

LA FALACIA INTENCIONAL

Por W. K. WIMSATT, JR. y M. C. BEARDSLEY

El sabe con el trabajo que escribió las siguientes escenas;
Pero, si no son nada, nunca le perdones sus dolores:
Maldito sea aún más; no tengas conmisericordia
por la torpeza en la deliberación madura.

William Congreve, Prólogo de
El camino del mundo

La afirmación de la "intención" del autor sobre el juicio crítico sentencia ha sido desafiada en varias discusiones recientes, en particular en el debate titulado *La Herejía personal*, entre los profesores Lewis y Tillyard, y al menos implícitamente en ensayos periódicos como los de los "Simposios" de 1940 en *Southern and Kenyon Reviews*.¹ Pero parece dudoso si esta afirmación y la mayoría de sus corolarios románticos son todavía objeto de algún cuestionamiento generalizado. Los escritores contemporáneos, en un breve artículo titulado "Intención" para un Diccionario² de crítica literaria, plantearon el problema, pero no pudieron seguir sus implicancias en cualquier extensión. Argumentamos que el plan o la intención del autor no está disponible ni es deseable como estándar para juzgar el éxito de una obra de arte literaria, y nos parece que este es un principio que profundiza en algunas diferencias en la historia de las posturas críticas. Es un principio que aceptado o rechazado apunta a los polos opuestos de la "imitación" clásica y la expresión romántica. Implica muchas verdades específicas acerca de inspiración, autenticidad, biografía, historia literaria y erudición, y sobre algunas corrientes de la poesía contemporánea, especialmente su alusión (insinuación). Apenas hay un problema de crítica literaria en el que el enfoque del crítico no será calificado por su visión de la "intención".

"Intención", como debemos usar el término, corresponde a *qué es lo que pretende* en una fórmula que más o menos explícitamente ha tenido amplia aceptación. "Para juzgar la actuación del poeta, debemos saber *qué es lo que pretendía*". La intención está diseñada o planificada la mente del autor. La intención tiene afinidades obvias con la actitud del autor hacia su trabajo, la forma en que se sentía, lo que le hizo escribir.

Comenzamos nuestra discusión con una serie de proposiciones resumidas y sintetizadas hasta el punto de que nos resultan axiomáticas, si no truísticas (perogrulladas).

1. Un poema no surge por accidente. Las palabras de un poema, como ha observado el profesor Stoll, salen de una cabeza, no de un sombrero. Sin embargo, insistir en el diseño intelectual como la *causa* de un poema no es conceder que el diseño o la intención son la *norma*.

2. Uno debe preguntarse cómo un crítico espera obtener una respuesta a la pregunta sobre la intención. ¿Cómo va a averiguar lo que el poeta trató de hacer? Si el poeta logra hacerlo, entonces el poema por sí mismo muestra lo que trataba de hacer. Y

si el poeta no tuvo éxito, entonces el poema no es evidencia adecuada, y el crítico debe ir fuera del poema por la evidencia de una intención que no es efectiva en el poema. "Solo una advertencia debe surgir en la mente", dice un eminente intencionalista³ en un momento en que su teoría se repudia a sí misma; "el objetivo del poeta debe ser juzgado en el momento del acto creativo, es decir, por el arte del poema en sí mismo."

3. Juzgar un poema es como juzgar un budín o una máquina. Uno exige que funcione. Es solo porque un artefacto funciona, que inferimos la intención de un creador. "Un poema no debe significar sino ser". Un poema puede *ser* sólo a través de su significado, -desde que su soporte son las palabras- y sin embargo, *es*, simplemente *es*, en el sentido de que no tenemos excusa para preguntar qué parte se pretende o significa.⁴ La poesía es una hazaña de estilo mediante la cual se maneja un complejo de significados todo a la vez. La poesía tiene éxito porque todo o la mayor parte de lo que se dice o está implícito es relevante; lo que es irrelevante ha sido excluido, como grumos del pudín y "fallos" de la maquinaria. En este sentido la poesía difiere de los mensajes prácticos, que son exitosos si y sólo si inferimos la intención correctamente. Ellos son más abstractos que la poesía.

4. El significado de un poema puede ser sin duda personal, en el sentido de que un poema expresa una personalidad o estado del alma en lugar de un objeto físico como una manzana. Pero incluso un corto poema lírico es dramático, la respuesta de un orador (por abstracta que sea) a una situación (por muy universalizada que sea). Deberíamos imputar los pensamientos y actitudes del poema inmediatamente al *hablante* dramático, y si fuera al autor, sólo por un acto biográfico de inferencia.

5. Si hay algún sentido en el que un autor, por revisión, ha logrado mejor su intención original, es sólo la muy abstracta, tautológica, sensación de que pretendía escribir una obra mejor y ahora lo ha hecho. (En este sentido, la intención de todo autor es la misma.) Su anterior intención específica no era su intención. "Es el hombre que buscábamos, eso es cierto"; dice el rústico agente de Hardy, "y sin embargo no es el hombre que buscábamos. Porque el hombre que buscábamos no era el hombre que queríamos."⁵

* * * * *

"No es un crítico", plantea el profesor Stoll, "... un juez, que no explora su propia conciencia, pero determina el significado o intención del autor, como si el poema fuera un testamento, un contrato o ¿la Constitución? El poema no es propiedad del crítico."⁸ Él ha diagnosticado con mucha precisión dos formas de irresponsabilidad, una que prefiere. Nuestra visión, sin embargo, es diferente. El poema no es ni propiedad del crítico ni del autor (se desliga del autor al nacer y va por el mundo más allá de su poder para intentarlo o controlarlo). El poema pertenece al público. Es encarnado en el lenguaje, la posesión especial del público, y trata sobre el ser humano, un objeto de conocimiento público. Lo que se dice sobre el poema está sujeto al mismo escrutinio que cualquier declaración en lingüística o en la ciencia general de la psicología o la moral. El Sr. Richards ha llamado acertadamente al poema una *clase*: "una clase de experiencias que no difieren en ningún aspecto más de una cierta cantidad. . . de una experiencia estándar". Y agrega, "Podemos tomar como esta

experiencia estándar la experiencia relevante del poeta cuando contempla la composición completa". El profesor Wellek en un excelente ensayo sobre el problema ha preferido llamar al poema "un sistema de normas", "extraído de cada experiencia individual", y se opone a la deferencia del Sr. Richards' hacia el poeta como lector. Nos ponemos del lado del profesor Wellek en no querer hacer del poeta (fuera del poema) una autoridad.

Un crítico de nuestro artículo del Diccionario, el Sr. Ananda K. Coomara swamy, ha argumentado⁷ que hay dos tipos de preguntas acerca de un obra de arte: (1) si el artista logró sus intenciones; (2) si la obra de arte "debería haberse emprendido alguna vez" y así "si vale la pena preservarla".

El Sr. Coomaraswamy sostiene que la número (2) no es "crítica de ningún trabajo de arte *qua* (en cuanto) obra de arte", sino más bien crítica moral; la número (1) es crítica artística. Pero nosotros sostenemos que (2) no necesita ser crítica moral: que hay otra manera de decidir si vale la pena preservar obras de arte y si, en cierto sentido, "deberían" haberse emprendido, y este es el camino de la crítica objetiva de las obras de arte como tales, el modo que nos permite distinguir entre un hábil asesinato y poema. Un hábil asesinato es un ejemplo que utiliza el Sr. Coomaraswamy, y en su sistema la diferencia entre el asesinato y el poema es simplemente "moral", no "artístico", desde que cada uno si se lleva a cabo de acuerdo con lo planeado es "artísticamente" exitoso. Afirmamos que (2) es una consulta más valiosa que (1), y dado que (2), y not (1) es capaz de distinguir la poesía del asesinato, el nombre de "crítica artística" se le da adecuadamente a (2).

II

No es tanto un juicio empírico como analítico, no una declaración histórica, sino una definición, para decir que la falacia intencional es romántica. Cuando un retórico, presumiblemente del siglo I D.C., escribe: "La sublimidad es el eco de una gran alma", o nos dice que "Homero entra en las acciones sublimes de sus héroes" y "comparte inspiración íntegra del combate", no debería sorprendernos encontrar a este retórico considerado como un lejano precursor del romanticismo y saludado en los más cálidos términos por un crítico tan romántico como Saintsbury. Uno puede desear cuestionar si Longinus debiera llamarse romántico,⁸ pero difícilmente puede haber duda de que en un aspecto importante lo es.

Las tres preguntas de Goethe para la "crítica constructiva" son "¿Qué se propuso hacer el autor? ¿Era su plan razonable y sensible? , y hasta qué punto tuvo éxito en llevarlo a cabo?" Si se deja de lado la pregunta del medio, se tiene en efecto el sistema de Croce: la culminación y coronación de la expresión filosófica del romanticismo. Lo bello es la intuición-expresión exitosa, y lo feo es lo infructuoso; la intuición o parte privada del arte en *el* hecho estético, y el medio o parte pública en absoluto es tema de la estética. Sin embargo, la reproducción estética tiene lugar sólo "si todas las demás condiciones permanecen iguales".

Las pinturas al óleo se oscurecen, los frescos se desvanecen, las estatuas pierden la nariz. . .el texto de un poema está corrompido por malos copistas o mala impresión

La Virgen de Cimabue todavía está en la Iglesia de Santa María Novella; ¿pero ella le habla al visitante de hoy en cuanto a los florentinos del siglo XIII?

La interpretación histórica trabaja... para reintegrar en nosotros la condiciones psicológicas que han cambiado en el curso de historia. La misma . . . nos permite ver una obra de arte (un objeto físico) tal como su *autor lo vio* en el momento de la producción.⁹

Las primeras cursivas son de Croce, las segundas nuestras. El resultado del sistema de Croce es un énfasis ambiguo en la historia. Con tales pasajes como punto de partida, un crítico puede escribir un análisis detallado del significado o "espíritu" de una obra de Shakespeare o Corneille - un proceso que implica un estudio histórico minucioso pero que sigue siendo crítica estética- o puede escribir sociología, biografía u otros tipos de historia no estética. El sistema de Croce parece haber dado más impulso a esta última forma de escribir.

"¿Qué ha intentado hacer el poeta?", se pregunta Spingarn en su ponencia de 1910 en Columbia que ya hemos citado, "y ¿cómo ha cumplido su propósito?" El lugar para buscar "insuperable" fealdad, dice Bosanquet, en su tercera Conferencia de 1914, es la "región del arte hipócrita y afectado". La filtración de la teoría en un lugar no filosófico puede verse en un libro como el inspirador *New Voices* de Marguerite Wilkinson, sobre la poesía de 1919 a 1931 - donde los símbolos "tan viejos como las edades . . . conservan su fuerza y frescura" a través de "Realización".

Cerramos esta sección con dos ejemplos de espacios donde uno podría al menos esperar una mancha de Croce. La cuádruple diferenciación de significado del Sr. Richards en "sentido", "sentimiento", "tono", "intención" ha sido probablemente la declaración más influyente de intencionalismo en los últimos quince años, aunque contiene un indicio de autorrepudio: "Esta función [intención]", dice el Sr. Richards, "no está en todos los cuatro significados". En un ensayo sobre "Tres Tipos de poesía", el Sr. Allen Tate escribe lo siguiente:

Debemos entender que las líneas

La vida como una cúpula de cristal multicolor

Mancha el resplandor blanco de la eternidad

no son poesía; expresan la *voluntad frustrada*

tratando de competir con la ciencia. El testamento afirma

una proposición retórica sobre la totalidad de la vida,

pero la *imaginación* no se ha apoderado de los materiales

del poema y los convirtió en un todo.

El símil de Shelley se impone a la materia desde

arriba, no surge de ella.

La última frase contiene una promesa de análisis objetivo que no se cumple. La razón por la que el ensayo se basa tanto en los términos "voluntad" e "imaginación" es que el Sr. Tate acusa a los poetas románticos de una especie de falta de sinceridad (romanticismo en reversa) y al mismo tiempo está tratando de describir algo misterioso y tal vez indescriptible, un "imaginativo todo de la vida", una "totalidad de la visión en un momento determinado de la experiencia", algo que "nos da la calidad de la experiencia." Si un poeta tuviera un dolor de muelas en el momento de concebir un poema, eso podría ser parte de la experiencia, pero el Sr. Tate por supuesto no quiere decir nada de eso. Él está pensando acerca de algún tipo de "todo" que en este ensayo al menos él no describe, pero que sin duda es la primera necesidad de crítica para describir en términos que puedan ser comprobados públicamente.

III

Enfermo fui a los poetas; trágicos, ditirámicos y de todo tipo. . . .
Les llevé algunos de los pasajes más elaborados de sus
propios escritos, y pregunté cuál era el significado de ellos. . . .
¿Me creerás? . . . apenas hay una persona presente
quién no hubiera hablado mejor de su poesía de lo
que ellos mismos lo hicieron. Entonces supe que no con sabiduría
los poetas escriben poesía, sino por una especie de genio e inspiración.

Esa reiterada desconfianza hacia los poetas que escuchamos de Sócrates puede haber sido parte de una visión rigurosamente ascética en la que difícilmente desearía participar, sin embargo, el Sócrates de Platón vio una verdad acerca de la mente poética que el mundo ya no suele ver: tanta crítica, y que lo más inspirador y más afectuosamente recordado, ha procedido de los propios poetas.

Ciertamente los poetas han tenido algo que decir que el analista y el profesor no pudieron decir; su mensaje ha sido más emocionante: que la poesía debe venir tan naturalmente como las hojas de un árbol, que la poesía es la lava de la imaginación, o que es emoción recogida en la tranquilidad. Pero es necesario que nos demos cuenta del carácter y autoridad de tal testimonio. Solo hay una sombra fina entre esas expresiones románticas y una especie de consejos serios que suelen dar los autores. Así Edward Young, Carlyle, Walter Pater:

Conozco dos reglas de oro de la ética que no son menos doradas en
Composición, que en la vida. 1. *Conócete a tí mismo*; 2, *Reverénciate a tí mismo*.

Este es el gran secreto para encontrar lectores y retenerlos: el que quiera mover
y convencer a otros que primero se conmueva y se convenza a sí mismo. La
regla de Horace, *Si vis me flere* es aplicable en un sentido más amplio que el

literal. A todo poeta, a todo escritor, podríamos decir: Sé verdadero, si quieres que te crean.

¡Verdad! no puede haber mérito, ningún oficio en absoluto, sin eso.

Y, además, toda belleza es a la larga sólo *finura* de verdad, o lo que llamamos expresión, la mejor acomodación del habla a esa visión interior.

Y el pequeño manual de Housman para la mente poética produce la siguiente imagen:

Haber bebido una pinta de cerveza en el almuerzo: la cerveza es un sedante para el cerebro, y mis tardes son las partes menos intelectuales de mi vida. Saldría a dar un paseo de dos o tres horas. A medida que avanzaba, sin pensar en nada en especial, sólo mirando las cosas a mi alrededor y siguiendo el progreso de las estaciones, fluiría en mi mente, con una emoción repentina e inexplicable, a veces una línea o dos de verso, a veces una estrofa entera a la vez. . . .

Este es el término lógico de la serie ya citada. Aquí hay una confesión de cómo se escribieron poemas que serviría como una definición de poesía tan bien como "emoción recordada en tranquilidad" y que el joven poeta podría igualmente llevar al corazón como una regla práctica. Bebe una pinta de cerveza, relájate, ve a caminar, piensa en nada en particular, mira las cosas, ríndete a ti mismo, busca la verdad en tu propia alma, escucha al sonido de tu propia voz interior, descubre y expresa el *vraie verite*.

Probablemente sea cierto que todo esto es un excelente consejo para los poetas.

La joven imaginación disparada por Wordsworth y Carlyle es probablemente más cerca del borde de producir un poema que la mente del estudiante que ha sido sobrio por Aristóteles o Richards. El arte de inspirar a los poetas, o al menos de incitar a algo como la poesía en los jóvenes, probablemente ha ido más allá en nuestros días que nunca. Libros de escritura creativa como los publicados de la Escuela Lincoln son evidencia interesante de lo que un niño puede hacer si se le enseña cómo manejarse a sí mismo honestamente.¹⁰

Todo esto, sin embargo, parecería pertenecer a un arte separado de la crítica, o a una disciplina que se podría llamar la psicología de la composición, válida y útil, una cultura individual y privada, yoga, o sistema de autodesarrollo que el joven poeta haría bien en notar, pero diferente de la ciencia pública de evaluar poemas,

Coleridge y Arnold fueron mejores críticos que la mayoría de los poetas han sido, y si la tendencia crítica secó la poesía en Arnold y tal vez en Coleridge, no es inconsistente con nuestro argumento, que es que el juicio de los poemas es diferente del arte de producirlos. Coleridge nos ha dado la clásica historia "anodina", y cuenta lo que puede sobre la génesis de un poema que él llama una "curiosidad psicológica", pero sus definiciones de poesía y de la calidad de la "imaginación" poética se encontrarán en otra parte y en términos muy diferentes.

Puede llegar el día en que la psicología de la composición sea unificada con la ciencia de la evaluación objetiva, pero hasta ahora están separadas. Sería conveniente que las claves de la escuela intencional, "sinceridad", "fidelidad", "espontaneidad", "autenticidad", "genuinidad", "originalidad", podrían ser equiparados con términos de análisis tales como "integridad", "relevancia", "unidad", "función"; con "madurez", "sutileza" y "adecuación", en términos axiológicos más precisos: en resumen, si "expresión" siempre significa comunicación estética. Pero esto no es así.

Arte "estético", dice el profesor Curt Ducasse, un ingenioso teórico de la expresión, es la objetivación consciente de los sentimientos, en el que una parte intrínseca es el momento (crítico) de la crítica. El artista corrige la objetivación (cosificación) cuando no es adecuada, pero esto puede significar que el intento anterior no tuvo éxito en objetivar el yo, o "también puede significar que fue una objetivación exitosa de un yo que, cuando nos confrontó claramente, lo repudiamos y desautorizamos en favor de otro".¹¹ ¿Cuál es el estándar por el cual renegamos o aceptamos el yo? El profesor Ducasse no lo dice. Sin embargo, sea lo que sea, esta norma es un elemento en la definición de arte que no se reduce a términos de objetivación. La valoración de la obra de arte sigue siendo pública; el trabajo se evalúa en relación con algo fuera del autor.

IV

Hay crítica de la poesía y hay, como hemos visto, psicología de autor, que aplicada al presente o al futuro toma la forma de promoción inspiradora; pero la psicología del autor también puede ser histórica, y luego tenemos la biografía literaria, un estudio legítimo y atractivo en sí mismo, un enfoque -como el Sr.

Tillyard argumentaría- a la personalidad: el poema no es más que una aproximación paralela. Ciertamente no tiene por qué ser con un propósito despectivo que uno mencione los estudios personales, en el ámbito de la erudición literaria. Sin embargo, hay peligro de confundir los estudios personales con los poéticos; y ese es el defecto de escribir lo personal como si fuera poético.

Hay diferencia entre la evidencia interna y externa del significado de un poema. Y la paradoja es solo verbal y superficial ya que lo que es (1) interno también es público: se descubre a través de la semántica y la sintaxis de un poema, a través de nuestro conocimiento habitual de la lengua, a través de la gramática, diccionarios, y toda la literatura que es fuente de la diccionarios; en general a través de todo lo que hace una lengua y una cultura; mientras que lo que es (2) externo es privado o idiosincrásico; no una parte de la obra como un hecho lingüístico: consiste en revelaciones (en diarios, por ejemplo, o cartas o conversaciones documentadas) sobre cómo o por qué el poeta escribió el poema: a qué dama, mientras estaba sentado en qué césped, o a la muerte de qué amigo o hermano. Hay (3) un tipo intermedio de evidencia sobre el carácter del autor o sobre significados privados o semiprivados unido a las palabras o temas de un autor o del círculo del que es miembro. El significado de las palabras es la historia de las palabras, y la biografía de un autor, su uso de una palabra y las asociaciones que esa palabra tenía para

él, son parte de la historia y el significado de la palabra.¹² Pero los tres tipos de evidencia, especialmente (2) y (3), se mezclan entre sí tan sutilmente que no siempre es fácil trazar una línea entre los ejemplos, y de ahí surge la dificultad para la crítica. El uso de evidencia biográfica no necesita implicar intencionalismo, porque si bien puede ser evidencia de la intención del autor, también puede ser evidencia del significado de sus palabras y el carácter dramático de su enunciado. Por otro lado, puede que no sea todo esto. Y un crítico que se preocupa por la evidencia de tipo (1) y moderadamente por la de tipo (3) producirá a la larga un tipo diferente de comentario que el del crítico que se ocupa del tipo (2) y con el (3) donde se matiza con el (2).

Todo el brillante desfile de *Road to Xanadu* del Profesor Lowes, por ejemplo, corre a lo largo de la frontera entre los tipos (2) y (3) o atraviesa audazmente la región romántica de (2). "Kubla Khan", dice el profesor Lowes, "es la trama de una visión, pero cada imagen que se levantó en su tejido había pasado por allí antes. Y parecería que no hay nada azaroso o fortuito en su regreso". Esto no está del todo claro, ni siquiera cuando el profesor Lowes explica que había grupos de asociaciones, como átomos enganchados, que fueron atraídos en una relación compleja con otros grupos en el pozo profundo de la memoria de Coleridge, y que luego se aglutinaron y emitieron como poemas. Si no hubiera nada "al azar o fortuito" en la forma en que las imágenes volvieron a la superficie, eso puede significar (1) que Coleridge no pudo producir lo que no tenía, ya que estaba limitado en su creación por lo que había leído o experimentado, o (2) que, habiendo recibido ciertos grupos de asociaciones, estaba obligado a volver a ellas tal y como lo hizo, y que el valor del poema puede ser descrito en términos de las experiencias en las que tuvo que basarse. El último par de proposiciones (una especie de asociacionismo hartleyano que el mismo Coleridge repudió en la *Biographia*) no puede ser consentido. Sin duda había otras combinaciones, otros poemas, peores o mejores, que podrían haber sido escritos por hombres que habían leído a Bartram y Purchas y Bruce y Milton. Y esto será cierto sin importar cuántas veces podamos agregar al genial complejo de la lectura de Coleridge. En ciertas florituras (como la oración que hemos citado) y en los títulos de los capítulos como "The Shaping Spirit/El espíritu formador", "The Magical Synthesis/La síntesis mágica", "Imagina Creatrix/Imagen creadora", puede ser que el profesor Lowes pretenda decir más sobre los poemas reales de lo que dice. Hay una cierta variación engañosa en estos elegantes títulos de capítulos; uno espera pasar a una nueva etapa en el argumento, y uno encuentra: más y más fuentes, más sobre "la naturaleza fluida de asociación".

"¿Hacia dónde vamos?" cita el profesor Lowes para el eslogan de su libro. "¡Ni hablar! A lo desconocido". Precisamente porque el camino es *desconocido*, deberíamos decir, lleva lejos del poema. *Los viajes* de Bartram contienen gran parte de la historia de ciertas palabras y concepciones floridas románticas que aparecen en "Kubla Khan". Y buena parte de esa historia ha pasado y pasaba entonces a la materia misma de nuestra lengua. Quizás una persona que ha leído a Bartram aprecia más el poema que uno que no lo ha hecho. O, buscando el vocabulario de "Kubla Khan" en el Oxford English Dictionary, o leyendo algunos de los otros libros allí citados, una persona puede saber mejor el poema. Pero parecería pertenecer poco al poema saber que Coleridge había leído a Bartram. Existe

un cuerpo bruto de vida, de experiencia sensorial y mental, que se encuentra detrás y en cierto sentido causa (provoca) cada poema, pero nunca puede ni debe conocerse en la composición verbal y por tanto intelectual que es el poema. Para todos los objetos de nuestra múltiple experiencia, especialmente para los objetos intelectuales, para cada unidad, hay una acción de la mente que corta raíces, derrite el contexto o, de hecho, nunca deberíamos tener objetos o ideas o cualquier cosa sobre las que hablar.

Es probable que no haya nada en el extenso libro del profesor Lowes que podría restar valor a la apreciación de ya sea *El Antiguo Marinero* o *Kubla Khan*. A continuación, presentamos un caso donde la preocupación por la evidencia de tipo (3) ha ido tan lejos como para distorsionar la opinión de un crítico de un poema (sin embargo, un caso no tan obvio como las que abundan en nuestras revistas críticas).

En un conocido poema de John Donne aparece el siguiente cuarteto:

El movimiento de la tierra trae daños y miedos,
Los hombres calculan lo que hizo y significó,
Pero el temblor de las esferas,
Aunque más lejos, es inocente.

Un crítico reciente en un tratamiento elaborado del aprendizaje de Donne ha escrito de esta cuarteta lo siguiente:

...él toca el pulso emocional de la situación mediante una hábil alusión a la nueva y a la vieja astronomía. ... De la nueva astronomía, el "movimiento de la tierra" es el principio más radical; de lo viejo, el "temblor de las esferas" es el movimiento de mayor complejidad. ... Como el poema es una despedida que prohíbe el duelo, el poeta debe exhortar su amor a la quietud y la calma tras su partida; y para este propósito la figura basada en el último movimiento (trepidación/temblor), absorbido durante mucho tiempo en la astronomía tradicional, apropiadamente sugiere la tensión del momento sin despertar los "daños y temores" implícita en la figura de la tierra en movimiento.

El argumento es plausible y se basa en una tesis bien fundamentada sobre que Donne estaba profundamente interesado en la nueva astronomía y sus repercusiones en el ámbito teológico. En varias obras Donne muestra su familiaridad con *De Stella Nova* de Kepler con el *Siderius Nuncius* de Galileo, con *De Magnete* de William Gilbert y con el comentario de Clavius sobre *De Sphaera* de Sacrobosco.

Se refiere a la nueva ciencia en su Sermón en La cruz de Pablo y en una carta a Sir Henry Goodyer. En *El Primer Aniversario* él dice que la "nueva filosofía pone todo en duda". En la *Elegía de El príncipe Enrique* dice que el "menor movimiento del centro" hace "que el mundo tiemble".

Es difícil responder a un argumento como este, e imposible responderlo con pruebas de la misma naturaleza. No hay razón por la cual Donne podría no haber escrito

una estrofa en la que los dos tipos de movimiento celestial representaba los dos tipos de emociones en la despedida. Y si nos llenamos de ideas astronómicas y vemos a Donne sólo en el contexto de la nueva ciencia, podemos creer que fue lo que hizo. Pero queda por tratar el texto mismo, el vehículo analizable de una metáfora complicada. Y se puede observar: (1) que el movimiento de la tierra según la teoría copernicana es un movimiento celeste, suave y regular, y aunque podría causar temores religiosos o filosóficos, no podría asociarse con la crudeza y terrenalidad del tipo de conmoción que el hablante del poema desea desalentar; (2) que hay otro movimiento de la tierra, un terremoto, que tiene justamente estas cualidades y se asocia a las inundaciones de lágrimas y tempestades de suspiros de la segunda estrofa del poema; (3) que "trepidación" es un opuesto apropiado de terremoto, porque cada uno es un movimiento de sacudida o vibración; y "temblor de las esferas" es "mucho mayor" que un terremoto, pero no mucho mayor (si dos movimientos de este tipo se pueden comparar en cuanto a la grandeza) que el movimiento anual de la tierra; (4) que considerando lo que "hizo y significó" muestra que el evento ha pasado, como un terremoto, no como el incesante movimiento celeste de la tierra. Quizás el conocimiento del interés de Donne en la nueva ciencia puede agregar otra matiz de significado, un sobretono de la estrofa en cuestión, aunque decir esto va incluso en contra de las palabras. Hacer la antítesis entre geocentrismo y heliocentrismo el núcleo de la metáfora es ignorar la lengua inglesa, preferir la evidencia privada a la pública, la externa a la interna.

V

Si la distinción entre tipos de evidencia tiene implicaciones para el crítico histórico, no las tiene menos para el poeta contemporáneo y su crítico. Ya que toda regla para un poeta no es más que otra cara del juicio de un crítico, y dado que el pasado es el reino del erudito y el crítico, y el futuro y presente el del poeta y los líderes críticos del gusto, podemos decir que los problemas que surgen en la erudición literaria de la falacia intencional coinciden con otros que surgen en el mundo del experimento progresista.

La cuestión de la "alusividad", por ejemplo, tal como se plantea agudamente por la poesía de Eliot, es ciertamente uno donde un juicio falso es probable que implique la falacia intencional. La frecuencia y profundidad de la alusión literaria en la poesía de Eliot y otros ha llevado a muchos en busca de significados plenos a la *Rama Dorada* y el drama isabelino que se ha convertido en una especie de lugar común que no conocemos lo que un poeta quiere decir a menos que lo hayamos rastreado en su lectura: una suposición impregnada de implicaciones intencionales. La posición adoptada por el Sr. F. O. Matthiessen es sólida y previene parcialmente la dificultad.

Si uno lee estas líneas con oído atento y es sensible a sus repentinos cambios de movimiento, el contraste entre el Támesis real y la visión idealizada del mismo durante una era antes de fluir a través de una megalópolis se transmite nítidamente por ese movimiento mismo, ya sea que se reconozca o no que el fragmento es de Spenser.

Las alusiones de Eliot funcionan cuando las conocemos, y en gran medida incluso cuando no las conocemos, a través de su poder sugestivo.

Pero a veces encontramos alusiones apoyadas en notas, y es una muy buena pregunta si las notas funcionan más como guías para enviarnos donde podemos ser educados, o más como indicaciones en sí mismas sobre el carácter de las alusiones. "Casi todo lo importante. . . que es apropiado para una apreciación de '*La tierra baldía*', escribe el Sr. Matthiessen acerca del libro de Miss Weston, "ha sido incorporado a la estructura del poema mismo, o en las notas de Eliot ". Y con tal admisión podría comenzar a parecer que no importaría mucho que Eliot inventara sus fuentes (como Sir Walter Scott inventó los epígrafes de los capítulos de "obras antiguas" y autores "anónimos", o como escribió Coleridge glosas marginales para "El viejo marinero"). Alusiones a Dante, Webster, Marvell o Baudelaire, sin duda ganan algo porque estos escritores existieron, pero es dudoso que se pueda decir lo mismo para una alusión a un oscuro Elizabethan:

El sonido de bocinas y motores, que traerán
Sweeney a la Sra. Porter en la primavera.

"Cf. Day, *Parlamento de las abejas*:" dice Eliot,

Quando de repente, escuchando, oirás,
Un estruendo de cuernos y de caza, que traerá
Acteón a Diana en la primavera,
Donde todos verán su piel desnuda. . . .

La ironía se completa con la cita misma; Eliot, como es bastante concebible, ha compuesto estas líneas para proporcionar su propio antecedente, y no se perdería validez. La convicción puede crecer a medida que uno lee la siguiente nota de Eliot: "No conozco el origen de la balada de la que se toman estos versos: me fueron comunicadas desde Sydney, Australia". La palabra importante en esta nota sobre la Sra. Porter y su hija que lavaron sus pies en agua con gas es "balada". Y si uno debe sentir de las líneas mismas su calidad de "balada", habría poca necesidad de la nota.

En última instancia, la investigación debe centrarse en la integridad de tales notas como partes del poema, para donde constituyen información especial sobre el significado de las frases en el poema, deben estar sujetos al mismo escrutinio que cualquiera de las otras palabras en las que está escrito. El Sr. Matthiessen cree que las notas fueron el precio que Eliot "tuvo que pagar para evitar lo que él habría considerado amortiguar la energía de su poema mediante enlaces de conexión ampliados en el propio texto." Pero podría cuestionarse si las notas y la necesidad de ellas no son igualmente amortiguadoras. La omisión en los poemas del nivel explicativo sobre el que se construye el material dramático o poético es una responsabilidad peligrosa. El Sr. F. W. Bateson ha argumentado plausiblemente que "The Sailor Boy" de Tennyson sería mejor si la mitad de las estrofas se hubieran omitido, y las mejores versiones de baladas como "Sir Patrick

Spens" deben su poder a la misma audacia con la cual el juglar ha dado por sentada la historia que comenta. ¿Qué pasa entonces si un poeta descubre que no puede dar mucho por sentado en un contexto más recóndito y en lugar de escribir informativamente, suministra notas? Se puede decir a favor de este plan que al menos las notas no pretenden ser dramáticas, como lo serían si estuvieran escritas en verso. Por otro lado, las notas pueden parecer material no asimilado que yace junto al poema, necesario para el significado del símbolo verbal, pero no integrado, de modo que el símbolo se encuentra incompleto.

Queremos sugerir con el análisis anterior que mientras que las notas tienden a parecer justificarse a sí mismas como índices externos a la *intención* del autor, sin embargo deben ser juzgados como cualquier otra partes de una composición (arreglo verbal particular para un contexto especial), y cuando así se juzga su realidad como partes del poema, o su integración imaginativa con el resto del poema, puede ponerse en duda. El Sr. Matthiessen, por ejemplo, ve que los títulos de los poemas de Eliot y sus epígrafes son aparatos informativos, como las notas. Pero mientras está preocupado por algunas de las notas y piensa que Eliot "parece estar burlándose de sí mismo por escribir la nota al mismo tiempo que quiere transmitir algo con ello", el Sr. Matthiessen cree que el "dispositivo" de los epígrafes "no se le puede objetar que no es suficientemente estructural". "*La intención*", dice, "es permitir que el poeta asegure una expresión condensada en el poema mismo". "En cada caso, el epígrafe está *diseñado* para formar parte integral del efecto del poema". Y el mismo Eliot, en sus notas, ha justificado su práctica poética en términos de intención.

El Colgado, miembro de la manada tradicional, encaja mi propósito de dos maneras: porque él está asociado en mi mente con el Dios Ahorcado de Frazer, y porque lo asocio con la figura encapuchada en el paso de los discípulos a Emaús en la Parte V. . . El hombre de las Tres Varas (un auténtico miembro de la baraja del Tarot) lo asocio, bastante arbitrariamente, con el mismo Rey Pescador.

Y tal vez deba ser tomado más en serio aquí, cuando está desprevenido en una nota, que cuando en sus Conferencias en Norton comenta sobre la dificultad de decir lo que significa un poema y agrega en broma que piensa anteponer a una segunda edición del *Miércoles de Ceniza* unos versos de *Don Juan*:

No pretendo que entiendo bien
Mi propio significado cuando estaría *muy* bien;
Pero el caso es que no tengo nada planeado
A menos que fuera a ser un momento alegre.

Si Eliot y otros poetas contemporáneos tienen algún defecto característico, puede ser en *planificar* demasiado.¹⁵

La alusión en la poesía es uno de varios temas críticos por los cuales hemos ilustrado la cuestión más abstracta del intencionalismo, pero puede ser por hoy la ilustración más importante. Como práctica poética la alusión parecería ser en algunos poemas recientes un corolario extremo de la suposición intencionalista romántica, y como tema crítico desafía y saca a la luz de manera especial la premisa básica del intencionalismo. El siguiente ejemplo de la poesía de Eliot puede servir para resumir las implicaciones prácticas de lo que hemos estado diciendo. En "La canción de amor de J. Alfred Prufrock" de Eliot", hacia el final, aparece el verso: "He oído las sirenas cantando, cada una a cada una", y esto tiene una cierta semejanza con una línea en una canción de John Donne, "Enséñame a escuchar a las sirenas cantando", de modo que, para el lector familiarizado hasta cierto grado con la poesía de Donne, surge la pregunta crítica: ¿Es la línea de Eliot una alusión a la de Donne? ¿Prufrock está pensando en Donne? ¿Eliot está pensando en Donne? Sugerimos que hay

dos formas radicalmente diferentes de buscar una respuesta a esta pregunta. Hay (1) el camino del análisis poético y la exégesis, que pregunta si tiene algún sentido si Eliot-Prufrock está pensando en Donne. En una parte anterior del poema, cuando Prufrock pregunta: "Hubiera valido la pena, . . . haber apretado el universo en una bola", sus palabras toman la mitad de su tristeza e ironía de ciertas líneas enérgicas y apasionadas de Marvel "A su tímida amante". Pero el investigador exegético puede preguntarse si las sirenas son consideradas como "imágenes extrañas" (escucharlas es en el poema de Donne análogo a conseguir con el niño una raíz de mandrágora) tienen mucho que ver con las sirenas de Prufrock, que parecen ser símbolos de romance y dinamismo, y que por cierto tienen autenticación literaria, si la necesitan, en un verso de un soneto de Gerard de Nerval. Este método de preguntar puede llevar a la conclusión de que la semejanza dada entre Eliot y Donne no tiene importancia y es mejor no pensarlo, o el método puede tener la desventaja de ofrecer ninguna conclusión cierta. No obstante, afirmamos que este es la forma verdadera y objetiva de la crítica, en contraste con lo que la misma incertidumbre de la exégesis podría tentar a un segundo tipo de crítica para emprender: (2) la vía de la investigación biográfica o genética, en la que, aprovechando que Eliot sigue estando vivo y en el espíritu de un hombre que haría una apuesta, el crítico le escribe a Eliot y le pregunta qué quiso decir, o si tenía a Donne en mente. No sopesaremos aquí las probabilidades si Eliot respondiera que no quiso decir nada en absoluto, que no tenía nada en mente, una respuesta suficientemente buena a esta pregunta o en un momento de descuido podría proporcionar una clara y, dentro de su límite, irrefutable respuesta. Nuestro punto es que tal respuesta a tal pregunta no tendría nada que ver con el poema "Prufrock";

no sería una pregunta crítica. Las consultas críticas, a diferencia de las apuestas, no se resuelven de esta manera. Las investigaciones críticas no se resuelven consultando al oráculo.

NOTAS AL PIE

1. Louis Teeter, "La erudición y el arte de la crítica", *ELE*, V (septiembre de 1938), 173-94; Rene Wellek, reseña de los Ensayos de crítica e investigación de Geoffrey Tillotson, *Modern Philology*, XLI (mayo de 1944), 262; G. Wilson Knight, Shakespeare y Tolstoy, *English Association Pamphlet No. 88* (abril de 1934), pág. 10; Bernard C. Heyl, *New Bearings in Esthetics and Art Criticism* (New Haven, 1943), págs. 66, 113, 149.
2. *Dictionary of World Literature*, ed. Joseph T. Shipley (Nueva York, 1924), págs. 326-39.
3. J. E. Spingarn, "The New Criticism", en *Criticism and America* (Nueva York, 1924), págs. 24-25.
4. Como lo hacen constantemente los críticos y los maestros. "Tenemos aquí una confusión deliberada. . . ." "¿Debería considerarse esto como irónico o no planeado?" "... es el significado literal entendido . . ." "... una paradoja de la fe religiosa que pretende exultar. . . ." "Él Me parece que Herbert se propone. . ." Estos ejemplos se eligen de tres páginas de un número de *The Explicator* (Fredericksburg, Va.), vol. II, no. 1 (octubre de 1943). Authors a menudo juzgan sus propias obras de la misma manera. Ver *This is My Best*, ed. Ápice Burnett (Nueva York, 1942), p. ej., págs. 539-40.
5. Un pariente cercano de la falacia intencional es la de hablar de "medios" y "fin" en poesía en lugar de "parte" y "todo". Hemos tratado esta relación con precisión en nuestro artículo de diccionario.
6. E. E. Stoll, "The Tempest", *PMLA*, XLIV (septiembre de 1932), 703.
7. Ananda K. Coomaraswamy, "Intention", *The American Bookman*, I (invierno de 1944), 41-48.
8. Para la relación de Longino con el romanticismo moderno, véase R. S. Crane, revisión de Samuel Monk's *The Sublime*, *Philological Quarterly*, XV (abril de 1936), 165-66.
9. Es cierto que el propio Croce en su *Ariosto, Shakespeare, and Corneille*, trad. Douglas Ainslie (Londres, 1920), Capítulo VII, "La personalidad práctica y la personalidad poética". *Personality*, y en su *Defense of Poetry*, trad. E. F. Carritt (Oxford, 1933). p. 24, ha lanzado un ataque contundente contra el intencionalismo, pero la deriva predominante de tales sabios en la Estética como citamos es en la dirección opuesta.
10. Ver Hughes Mearns, *Creative Youth* (Garden City, 1925), esp. págs. 10, 27-29. La técnica de poemas inspiradores sigue el ritmo de hoy con un análisis paralelo del proceso de inspiración en los artistas de éxito. Véase Rosamond E. M. Harding, *An Anatomy of Inspiración*, Cambridge, 1940; Julius Portnoy, *Una psicología de la creación artística*, Philadelphia, 1942.
11. Curt Ducasse, *The Philosophy of Art* (Nueva York, 1929), pág. 116.
12. Y la historia de las palabras después de escribir un poema puede aportar significados que si es relevante para el patrón original no debe descartarse por un escrúpulo acerca de la intención, cf. C. S. Lewis y E. M. W. Tillyard, *The Personal Heresy*, (Oxford, 1939), pág. dieciséis; Teeter, loc cit., págs. 183, 192: revisión de los Ensayos de Tillotson, *TLS*, XLI (abril de 1942), 174. "Capítulos VIII, "El Patrón", y XVI, "El Paisaje Conocido y Familiar", será de gran ayuda para el estudiante del poema. Para un ejemplo extremo de crítica intencional, ver el análisis de Kenneth Burke de *The Ancient Mariner* en *The Philosophy of Literary Form* (Louisiana State University Press, 1941), págs. 22-23, 93-102. Al Sr. Burke se le debe atribuir el haber realizado muy claramente lo que está haciendo. "Charles M. Coffin, *John Donne and the New Philosophy* (Nueva York, 1827), págs. 97-98.
15. En sus escritos críticos, Eliot ha expresado la visión correcta de la psicología del autor. (Ver *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Cambridge, 1933, p. 139 y "Tradition and the Individual Talent" en *Selected Essays*, Nueva York, 1932), aunque su registro no es del todo consistente (ver *A Choice of Kipling's Verse*, Londres, 1941, pp.