el método es una eficaz «ciencia auxiliar» del gusto o, dicho de otro modo, la ciencia es aquí un instrumento para probar y confirmar la certeza de una intui-

ción que, por su naturaleza apodíctica y última, bien puede ser un prejuicio o el producto de una impresión subjetiva. La cientificidad de la estilística tropieza así con un límite incontrolable y anti o, por lo menos, acientífico. La objetividad científica de la teoría resulta anulada por la subjetividad impresionista de la realidad práctica. Leo Spitzer, por ejemplo, en una de sus últimas interpretaciones estilísticas *(Interpretationen zur Geschichte der franzzösischen Lyrik.* Lecciones pronunciadas en el Semestre de Verano 1958 en la Universidad de Heidelberg. Ed. por Helga Jauss-Mayer y Peter Schunk. Heidelberg, Selbstverlag des Romanischen Seminars, pp. 170-179) constituye su interpretación del poema «Spleen», de Baudelaire, en contra de la dada por Auerbach (en *Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung,* Berna: Francke Verlag, 1951, pp. 110 y ss.) sobre la acepción que da al vocablo «spleen» el diccionario norteamericano Webster. Auerbach asegura que el poema es «una visión de la desesperación» y que «todos los datos fácticos tienen exclusivamente carácter simbólico». Sspitzer niega que el poema sea una visión de la desesperación y afirma, en cambio, que en él se hace «la descripción de un estado psíquico-físico sobre el cual la alegoría constituye una campo de la lucha de las fuerzas del alma». La tesis de la descripción de un estado psíquico-físico se desprende del significado de «spleen» que, según el Webster empleado por Spitzer, quiere decir: «Melancholy, Hypocondriac affection, a sudden impulse of whin» y subraya *sudden.* Sin embargo, antes de discutir cualquier interpretación es preciso preguntar si «spleen» significó en el francés de la época de Baudelaire lo mismo que significa en el inglés catalogado por el Webster, si el proceso de recepción de un anglicismo en el francés no transforma la acepción del vocablo asimilado. El diccionario de Littré, aparecido en 1863, seis años después de la primera edición de las *Flores del mal,* da para spleen el sentido inglés y su acepción francesa: («Anglais: *spleen,* rate et melancholie, de gr. splén). Forme de l'hypocondric, consistant en un ennui sans cause, en un degoût de la vie.» El punto de partida lexicográfico admite varias hipótesis de interpretación: hipocondria y melancolía a la vez, sensación y sentimiento, aburrimiento, desgana de la vida, capricho, desesperación, y sin duda un diccionario histórico se acercaría más al aspecto anímico que al físico. Por otra parte no es el vocablo o título el que da su contenido al poema como si éste fuera un desarrollo del tema enunciado en el título, sino, justamente en la poesía moderna, es el poema mismo el que da nuevo o más rico sentido al vocablo o a los vocablos de un título, a la imagen o al tema anunciados en él. Es vano, por ejemplo, interpretar largamente el soneto de Quevedo «Amor eterno más allá de la muerte»

para llegar a la conclusión de que su contenido expresa el amor eterno más allá de la muerte y que los medios de expresión son las imágenes y los procedimientos de la métrica, porque eso no es otra cosa que ejercer el arte de la tautología. Estos ejemplos, que podrían multiplicarse, permiten suponer que la crítica estilística no solamente no es menos especulativa que aquella contra la cual reaccionó, sino que por sus puntos de partida *a priori* suspende ella misma su pretensión de objetividad científica.

¿Cuál es, entonces, la crítica capaz de una interpretación que no parta de un *a priori* subjetivo y que no deje ese margen inefable y misterioso en el cual la desmesurada especulación sofoca aún la inefabilidad y el misterio auténticos de la creación literaria? ¿Es posible una crítica semejante, cuyo ideal resulte análogo al de exactitud y objetividad de las ciencias? Aunque impropia, la pregunta se impone porque tal ideal de objetividad científica fué el secreto motor de la reacción estilística contra la crítica especulativa. Empero, no es preciso entrar una vez más en la anticuada disputa sobre los límites metodológicos entre las llamadas ciencias del espíritu y las de la naturaleza para comprobar que la exactitud y la objetividad de la crítica pertenecen a una esfera autónoma incomparable a la de la metodología de las ciencias. Si la crítica es, primariamente, «literatura de la literatura», como lo pensó Goethe, y valoración estética, el problema de su objetividad y de su exactitud ha de plantearse desde una perspectiva que esté más allá de la cuestión de límites entre las ciencias del espíritu y las de la naturaleza. En el fondo, son éstas últimas las que han provocado, con su pretensión de verdad absoluta, dicha cuestión, en la cual el modelo es el de las ciencias naturales ,de modo que la disputa se redujo a comprobar por qué las ciencias del espíritu no son como su modelo, las ciencias de la naturaleza. Objetividad y exactitud no son postulados metodológicos para llegar a un juicio estético y valorativo de naturaleza objetiva científica y, por tanto, inmodificable o sólo modificable por el progreso de la investigación. La investigación filológica —fuentes, documentos biográficos, crítica textual— sólo afecta el juicio estético y valorativo en la medida en que pone a disposición del crítico un más amplio material sobre el cuál éste revise su juicio teniendo en cuenta, según el caso, aspectos desconocidos de una obra. El descubrimiento reciente del manuscrito de *La fiesta de la paz, de* Hölderlin, no ha afectado en nada el juicio estético sobre la obra tardía de Hölderlin. Tampoco el descubrimiento reciente del *Dyscolos* de Menandro ha obligado a una valoración diversa: sólo ha permitido comprobar con el ejemplo de una pieza entera lo que se había elaborado sobre la base de fragmentos. En el campo de la crítica, de la filosofía o en

general de toda hermenéutica, la objetividad y la exactitud postuladas son simplemente presupuestos anteriores o exteriores a la metodología científica: son actitudes e instrumentos manuales. Hermann Cohen llamaba a estos instrumentos: pureza terminológica, conocimientos históricos, claridad y limpieza conceptuales, lo «filológico», y exigía, como condición previa al trabajo mismo de la interpretación y de la meditación filosófica, que «lo filológico esté siempre en orden». La objetividad y la exactitud son, pues, estrictamente instrumentales, no postulados de procedimientos y métodos. Hablar de «mensaje» o del «sonido oscuro de la u», por ejemplo, equivale a recurrir al subjetivismo y a la arbitraria imprecisión, aunque con ayuda de aparato filosófico o filológico se demuestre, aparentemente, el talante de «mensaje» de un poema o el tono sombrío de la u. Tanto en las críticas estilísticas más perfectas como en la especulativa se encuentra con frecuencia el empleo de términos y conceptos a los que el autor da función central, pero que no especifica ni en su contenido ni en sus límites. El conocido libro de Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk,* por ejemplo, difícilmente define los conceptos fundamentales con precisión, y cuando éstos son discutidos en la investigación científico-literaria como los que pertenecen al campo de la «leyenda», los deja en su irritante indeterminación. Kayser opera ocasionalmente con el concepto de «descripción» de los fenómenos, pero ni en él ni en otro erudito notable puede encontrarse con precisión lo que ellos dan a entender bajo tal procedimiento. Es un supuesto, otro *a priori,* deducido nominalmente, no por el contenido del vocablo. Ernst Robert Curtius, el erudito notable aludido más arriba, escribe en el prólogo a su famosa obra *Literatura europea y Edad Media latina* que su propósito es el de contribuir a una «fenomenología» de la literatura europea. ¿Pero cabe identificar su «Topik» con la fenomenología o relacionar a la una con la otra? ¿Qué entiende Curtius por «fenomenología»? Aunque se suponga que el sentido es nominal: «ciencia de los fenómenos» o «descripción» queda sin explicar por qué la «Topik» es ya descripción o descripción fenomenológica y cuáles son los criterios legítimos para concebir la ordenación sistemática de algunos topoi como descripción. Si se asimila la fenomenología a la topografía, pierde entonces su perfilado sentido el fenómeno del topos. Ni en Aristóteles, ni en la jurisprudencia ciceroniana, ni en Curtius mismo, es Topología una descripción, sino justamente lo contrario, una sistematización que necesariamente tiene que dejar por fuera matices no sistematizables y sólo registrables en una descripción. En Hegel y en Husserl, de quienes proviene la difusión del concepto de fenomenología, ésta significa, aunque en niveles diferentes, descripción de procesos, es decir, de una dinámica interior y exterior,

mientras que la topología no tiene en cuenta la dinámica interna, sino sólo la figura estática externa de similitudes. Por eso Curtius, al entender su «Topik» como fenomenología, al buscar la cadena interna que une los topoi para que aparezcan como un proceso o, más exactamente, como una cadena de saltos ligados entre sí, acude al inconsciente colectivo, a un discutible *a priori* que llevado a sus últimas consecuencias niega su propósito: sus formas no son exclusivamente europeas, y por eso su propósito de mostrar la continuidad europea de la literatura occidental desaparece en el inconsciente colectivo general. Falta justamente mostrar el proceso específico, pero éste no lo puede describir la «Topik». Es paradójico que quienes claman con más calor y exclusivismo por una exactitud en la crítica literaria y quienes con ademán peyorativo descalifican cualquier crítica que no acepte sus *a prioris* y sus *a posterioris* sean quienes se hacen culpables de vaguedad e impureza terminológica. El aparato filológico de un trabajo, por perfecto que sea, no disculpa la omisión de limpieza y precisión en el uso de los conceptos.

Pese a la vaguedad con que Curtius maneja nociones fundamentales en su programático prólogo a *Literatura europea y Edad Media latina* o en un conocido ensayo sobre *Friedrich Schlegel y Francia,* en el que, por ejemplo, desagrada el concepto diléctico-romántico de mediación (Vermittlung) al de intermediario y transmisor de conexiones literarias, sus trabapos filológicos, más que sus vanidosos ensayos, son mucho más que la muestra de su buen gusto y de su fino sentido para la calidad literaria. Su libro capital insinuó y suscitó nuevos caminos capaces de rescatar y la crítica literaria de su esterilidad estilística. En primer término, la reelaboración de la topología, que Eduard Norden había inaugurado ya en su libro *Die antike Kunstprosa,* y con ello, el renacimiento de la terminología de la antigua retórica como propedéutica para la exacta designación y para la descripción de los fenómenos literarios. Cierto es que esos instrumentos están hechos para el análisis de la poesía y del drama y que no satisfacen la novela, cuya dimensión exige la creación de un instrumentario estructural y de una variada tipología de contenidos, actitudes y relaciones. Pero desde el punto de vista de la estilística o de los elementos para una configuración de las estructuras de la novela, la terminología de la retórica antigua, que pasó a las literaturas nacionales, puede servir de primera base en la creación de ese nuevo instrumentario. En segundo lugar, al intentar un trazo histórico de la «europeización» de la literatura en su tránsito de la Edad Media a las literaturas nacionales, Curtius puso de presente el carácter necesariamente histórico de las letras, es decir, exigió una historia como horizonte de una crítica que no sea simple-

mente análisis formal y atemporal. No cabrá duda de que la experiencia política de entreguerras y de la segunda guerra mundial pusieron a Curtius de presente que la literatura es un fenómeno esencialmente histórico y que la referencia a la época o a la historia en general no puede reducirse, ni se reduce, a lo puramente documental sin significación política y social, que ella es, en fin, un factor fundamental en la formación o deformación de los pueblos. Analizar una obra del siglo XVI no es referirse a un texto intemporal; supone percibir y establecer la distancia del tiempo, situarla históricamente y reconocer así la historicidad como elemento constitutivo del juicio crítico literario. Este fué el camino que siguió Schücking para elaborar la sociología del gusto literario, cuando se preguntó, por ejemplo, por qué Goethe había elogiado como obra insuperable el *Oberon,* de Wieland, una obra que desde la perspectiva presente no merece tal juicio. Finalmente, Curtius volvió a legitimar la justa pretensión literaria de la crítica, tal como la habían satisfecho Karl Vossler o de modo más elegante y vivaz el maestro de la crítica inglesa, Frank Raymond Leavis, desde su revista *Scrutiny* (1932-1952) o en los trabajos reunidos bajo el título *The Common Pursuit* (1952) o el polígrafo norteamericano Edmund Wilson en su libro fundamental sobre el simbolismo *Axels Castle* o los ensayos reunidos en *The Triple Thinkers.* La mención de Leavis y Wilson provocará la réplica de que precisamente los países anglosajones son la patria de una crítica «estilística» más absoluta en su cientificidad que la europea, y que al mismo Leavis, que sigue las huellas del ensayo crítico arquetípico y ahistórico de T. S. Eliot, suele clasificárselo entre los paladines de la crítica de «close reading» (1), es decir, que históricamente la crítica «científica» y la crítica «especulativa» pueden ser contemporáneas y que no hay un proceso en el cual la insuficiencia de la primera abra otras perspectivas para nuevas formas de la segunda, la cual a su vez por causa de su insuficiencia vuelva a provocar una nueva reacción científica en infinito movimiento pendular. Sin embargo, las perspectivas abiertas por la obra de Curtius plantean un problema diferente al de la disputa entre los dos habituales tipos de crítica. Porque no se trata de enfrentar dos modos de aproximación a la obra literaria sino de reflexionar desde la obra misma, desde el objeto, sobre las reales posibilidades de conocerla y juzgarla, de analizar sus componentes y de situar los resultados en el horizonte de una Es-

(1) STANLEY E. HYMAN: *The Armed Vision.* A Study in the Methods of Modern Literary Criticism (New York, Alfred A. Koopf, 1955; 5.ª ed., resumida y revisada por el autor. New York, Vintage Books, 7955). Clasifica a Leavis entre los críticos aquí llamados «estilísticos», aunque en todos sus libros sólo hay un riguroso análisis de un soneto de MATTHEW ARNOLD. Más exacto es el juicio sobre Leavis de George Watson: *The Literary Critics* (Londres, Penguin Books, 1962), quien demuestra con convicción que HYMAN prejuzga apresuradamente.

tética. Con otras palabras: se trata de dar vuelta a la disputa metodológica, de colocar el objeto mismo como determinante del método y no como ha solido hacerse en las diferentes formas de aproximación a la obra. Los diversos intentos de clasificar la crítica literaria como el de George Watson (la más sensata y panorámica clasificación: crítica normativa, crítica descriptiva y crítica teórica), de Stanley E. Hyman, los cinco tipos y clasificaciones parten de un supuesto metodológico, a saber, el que reduce la obra literaria a un aspecto fundamental según la convicción del sujeto crítico: el de la palabra, el psicológico, el simbólico, el historiográfico, el biográfico, etc. (2). Obras como la de Curtius y más tarde como la del suizo Emil Staiger *(Grundsbegriffe der Poetik* y *Goethe)* o las literario-sociológicas de Georg Lukács (especialmente sus *Betiräge zur Geschichte der Aestretik)* o, en fin, la de Gilbert Highet *(The Classical Tradition* y *Poets in a Landscape)* han puesto de presente, pese a la radical diferencia de sus tendencias, que la crítica ha de atenerse a la obra y a sus variados componentes, cuya unicidad, juego y recíproco condicionamiento y la armonía o desarmonía de las funciones que cada componente tiene en la totalidad, no sólo constituyen la unidad de la obra y el presupuesto de su conocimiento adecuado, sino lo que Staiger llama «estilo», esto es, la singularidad del objeto y la individualidad del autor. Es casi banal asegurar que en la múltiple variedad de combinaciones posibles de los componentes literarios radica el fundamento para que cada obra literaria sea, a la vez, sigular y genérica, esto es, obra de *un* autor y obra de *la* literatura.

El que el objeto sea el determinante del método de aproximación no significa el que para cada obra literaria se requiere una propia «intuición» que luego puede fundamentarse con un mismo instrumento, sea éste el de los numerosos y multiplicables procedimientos estilísticos o el de las incontables exploraciones psicológicas, etc., etc. Es evidente que por constitución de la naturaleza humana y del conocimiento cada lectura auténtica no sólo requiere, sino que provoca una nueva y diferente «intuición». Pero no es ése el punto de partida de la crítica ni del juicio, pues esta llamada «intuición» es más exactamente una «impresión» y está sujeta a efectos indeterminables propios de la psicología del sujeto lector, de sus reacciones o pasiones frente al mundo externo, en el cual está situada, entre otras cosas, la obra literaria. Es decir, la intuición mencionada no pertenece a la obra, no es, por tanto,

---

(2) GEORGE WATSON: *Op. cit.;* STANLEY E. HYMAN: *Op. cit.;* WILBUR SCOTT: *Five Approaches of Literary Criticism* (New York, Collier Books, 1962); ALBERT THIBAUDET: *Physiologie de la critique* (París, Nizet, 1962; reimpresión de la edición de 1930). El libro de NORTHROP FRYE: *Anatomy of Criticism, Four Essays* (Princeton, Princeton University Press, 1957) hace una clasificación, pero no sólo es caprichosa, sino confusa, pese a los muchos capítulos sugerentes que provoca su polémica.

objetiva. El que el objeto sea determinante del método significa que cada obra impone un modo de conocimiento no sólo por lo que se refiere a los géneros literarios, sino sobre todo al diverso énfasis que en cada obra individual tienen sus componentes y el juego recíproco de las funciones que en la totalidad corresponde a cada uno de ellos. Un poema didáctico, por ejemplo, no se satisface con el análisis estilístico porque su intención docente determina un mayor acento sobre su componente conceptual, esto es, sobre la distribución de todos los elementos que lo constituyen. Variando el esquema fenomenológico de Roman Ingarden (3), sería posible formular la exigencia de objetividad, de determinación del método por el objeto en los siguientes pasos de análisis.

## 1. La descripción de la obra

Por descripción se entiende la denominación de las figuras literarias predominantes en una obra. Semejante a la lectura francesa llamada «Explicación de textos» o al «análisis gramatical» podría llamarse «análisis retórico». En el conjunto de una obra completa corresponde al análisis retórico la elaboración y el establecimiento de las constantes: desde las figuras elementales hasta una tipología de la metáfora, desde el ritmo de la frase hasta la sintaxis. El resultado de esta descripción de constantes en el contexto de la totalidad constituye la estructura de la obra. En el ejemplo de varios géneros literarios ha seguido este camino Guy Michaud en su libro *L'oeuvre et ses techniques* (Nizet, París, 1957). Michaud se sirve de diagramas y de un sistema de signos (formalización de la estructura) para mostrar de modo visual y sintético la estructura. Aunque su instrumentario terminológico no es el de la retórica, sus sistema es un punto de partida que puede ser enriquecido con la ayuda de la terminología retórica. Esta ha sido compilada y ordenada (griego, latín, francés) por Heinrich Lauserg en su *Handbuch der literarischen Rhetorik* (Hueber, Munich, 1960, 2 vol. En la misma editorial apareció, 1961, la segunda edición aumentada de los *Elemente der literarischen Hrethorik,* una obra de más fácil y rápida consulta).

## 2. La interpretación de la estructura

La descripción formal de la obra y la síntesis de sus resultados en la reconstrucción de la estructura exige la determinación de las fun-

(3) Roman Ingarden: *Das literarische Kunstwerk* (Tübingen, Niemayer, 1962; 2.ª ed.).

ciones que corresponden a cada una de las constantes descritas. Esa determinación muestra la constitución del «estilo» y sus tendencias y es ya interpretación. Porque al determinar la función de las constantes descritas, su predominio y la reciprocidad de unas frente a otras se da a lo meramente formal un sentido, esto es, se interpreta. La repetición, la anáfora y la negación en recíproca relación con la antitesis y la distribución o especificación o el anacoluto y el zeugma indican, según la constancia predominante de las figuras retóricas, una manera peculiar de expresión: el pathos, el diálogo, la ambigüedad, el énfasis de los enunciados y de la intención, en una palabra, de la actitud en la comunicación. A partir de este primer grado de la interpretación cabe, según el caso, el estudio de la función de palabras-claves, aprovechando en la medida adecuada al caso el método que ha desarrollado C.S. Lewis en su libro *Studies in Words* (Cambridge, Cambridge University Press, 1960), es decir, el de historia de las palabras o el del «campo de significación» de Jost Trier como en us libro *Venus. Etymologien am das Futterlaub* (Köln-Graz, Böhlau, 1963) y que consiste en el deslinde del campo significativo, del contexto lexicográfico- histórico en el que se mueve una palabra. La historia no se refiere a una o varias épocas, sino a una misma obra completa, es decir, persigue la evolución de palabras-claves en sus respectivos contextos a lo largo de la obra y elabora una «topología» de la palabra que revela matices y acentos de la estructura y de la actitud. De allí cabe pasar a la formulación del género literario o, más exactamente, de la sustancia genérica de la obra (lírica, épica o dramática), según la actitud: de identificación del sujeto con el objeto en la expresión (lírica. Según Sstaiger se llama Erinnerung, no en el sentido habitual de recuerdo, que también lleva, sino literalmente de interiorización del objeto: er-inner (interior) o de apropiación interiorizante del objeto por el sujeto); de distancia entre los dos (épica. Staiber la llama Vorstellung con la acepción usual de representatio pero, igualmente, de vor-stellen, poner delante, presentar ante o presentar el objeto); y de tensión entre sujeto y objeto (dramática) (4). La sustancia genérica no se identifica necesariamente con los géneros literarios formales. En sus escritos de teoría poética, Nölderlin expuso la posibilidad de combinar las tres actitudes (formas naturales u originarias de la creación literaria, según Goethe), y la llamó el «cambio» (o el intercambio) de los tonos», proponiendo con ella un complejo esquema de las cambinaciones, de las cuales resultan nuevos

(4) HÖLDERLIN: *Über die verschiednen Arten zu dichten, Wechsel der Töne, Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes, Über den Unterschied der Dichtarten, Über die Partien des Gedichts,* y *Mischung der Dichtarten,* en *Sämtliche Werke,* ed. Friedrich Beissner (Frankfurt/Main: Insel Verlag, 1961), pp. 959 y ss.

puntos combinables: heroico-ideal-idílico, ideal-heroico-idílico, idílico-heroico-ideal y luego estas combinaciones entre sí, etc. (5). Aunque el esquema resultó impracticable, su base o su principio sirvió para volver a establecer el concepto de género en forma menos dogmática y cerrada. Lo que se ha llamado sustancia genérica pertenece a la estructura. Es sustancia porque en ella se conjugan los otros componentes y porque sobre ella —en sus variadas combinaciones— descansan la especifidad y unicidad de la obra.

### 3. La formulación de las concepciones

Si la sustancia genérica es base y cumbre de la estructura o, traducido a otro lenguaje, es el «estilo», ello implica el que se pueda considerar como la cristalización o concretización de una actitud frente a la realidad. Staiger dice por eso que su poética es una contribución a la antropología, la que en sentido de *Ser y Tiempo* de Heidegger estudia al hombre en su «ser-en-el-mundo». Para el caso es de importancia secundaria el que tal antropología se funde en una mal intepretación de Heidegger. Importante es destacar el hecho de que la concepción de una poética como contribución a la antropología indica que la literatura es trascendente en el sentido de que sobrepasa los límites meramente literarios y que apunta a un rasgo fundamental de la existencia: su actitud frente a la realidad. De ahí el que la formulación de la actitud exija la pregunta por su correlato. El estilo, en el que se concretan la actitud y la sustancia genérica de una obra, no es, por ejemplo —para utilizar terminología de Hölderlin— «ideal», «heroico» o «idílico» simplemente, no es preferentemente lírico o épico o dramático, sino que refleja una concepción determinada del objeto correlativo y, a través de él, de la realidad .En dos piezas de la obra de Georg Böchner, de contenido tan diferente como *La muerte de Dantón* y *Leonce y Lena,* su decido anti-lirismo (en Büchner: anti-Schiller, anti-heroísmo, anti-pathos), su determinante épica, que en toda la literatura es el marco preferido para lo irónico y lo escéptico, indica su concepción ambigua de la realidad: el Dantón de la pieza oscila entre el heroísmo y la desilusión, entre la revolución y el dandismo; Leonce y Lena juegan al gozo del humor y a la amargura. En la prosa sobre el enajenado Lenz, en el fragmento sobre el cretinoide Woyzeck y en sus escritos teóricos cobra más preciso perfil esa ambigüedad en la forma de una duda permanente (en Lenz, toda su actividad o pasividad la presente Büchner con un «como si»: como si

(5) Emil Staiger: *Grundbegriffe der Poetik* (Zürich: Atlantis Verlag, 1951, 2.ª ed. aumentada).

hablara, como si golpeara, como si tropezara, como si fuera, etc.); una duda constitutiva, si se quiere, sobre la presencia y ausencia de un principio inmaterial del mundo, sobre la justificación e injustificación del materialismo, sobra la fatalidad y la libertad que entrecruzan los destinos del ser humano. Es evidente que no toda determinante épica implica necesriamente la ambigüedad. Pero la distancia entre sujeto y objeto en la comunicación da el margen por ejemplo, a la ironía, que no cabe en la lírica pura o en un poema con determinante lírico. Tampoco cabe la ironía en un drama con determinante dramática, en el que su más adecuado procedimiento es el de la «stichotymia», es decir, el rápido cambio de palabras entre los interlocutores en la que se presenta con más claridad la tensión característica de la sustancia genérica dramática. La ironía, que no es definible como la expresión contraria de lo que se quiere decir, se funda en la distancia frente al objeto y a sí mismo. En esta distancia caben la ambigüedad (Büchner) y el humor (la ironía en todas las novelas de Thomas Mann). Corresponde a la interpretación en sentido riguroso la especificación de la concepción irónica según el contenido de las obras. Si se formula la concepción fundamental como ironía, para seguir con el ejemplo de Büchner, se delimita entonces un «campo» amplio, el de lo irónico-épico. Este ha de diferenciarse según las formas y los contenidos que adquieren en la obra la distancia épica, la irónica y la concepción: hacia la vertiente de las formas literarias, la distancia entre sujeto y objeto, que en lenguaje de la filosofía se llama «escisión, da origen al aforismo (Nietzsche, Antonio Machado), al fragmento (Walter Benjamín, algunas prosas de Jorge Luis Borges o el fragmento épico de Quenau en sus *Ejercicios de estilo,* Julio Cortázar en sus *Historias de Cronopios y de Famas,* la sátira (Karl Kraus), lo grotesco, el humor (Thomas Mann, pero también Enrique Andreson Imbert en su *Grimorio* o la narrativa de Francisco Ayala), lo mímico (es decir lo caricaturesco, como algunas piezas de Juan José Arreola en *Confabulario total,* o la novela de Gisela Elssener *El enani gigante);* es decir, que las formas y contenidos del campo irónico-épico son variadas hasta el punto que en él caben desde las glosas de Eugenio D'Ors hasta las greguerías de Gómez de la Serna. Hacia la vertiente de la concepción propiamente tal o del contenido la «escición» puede expresarse en la forma romántica de la nostalgia de la infinitud o en la forma moderna de la «alineación». Pero en estos casos ello no significa que la formulación de la concepción pueda convertirse en una construcción «filosófica» o en una «visión del mundo» sin otro sentido que el de la opinión más o menos coherente de un autor sobre la vida en general. En el abuso de la formulación de concepciones, en la forzada construcción

de filosofías de escritores, en la creación de analogías entre ciertos conceptos de escritores y de filósofos (por ejemplo, el tiempo en Machado y Kant) radica el motivo de la justificada reacción contra la crítica especulativa. Esta se mueve entonces en una esfera incontrolable formal y llega a conclusiones arbitrarias y tautológicas que nunca precisan, sino sofocan la última y decisiva singularidad de una obra literaria. Si, por ejemplo, se enuncian los resultados de la crítica sobre Antonio Machado: poesía de la temporalidad, pensamiento poético existencial y compromiso con la patria, y se los aplica a un gran poeta de otra época y de otro ámbito cultural, no será difícil afirmar de este último lo mismo. También la poesía de Hölderlin es temporal o de la temporalidad (como lo es justamente el idealismo alemán), también su pensamiento poético es existencial (en su actualización de los temas de la tragedia griega y en su vínculo profundo con el joven Hegel), y también su poesía es compromiso con la patria (como lo muestran sus Odas tardías y su nostálgico jacobinismo). A partir de las tres premisas es posible construir un «sistema» de Antonio Machado que pase por alto justamente su más grandiosa singularidad y novedad: el tema del humor (6), el de la canción popular, el de las formas «epigramáticas» en poesía y prosa y la relación entre una y otra, la cuestión de las máscaras (los apócrifos), en fin, la creación de un mundo de extrema riqueza y modernidad con medios literarios de extrema sencillez. Es preciso agregar, en fin, que la diferenciación de formas y contenidos hacia la vertiente literaria ha de tener en cuenta que cnando se habla de sátira y de humor o de mimo la referencia histórica al autor y a la forma misma impide una adecuada comparación con formas semejantes de la antigüedad. En el contexto de la historia del espíritu Juvenal y Séneca, como sátiros, operan con presupuestos religiosos y filosóficos diferentes a los que motivan la sátira en la modernidad: el racionalismo, que a su vez es diferente de los presupuestos de la sátira de Quevedo, aun de modo formal. Por lo menos cabe observar que la sátira moderna, o si se quiere llamar así «ilustrada», soprepasa los límites formales de los géneros tradicionales y cobra figura en la novela, contribuyendo así a fomentar la configuración de dicho género. La sátira moderna tiene su origen, pues, en la ilustración y en la novela naciente (no es casual que una de las primeras novelas modernas, el *Tristán Shandy*, de Laurence Sterne, sea también una obra de intenciones satíricas y el gestor de la novela satírica europea como todas las de la literatura «sentimental», fomentada a su vez por la influencia de Rousseau), dos fenómenos

(6) Pablo de A. Cobos: *Humor y pensamiento de Antonio Machado en la metafísica poética* (Madrid: Insula, 1963).

que apuntan a un hecho histórico-social: el nacimiento de la sociedad burguesa. Este hecho y la circunstancia de que en la configuración de la novela participan ciertos fenómenos religiosos como el de la formación de un público lector, originada en el hábito de los devocionarios y libros de familia (7), impiden comparar la sátira latina con la moderna.

## 4. La exposición de las entidades

El autor «concibe» la realidad mediante imágenes, personajes, escenas, etc. Es decir, la concepción es una «mediación». A diferencia, empero, de la «mediación» filosófica, la literaria no está al servicio de la concepción, y por eso su lenguaje no es el de los «conceptos», sino el «configurativo». Cierto es que aun aquí las entidades configuradas expresan una concepción de lo real, pero esa expresión es una cifra o un símbolo, por una parte, y por otra es la expresión de una entidad autónoma. El *Doctor Faustus*, de Thomas Mann, es la cifra con la que el autor formula sus concepciones sobre el alma alemana, la naturaleza del artista, etc., pero Adrián Leverkühn es una vida humana y una posibilidad real de existencia. Thomas Mann no pretende formular un principio, así como tampoco lo buscan Kafka o Pérez Galdós, sino dar vida a una entidad que necesariamente ha de reaccionar autónoma y heterónomamente: lo primero, porque como realidad existencial es en su acción una existencia con su propia coherencia. Lo segundo, porque tanto esa coherencia como la existencia misma son productos determinados aun en su libertad de acción por el contexto de la novela, esto es, por la concepción de lo real que quiere expresar el autor. Ello da a las cifras un carácter de exemplum. La exposición de las entidades y sus destinos ha de averiguar en qué sentido es el mundo simbólico de una obra, un ejemplo de situaciones y destinos; ella, en fin, recoge y sintetiza los resultados anteriores y constituye la explicación de la obra. Valiéndose de la terminología tradicional, cabe decir que en la exposición de las entidades configuradas se presenta la identidad de forma y contenido, se demuestra que la forma es el contenido y viceversa. Pero con ello sólo se ha hecho el análisis de la obra, no el de sus otros condicionamientos, como la historia, etc.

---

(7) Herbert Schöffler: *Protestantismus und Literatur* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1958).

El análisis fenomenológico de Ingarden no va más allá de la obra misma, es decir, se limita a la descripción detallada de la obra de modo inminente, sin tener en cuenta las relaciones históricas y sociológicas. Pero éstas no son aspectos secundarios, sino esenciales de toda obra literaria. No, ciertamente, en el sentido de que también la historia y la sociología tienen motivos justificados para encontrar en una obra literaria valores sociológicos e históricos, esto es, no en el sentido de que toda obra literaria puede ser un documento histórico y sociológico. La obra misma y sin expresa referencia al valor documental propio es una entidad histórica y social. Su carácter se ve claramente cuando se observa el desarrollo histórico de los géneros literarios. Así, por ejemplo, la novela. Así también, la crítica literaria misma. El desarrollo de la novela, y de modo semejante el de la crítica iteraria, no puede concebirse sin contemplar ciertos supuestos histórico-culturales y sociales. No cabe hablar con exactitud de una novela griega o medieval, así como tampoco de una crítica literaria la *Poética*, de *Aristóteles*, o la *Institución oratoria*, de Quintiliano, o como novela los *Viajes de Jambulus* o las *Historias*, de Heliodoro, se está operando con concentos modernos, con fenómenos histórico-literarios constituídos modernamente tras un largo proceso para designar analógicamente formas narrativas o reflexivas inexistentes antes de tal constitución. Con igual derecho podría clasificarse al lado de tales fabulaciones la obra de Herodoto, al menos las partes legendarias de la misma. La historia literaria muestra que estas formas épicas, como las historias de Heliodoro o, si se quiere, ya en el dintel de la modernidad, las novelas de vaballería tienen de común con la novela moderna o la novela en sentido riguroso su actitud épica, pero se diferencian radicalmente por el peso de su contenido: por el héroe y sus hazañas, que, en el fondo, dejan de ser heroicos y hazañas para adquirir la figura burguesa. Cierto es que en el período de formación de la novela, como en todo proceso constitutivo, los nuevos elementos no tienen el perfil definido que más tarde logran, y que, por ejemplo, para decirlo simbólicamente, el Don Quijote lo sistienen un caballero heroico con mucho de burgués alto, y un burgués con mucho de héroe. Para el caso, es importante tener en cuenta que la novela indica por sí mismo su historicidad y su condicionamiento sociológico. Del mismo modo como a novela se constituye con el nacimiento de la sociedad burguesa (8), así también los otros géneros sufren modifica-

(8) ARNOLD HIRSCH: *Bürgertum und Barock im deutschen Roman. Zur Entstehungsgeschichte des bürgerlichen Weltbildes* (Colonia-Graz: Böhlau Vlg. 1957) y de GEORG LUKÁCS: *Theorie des Romans* (Neuweid: Kuchterhand, 1963, 2.ª ed. con una retractación) y *Thomas Mann* (Berlin: Aufbau, 1949).

ciones cuyo impulso se encuentra en la historia y la sociedad: por ejemplo, en la lírica la poesía cortesana y en el drama las comedias de Lope o el teatro de Schiller y Klaist. Es justamente en este campo en donde caben la interpretación histórico-cultural y la sociología de la literatura, más aún, es al llegar al punto final de la explicación de la obra en donde la obra misma exige la interpretación de la historia y de la sociología. Así, por ejemplo, una interpretación de ciertas poesías de Mallarmé ha de contar no sólo con el conocimiento de la evolución histórico-poética de la lírica francesa, sino con el contexto histórico-cultural y con la transformación social de la época: con el hegelianismo en lucha con el positivismo (Mallarmé conoció, aunque de tercera mano, el pensamiento de Hegel, especialmente sus doctrinas sobre lo absoluto) o, traducido a lenguaje sociológico, el idealismo aristocrático con el progresismo burgués. Ello no da una explicación causal. Ello muestra solamente la marcha del espíritu en la historia, uno de sus momentos y la reciprocidad de intelecto y sociedad, de mente e historia en esa marcha. Hay procedimientos literarios impuestos por la historia y la socieda, como, por ejemplo, el arte de la cita y sus modificaciones, su sentido, su función en la obra literaria. En la época del romanticismo alemán la cita de autoridades tiene una función diferente a la que tenía en el neoclasicismo o en la Edad Media. En Jean Paul la cita no pretende dar sensación de realidad ni es invocada como testimonio de autoridad, sino como parodia y no sólo por esa función, sino porque ella delata un fenómeno histórico-cultural y social (el de la disolución de la autoridad) el procedimiento de la cita en novela y poesía refiere, para su comprensión cabal, a un estadio de la historia política y de la sociología. De modo diferente la cita en Ezra Pound en la época de un naciente cosmopolitismo cultural y en medio de las disputas por el valor de la tradición —agudizadas por el hecho de ser planteadas en un país de escasa tradición cultural— indica o refiere a fenómenos históricos, culturales, políticos y sociológicos. En ambos casos un procedimiento literario no puede comprenderse cabalmente sin el conocimiento de su horizonte histórico y social. Los ejemplos pueden multiplicarse, pero baste recordar los dos más significativos de Hermann Broch y Robert Musil. Tanto el uno como el otro representan, por su formación técnica, el nuevo tipo social del intelectual «objetivo». Tanto el uso como el otro surgen en el momento en que se disuelve el imperio austro-húngaro. Tanto el uno como el otro convierten a los héroes de sus novelas en el órgano adecuado para reflexionar «científicamente» sobre la disolución de entidades históricas, sociales y humanas. Así sus novelas están construídas con ele-

mentos reflexivos: en medio de ellas se detiene la acción y el autor interpola un ensayo (Broch) o el autor convierte en modelo experimental al personaje (Musil, quien gustaba comparar al novelista con el vivisector). En fin, *La muerte de Virgilio,* de Broch, crea un lenguaje asociativo que, sin duda, ha de expresar por ese procedimiento el fenómeno histórico-filosófico de la disolución de una realidad social e histórica. Simbólicamente el Virgilio de Broch, en vísperas de su muerte, se ve confrontado a la masa que lo espera en el puerto, y en esa confrontación se presenta la cifra de la realidad de la disolución del individuo y la nueva figura de la masa. Es evidente que la novela exige la interpretación histórica y sociológica. Pero también la poesía y el drama. La más reciente poesía alemana, en sus dos vertientes más perfiladas: la satírica de Hans Magnus Enzensberger y la «textual» de Helmut Heissenbüttel, no puede ser entendida sin la referencia histórica y sociológica. Ya el hecho de que se presente una poesía satírica en Alemania, que carece de gran genio satírico, ha de llamar la atención, y no sólo por eso, sino porque los procedimientos mismos y el contenido (el juego de palabras; las citas en contextos que dan otro sentido opuesto; la combinación cruzada de palabras, como «manitaquígrafa, mecanocura»; las frases hechas montadas en el poema, etcétera) tienen una necesaria referencia crítica a la sociedad y a la política. Lo mismo la poesía «textual de Heissenbüttel pone en evidencia su referencia a la cibernética, a la automatización, a las corrientes neopositivistas. Para la actual lírica alemana—ejemplar en Europa, porque Alemania occidental es, en cuanto campo experimental, ejemplar— s cracterístico el que entre los poetas de calidad no se encuentra el poema de amor, sino la queja por el pasado, el reproche; el que la poesía religiosa al estilo de la de Gertrude von Le Fort ha dejado el campo a la dolorida de los judíos Celán y Nelly Sachs; el que la poesía de la naturaleza ha perdido su actualidad frente a la cortante de Gootfried Benn. No sólo individualmente, sino en su conjunto, la poesía alemana contemporánea muestra la imposición de historia y sociedad, la marcada e inevitable influencia de éstos sobre sus procedimientos y su estructura.

## 6. La valoración y la síntesis

Como toda labor de la inteligencia, la crítica ha de tender hacia la síntesis. Es decir, ella no ha de quedarse en la monografía, sino contemplar siempre la obra dentro del contexto de la historia literaria. Pero la historia literaria no puede concebirse como coronología biobibliográfica, sino primeramente como *historia,* como proceso: por una

parte de la literatura misma y, en ese sentido, no sólo es historia literaria, sino cultural, y por otra parte, como la manifestación literaria de lo histórico. Robert Flagelière ha dado un ejemplo de este sentido en su *Histoire litteraire de la Gréce*. Pero la historia literaria como manifestación literaria de la historia implica algo más: la respuesta que da la literatura al problema mismo del sentido de la historia, es decir, a cuestiones de filosofía de la historia. Ella resulta así no una filosofía de la historia especulativa y con afán de metafísica y utopía, sino una filosofía de la historia antropológica. No da respuesta al sentido de lo que es y será en la historia, sino de lo que ha sido y de lo que está siendo. Para la valoración estética, que es siempre algo más que un juicio literario, la elaboración de tales síntesis es fundamental. Porque sólo a partir de un conjunto de sentido, desde un panorama de la tradición y de la modernidad, desde una totalidad cabe juzgar estéticamente una obra. medir, en las audacias modernas, lo que es simple audacia y lo que es avance, novedad y creación. Naturalmente, la crítica literaria como filosofía de la historia de la literatura postula la elaboración de una estética. Dicho de otro modo: el ejercicio de la crítica literaria suscita, elabora, corrige el núcleo estético inmanente a toda actividad que juzga obras de arte. Pero no corresponde al crítico práctico la formulación sistemática de esa estética. El margen necesario de subjetividad en todo juicio produce evidentemente la variada valoración y actualización de las obras literarias. En esta subjetividad necesaria, limitada armónicamente por las exigencias objetivas de la obra misma, radica, en primer término, la posibilidad de dar a la crítica la forma de la obra literaria, y en segundo lugar, constituye el correlato de la parte impenetrable de toda obra literaria. Este margen de impenetrabilidad en la obra y de subjetividad en la crítica es la fuente de la permanencia de la obra en los tiempos. La impenetrabilidad no significa ahistoricidad, sino indica la riqueza de una obra que para cada época desencubre el aspecto que la afecta. La impenetrabilidad de una obra consiste en su potencia de ser reactualizada históricamente sin perder por ello su peculiaridad, sin dejar de ser la misma una e inefable.

Sería ilusorio suponer que la crítica literaria práctica podrá contemplar totalmente todos los aspectos señalados. Como todo modelo, éste es también un desideratum. Pero no deja de ser evidente que, aunque no con detalle, toda crítica literaria debe trazar, o al menos aludir, a estos factores mínimos que pueden resumirse en la fórmula: estructura formal y sentido histórico. La satisfacción de esta exigencia permitiría diferenciar, dentro de lo que indiferentemente se considera como crítica literaria, la crítica literaria de la reseña, la historia de la crono-

logía, la filología de la estilística y, a su vez, la estilística de la crítica literaria. En última instancia, las exigencias de la crítica habrán de ser sólo medio auxiliar para el crítico tal como lo deseó Voltaire: «Un excelente crítico sería un artista con mucha ciencia y gusto, sin prejuicios y sin envidia.»

**Rafael Gutiérrez Girardot**
**Embajada de Colombia**
**BONN/RHEIN**