

SOBRE UNA TEORÍA LITERARIA FUERTE EN TIEMPOS DE PENSAMIENTO DÉBIL

Francisco QUINTANA DOCIO
Universidad de Valladolid. Burgos

*A Pilar Rubio Montaner, que sabe que el sueño de la
Universidad produce monstruos.*

“Siento una imperiosa inclinación a iniciar este capítulo de manera insensata, y no pienso contradecir este antojo. Así pues, empiezo como sigue: ...”, dice Tristram Shandy en el volumen I, capítulo 23, de la novela de Laurence Sterne que lleva su nombre. Siguiendo su estimulante dictado, quien suscribe estas páginas siente una imperiosa inclinación a iniciar este capítulo de su vida profesional de manera insensata, y, por no contradecir este antojo, va a hacerlo:

Noticia en un periódico de 1989:

Un presunto insigne teórico literario español publica un libro donde reiteradamente afirma poseer las claves del significado y valor esenciales y absolutos de los textos literarios. Revela la existencia de unos “universales antropológicos de la sensibilidad” que dan a las decisiones de valor estético una orientación objetiva, fija y no opcional. Afirma, contundentemente, que ese significado y valor –generales y estéticos–, que él domina, son objetivos y transhistóricamente inmutables, salvo pequeños contornos periféricos que está dispuesto a ceder a la discusión de la recepción histórica e individual. Señala, en fin, que quienes no ven la objetividad, universalidad absoluta y firmeza de esos significados y valores son ignorantes o dotados de debilidad e incapacidad crítica.

Un profesor y lector literario aficionado, residente en Burgos y consultado por esta redacción, declara que leerá el libro para poseer tales claves definitivas que, ciertamente, no esperaba encontrar de modo absoluto a lo largo de toda su vida. Entonces, una vez dominada la literatura en sus esencias radicalmente y para siempre (siendo una cuestión fija y objetiva lo que creía de caracteres, significados y valores cambiantes y diversos en función de las diversas condiciones vitales experimentadas por los hombres), anuncia que pedirá perdón a sus alumnos

por su ignorancia de realidades y soluciones tan esenciales, y, no siendo la literatura lo que él sentía y pensaba que era, preferirá cambiar de profesión.

Ensayaré otro modo de empezar: ¿Será la *Teoría de la literatura* (1989) de A. García Berrio un acto ilocutivo en broma? Yo, dado el comportamiento histriónico que me ha parecido observar en su autor en otras circunstancias, tengo mis serias dudas al enfrentarme a la resolución de este interrogante; pero, para justificar mi intervención, me atenderé aquí al hecho pragmático-semiótico de la seriedad con que se lo toman sus fieles seguidores.

El núcleo del derroche verbal de García Berrio en el libro que nos va a ocupar parece ser, para su propio autor (cfr. entre otras, pp. 11, 52, 186-187), la defensa de fundamentos textuales –lingüísticos y antropológico-imaginarios– de la poeticidad⁸⁰ de carácter objetivo, universal e inmutable. Y esto abriendo una cruzada contra los que sostienen un relativismo de los significados y valores literarios.

Los planteamientos de García Berrio pueden no suscitar la estupefacción hasta que se comprueba, por un lado, la contundencia de sus formulaciones, y, por otro lado, la arrogancia ofensiva con que descalifica a cualquier relativista que no comparta sus iluminaciones. De ahí que convenga aducir algunos de sus párrafos y sintagmas en su literalidad:

“He declarado en diferentes lugares de este libro mi intención de defender los valores absolutos del significado estético como propiedades inherentes al texto artístico que fundan y, a la vez consagran, los *universales estético-artísticos*” (p. 52). Asegura que ciertos textos literarios poseen “la poeticidad como valor no opcional ni convencionalizable” (p. 191). Más adelante habla de “las razones de necesidad y de motivación estética de los fundamentos textuales [...] Ellos hacen cuestión de necesidad objetiva, y no de convención, los efectos estéticos de literariedad y el conjunto de percepciones y sentimientos que se identifican como valor poético o significado estético del texto” (p.197). Sostiene que “el significado estético [de las grandes obras de arte] [es un] significado objetivo” (p. 245. Cfr. pp. 65, 241, 242, 263). Cree en “estructuras universales, intersubjetivas, que aseguran el interés permanente de los contenidos del mensaje poético [...]. Las sucesivas promociones de lectores se limitarán por tanto a reconocer y reactivar en ellos la universalidad de esos significados antropológicos universales, que crean y garantizan los mecanismos eternos de implicación estética” (p. 246). Defiende “la poeticidad como propiedad universal, absoluta e independiente de cualquier influencia contextual de aquellos textos artísticos [“las grandes obras clásicas”] que alcanzan ese nivel de valor como propiedad inherente” (p. 298). “El valor *radical* poético [...] es sustantivo y *universal* y por tanto *absoluto* e independiente de cualquier forma de con-

80. Él llama así al valor estético, la mayor o menor sublimidad de los textos literarios.

texto. [...]. Los constituyentes esenciales de la poeticidad son de naturaleza *absoluta y universal*" (p. 299). Tras referirse insistentemente a los universales de la sensibilidad estética, acaba sancionando satisfecho "la *universalidad de principios textuales* que fundamenta la naturaleza y el mérito de lo artístico" (p.464). En resumen, García Berrio posee las claves textuales que fundamentan el juicio de calidad o valor estético-literario (o sea, de poeticidad), como "necesidad objetiva", "no opcional" y de extensión antropológica "universal".

Sobre sus descalificaciones, recordémosle diciendo que "personalmente considero que las prolongaciones del relativismo crítico-receptivo que se han difundido hasta el momento presente, obedecen más a perezas e incapacidades críticas..." (p.251), y su referencia conclusiva –son las dos últimas líneas de su libro– a "la incompetencia analítica de las tendencias relativista y escéptica en torno a las causas profundas del significado poético" (p. 477). O veámosle expresando la superioridad de sus concepciones teórico-literarias: "Ante la dificultad de determinar en la obra artística rasgos de necesidad estética, la operación crítica mayoritaria cede a la tentación simplificadora de considerar que la atribución de valores estéticos y de rasgos específicos es un mero fenómeno convencional [...], vinculado sólo a necesidad histórica y dominado por reglas coyunturales del gusto" (p. 186). Por eso desautoriza la actualmente masiva y "complaciente tendencia a la comodidad relativista" (p. 173). Pero desde su dominio absoluto de los valores absolutos, esenciales y objetivos de las obras literarias logradas, es más llamativa su antiempírica consideración de que lo altamente poético es necesariamente reconocido como tal por "la totalidad de los seres humanos" (p. 441): "los mensajes llegan a alcanzar condición de poéticos cuando poseen la virtualidad de constituir un objeto de revelación esencial y de conmoción profunda común a todos los seres humanos" (p. 439). Sin embargo, como él sabe –aunque no suele tenerlo en cuenta– que hay personas a las que no les interesan las obras de arte y que pasan sobre ellas sin mayores conmociones espirituales –cuando no diciendo que no las soportan–, la deducción es bien sencilla: no son humanos, sino antropoides groseros. En expresión literal de García Berrio:

"Esta afirmación sobre la universalidad de la poesía choca con el principio de que determinados textos, que mayoritaria e históricamente pasan por sublimes y poéticos, tales como los de Cervantes, los de Dante o los de Shakespeare, pueden no conmover o interesar a algunas personas por razones de incultura o de grosería espiritual. La objeción, sin embargo, se contesta por sí misma. Parece claro que la humanidad de semejantes personas está relajada en niveles que las hacen ajenas al orden de los seres incursos en el universo de los valores poéticos y artísticos; de la misma manera que existen en otros o en esos mismos individuos limitaciones que los excluyen de la normalidad en el orden moral" (p. 439).

En definitiva, la apreciación del arte que algunos o muchos han considerado sublime es un componente genético definitorio de la especie humana. Nada de

homo sapiens, homo loquens, homo ludens..., sino *homo percipiens artem*. ¡Qué haré yo, que conozco a personas –sin estudios y con estudios medios y superiores– que tengo por inteligentes y vitalmente sensibles (en sus comportamientos interhumanos y con la naturaleza, más que muchos teóricos literarios) y a los que la literatura –y el arte en general– no les interesa ni poco ni mucho!

Creo que puede entenderse ahora por qué he venido a decir al principio que este libro parece una broma, y de mal gusto. También puede entenderse el título de mi intervención: García Berrio, bajo su afán de singularidad y titanismo, presenta explícitamente su propuesta como una teoría literaria global y fuerte en tiempos de pensamiento débil; débil por fragmentario, relativista o a veces rayano en lo escéptico en lo que atañe a las fuentes objetivas, universales e inmutables de la literariedad y poeticidad (cfr. pp. 9-10, 47 y 173). Esta aplicación axiomática de los valores de fortaleza y debilidad me parece reveladora del tipo de mente que es capaz de formularla sin asomo de vacilaciones.

La verdad es que muy poca atención hay que prestar a la respuesta desde la diversidad de mentes receptoras, y muy poca historia de la recepción literaria hay que conocer para obstinarse en sostener que las variaciones de interpretación y valoración son meramente coyunturales y secundarias, y atañen sólo a lo periférico, accesorio o superficial, contornos circunstanciales de una esencia de significado y valoración absoluta, fija y objetiva⁸¹. "Mi conocimiento de la historia y mi atención a la recepción de mis coetáneos me muestra, como a Terry Eagleton, que podemos abandonar de una vez por todas la idea de que la categoría *literatura* es *objetiva*, en el sentido de ser algo inmutable, dado para toda la eternidad. [...]. Puede abandonarse por quimérica cualquier opinión acerca de que el estudio de la literatura es el estudio de una entidad estable y bien definida [...]. No existe literatura tomada como un conjunto de obras de valor asegurado e inalterable, caracterizado por ciertas propiedades intrínsecas y compartidas. [...] [Las diferentes épocas y personas] pueden cambiar de opinión sobre los fundamentos en que se basan para decidir entre lo que es valioso y lo que no lo es. [...]. *Valor* es un término transitorio; significa lo que algunas personas [y grupos de personas] aprecian en circunstancias específicas, basándose en determinados criterios y a la luz de ciertos fines. Es por ello muy posible que si se realizara en nuestra historia una transformación suficientemente profunda, podría surgir en el futuro una sociedad incapaz de obtener el menor provecho de la lectura de

81. Sobre los "disparates" crítico-valorativos emitidos por autores y lectores prestigiosos, puede verse, para abrir boca, C. Bértolo (ed.) (1989). ¿Me acepta García Berrio aventurar que los sesudos y cultos críticos neoclásicos –y otros muchos– hubiesen categorizado de despropósito o locura, pero no de sublimidad literaria, una obra como *La destrucción o el amor* de V. Aleixandre, o como *Esperando a Godot* de S. Beckett, si hubiesen existido entonces?

Shakespeare. Quizás sus obras le resultasen desesperadamente extrañas, llenas de formas de pensar y sentir que en la sociedad en cuestión se considerarían estrechas o carentes de significado” (1983: 22 y 23).

Me ha interesado aducir esta cita porque cualquiera que haya leído las introducciones a las ediciones de los “clásicos” sabe que no hay clásicos indelebles, que no en todas las épocas –y años– de la historia ni para todos los lectores cultos (con el problema de cuál es el canon para aprobar a alguien como convenientemente culto) las obras consideradas clásicas han sido fervorosamente leídas y altísimamente valoradas (esto ha pasado incluso con la *Divina Comedia*). Digo esto porque García Berrio proclama “la condición absoluta del significado estético en las obras artísticas consideradas clásicas” (p. 243. Cfr. pp. 242-243, 245-246 y 298). Estimo que el problema empieza ya desde la consideración del cuál es la nómina de las obras “clásicas” y “grandes obras maestras”. Según he rastreado, para él sería al menos –y sobre todo– la siguiente: la obra de Homero, Eurípides, Virgilio, Dante, Petrarca, San Juan de la Cruz, Cervantes, Shakespeare, Quevedo, Milton (*El Paraíso perdido*), Goethe, Hölderlin, Novalis, Leopardi (“El infinito”), Balzac, Baudelaire, Dostoievski, Tolstoi, Joyce (*Ulises*). Es curioso que entre las grandes obras maestras de poeticidad objetiva nunca se le deslicen nombres como Boccaccio, el Arcipreste de Hita, Rabelais, Jonathan Swift, Laurence Sterne, Lewis Carroll, Valle-Inclán, Robert Musil o Samuel Beckett. Cualquier lector literario podría discutir su lista o cualquier otra. ¿Y de entre los poemas de Quevedo o de Hölderlin, cuáles son las obras maestras? ¿Y de entre las rimas de Bécquer (o Bécquer no debe estar en la lista)? ¿Es posible ponerse antropológicamente y objetivamente de acuerdo? Dice García Berrio: “Concurre en la *uniforme estimación* sobre las obras clásicas –en la asimilación receptiva de su significado– una coincidencia sustancial, que no puede proceder sino de la permanente actualidad de lo universal-estético, la cual deja sentir sus efectos *inmutables* en la *constancia universal* de las promociones de receptores” (p. 243). A esto sólo puedo replicar que es empíricamente falso, y ya desde el momento en que podemos probar ahora mismo que es imposible ponernos absolutamente de acuerdo en la categorización misma de lo sustancial como tal, aunque en algo coincidiéramos todos los receptores. ¿No reconoce García Berrio que lo sustancial o esencial y accidental o marginal, como lo unitario, armónico, coherente, consistente, sublime, perfecto, denso, profundo, complejo, interesante, ridículo, absurdo, cursi, sentimentaloides, insustancial, elemental, tedioso, pesado... son categorías inestables y oscilantes dependiendo de los “centros” y “ejes” de valoración que tiene cada comunidad interpretativa (que comparte intersubjetividades) y cada receptor particular socializado dentro de unas pautas valorativas, pero poseedor de un reducto –mayor o menor– de personalidad y experiencia que le hace tener rasgos desmarcados de las pautas valorativas que le proponen o imponen las instituciones y grupos dominantes? García Berrio y yo, por ejem-

plo, poseemos, para valorar aspectos que él juzga esenciales, diferentes centros valorativos, y yo no estoy dispuesto a que descalifique mis centros como propios de una mente inculta, grosera o de humanidad inferior. Esto es un hecho empírico y éste es el problema sobre el que a García Berrio le conviene meditar, salvo que prefiera seguir erigiéndose en centro de las esencias antropológicas, mesías reconecedor de los únicos y verdaderos valores absolutos y sustanciales, y detector inapelable de los errores y extravíos de quienes no han sido capaces de reconocerlos como él. Así, si hay épocas y personas que no se interesan por los “clásicos”, le basta con dictaminar que son declives “coyunturales”, y que estas situaciones históricas y personales son meramente “secundarias”; o sea, que esos conjuntos de receptores vivían antropológicamente extraviados, y hasta podemos ahora paternalistamente disculparles su despiste valorativo (cfr. p. 299).

Por supuesto que algo deben de tener ciertas obras para que tantos nos emocionemos o tantos –y a lo largo de tantos años de la historia– se emocionen con ellas; pero el error de García Berrio viene de sustituir ese *tantos* –que claro que le admito, eso es un hecho, muy interesante y que merece ser analizado– por *todos* y *siempre*, lo que –repito– es simplemente falso.

La argumentación de García Berrio contra cualquier asomo relativista en la consideración de los valores estético-literarios juega con una sofística igualación terminológica desvirtuadora de las posiciones que ataca. Su gran arma consiste en calificar de *arbitrarias*, gratuitas, aleatorias y caprichosas las decisiones sobre el valor estético si sostenemos que están en manos del *arbitrio* del lector y las diversas comunidades lectoras (véase p. 197. También pp. 186, 253, 320, 444). Sofística, pues, ramplona: todos sabemos que el que algo esté al arbitrio de alguien no implica que su decisión sea necesariamente arbitraria (en el sentido de gratuita e injustificadamente caprichosa). Ciertamente, que “los juicios estéticos de valor no son arbitrarios ni tienen fundamentos caprichosos” (p. 196), lo aceptamos muchos plenamente. Como se sabe, muchos relativistas pensamos que los lectores ante los textos no crean significados y valores de un modo unipersonalmente arbitrario, gratuito o aleatorio, sino que lo hacen sujetos o mediatizados por los códigos y estrategias de interpretación de comunidades interpretativas diversas, que evolucionan y se suceden a lo largo de la historia, y que también coexisten y concurren diversamente en cualquier corte sincrónico. Conviene tener presente que, como las diversas variedades lingüísticas –la heteroglosia bajtiniana– de un mismo diasistema, en cada momento no hay una sola y homogénea comunidad interpretativa, sino en realidad muchas subcomunidades de valores e intereses en parte incompatibles, en lucha y contradicción. En ellas, y de un modo simple o problemático, se integra cada personalidad receptora, conforme y disconforme con unas u otras de las normas, valores y estrategias que le proponen unas y otras subcomunidades en su complaciente o polémico proceso de socialización.

Un aspecto verdaderamente desconcertante de la exposición de García Berrio es que, declarando la objetividad absoluta y universal de los valores literarios esenciales y decisivos, dice que se reconocen como propios de los textos de expresividad e imaginación afortunada (pp. 110, 162, 191, 299, 427), lograda (pp. 167, 173, 183, 356), certera o acertada (pp. 110, 156, 164, 191, 245, 359, 360, 372, 441), atractiva (pp. 163, 164, 370), interesante (p. 328), profundamente interesante (p. 441), exquisita (p.359), convincente (pp. 162, 163, 370), eficaz (pp. 162, 163, 164, 441, 444), feliz (pp. 245, 372), bien construida (p. 238) o perfecta (p. 444). O sea, se ve forzado a recurrir a palabras que encierran evidentes juicios de valor (sin medición objetiva), que se determinan sólo a partir del punto de vista y valoración del intérprete o comunidad interpretativa⁸².

Pero García Berrio no es un pusilánime, y sí se ha enfrentado a la resolución del círculo vicioso que nos deja donde estábamos –en la decisión variable del lector ante el texto– si decimos que lo objetivamente expresivo y poético (entiéndase de alto valor artístico) se reconoce como tal en los textos verbales logrados o certeros. Para él, existen principalmente dos vías de demostración de la objetividad de lo literariamente certero o afortunado: la *expresividad* derivada de los mecanismos lingüístico-retóricos, y el valor poético inherente a los universales antropológicos *imaginarios* proyectados en los textos.

En la primera vertiente, hace verdaderamente gala de su seguridad y poderío argumentativos al titular un epígrafe nada menos que “Sobre las garantías no convencionales del “valor” poético: la perfección formal de una obra maestra de Quevedo” (pp. 190-196). Estamos ante uno de los momentos culminantes del libro de García Berrio: él, para no caer en la falta de ejemplos y análisis probatorios –argumento con que recrimina a la estética de la recepción–, va a probar su tesis de la poeticidad objetiva con el “portentoso texto” de “asombrosa perfección”, “Amor constante más allá de la muerte”, de Quevedo. Lo que no esperábamos encontrar es uno de los más triviales e insustanciales análisis estilísticos al uso que puedan admirarse. Así, deja de lado el planteamiento temático, por no ser original, y circunscribe la demostración del valor poético objetivo de este texto a “la portentosa arquitectura formal macroestructural, con la que queda organizada la argumentación textual” (p. 193) y a la explicación del rigor de las estructuras sintácticas y métricas paralelas en los cuarte-

82. Dice, por ejemplo, en un solo párrafo: “Indudablemente, las condiciones verbales del texto pueden comunicar, *cuando son afortunadas*, determinados efectos [...]. Entendemos la expresividad literaria como una propiedad en sí misma de determinados textos verbales *acertados*. [...]. La poeticidad se genera necesariamente en una estructura *afortunada* de lengua, en un texto de *acierto* expresivo singular” (p. 110). O también: “En aquellos casos *favorables* en que la imaginación es capaz de asentar sobre coordenadas simbólicas y en referencias fantásticas espaciales, verdaderamente *brillantes* y novedosas, una representación *convincente* y *atractiva* del universo de la realidad, es cuando asistimos a la comunicación poética como iluminación súbita” (p. 370).

tos y la correlación de los tercetos. Parece olvidar aquí García Berrio que ese tipo de distribución métrico-sintáctica, y los paralelismos y correlaciones, aparecen en muchos otros poemas perfectamente insustanciales pese a la perfección de su arquitectura. Todos sabemos además que la sistemática y el rigor en la búsqueda de correspondencias y simetrías han sido altísimamente valorados por ciertas estéticas, y repudiados, como “perfecciones” forzadas y desvirtuadoras, por otras que exaltan, por el contrario, la fuerza de verdad e interés vitales del fragmentarismo, la irregularidad, el desequilibrio, la inarmonía, la desproporción... De hecho hasta se le ha escapado decir de la correlación del soneto: “esta triple y forzada deixis intratextual” (p.195). También, dado el decisivo placer que aquí le deparan las correspondencias sintácticas y métrico-accentuales entre ciertos versos⁸³, sorprende cómo justifica que Quevedo no tuviera la ocurrencia de establecer en los tercetos una rima CDE CDE, que hubiese reforzado la correlación que une sus versos, en vez de la rima CDC DCD que presenta el texto (cfr. p. 196). Otra de las claves del portento de este soneto está, para García Berrio, en las secuencias vocálicas que predominan en los versos de los cuartetos: [o] de “sombra” y “hora” ante “la plenitud luminosa de las blancas” [a], pasmándole el verso “y perder el respeto a ley severa” porque “advírtase la constancia invariable de e, casi su predominio total en el verso...” (p. 195) ¡Muchos estamos ya de vuelta de que a aspectos formales en sí mismos de este tipo se les haga responsables de emociones y valores humanos intensos y profundos!

Es curioso que García Berrio pormenorice en los dos cuartetos la demostración del portento de este soneto, porque yo he comprobado empíricamente el estupor de la mayoría de los lectores ante los cuartetos, que no suelen acertar a comprender, reconociendo el mérito expresivo y la fascinación del poema como cosa sólo de los tercetos y, sobre todo, del verso final. Le insto, por tanto, a que compruebe si tal vez es el único lector de este texto que atribuye tanta genialidad a los cuartetos, y el único comentarista que casi ni se detiene en el análisis del verso final.

Pero también quiero exponer a García Berrio –y a quienes piensen como él–, para que se vea cómo puede tambalearse cualquier presunta “garantía de valor y perfección” literaria, que tengo un amigo licenciado en Filología Hispánica, que considero de alta inteligencia y sensibilidad general, a quien ese

83. Recordémosle a García Berrio esa página donde dice: “La expresividad poética en el texto artístico opera además, casi siempre, mediante recursos raramente simétricos y racionales. Su propia capacidad de rasgo desasido incalculable [...]. [...] lo inasimétrico, lo inesperado, lo inconventionalizable, cobrando formas estéticas de expresividad [...]. [...] la quiebra permanentemente renovada del esquematismo tradicional, en forma de perpetua difracción, de diversificación asimétrica” (p. 157). Aunque las posiciones de García Berrio quedan claras, no suele faltarle alguna frase –en éste y otros aspectos– que pueda ser aplaudida por las posiciones contrarias y que él pueda alegar en su descargo.

famoso soneto siempre le ha parecido una enfática estupidez, porque está convencido de que acudir a la permanencia tras la muerte para expresar el sentimiento de exaltación de lo sentido en vida es un deleznable argumento e incurción imaginativa. Su razonamiento y su sentir son tan fuertes como los de Antonio Machado cuando decía –por boca de Jorge Meneses dialogando con Juan de Mairena– que “un himno patriótico nos conmueve a condición de que la patria sea para nosotros algo valioso; en caso contrario, ese himno nos parecerá vacío, falso, trivial o ramplón. [...]. No es que ellos [ciertos poetas] no sintieran; es, más bien, que nosotros no podemos sentir con [o como] ellos. No sé si esto lo comprende usted bien, amigo Mairena” (1988: 710). Es decir, que un paralelismo, un hipébaton, una paradoja o una metáfora no son procedimientos expresivos en sí mismos, sino que sólo despiertan la fascinación del lector en conexión con el interés que éste concede a aquello de lo que se está hablando y a los planos vitales que las plasmaciones retóricas concretas activan o refuerzan. De ahí mi estupor ante afirmaciones de García Berrio como ésta:

“Bajo la observación de las fuentes [lingüístico-retóricas] de expresividad de un texto artístico logrado [...] el lector deviene registro imprescindible pero automático [...]. El lector suele ser ciego y obediente al automatismo de la expresividad poética [...]. El papel del receptor que proclaman las poéticas actuales de la actividad lectora [...] se ve muy restringido ante el tipo de respuesta pasiva, de registro automático, que implica el fenómeno de la expresividad retórica” (p. 176. Cfr. pp. 156-157, donde sanciona esta “expresividad [fundada en reglas retóricas y gramaticales] como creación de autor y como signo inminente del texto”, ya que ante ella “la iniciativa del lector es mínima o nula. En el efecto poético de expresividad el receptor juega un papel puramente notarial”).

La otra vertiente, y la más fundamental, en la consideración del valor de los textos estético-literarios (su poeticidad) es la proyección en ellos de los universales de simbolización antropológico-imaginaria, los arquetipos de la terminología jungiana. Así lo expone García Berrio: “En la estructura imaginaria residen los fundamentos de la poeticidad absoluta” (p. 116. Cfr. pp. 104, 328, 329, 357, 370, 405, 425, 427, 438, 477), “El nivel imaginario de configuración estética de la poeticidad [...] [es] el rasgo más genuinamente constitutivo de la misma”, “Se abre así, en este nivel de actividad imaginativa de los textos poéticos, el componente estético más encumbrado y decisivo de su significado” (p. 394), “La universalidad de signo antropológico-imaginario, que he destacado antes como principio fundamental del valor poético de los textos artísticos” (p. 444). Y acaba sancionando “el fundamento antropológico-imaginario universal del juicio estético sobre el valor poético” (pp. 444-445).

García Berrio ha encontrado la categoría teórico-literaria de su vida, la horma de su zapato: nada se ajusta mejor al esoterismo e impresionismo mistificador de su verborrea como *lo imaginario*. Sus connotaciones de vaguedad y

sublimidad le permiten encumbrar su discurso y sublimar las fuentes de los juicios y valores estéticos. Por otra parte, una extremada lectura de C. G. Jung y G. Durand le lleva a sostener que los arquetipos de la imaginación comprobados “universalmente” (o sea, la asignación en muy diversas culturas de ciertas valencias sémicas a determinados objetos, seres, fenómenos, etc.) les confiere esa valencia significativa en todos los casos, siempre y para todas las personas (cfr. p. 441). Olvida así la atestiguada polivalencia asignada y asignable a un mismo objeto, ser o movimiento (que dependiendo de su contexto ve activadas unas u otras de sus diversas cualidades), a veces bivalencia antitética. García Berrio debería releer a Jung para ver sus, a veces, precavidas formulaciones: “La imagen primaria, que en otro lugar he designado como *arquetipo*, es siempre colectiva, es decir, es siempre común a pueblos enteros o por lo menos a épocas determinadas. Probablemente los motivos mitológicos cardinales son comunes a todas las razas y a todos los tiempos” (1921, vol. II: 246). Y debería releer a G. Durand (1960) para reconocer que dominantes y preferencias antropológicas no son significados unívocos y absolutos: la cueva del terror puede ser gruta encantada, hay subterráneos-sepulcro y subterráneos-vientre materno, hay caídas en el horror y descensos a la maravilla, y hasta los ascensos a la positividad y sublimidad espirituales pueden humanamente ser elevaciones y vuelos del trastorno y el vértigo. Pero García Berrio sí cae en la simplificación generalizadora de Durand: estimo que dividir el universo de lo antropológico-imaginario en los regímenes diurno, nocturno y sintético (copulativo), es aplicar demasiado genéricamente tres metáforas a los vastos campos de nuestra imaginación, metáforas no asumibles de ese modo y supracontextualmente por todos los hombres, y menos cuanto más se acentúe en ellas –y en esto García Berrio es contundente (cfr., sobre todo, pp. 240, 374, 405)– una axiología de lo positivo, negativo y regenerador, respectivamente. La noche es una experiencia vital no necesariamente, siempre y para todos los hombres negativa. Llamar nocturno a lo angustioso, irracional y lo que sentimos difuso y desasido, tiene gracia metafórica, pero no me parece una categoría aglutinadora y certera para dar cuenta de la variedad de aspectos imaginativos que parecen quedar englobados en ella. Del mismo modo, no siempre “el día constituye el espacio de la certeza luminosa [...]. El día es el espacio de las dimensiones conocidas y posibles” (p. 390), y otras generalizaciones metafóricas insostenibles en términos absolutos, a-contextuales y universalmente objetivos. Yo estoy dispuesto a aceptar que hay aspectos antropológicos universales, pero siempre resultado de generalizaciones que conducen a lo que me parece obvio y elemental. Y está por demostrar que haya algo a lo que se le aplique antropológicamente de manera supracontextual, universal y fija la axiología de lo positivo y lo negativo.

En este aspecto del fundamento imaginario de la poeticidad, García Berrio también desciende a dominios y ejemplos concretos. Así, insiste en que es la espacialidad –los símbolos referidos a la orientación cosmológica del hombre

y su alojamiento con respecto a la alteridad— la raíz universal de los valores y alcances estéticos: “la concepción de la espacialidad imaginaria como origen capital de la significación poética [...]. El peculiar manejo de la espacialidad, que es esencial y constitutivo del significado poético...” (p. 276), “En cualquier caso, las operaciones poéticas de espacialización me parece que resultan decisivas en la definición del efecto estético del arte” (p. 406), “El valor directivo que para la sensación y el sentimiento poéticos tiene el diseño espacial imaginario...” (p. 413). Y concluye afirmando que, tras su exposición, “queda de manifiesto la responsabilidad fundamental de símbolos y estructuras espaciales imaginarias en la constitución poética de la obra de arte” (p. 477. Cfr. también pp. 104, 105, 254, 373, 374, 405, 425, 431, 440). Creo que García Berrio cae aquí bajo uno de esos efectos de “deslumbramiento ensimismado” —fórmula con la que él perdona la vida a W. Iser (p. 236)— al autopersuadirse de que lo espacial es la gran categoría fundamental y sustantiva de la naturaleza y los valores artísticos.

De nuevo cuando García Berrio concreta sus iluminaciones en este campo, cae en un simplismo y elementalidad que parecen impropios de la hondura y novedad que reclama a su descubrimiento: la esencia absoluta —y sentida universalmente— del valor poético viene dada por el hecho de que en todo autor y texto puede revelarse —si se es un agudo analista (cfr. pp. 411, 440)— un diseño y mito espacial imaginario, que se desplegará en algún o algunos de los siguientes movimientos y orientaciones espaciales de axiología inequívoca: positivas elevaciones, negativas caídas y disoluciones; eufóricas expansiones (o deslizamientos horizontales), polémicos choques tormentosos; retracciones y reclusiones ante un cerco de acoso, refugios y centramientos equilibrados en ámbitos favorables; movimientos de dulce fluctuación y balanceo, vibraciones en forma de conflictivas ebulliciones (cfr. pp. 405-406, 374, 240). Todo se reduce a la búsqueda de esos movimientos y configuraciones espaciales⁸⁴ con su valoración fija positivo-diurna o negativo-nocturna, obviando o minimizando las apariciones de axiología contraria (cfr. pp. 414, 419, 421, donde es positiva la bajada al encuentro de la Amada o de Jesús, la caída de la lluvia pacificadora o de los manantiales y cascadas. Es decir, que no puede por menos de apuntar algún descenso positivo, que, lógicamente, depende de aquello de lo que se habla y su contexto).

84. Practicando análisis simplistas y reductores, como sancionar que la sublimidad literaria de la *Divina Comedia* se debe a que el Paraíso se define por el día-ascensión, el Infierno por la noche-descenso, y el Purgatorio por el equilibrio en suspensión sintética; la grandeza literaria de la *Odisea* se revela en el movimiento de expansión, la de la *Iliada* en el choque conflictivo, y la de la narrativa de Cervantes en la oposición día/noche, viaje/morada, campo abierto/venta (cfr. p. 374. También análisis esquemáticos y triviales, en pp. 420, 423, 433-437). Como todos sabemos, estas mismas bases imaginativas se encuentran en multitud de obras, unas tenidas por sublimes y otras por francamente mediocres.

“La imaginación poética espacial es fundamental en el valor artístico del *Quijote*”, dice rotundamente García Berrio (p. 238. Cfr. pp. 351 y 374): yo a esto simplemente respondo que no voy a negar que a él le ocurra esto, pero le juro que a mí no me fascina tanto el que dos personas viajen (se deslicen por caminos, cañadas y peñascales, entrando en ventas o saliendo a campo abierto) como las experiencias que les suceden y las actitudes vitales que en ellas se ponen de relieve. De igual modo, resulta extraño que García Berrio parezca desconocer –o no sea capaz de admitir– que las *Novelas ejemplares* de Cervantes –sobre todo algunas de ellas– no han sido aceptadas nunca unánimemente como obras sublimes, tratándolas él como muestra indiscutible de tales y planteando también que sus grandes valores vienen dados fundamentalmente por su plasmación de la espacialidad (cfr. pp. 433 y ss.). Repito que a mí me interesa más en este caso lo que en esos espacios sucede como problema humano en relación con los comportamientos y valores de los hombres a lo largo del tiempo, que el que sean espacios abiertos o cerrados, limitados o infinitos. A García Berrio, en cambio, le interesa más en *La fuerza de la sangre* la alcoba como espacio que el problema del rapto y violación de Leocadia por la insolencia y el capricho de un joven rico, su situación de deshonra, y la restitución de la honra tras una serie de, para mí, forzadas e inverosímiles circunstancias y actitudes humanas (por ejemplo, violación e infamia que tanto la muchacha como sus padres parecen olvidar con tal de lograr para ella un buen casamiento –y con el padre del hijo–; padre al que, aunque demuestra una bajísima catadura moral, se le perdona la ofensa con toda facilidad y cariño) (Pido que se confronte lo que dice García Berrio en p. 433 con la lectura de esta novela de episodios y conductas que para mí se acercan más a las actuales telenovelas venezolanas que a lo que tengo por sublimidad literaria, espacial y no espacial).

Aunque García Berrio proclama, en frases como las que he citado, la responsabilidad esencial y universal de la espacialidad en los valores poéticos de los textos, y dice que “habida cuenta de que la pulsión imaginaria, de la naturaleza que sea, se constituye en último término como un movimiento de orientación espacial” (p. 379), no ignora que hay muchos textos y versos altísimamente valorados que no presentan menciones ni alusiones o sugerencias de cinetismo ni orientación espacial. De ahí que sofisticadamente juegue a reconocerlo (cfr. pp. 411, 414, 240), llegando a afirmar el “valor relativo [de la espacialidad imaginaria] respecto al fenómeno de la poeticidad” (p. 411), pero sin sacar las debidas consecuencias de este tipo de afirmaciones (cfr. pp. 414-415), ya que arruinarían su teoría de la existencia de bases objetivas, absolutas y universales de los significados y valores de los textos literarios.

En definitiva, mi propuesta a la línea declarativa de García Berrio, se sintetizaría en la siguiente consideración: la universalidad poética objetiva (o existencia de cualquier valor y juicio estético de extensión antropológica universal y objetiva) es preciso demostrarla empíricamente, sin menospreciar a ningún

receptor por razón de raza, credo, condición, o nivel cultural. Sólo esa prueba empírica revelará lo que pueda haber de universal-antropológico; revelará los significados, valores y juicios asumidos intersubjetivamente por comunidades interpretativas (subjectivismo colectivo cultural), y los reductos de subjetividad minoritaria y hasta unipersonal. Ello hará patente, a mi juicio, el necesario respeto a las minorías e individualidades cuyo pecado puede ser no necesariamente la ignorancia o la falta de sensibilidad antropológica, sino la inadaptación o no coincidencia con las pautas de socialización –relativas a significados, valores y gustos– que han establecido y van estableciendo los líderes y grupos culturalmente dominantes o influyentes a lo largo de la historia (invito a leer al respecto *Sobre la libertad* (1859) de John Stuart Mill, y a no olvidar la máxima foucaultiana de que más que discursos absolutamente verdaderos, hay discursos verdaderamente más y menos poderosos).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BÉRTOLO, C. (ed.) (1989). *El ojo crítico*. Barcelona: Ediciones B.
- DURAND, G. (1960). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario (Introducción a la arquetipología general)*. Madrid: Taurus: 1982.
- EAGLETON, T. (1983). *Una introducción a la teoría literaria*. México: F.C.E.: 1988.
- GARCÍA BERRIO, A. (1989). *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*. Madrid: Cátedra.
- JUNG, C. G. (1921). *Tipos psicológicos*. 2 vols.. Barcelona: EDHASA: 1971.
- MACHADO, A. (1988). *Cancionero apócrifo*. En *Poesías completas*. Madrid: Espasa-Calpe/Fundación Antonio Machado.
- MILL, J. S. (1859). *Sobre la libertad*. Madrid: Espasa-Calpe: 1991.