

Director de colección: José Manuel Cuesta Abad  
Maqueta de portada: Sergio Ramírez  
Diseño interior y cubierta: RAG

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reproduzcan sin la preceptiva autorización o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

© de la presente edición, para lengua española, Ediciones Akal, S. A., 2005

Sector Foresta, 1  
28760 - Tres Cantos  
Madrid - España

Tel.: 918 061 996  
Fax: 918 044 028

[www.akal.com](http://www.akal.com)

ISBN-10: 84-460-1100-X  
ISBN-13: 978-84-460-1100-2  
Depósito legal: M. 45.020-2005

Impreso en Cofás, S. A.  
Móstoles (Madrid)

*José Manuel Cuesta Abad y  
Julián Jiménez Heffernan (eds.)*

## TEORÍAS LITERARIAS DEL SIGLO XX UNA ANTOLOGÍA



**WILLIAM K. WIMSATT** (1907-1975), teórico literario norteamericano, cursó estudios en la Universidad de Georgetown (1929). Desde 1930 a 1935 fue director del departamento de anglística y profesor de latín en el Portsmouth Priory School en Rhode Island. De 1935 a 1936 estudió y dio clases en la Universidad Católica de América, para luego conseguir su doctorado en la Universidad de Yale, centro académico al que quedó vinculado hasta su muerte. Su tesis, publicada como *Prose Style of Samuel Johnson* (1941), lo inicia en los estudios del siglo dieciocho inglés. Este interés por el neoclasicismo inglés, que fructifica en títulos como *Philosophic Words: A Study of Style and Meaning in «The Rambler» and «Dictionary» of Samuel Johnson* (1948), *The Portraits of Alexander Pope* (1965) y ediciones como *Alexander Pope: Selected Poetry and Prose* (1951) o *Boswell for the Defence, 1769-1774* (1959), expresa bien a las claras su interés por la estética neoclásica, normativa, volcada al concepto de mimesis, distanciada de los excesos retóricos del XVII y los éxtasis subjetivos del XIX. El título de su estudio más conocido, *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry* (1954), exhibe su apresamiento en una comprensión mimética, icónica, del arte verbal literario, que le lleva a cuestionar la arbitrariedad del signo lingüístico defendida por Saussure. La compulsión antisubjetivista de Wimsatt le condujo, por otra parte, a retomar, para fines críticos, un antiguo dogma del modernismo poético, la máxima de Archibald MacLeish en función de la cual «un poema no debe significar sino ser». La radicalidad de este aserto, sin duda matizado, se expresó en dos ensayos históricos, «La falacia intencional» y «La falacia afectiva», que Wimsatt redactó junto a Monroe Beardsley e incluyó en *The Verbal Icon*. En el primero combaten la falacia causalista o genetista, según la cual el crítico debe partir de «las causas psicológicas del poema». Ello conduciría, según Wimsatt y Beardsley, a la biografía y al relativismo. En el segundo ensayo combaten la falacia en virtud de la cual el crítico debe partir de «los efectos psicológicos del poema». Ello conduciría al impresionismo y al relativismo. Su solución alternativa es un prodigio de funcionalismo pragmático: «Juzgar un poema es como juzgar un púding o una máquina: le pedimos que funcione». Este funcionamiento, según Wimsatt, se revela como una puesta en tensión de los elementos compositivos del poema, siendo la metáfora el principio rector. Esta comprensión tensional del arte literario, muy compartida por otros miembros del *New Criticism*, quienes aplauden la comprensión del poema como artefacto, obtiene en Wimsatt tonalidades algo religiosas, muy de sabor protestante: el arte como tensión del sufrimiento espiritual. Otros estudios importantes son *Hateful Contraries. Studies in Literature and Criticism* (1965) y la recopilación póstuma, *Day of the Leopards. Essays in Defence of Poems* (1976). La virtud de Wimsatt reside en que la violencia de sus propuestas queda siempre protegida por una erudición teórica sobresaliente, seña de identidad de un grupo de críticos igualmente afincados en Yale, como Cleanth Brooks y René Wellek.

**MONROE C. BEARDSLEY** nació en Bridgeport (Connecticut) en 1915. Fue Profesor de Filosofía en Swarthmore College, y autor de diversos artículos publicados en *Journal of the History of Ideas, Ethics, Mind, The Journal of Philosophy, Philosophical Review, The Russian Review* y *The Sewanee Review*. Su colaboración con Wimsatt en la redacción de dos ensayos célebres, «La falacia intencional» y «La falacia afectiva», le dio una cierta notoriedad entre los especialistas en teoría literaria. Es indudable la presencia de su mirada, educada en historia de la filosofía, psicología, estética y ética, en el tejido argumentativo de estos dos ensayos.

*William K. Wimsatt Jr. y Monroe C. Beardsley*  
**La falacia intencional y La falacia afectiva\***

## LA FALACIA INTENCIONAL

### I

En recientes debates se ha puesto a prueba la reivindicación de la «intención» del autor frente al juicio crítico, especialmente en el mantenido entre los profesores Lewis y Tillyard bajo el título *The Personal Heresy*. Pero no parece que dicha defensa, así como la mayoría de sus corolarios románticos, hayan sido cuestionados de forma generalizada. Los mencionados críticos plantearon este asunto en un breve artículo titulado «Intention», incluido en un *Diccionario* de crítica literaria, sin conseguir dar suficiente cuenta de sus implicaciones. Nosotros planteamos que ni los planes, ni las intenciones del autor son deseables ni factibles como principios de juicio ante el éxito de una obra de arte literario y nos parece que éste es un principio que se adentra en algunas de las diferencias de la historia de las actitudes críticas. Es un principio que, se acepte o rechace, apunta a la oposición polar de la «imitación» clásica y la expresión romántica. Comporta muchas verdades específicas sobre la inspiración, la autenticidad, la biografía, la historia literaria y los estudios académicos, así como algunas tendencias de la poesía contemporánea, especialmente la de su referencialidad. No hay prácticamente ningún problema de crítica literaria en el que la aproximación del crítico no se encuentre respaldada por su forma de entender la «intención».

La «intención», según utilizaremos este término, se corresponde *con lo que se ha pretendido* en una fórmula que, más o menos explícitamente, ha tenido amplia aceptación. «Para poder juzgar los resultados de un poeta, debemos *saber qué ha pretendido*». La intención es un diseño o plan en la mente del autor. La intención tiene evidentes afinidades con la actitud del autor hacia su obra, con lo que siente, con lo que le hace escribir.

Comenzamos nuestra argumentación con el resumen de una serie de proposiciones, abstraídas hasta el punto en que nos han parecido axiomáticas.

1. Un poema no adquiere su existencia por accidente. Como ha indicado el profesor Stoll, las palabras de un poema salen de una cabeza y no de un sombrero, si bien insistir en el intelecto que diseña como *causa* de un

\* Título original: «The Intentional Fallacy» y «The Affective Fallacy», publicadas en W. K. WIMSATT, *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*. Lexington, The University Press of Kentucky, 1954, pp. 3-18 y pp. 21-39. Traducción de Vicente Carmona.

poema no significa aceptar el diseño o la intención como el *principio* que el crítico debe utilizar para juzgar el valor de los resultados de un poeta.

2. Debemos preguntarnos cómo se supone que un crítico debe encontrar respuesta al planteamiento de la intención. ¿Cómo puede descubrir lo que intentó hacer el poeta? Si el poeta ha logrado hacerlo, el propio poema muestra lo que quería hacer y si no lo ha conseguido, el poema no será una evidencia adecuada y el crítico deberá recurrir al exterior del poema para encontrar las pruebas de una intención que no resulta efectiva en el poema. «Sólo se puede mantener un  *caveat en mente*» diría un eminente intencionalista, en el momento en que su teoría se repudia a sí misma; «el objetivo de un poeta debe ser juzgado en el momento del acto creativo, es decir, por el arte del poema mismo».

3. Juzgar un poema es como juzgar un puding o una máquina: le pedimos que funcione. Sólo inferimos la intención de un artífice si funciona su artefacto. «Un poema no debe significar sino ser.» Un poema sólo puede ser por su  *significado* —ya que su medio son las palabras— aunque es, simplemente es, puesto que no tenemos excusa para preguntarnos qué pretende o significa cualquiera de sus partes. La poesía es un logro del estilo por medio del cual se maneja, de una vez, un complejo significativo. La poesía tiene éxito porque todo, o casi todo, lo que se dice o queda implícito resulta relevante; todo lo irrelevante queda excluido, como los tropezones en un puding o los defectos en una máquina. En este sentido, la poesía difiere de los mensajes prácticos, que son aceptables si y sólo si inferimos la intención correctamente. Son más abstractos que la poesía.

4. Ciertamente, el significado de un poema puede ser personal ya que un poema expresa una personalidad o estado del alma más que un objeto físico, como una manzana. Incluso un poema lírico corto es dramático, es la respuesta de un hablante (sin importar su abstracción) ante una situación (sin importar su universalidad). Tenemos que asignar los pensamientos y actitudes del poema al hablante dramático y si lo hiciéramos respecto al autor sólo sería por medio de un acto de inferencia biográfica.

5. Por medio de la revisión, en cierto sentido, un autor puede alcanzar mejor su intención original. Pero éste es un sentido muy abstracto. Quería escribir una obra mejor, o una obra mejor dentro de cierto tipo y ya lo ha hecho, pero de esto se sigue que su primera intención concreta no era su intención. «Él era el hombre que buscábamos, es cierto», dice el rústico guardián de Hardy, «pero no era el hombre que buscábamos, pues el que buscábamos no era el que queríamos.»

El profesor Stoll se preguntaba: «¿No es el crítico un juez que no explora su propia conciencia, sino que determina el significado o intención del autor como si el poema fuera un testamento, un contrato o la constitución? El poema no es del crítico». Acertadamente diagnosticaba dos formas de irresponsabilidad, inclinándose por una de ellas, pero nuestro punto de vista es diferente. El poema no es del crítico ni del autor (queda separado del

autor al nacer y va por el mundo más allá de su voluntad de intención o su control). El poema pertenece al público, se materializa en el lenguaje, propiedad particular del público, y trata del ser humano, objeto del conocimiento público. Lo que se dice del poema está sujeto al mismo escrutinio que cualquier otra declaración lingüística o de las ciencias psicológicas.

Una de las voces críticas del artículo de nuestro  *Diccionario*, Ananda K. Coomaraswamy, ha señalado que existen dos tipos de planteamientos respecto a la obra de arte: 1) si el autor logró sus intenciones; 2) si la obra de arte «debía haber sido realizada» y, por tanto, «si merece ser preservada». Según Coomaraswamy, la segunda no es «crítica de una obra de arte en tanto obra de arte», sino crítica moral; la primera es crítica artística. Pero nosotros pensamos que la segunda no tiene por qué ser crítica moral, que hay otras maneras de decidir si merece la pena conservar una obra de arte y si, en cierto modo, deben haber sido realizadas. Esa otra manera es la crítica objetiva de las obras de arte como tales lo que nos permite distinguir entre un hábil asesinato y un poema hábil. El hábil asesinato es un ejemplo aducido por Coomaraswamy y, dentro de su sistema, la diferencia entre el asesinato y el poema es simplemente moral, no artístico, ya que ambos, si se realizan según el plan previsto, son un logro artístico. Nosotros defendemos que la segunda es una investigación más valiosa que la primera y, dado que mediante la segunda, y no por la primera, podemos distinguir la poesía del asesinato, se le puede dar apropiadamente el nombre de «crítica artística».

## II

No es tanto una declaración histórica como una definición decir que la falacia intencional es romántica. Cuando un retórico del siglo primero escribía que «lo sublime es el eco de un alma grande», o cuando indicaba que «Homero penetra en las acciones sublimes de sus héroes» y «comparte toda la inspiración del combate», no nos puede sorprender que se considere a ese retórico como un lejano precursor del romanticismo y que sea celebrado en los términos más encarecidos por Saintsbury. Se podría discutir lo apropiado del término romántico para Longino, pero no puede dudarse que, en un importante sentido, lo es.

Las tres preguntas para una «crítica constructiva» de Goethe eran: «¿Qué pretendía hacer el autor? ¿Era su plan razonable e importante y hasta qué punto consiguió llevarlo a cabo?». Si dejamos de lado la pregunta intermedia, nos encontramos con el sistema de Croce, culminación y cúspide de la expresión filosófica del romanticismo. Lo bello es lograr la intuición-expresión y lo feo el no lograrlo. La intuición, o parte privada del arte, es  *el* hecho estético, así como el medio, o parte pública, no es en absoluto objeto de la estética.

La Madonna de Cimabue sigue en la iglesia de Santa Maria Novella, pero ¿sigue hablando al visitante de hoy como lo hacía con los florenti-

nos del siglo trece? *La interpretación histórica* trabaja [...] para devolvernos las condiciones psicológicas que han cambiado con el decurso de la historia. Nos permite ver una obra de arte (un objeto físico) como la *vio su autor* en el momento de su producción.

Las primeras cursivas son de Croce, las segundas nuestras. El resultado del sistema de Croce es un ambiguo énfasis en la historia. Tomando este tipo de citas como punto de partida, un crítico puede escribir aceptables análisis del significado o «espíritu» de una obra de Shakespeare o Corneille —proceso que supone un minucioso estudio histórico, pero sigue siendo crítica estética— o bien puede, con igual acierto, producir un ensayo psicológico, biográfico o cualquier otro tipo de historia no estética.

### III

Me acerqué a los poetas: trágicos, ditirámicos, de todo tipo [...] Les presenté algunos de los pasajes más elaborados de su propia obra y les pregunté cuál era su significado [...] ¿Me creerán? No había nadie presente que hablara mejor de su poesía de lo que hablaron ellos mismos. Entonces supe que no por sabiduría escriben poesía los poetas, sino por una especie de genio e inspiración.

Esa reiterada desconfianza en los poetas que encontramos en Sócrates puede formar parte de un punto de vista rigurosamente ascético que apenas deseamos compartir, si bien el Sócrates de Platón contemplaba una verdad sobre la mente poética que el mundo, normalmente, ya no ve, por no hablar de la crítica, y lo más inspirado y afectivo que se recuerda ha procedido de los propios poetas.

Es cierto que los poetas han tenido algo que decir y no lo podían hacer críticos y profesores; su mensaje ha sido más emocionante: la poesía debe resultar tan natural como las hojas en un árbol, la poesía es la lava de la imaginación o es emoción convertida en tranquilidad. Pero es necesario que comprendamos el carácter y autoridad de esos testimonios. A estas expresiones y a las afanosas recomendaciones que suelen dar los autores sólo las separa una delgada línea. Así ocurre, por ejemplo, en Edward Young, Carlyle o Walter Pater:

Hay dos reglas de oro en la *ética* que no son menos doradas para la *composición* que para la vida. 1. *Conócete a ti mismo*. 2. *Venérate a ti mismo*.

Este es el gran secreto para encontrar lectores y mantenerlos: dejad que el que pueda emocionar y convencer a los otros se emocione y convenga primero él mismo. La regla de Horacio, *Si vis me flere*, es aplicable en un sentido más amplio que el literal. Para cualquier escritor, para cualquier poeta podemos decir: sé verdadero si quieres que te crean.

¡La verdad! No puede haber mérito, ni artificio sin ella. Lo que es más, toda belleza, a la larga, sólo es justeza con la verdad o lo que llamamos expresión, la más ajustada adecuación del habla a esa visión interior.

Y el pequeño manual para mentes poéticas de Housman nos ofrecía esta ilustración:

Habiendo bebido una pinta de cerveza durante el almuerzo —la cerveza es un sedante para el cerebro y las tardes son la parte menos intelectual de mi vida— salía a pasear dos o tres horas. Mientras caminaba, sin pensar en nada en particular, contemplando sólo las cosas que me rodeaban y siguiendo el proceso de las estaciones, ocasionalmente aparecían en mi mente, con repentina e indescriptible emoción, uno o dos versos y, a veces, toda una estrofa.

Éstos son los términos lógicos de la serie ya citada. Ahí tenemos una confesión de cómo se escribían los poemas que nos podría servir como definición de la poesía en tanto que «emoción recordada en tranquilidad», algo que un joven poeta podría tomar literalmente como regla práctica. Tómese una pinta de cerveza, relájese, salga de paseo, no piense en nada concreto, contemple las cosas, ríndase a sí mismo, busque la verdad en su propia alma, escuche el sonido de su voz interior, descubra y exprese la *vraie vérité*.

Probablemente todo esto sean excelentes consejos para los poetas. La imaginación juvenil encendida por Wordsworth y Carlyle posiblemente se encuentre más próxima a la producción de un poema que la mente de un estudiante disciplinada por Aristóteles y Richards. Es posible que el arte de inspirar a los poetas o, al menos, de incitar a algo parecido a la poesía en los jóvenes, haya ido en nuestros días más lejos que nunca. Los libros de escritura creativa como los producidos por la Lincoln School son una prueba interesante de lo que pueden hacer los muchachos. Sin embargo, todo esto podría parecer que pertenece a un arte separado de la crítica, a una disciplina psicológica, a un sistema de autoayuda, al yoga, que el joven poeta hace bien en reconocer, pero que es totalmente diferente al arte público de evaluar poemas.

Coleridge y Arnold eran mucho mejores críticos de lo que lo han sido la mayoría de los poetas y si la tendencia crítica marchitó la poesía de Arnold y Coleridge, no resulta inconsistente con nuestro argumento, es decir, que enjuiciar poemas es diferente al arte de producirlos. Coleridge nos dejó la clásica historia «anodina» y nos contó lo que pudo sobre la génesis de un poema, lo que él llamaba «curiosidad psicológica», pero sus definiciones de la poesía y de la «imaginación» como cualidad poética, podremos encontrarlas en otras partes en términos muy diferentes.

Sería extraordinario si las claves de la escuela intencional, como «sinceridad», «fidelidad», «espontaneidad», «autenticidad», «originalidad», pudieran equipararse con términos del tipo «integridad», «relevancia», «unidad»,

«función», «madurez», «sutileza», «adecuación» y otros aún más precisos para la evaluación, es decir, si la «expresión» siempre significara logros estéticos. Pero no es así.

El arte «estético», según el profesor Curt Ducasse, ingenioso teórico de la expresión, es la objetivación consciente de los sentimientos, de la que forma parte intrínseca el momento crítico. El artista corrige la objetivación cuando no es la adecuada. Pero esto podría significar que el intento previo de objetivación de la identidad no tuvo éxito o «también podría significar que se trató de una objetivación exitosa de la identidad que, al presentarse ante nosotros con claridad, rechazamos y repudiamos en favor de otra». ¿Cuál es la norma que seguimos para aceptar o rechazar la identidad? El profesor Ducasse no lo dice. Sin embargo, sea cual fuere, esa norma es uno de los elementos en la definición del arte que no puede ser reducido a términos de objetivación. La evaluación de la obra de arte sigue siendo pública. La obra se mide frente a algo externo a su autor.

#### IV

Hay cierta crítica de poesía y psicología del autor que, aplicada al presente o al futuro, adopta la forma de promoción inspiradora; pero la psicología del autor también puede ser histórica y, por otra parte, nos encontramos con la biografía literaria, un estudio legítimo y atractivo en sí mismo, una aproximación a la personalidad, como indicara el profesor Tillyard, siendo el poema sólo una aproximación paralela. Ciertamente no es preciso ver una intención despectiva en el hecho de señalar, dentro del ámbito de los estudios literarios, la diferencia entre los estudios personales y los poéticos. Ahora bien, existe el peligro de confundir los estudios personales y poéticos y se suele cometer el error de escribir sobre lo personal como si fuera poético.

Las evidencias internas y externas para el significado de un poema son diferentes. Que lo interno (1) sea también público es sólo una paradoja verbal y superficial: se descubre por medio de la semántica y de la sintaxis de un poema, por medio de nuestro conocimiento cotidiano del lenguaje, de la gramática, los diccionarios y toda la literatura fuente de esos diccionarios y, en general, por medio de todo lo que constituye un lenguaje y una cultura. Así como que lo externo (2) sea privado o idiosincrásico y no forme parte de la obra en tanto que hecho lingüístico: se trata de revelaciones (en diarios, por ejemplo, en cartas, en conversaciones) sobre cómo o por qué el poeta escribió el poema (a qué dama, mientras estaba sentado en qué jardín o a la muerte de qué amigo o hermano). Existe un tipo de evidencia intermedio (3) que se refiere al carácter del autor o a significados privados o semiprivados vinculados con palabras o temas de un autor o del grupo al que pertenece. El significado de las palabras es la historia de las palabras y la biografía de un autor, su utilización de una palabra y las asociaciones que

conlleva para él, forma parte de la historia y el significado de dicha palabra. Pero los tres tipos de evidencia, especialmente la (2) y la (3), se funden en otra tan sutil que no siempre resulta fácil marcar la frontera entre ejemplos y, por lo tanto, se plantea una dificultad para la crítica. La utilización de evidencias biográficas no tiene que implicar intencionalidad porque aunque pueda ser una evidencia de las intenciones del autor, también puede serlo del significado de sus palabras y del carácter dramático de su declaración. Por otra parte, puede que nada sea así y que el crítico interesado por las evidencias de tipo (1) y, moderadamente interesado por las del tipo (3), genere a largo plazo una clase de comentario diferente al del crítico preocupado por el (2) y el (3) donde confluye con el (2).

Todo el deslumbrante desfile en *The Road to Xanadu* del profesor Lowe, por ejemplo, transita a lo largo de la frontera que separa a los tipos (2) y (3) o valientemente traspasa la romántica región del (2). «Kubla Khan», indica Lowe, «es el tejido de una visión, pero todas las imágenes que surgen de su entramado han pasado antes a través de ella y puede parecer que no hay nada accidental o fortuito en su reaparición.» No resulta suficientemente claro, ni siquiera cuando el profesor Lowe explica que hay cadenas de asociaciones, como átomos unidos, que son arrastradas en complejas relaciones con otras cadenas dentro del profundo pozo de la memoria de Coleridge y que conviven y surgen como poemas. Si no hay nada «accidental y fortuito» en la manera en que las imágenes vuelven a la superficie, eso significaría que (1) Coleridge no podría producir lo que no tenía, que estaba limitado en su creación por lo que había leído o experimentado, o (2) que habiendo recibido ciertas cadenas de asociaciones, se viera obligado a devolverlas de la manera en que lo hizo y que el valor del poema pudiera describirse siguiendo las experiencias de las que había bebido. Puede que no se acepte el último par de proposiciones (una especie de asociacionismo harteriano que el propio Coleridge rechazaba en *Biographia*), pues ciertamente hay otras combinaciones, otros poemas, mejores o peores, que pudieron haber sido escritos por personas que hubieran leído a Bartram, Purchas, Bruce o Milton. Y esto es cierto sin importar lo que queramos añadir al brillante complejo de la lectura de Coleridge. En algunos adornos (como la frase citada) y en los títulos de los capítulos, como «La formación del espíritu», «La síntesis mágica», «Imaginación Creatrix», puede que el profesor Lowes haya querido decir más sobre los poemas de lo que realmente ha dicho. Hay una variedad un tanto engañosa en los sofisticados títulos de los capítulos. Esperamos progresar hacia una nueva etapa de la argumentación y lo que nos encontramos es con más y más fuentes, así como la insistencia sobre «la naturaleza torrencial de las asociaciones».

«Wohin der Weg?» es lo que cita el profesor Lowe como motivo de su libro. «Kein Weg! Ins Unbetretene.» Podríamos decir que, precisamente porque la manera es *unbetreten*, nos aleja del poema. Los *Travels* de Bartram contienen bastantes datos referentes a la historia de ciertas palabras y de cier-

tas concepciones floridianas que aparecen en «Kubla Khan». Y un alto porcentaje de esa historia ha permanecido y pasado a formar parte de la propia materia de nuestro lenguaje. Tal vez, alguien que haya leído a Bartram aprecie más el poema que quien no lo haya hecho o que, buscando el vocabulario de «Kubla Khan» en el *Oxford English Dictionary* o leyendo algunos de los libros que allí se citan, alguna persona pueda conocer mejor el poema. Pero añadiría muy poco al poema saber que Coleridge había leído a Bartram. Hay un amplio sentido de la vida, de las experiencias sensoriales y mentales, que se encuentra detrás de un poema y que en muchos casos lo provoca, pero nunca es necesario ni preciso conocerlo para la composición verbal y, por consiguiente, intelectual que es el poema. Para todos los objetos de nuestra variada experiencia, para cada unidad, existe una acción de la mente que corta las raíces, que difumina el contexto, de lo contrario nunca tendríamos objetos, ideas o cualquier otra cosa de la que hablar.

Es posible que no haya nada en el amplio libro del profesor Lowe que suponga un detrimento en la apreciación que cualquiera pudiera tener de *The Ancient Mariner* o de «Kubla Khan». A continuación presentamos un caso en el que la preocupación por las evidencias del tipo (3) va tan lejos que distorsiona la visión que tiene el crítico del poema (aunque es un caso no tan obvio como otros que abundan en nuestras revistas de crítica).

En un conocido poema de John Donne aparecen estos cuatro versos:

El movimiento de la tierra trae daños y miedos  
Los hombres piensan en lo que supone y significa  
Pero la trepidación de las esferas,  
Aunque más sonora, es inocente.

Recientemente un crítico, en un elaborado análisis de los conocimientos de Donne, ha escrito lo siguiente sobre esos cuatro versos:

Toca el pulso emocional de la situación por medio de la hábil alusión a la nueva y antigua astronomía [...]. De la nueva astronomía, el principio más radical es el «movimiento de la tierra»; de la antigua, «la trepidación de las esferas» es el movimiento de mayor complejidad [...]. El poeta exhorta a su amor a la quietud y a la calma ante su partida y para este propósito, la figura basada en el último movimiento (la trepidación), largamente aceptado por la antigua astronomía, ajustadamente apunta hacia la tensión del momento sin provocar los «daños y miedos» implícitos en la figura de la tierra en movimiento.

El argumento es plausible y se basa en la tesis, bien fundamentada, de que Donne estaba profundamente interesado por la nueva astronomía y sus repercusiones en el ámbito teológico. En varios trabajos Donne muestra su familiaridad con *De Stella Nova* de Kepler, con *Sidereus Nuncius* de Galileo, con

*De Magnete* de William Gilbert y con los comentarios de Clavio a *De Sphaera* de Sacrobosco. Él mismo se refiere a la nueva ciencia en su *Sermón ante la cruz de Pablo* y en una carta a Sir Henry Goodyer. En *The First Anniversary* indica que «la nueva filosofía pone todo en duda». En su *Elegy on Prince Henry* señala que «el menor movimiento del centro» hace que «el mundo se agite».

Resulta difícil responder ante un argumento como éste e imposible refutarlo con evidencias de parecida naturaleza. No hay razón para que Donne no escribiera una estrofa en la que los dos tipos de movimiento celeste representaran, en principio, dos tipos de emoción. Y si nos llenamos de ideas astronómicas y contemplamos a Donne sólo sobre ese horizonte de la nueva ciencia, podemos llegar a creer que él también lo hizo. Pero el texto en sí mismo, el vehículo analizable de una complicada metáfora, sigue intacto. Y podemos observar que: (1) el movimiento de la tierra, según la teoría copernicana es celestial, suave y regular y, aunque pueda provocar temores religiosos o filosóficos, no puede ser asociado con la crudeza ni el prosaísmo del tipo de conmoción que el hablante del poema pretende conjurar; (2) que hay otro movimiento de la tierra, el terremoto, que tiene, precisamente, esa cualidad y que podría asociarse con el río de lágrimas y desastres de la segunda estrofa del poema; (3) que la «trepidación» es apropiada al terremoto, porque ambos son movimientos vibratorios y de temblor y la «trepidación de las esferas» es «mucho mayor» que un terremoto, pero no mayor (si es que se pueden comparar ambos movimientos por su grandeza) que el movimiento anual de la tierra; (4) ese pensar en lo que «supone y significa» muestra que el acontecimiento ha pasado, como un terremoto, no como el incesante movimiento celestial de la tierra. Es posible que el conocimiento del interés de Donne por la nueva ciencia añada un nuevo plano de significado, un matiz a la estrofa en cuestión, aunque incluso decir esto vaya contra la palabra. Tomar como corazón de la metáfora la antítesis geocéntrica o heliocéntrica es desprestigiar la lengua inglesa, primar la evidencia privada frente a la pública, lo externo frente a lo interno.

## V

Si la distinción entre tipos de evidencias tiene implicaciones para el crítico histórico, no tiene menos para el poeta contemporáneo y sus críticos. Dado que para el poeta toda regla no es sino otra cara del juicio crítico y que el pasado es el ámbito del estudioso y del crítico, así como el futuro y el presente lo son del poeta y de los conformadores del gusto, podríamos decir que los problemas que surgen en los estudios literarios a partir de la falacia intencional son paralelos a otros que surgen en el mundo de los experimentos progresistas.

La cuestión de la «alusividad», por ejemplo, tan notoriamente apuntada en la poesía de Eliot, ciertamente consiste en un juicio falso que, frecuentemente, conlleva una falacia intencional. La frecuencia y pro-

fundidad de las alusiones literarias en la poesía de Eliot y en otros poetas, ha llevado a tantos buscadores de significados totales hasta la *Ramadorada* y el drama isabelino, que se ha convertido en una especie de lugar común presuponer que no sabemos lo que quiere decir el poeta a no ser que lo rastreemos en su lectura, suposición doblemente cargada de implicaciones intencionales. La posición adoptada por F. O. Matthiessen es muy saludable y, en parte, anticipa esa dificultad:

Si uno lee estas palabras con oído atento y es sensible a sus repentinos cambios de movimiento, el contraste entre el Támesis real y su visión idealizada en una época anterior a que fluyera a través de una megalópolis se encuentra sutilmente transmitido por el propio movimiento, reconozcamos o no su procedencia en Spencer.

Las alusiones de Eliot funcionan cuando las conocemos e incluso, en la mayoría de los casos, cuando no las conocemos, gracias a su poder de sugerencia. Pero en muchas ocasiones nos encontramos con alusiones respaldadas por notas y resulta un interesante planteamiento pensar si dichas notas funcionan como guías para llevarnos hacia donde podamos educarnos o si son indicaciones en sí mismas sobre el carácter de las alusiones. «Casi todo lo importante [...] que resulta apropiado para la apreciación de *The Waste Land*», indicaba Matthiessen al respecto del libro de la señora Weston, «ha sido incorporado a la estructura del poema o a las notas de Eliot». Y con semejante admisión puede parecer que no resulte tan importante si Eliot inventó sus fuentes (así como Sir Walter Scott inventó epígrafes de capítulos procedentes de «obras antiguas» y autores «anónimos» y Coleridge escribió glosas marginales para *The Ancient Mariner*). Las alusiones a Dante, Webster, Marvell o Baudelaire sin duda tienen importancia porque son autores que existieron, pero dudo que se pueda decir lo mismo respecto a una alusión a un oscuro isabelino:

el son de bocinas y motores que acercará  
a Sweeney a Mrs. Porter en primavera.

«Véase. Day, *Parliament of Bees*» apunta, Eliot,

Cuando de repente, al escuchar, oirás  
ruido de cuernos y cacería, que traerá  
a Acteón a Diana junto a la fuente  
donde todos verán su piel desnuda.  
(Versión de J. Malpartida)

La ironía se completa con la cita misma. Aunque Eliot hubiera compuesto esos versos para acomodar sus propias fuentes no habría pérdida

alguna de validez. La certeza aumenta al leer la siguiente anotación de Eliot: «No conozco los orígenes de la balada de la que proceden esos versos, me la enviaron desde Sidney, Australia». La palabra importante de esta anotación —en Mrs. Porter y su hija que se lavaban los pies con sifón— es «balada». Si los mismos versos dan la impresión de ser una «balada», la anotación no resultaría muy necesaria. A fin de cuentas, la investigación debe centrarse en la integración de dichas notas como partes del poema, puesto que aportan una información especial sobre el significado de ciertas frases de dicho poema y tienen que verse sujetas al mismo escrutinio que las otras palabras que lo componen. Matthiessen cree que las notas forman parte del precio que Eliot «tuvo que pagar para evitar lo que él hubiera considerado como amortiguar la energía de su poema al establecer vínculos conectivos extendidos en el texto mismo». Pero nos podríamos preguntar si las propias notas y su necesidad no son igualmente amortiguadoras. F. W. Bateson acertadamente ha señalado que «*The Sailor Boy*» de Tennyson mejoraría si se eliminaran la mitad de las estrofas y que las mejores versiones de baladas como «*Sir Patrick Spens*» le deben su fuerza a la audacia que muestra el juglar al dar por sentada la historia que él mismo comenta. ¿Qué ocurre si el poeta no puede dar nada por sentado en un contexto más recóndito y, en lugar de proporcionar información, proporciona notas? Podemos decir, a favor de esta opción, que al menos las notas no pretenden ser dramáticas, como lo serían de estar escritas en verso. Por otra parte, las notas pueden parecer material añadido y sin asimilar que, aun siendo necesario para el sentido del símbolo verbal, queda suelto junto al poema pero sin integrar, de manera que el símbolo queda incompleto.

Lo que pretendemos decir con el anterior análisis es que mientras las notas parecen autojustificarse como índices externos respecto a la *intención* del autor, deben ser valoradas como cualquier otra parte de la composición (un arreglo verbal especial para un contexto particular) y, una vez juzgadas de esa manera, puede ponerse en duda su realidad como partes del poema o su integración imaginativa con el resto de la composición. Matthiessen, por ejemplo, entiende que los títulos y epígrafes que Eliot pone a sus poemas son un aparato informativo, como las notas. Pero, mientras le preocupan algunas de las notas y piensa que Eliot «parece estar burlándose de sí mismo por haber escrito la nota y, al mismo tiempo, quiere transmitir algo con ella», Matthiessen cree que el mecanismo del epígrafe «no está, en absoluto, abierto a la objeción de no ser suficientemente estructural». «*La intención*», señala, «permite que el poeta asegure una expresión condensada en el propio poema». «En todos los casos, el epígrafe es *diseñado* para formar parte integral del efecto del poema». El mismo Eliot, en sus notas, justificaba su práctica poética en términos de intención:

El «Hombre ahorcado», figura de la baraja tradicional, se ajusta a mis intenciones de dos formas: porque se asocia en mi mente con «el Dios

ahorcado» de Frazer, y porque lo asocio a la figura encapuchada en el pasaje de los discípulos de Emaús [...] El Hombre de los Tres Bastos (una figura auténtica del Tarot) la asocio, bastante arbitrariamente, con el propio Rey Pescador (versión de J. Malpartida).

Tal vez tengamos que tomárnoslo más en serio aquí, cuando le encontramos desprevenido en una nota, que cuando comentaba en sus Norton Lectures la dificultad para decir lo que significa un poema, añadiendo lúdicamente que pensaba añadir algunos versos de *Don Juan* a la segunda edición de *Miércoles de ceniza*:

No quiero decir que del todo entienda  
Mi propio sentido cuando me encuentro muy bien;  
Pero el hecho es que no tengo nada planeado  
De no ser un momento de alborozo.

Si Eliot y otros poetas contemporáneos tienen un fallo característico sería el de *planear* demasiado.

La alusividad en poesía es una de las múltiples facetas críticas por medio de la cual hemos pretendido ilustrar el tema más abstracto de la intencionalidad, pero puede que sea, por el momento, la ilustración más importante. La alusividad, en tanto que práctica poética, puede parecer en algunos poemas recientes un corolario extremo de la asunción del intencionalismo romántico. Como aspecto crítico es un reto y pone en primera línea, de una manera especial, la premisa básica del intencionalismo. El siguiente ejemplo, procedente de la poesía de Eliot, puede servir como epítome de las implicaciones prácticas de lo que hasta ahora hemos estado planteando. En «Canción de amor de J. Alfred Prufrock» de Eliot, hacia el final aparece este verso: «He oído a las sirenas cantándose unas a otras», que tiene cierta semejanza con el verso de John Donne, «Enséñame a escuchar a las sirenas cantar», de tal manera que para el lector un tanto familiarizado con la poesía de Donne se plantea la siguiente pregunta: ¿el verso de Eliot es una alusión a Donne? ¿Prufrock está pensando en Donne? ¿Eliot está pensando en Donne? Pensamos que hay dos maneras radicalmente distintas de responder a estas preguntas. La vía (1) del análisis poético y la exégesis, se plantea si tiene sentido preguntarse si Eliot-Prufrock estaba pensando en Donne. En la primera parte del poema, cuando Prufrock se pregunta, «¿Habría merecido la pena [...] reducir el universo a una pelota?», sus palabras adquieren la mitad de su tristeza e ironía de unos apasionados versos de «A su elusiva dama» de Marvel. Pero el exégeta puede preguntarse si las sirenas, consideradas como una «extraña visión» (oír las, en el poema de Donne, es análogo a los efectos de la mandrágora), tienen algo que ver con las sirenas de Prufrock, que parecen ser símbolos de romance y dinamismo y que, por cierto, tienen autoridad literaria, si resulta precisa, en uno de los versos de

un soneto de Gérard de Nerval. Este método de investigación puede llevarnos a la conclusión de que la semejanza entre Eliot y Donne no tiene importancia y es mejor no pensar en ella o dicho método podría tener la desventaja de no proporcionar conclusiones ciertas. Sin embargo, nosotros defendemos que ésta es la verdadera y objetiva vía de la crítica, en contraste con el segundo tipo de crítica a que puede llevar la incertidumbre de la exégesis: (2) la vía de la investigación biográfica o genética, en la que, aprovechando el hecho de que Eliot viviera, al estilo de quien quiere zanjear una apuesta, el crítico escribiría al poeta para preguntarle lo que quería decir o si tenía a Donne en mente. No nos ocuparemos de las probabilidades de que Eliot contestara que no quería decir nada o que no tenía nada en mente —respuesta bastante apropiada para semejante pregunta— o que, en un momento de distracción, proporcionara una respuesta clara e irrefutable. Lo que defendemos es que semejante respuesta para ese tipo de pregunta no tendría nada que ver con el poema «Prufrock», que no sería un planteamiento crítico. Los planteamientos críticos, a diferencia de las apuestas, no se zanján de esa manera. Los planteamientos críticos no se solucionan consultando al oráculo.

#### LA FALACIA AFECTIVA

##### I

Como el título de este ensayo invita a su comparación con el anterior, sería relevante aclarar en este punto que creemos estar explorando dos caminos que parecen haber ofrecido convenientes desviaciones para evitar los conocidos y frecuentemente temidos obstáculos de la crítica objetiva, si bien ambos han partido de la crítica y de la poesía. La falacia intencional es la confusión entre el poema y sus orígenes, un caso especial de lo que los filósofos conocen como falacia genética. Comienza al intentar derivar la norma crítica de las causas psicológicas del poema, terminando en la biografía y el relativismo. La falacia afectiva es la confusión entre el poema y sus resultados (lo que *es* y lo que *hace*), un caso especial de escepticismo epistemológico, si bien normalmente se comporta como si tuviera un fundamento más sólido que otras formas de escepticismo. Comienza al intentar derivar la norma crítica de los efectos psicológicos del poema y termina en el impresionismo y el relativismo. El resultado de ambas falacias, la intencional y la afectiva, es que el propio poema, como objeto de juicio específicamente crítico, tiende a desaparecer.

En el presente ensayo analizaremos brevemente la historia y los frutos de la crítica afectiva, algunos de sus correlatos en la crítica cognitiva y, a partir de ahí, ciertas características cognitivas de la poesía que han hecho plausible la crítica afectiva. También observaremos las premisas de la críti-