

Jorge Alcázar

La nueva crítica norteamericana

Dedicar unas páginas a una tendencia académica que floreció hace más de cuarenta años, conocida como *new criticism*, parece en sí un anacronismo. Sólo puede justificarse por el hecho de que hasta la fecha reina cierta confusión sobre quiénes fueron los críticos que la practicaron y bajo qué postulados lo hicieron. Hay comentaristas, como Malcom Bradbury,¹ que creen que los críticos de ambos lados del Atlántico, cuyos trabajos vieron la luz pública entre los años 30 y 50, son *new critics*; como se verá más adelante el *new criticism* fue un fenómeno académico netamente norteamericano, lo cual no invalida que sus raíces conceptuales provengan de suelo inglés. Hay otros, como Victor Erlich,² que encuentran varias similitudes entre estos críticos norteamericanos y los formalistas rusos. Aparte de sostener de manera común la autonomía de la obra artística, son más las discrepancias que

¹Bradbury menciona los nombres de F. R. Leavis, William Empson y I. A. Richards en Inglaterra; y en Estados Unidos Cleanth Brooks, Allen Tate, Robert Penn Warren, John Crowe Ransom y, tal vez, R. B. Blackmur, Yvor Winters y W. K. Wimsatt. Véase la introducción del libro compilado por él y David Palmer, *Contemporary Criticism*, Londres, Arnold, 1970, p. 17 n.

²Victor Erlich, *El formalismo ruso*, Barcelona, Seix Barral, 1974, pp. 391-96.

los puntos de afinidad. Comentaremos por último una de las intuiciones explicativas de la especificidad de la poesía, como es el caso de la teoría iconicista de Wimsatt, misma que parece haber pasado inadvertida para la mayoría de los historiadores de la crítica literaria.

A varios de los críticos que trataremos en este artículo, se les asocia con los valores culturales del sur norteamericano y en especial con la Universidad de Vanderbilt, situada en Nashville. Por esta universidad desfilaron, primero en calidad de alumnos y más tarde como profesores, John Crowe Ransom y Robert Penn Warren; por su parte Allen Tate y Cleanth Brooks realizaron nada más el trayecto de estudio. Hacia fines de la década de los años veinte, Vanderbilt fue el centro de un grupo conocido como *Southern Agrarians*, cuyo núcleo principal lo componían un puñado de poetas denominado *The Fugitives*, entre los que destacaban los nombres de Ransom, Warren y Tate. Este grupo de intelectuales sureños —familiarizados con las obras de Santo Tomás, Kant, Chesterton o Eliot— oponían al industrialismo creciente de ese momento la idea del pequeño granjero, mostraban además desconfianza hacia la ciencia cuya arrogancia pretendía arrojar luz sobre los misterios del universo y tenían reparos respecto de los procesos democráticos movidos por un arraigado individualismo. Compartían una visión aristócrata del viejo sur en el que debería predominar el honor, la generosidad y la cortesía.³ Resulta una paradoja de la historia que se le haya dado el apelativo de *new criticism* a un grupo de escritores que, si bien no miraban hacia el pasado con un aire de nostalgia por un presunto orden desaparecido, por

³ W. J. Cash, *The Mind of the South* (1941), Harmondsworth, Penguin, 1973, pp. 387-391.

lo menos lo idealizaban ignorando las realidades concretas de su entorno.

La posición de estos sureños emanaba de un cierto concepto de humanismo conservador que, a la luz de la mentalidad retrógada del sur estadounidense, debió parecer novedoso en su momento. Esta visión cristalizó una serie de obras didácticas y antologías comentadas que apuntaban hacia la apreciación correcta de la literatura en primer plano y, de manera colateral, al crecimiento espiritual del individuo. En 1938 apareció *Understanding Poetry*, resultado del trabajo conjunto de Cleanth Brooks y Robert Penn Warren, que en poco tiempo se convertiría en un libro de texto obligatorio para los cursos universitarios de literatura. Cinco años después la mancuerna Brooks y Warren produciría *Understanding Fiction*. En 1948 Brooks incursionó en el comentario del texto teatral con *Understanding Drama*, esta vez contando con la colaboración de Robert B. Heilman. Este último, a su vez, obtendría cierto renombre en los círculos académicos por dos volúmenes dedicados al examen de la imaginería del *Rey Lear* y *Otelo*. Estos esfuerzos académico-pedagógicos se verían coronados por la publicación en 1957 de *Literary Criticism: A Short History*, producto de siete años de investigación y trabajo en equipo entre Brooks y W. K. Wimsatt. También de estos años es el celeberrimo manual universitario de René Wellek y Austin Warren que compartía, en una versión más erudita y matizada, varias de las preocupaciones de los *new critics* y, en especial, privilegiaba el estudio intrínseco de la literatura. No debemos olvidar que la primera edición de *Theory of Literature* (1949) contenía un capítulo dedicado a la enseñanza de la literatura. Los autores no consideraron conveniente incluirlo en ediciones subsecuentes ya que el estado de cosas

que habían detectado a mediados de los 40 había cambiado sustancialmente una década después. Esto también puede interpretarse como un signo de que los métodos de explicación de textos propuestos por la nueva crítica habían terminado por imponerse en las aulas norteamericanas, a la vez que sus favorecedores se habían hecho de puestos clave en las universidades y en sus respectivos departamentos de literatura. A este respecto, Richard Ohmann señala que el método de explicación detallada de textos (*close reading*) usado por los *new critics* “nos enseñó cómo escribir ensayos como estudiantes, cómo elaborar artículos más tarde y qué decir de un poema a *nuestros* propios alumnos en una clase de 50 minutos”.⁴

Como se apuntó antes, las bases conceptuales de la nueva crítica se originaron en Inglaterra y se deben a dos vertientes principalmente. Por un lado se encuentran los ensayos críticos de T. S. Eliot y la atmósfera cultural que rodeó a la poesía vanguardista de los años veinte; el otro factor importante fue el papel que desempeñaron las ideas de I. A. Richard y William Empson sobre la crítica práctica de la poesía y la influencia que ejercieron en la Universidad de Cambridge. Pasemos a una revisión somera de cada uno.

En el prefacio de su primera colección de ensayos *The Sacred Wood* (1920), Eliot proponía que a la poesía se le debiera ver como poesía y no como otra cosa: ni como la exteriorización de los sentimientos y la personalidad de un individuo, ni como la manifestación de una época, ni como el vehículo para inculcar valores morales o directrices de conducta.

⁴Richard Ohman, *English in America*, Nueva York, Oxford University Press, 1976, p. 70.

A la poesía había que apreciarla en tanto que poesía, es decir, en la medida en que se alcanzara en un texto la excelencia técnica en el manejo del verso.

La práctica artística de Eliot marca la aparición de un nuevo paradigma poético. Según su teoría de la impersonalidad, la poesía no es, como consideraban los románticos, el desahogo emotivo de los sentimientos del poeta, sino la extinción de lo personal en aras de la obra. Para él, el poema tiene una vida propia, independiente y muchas veces diferente de los datos biográficos de su creador. Este ideal de despersonalización del arte marca el paso, de acuerdo con la nomenclatura de M. H. Abrams, de las teorías expresivas, propias del romanticismo, a las teorías objetuales en las que la obra se convierte en un fin en sí mismo. Es más, Eliot tal vez sea uno de los primeros escritores de habla inglesa en emplear el término "autotélico" para referirse al arte, cuando en un artículo del año de 1923 así lo caracteriza distinguiéndolo de la finalidad de la crítica.⁵

A pesar de sostener la autonomía del texto literario y de interesarse por los problemas técnicos del verso, Eliot como crítico no utilizó el análisis verbal detallado propio de los *new critics*;⁶ para él la función del crítico era—desde una visión pontificia del oficio— la elucidación de las obras de arte y la corrección del gusto literario; además creía que la persona mejor dotada para ejercer la crítica de la poesía era el propio poeta. Por último cabe mencionar que a Eliot le tocó vivir y en parte influyó en la revalorización de la poesía barroca. En su ensayo de-

⁵ "The Function of Criticism" (1923) en *Selected Essays*, Nueva York, Harcourt Brace & World, 1964, p. 13.

⁶ George Watson, *The Literary Critics*, ed., Harmondsworth, Penguin, 1973, p. 169.

dicado a los poetas metafísicos ingleses argüía que en un Donne o en un Marvell todavía se podía encontrar —antes de que irrumpiera eso que el denominó “disociación de la sensibilidad”— la capacidad de transmutar las ideas en sensaciones poéticamente plasmadas.

Uno de los primeros defensores de la poesía innovadora de T. S. Eliot lo fue el académico de Cambridge I. A. Richards. Richards dedicó el apéndice final de *Principles of Literary Criticism* (1924) a justificar la “música de ideas” que encontraba en textos como “Gerontion” o *The Waste Land*. En el capítulo 34 hacía una distinción, que encontraremos retomada por los *new critics*, entre dos usos del lenguaje: el científico y el emotivo. De acuerdo con Richards, un enunciado puede usarse en virtud a la referencia —sea ésta falsa o verdadera— a que da lugar; por lo que se puede decir que en el uso científico del lenguaje destaca el valor de verdad del enunciado respecto de su referente. Mientras que en el otro uso propuesto por Richards lo que importa es la actitud emotiva que el enunciado provoca en el oyente o en el lector. Y en el capítulo siguiente aseveraría: “Poetry affords the clearest examples of this subordination of reference to attitude. It is the supreme form of *emotive* language”.⁷

Otra idea importante de Richards que atraería la atención de los críticos norteamericanos —en especial de Brooks— es que el tipo de experiencia estética que encontramos principalmente en obras de cierto mérito literario es el resultado del “equilibrio de impulsos opuestos” manifiestos en el texto.

⁷I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism* (1924), Nueva York, Harvest/HJB, s.a., p. 273.

Este concepto de origen romántico⁸ será substituido en el discurso de los *new critics* por términos tales como tensión, ironía y paradoja.

A Richard se le invitó en 1919 a asumir una cátedra sobre teoría de la crítica en la Universidad de Cambridge, donde dos años antes se había echado a andar una licenciatura en literatura inglesa (B.A.), fenómeno harto novedoso en una época en la que todavía predominaba la enseñanza de las lenguas clásicas y la filología histórica. Contando con una formación filosófica, Richards tenía dos propósitos en mente: a) sustituir el comentario laudatorio y fácil de la poesía por un sentido crítico riguroso y b) aplicar la psicología del momento a los procesos de lectura.⁹ Para ello, en los años veinte Richards realizó una serie de "experimentos" con sus alumnos proporcionándoles textos poéticos sin ningún dato ancilar (título, autor, fecha) e invitándolos a hablar libremente sobre ellos. En su libro de 1929, *Practical Criticism*, hizo un examen minucioso de los "protocolos" de los estudiantes, identificando diez áreas problemáticas en la descodificación de la poesía; con ello llegó a la conclusión de que el estado de la lectura en Inglaterra era deplorable. Sobre este punto George Watson ha señalado que las condiciones mismas del experimento, bajo las cuales los sujetos estaban desprovistos de la mínima pista que les permitiera ubicar el texto dentro de una tradición literaria, deberían conducir

⁸ Coleridge concibe al poeta de esta manera. "He diffuses a tone and spirit of unity, that blends, and (as it were) fuses, each into each, by that synthetic and magical power, to which we have exclusively appropriated the name of imagination. This power [...] reveals itself in the balance or reconciliation of opposite or discordant qualities: of sameness, with difference; of the general, with the concrete; the idea, with the image; the individual, with the representative;" (*Biographia Literaria*, 1817, cap. XIV).

⁹ E. M. W. Tillyard, *The Muse Unchained*, Londres, Bowes & Bowes, 1958, p. 89.

inevitablemente a resultados negativos. O como él mismo resume de manera sentenciosa: "unhistorical reading is bad reading".¹⁰ Watson añade que el carácter histórico del experimento de Richards se convertiría en el ideal de lectura de la mayoría de los *new critics*.

Cleanth Brooks recuerda que fue Robert Penn Warren quien lo introdujo a la lectura de Richards, durante su estancia como estudiante en Oxford, allá por los años 1929-30. Brooks leyó ambos libros con sumo interés, y le entusiasmó más *Practical Criticism*, del cual diría medio siglo después: "I was particularly impressed by his evidence of a general need for alertness in reading and in sensitivity to the nuances in the text read".¹¹ Mientras que *Principles of Literary Criticism* le pareció más bien árido y difícil (lo tuvo que releer una docena de veces) y la parafernalia psicológica desplegada por Richards poco útil y convincente.

A uno de los estudiantes de Richards en el Magdalene College, William Empson, le tocó sistematizar el método de análisis verbal. En 1927 había aparecido *A Survey of Modernist Poetry* bajo la autoría de Robert Graves y Laura Riding. En este libro, oponían la dificultad genuina de un poema, como el soneto 129 de Shakespeare con varios sentidos entretnejidos ("a number of interwoven meanings"), a la dificultad espuria de algunos poetas modernos, en especial e.e. cummings. Empson llevó a una de sus tutorías con Richards un ejemplar del libro y empezó a jugar con los sentidos del texto shakesperiano, comentando que eso se podría hacer con cualquier poema.

¹⁰ Watson, *op. cit.*, p. 191.

¹¹ Cleanth Brooks, "I. A. Richards and *Practical Criticism*", *The Sewanee Review*, Vol. 89, No. 4 (1981), p. 589.

Unas semanas después le llevaría a Richards el primer borrador de lo que sería *Seven Types of Ambiguity* (1930). Empson divide su clasificación de ambigüedad ("any verbal nuance, however slight, which gives room for alternative reactions") en siete tipos que representan "grados crecientes de desorden lógico"; cabe aclarar que la tensión semántica que observa es generalmente de orden léxico.¹²

Años más tarde Empson se haría merecedor de los comentarios más extensos y los juicios más elogiosos por parte de Crowe Ransom en el libro que puso de moda la etiqueta de nueva crítica. En *The New Criticism* (1941), Ransom hace una revisión del trabajo crítico de Eliot, Richards, Ivor Winters y Empson principalmente; sin embargo, para todos tiene reparos marcándoles algún tipo de limitación (p. ej., el psicologismo de Richards), y cierra su libro aseverando que el crítico que tiene en mente, el crítico ontológico, todavía brilla por su ausencia.

Ransom tenía una propensión por el uso de términos filosóficos y muchas veces los usaba con deliberada laxitud. Por ejemplo, en *The World's Body* (1938) hace una distinción entre:

- I. *Poesía física*. Poesía de las cosas: representa las cosas en su fisicalidad, destacando la imagen en primer plano. Son grados de poesía física el imaginismo y la poesía pura.
- II. *Poesía platónica*. Poesía de las ideas: manifestación falsa de la poesía. Aun cuando maneja imágenes concretas, recurriendo al discurso de las cosas, éstas se pueden traducir alegóricamente en ideas. La poesía platónica usurpa la función de la ciencia y la ética.

¹² Watson, *op. cit.*, pp. 192-194

III. *Poesía metafísica*. En ella, por medio de procedimientos técnicos, tales como el metro, el carácter ficticio de sus enunciados o los tropos, ocurre una suerte de milagro, un hecho sobrenatural. Esta milagrería verbal tiene lugar cuando el poeta descubre por analogía una identidad entre objetos que es parcial y él procede a hacerla total.¹³

A primera vista, estas diferenciaciones podrían parecer un tanto gratuitas, pero si tomamos en cuenta los parámetros en los que se mueve Ransom tal vez cobren algún sentido. Ransom parte del presupuesto de que un tipo de poesía se puede distinguir de otro en cuanto al asunto de que trate; y la materia temática, a su vez, se puede diferenciar en términos ontológicos, es decir respecto de la realidad de su ser. Las reflexiones de Ransom tratan de conciliar, dentro de un marco kantiano, el aspecto universal cognoscitivo y el aspecto particular perceptivo. Sobre este punto, un estudioso de la influencia de Kant en los *new critics* aclara:

Kant pedía que se hiciera una distinción entre el entendimiento, la facultad que reduce su objeto a un concepto con el fin de clasificarlo, y la imaginación, la facultad que prolonga el escrutinio sensorial del objeto con el fin de conocerlo tal como es, sin que la reducción lógica lo modifique. Kant insistía en que las clases del ser representadas por las dos formas de juicio eran ontológicamente distintas.¹⁴

Ransom, por su parte, propone que el crítico de la poesía pueda dar cuenta de la estructura ontológica de

¹³ "Poetry: A Note in Ontology" (1934), *apud* David Daiches, *Critical Approaches to Literature*, Londres, Longman, 1956, pp. 154-54.

¹⁴ William J. Handy, *Kant and the Southern New Critics*, Austin, University of Texas Press, 1963, p. 81.

un texto, de su singularidad como entidad verbal que lo distingue de otras manifestaciones discursivas. Así, en "Poetry: A Note in Ontology", al hablar de la poesía platónica, señala que "un discurso que empleara solamente ideas abstractas sin ninguna imagen sería un documento científico mas nunca un poema". En *The New Criticism* la fórmula con la que pretende explicar el estatuto ontológico de la poesía es la relación entre la *estructura* lógica y la *textura* local. Para él, la estructura es el argumento del poema, aquel elemento gobernado por la lógica y la razón y que, puesto que pertenece al orden del discurso, es susceptible de ser parafraseado, de ser objeto de una glosa en prosa. La textura, por su parte, se compone de todos los detalles locales y heterogéneos que distinguen a un poema de un enunciado prosístico. Ransom considera que la disertación científica es sólo estructura sin textura, ya que se ocupa de generalidades, mientras que el detalle se caracteriza por su concreción y su particularidad. Así, el metro y la eufonía producen un ámbito completo de sentidos que existen más allá de la estructura argumental. Según esto, la prioridad crítica sería el examen de la textura, el estudio detallado de los recursos formales que convierten el arte literario en un modo único de conocimiento.

Ransom pareció siempre preocuparse por la relación entre poesía y ciencia. Si la poesía física es demasiado realista y la platónica peca de idealista, la metafísica trasciende las limitaciones de ambas al incorporar un fraseo técnico-polisílabo, como sucede en la poesía inglesa del siglo XVII y sus llamativas metáforas barrocas. Si Richards sentía la necesidad de oponer el lenguaje científico al emotivo, Ransom hace algo semejante al contrastar el elemento lógico-conceptual con el sensible, como lo demuestra esta antítesis aforística tan típica de su estilo prosís-

tico: "La ciencia gratifica un impulso racional o práctico y muestra un mínimo de percepción. El arte gratifica un impulso perceptual y muestra un mínimo de razón".¹⁵

Ransom no es muy consistente en el empleo de sus términos. En los años 20 decía: el argumento y el diseño fonético dan placer a la razón; las variantes del diseño y las particularidades a través de las que se desarrolla el argumento complacen a la sensibilidad. Y en los años 40 a veces parecía incluir las formas fonéticas y gramaticales como elementos integrantes de la estructura. Por otra parte, el sentido que le da al término "estructura" es un tanto idiosincrático y difiere del que la mayoría de los *new critics* le asigna: como totalidad orgánica. Es más, Ransom parece bastante escéptico de la supuesta organicidad de las obras literarias. En alguna ocasión dijo: "a poem is much more like a Christmas tree than an organism".¹⁶

Desde nuestra perspectiva, la aportación de Ransom parece un tanto tangencial. Estriba más en haber inculcado en sus pupilos universitarios una cierta actitud ante los textos literarios que en haber desarrollado un método propio. Además, durante el tiempo que estuvo al frente del *Kenyon Review* (1937-59), ofreció una plataforma para la presentación de las ideas novedosas de críticos como Tate, Warren, R. P. Blackmur, Kenneth Burke o Empson. Si algo se le puede alabar es su propensión a evitar cualquier viso de sistematicidad o juicio crítico definitivo. William J. Handy resume la postura del enfoque de Ransom de esta manera:

¹⁵ *Apud Daiches, op. cit., p. 151.*

¹⁶ *Apud Jonathan Culler, Structuralist Poetics, Ithaca, Cornell University Press, 1975, p. 171.*

El análisis detallado presupone estos requisitos: primero, la sensibilidad para "re-crear" [...] la obra, es decir, experimentarla como un objeto sensible; segundo, la humildad para permitir que la obra comunique sus propios significados a través de su misma forma sin imponerle preconcepciones críticas; y tercero, la plena conciencia de que la tarea crítica es siempre un trabajo de descubrimiento.¹⁷

Allen Tate —otro sureño egresado de Vanderbilt y cofundador de la revista *The Fugitive*— mostraba preocupaciones semejantes a las de Ransom y llegó a planteamientos afines a los de su maestro. Su concepto clave se encuentra en el ensayo "Tensión in Poetry" (1938). Tate distingue entre la extensión de un poema y su intención. Por la primera entiende el desplazamiento literal a lo largo de un texto hasta que concluye; por la segunda, la carga emotiva del poeta y su desarrollo figurativo. Tanto extensión como intención son menos importantes que una tercera categoría que él denomina tensión: el conjunto plenamente organizado de toda la extensión y la intención que se puede encontrar en un poema. La complejidad total del sentido poético supera tanto el desplazamiento parafraseable del pensamiento como el desarrollo metafórico de cualquier parte. La poesía, enfatiza Tate, no consiste en la simple transmisión de ideas o actitudes, sino que representa una compleja estructura de significado que debe ser leída y apreciada como tal.¹⁸

Mucho tiempo después, en una nota-homenaje a Ransom, Allen Tate confesaría que lo "que el inventor de la tensión poética tenía en mente era un pseudoerudito juego de palabras; es decir, quitó los prefijos a los términos

¹⁷ William Handy, *op. cit.*, p. 82.

¹⁸ David Daiches, "La Nueva Crítica", en Robert E. Spiller, comp., *Tiempo de cosecha*, Buenos Aires, Nova, 1968, p. 150.

lógicos *extension* e *intención* y derivó tensión de ambos, a la vez que los contenía".¹⁹ En efecto, en lógica tradicional, el término extensión designa al conjunto de entidades a las que se les puede aplicar un nombre. (Todavía queda algo de este significado en expresiones como "calificativo que también puede hacerse extensivo a *x*"). Mientras que por comprensión (*intension* en inglés) se entiende el conjunto de características, atributos o propiedades que distinguen al referente de una palabra dada. Estos términos involucran cuestiones de aplicabilidad referencial y constitución sémica y distan un tanto del sentido asignado por Tate. Lo que complica más la cuestión es que, en la terminología filosófica especializada, *extension* e *intension* son sinónimos precisos de denotación y connotación respectivamente. Ya Wimsatt en los años cuarenta había señalado la procedencia lógica de esa pareja léxica y también había identificado el sentido figurado que Tate le daba, y que parece más cercano de lo que hoy entendemos por denotación y connotación.²⁰ En lo que vale la pena hacer hincapié es en que tensión se convirtió en un término harto común en el discurso crítico de la época, y la forma en que se usó —como se verá más adelante— tendió más a lo metafórico que a lo literal.

Antes de dejar a Allen Tate, cabría decir que, hacia el final de su carrera, parecía un tanto desencantado de la genuina viabilidad de la crítica en un ambiente universitario, que sentía amenazado por una tangible decadencia cultural. Según interpretaba este fenómeno, el éxito de la nueva crítica —en contraposición con sus objetivos pe-

¹⁹ *Apud* Elmer Borklund, *Contemporary Literary Critics*, Londres, Macmillan, 1977, p. 484.

²⁰ W. K. Wimsatt, *The Verbal Icon*, Lexington, University of Kentucky Press, 1954, pp. 72; 146-49.

dagógicos explícitos— había terminado por aletargar la sensibilidad del lector y el estudiante, quienes aceptaban sin cortapisas la interpretación del crítico, deslumbrados por el despliegue verbal y la coherencia retórica de sus propuestas de lectura en menoscabo de la obra misma. Tate acaba por ver en la crítica literaria un mal de cuerpo presente, al haberse constituido en un fin más que en un medio.²¹ Este tipo de duda nunca haría mella en la figura más célebre del *new criticism*: Cleanth Brooks.

Brooks deseaba llegar a una suerte de “criterio universal” que pudiera ser aplicable a todo tipo de poema independientemente de su vinculación histórica. No es tanto que rechazara los aportes de la historia como el que tratara de escapar de lo que él llamaba “relativismo crítico”, es decir, el valorar una obra de acuerdo con las convenciones y los parámetros de la época en que fue escrita. Según Brooks, la noción de relativismo crítico llevada a sus últimas consecuencias nos obligaría a juzgar a cada escritor en términos de su propia sensibilidad y nada más. Esto anularía la posibilidad de que el crítico emitiera juicios de valor o que pudiera distinguir entre una buena obra y otra inferior o entre literatura y subliteratura. Brooks estaba convencido de que el estudio de la estructura formal y la organización retórica del texto podría preservar la función evaluativa del crítico, aunque esto lo obligara a prescindir de la historicidad del espíritu de una época así como de las generalizaciones psicologizantes acerca del autor.²²

La actitud de Brooks ante la historia literaria es am-

²¹ Allen Tate, “Is Literary Criticism Possible?”, en Lionel Trilling, comp., *Literary Criticism*, Nueva York, Holt Rinehart and Winston, 1970, pp. 420-429.

²² Cleanth Brooks, “Criticism, History, and Critical Relativism”, en *The Well Wrought Urn*, Nueva York, Harvest, 1975, pp. 215-51.

bivalente. Siempre negó las acusaciones de que conducía sus análisis en la más completa vacuidad teporal. Sin embargo, desde el prefacio de *Understanding Poetry* (1938), Brooks y Warren condenaban cualquier uso de la poesía que la excediera, fuera éste histórico o moralista, y se declaraban convencidos de que si la poesía valía la pena enseñarse debía hacerse como poesía. En *Modern Poetry and the Tradition* (1939), Brooks ponía de manifiesto, al igual que en el libro de texto mencionado, su parcialidad ante la escuela metafísica de Donne y los autores del siglo XX, excluyendo de su foco de interés a los poetas neoclásicos, románticos y victorianos. Lionel Trilling ha señalado atinadamente que, al evadir toda cuestión de índole histórica, Brooks y Warren no hacían otra cosa sino ejercer su propio sentido histórico, algo tan sutil y profundamente arraigado, que sin darse cuenta contaminaba sus decisiones estéticas, mientras permanecían crédulos de que sus juicios literarios estaban al margen de su influjo:

Hacían lo que todos hacemos, lo que inevitablemente hacemos, lo que debemos hacer: estaban relacionando su estética con ciertas preferencias culturales [...] Y en tanto hacían esto al demostrar predilección por un periodo particular del pasado que comparaban con el presente, estaban ejerciendo su sentido histórico.²³

En este espíritu de polémica y controversia se produjo una atmósfera de animadversión entre los que defendían el ejercicio de la crítica en los términos planteados por los *new critics* y los académicos que aún estaban dispuestos a salvaguardar los baluartes de los métodos histórico-biográficos.

²³Lionel Trilling, "El sentido del pasado", en *La imaginación liberal*, Barcelona, EDHASA, 1971, p. 222.

En *The Well Wrought Urn* (1947) Brooks trataría de subsanar los errores que se le habían imputado, a la vez que pretendía probar que su modo de acercarse a la poesía era susceptible de ser aplicado a todo tipo de texto por lo que incluyó ensayos sobre poemas de diversos periodos literarios. El término totalizante con el que intenta dar cuenta en este libro de la naturaleza de la poesía es el de la paradoja. El lenguaje de la paradoja; según Brooks, es el lenguaje adecuado e ineludible de la poesía. La verdad del científico requiere de un lenguaje exento de toda traza paradójal, mientras que la verdad proferida por el poeta es sólo accesible a través de la paradoja. La ciencia tiende necesariamente a estabilizar el sentido de los términos que usa, los congela en denotaciones estrictas; en tanto que el poeta se inclina por el contraste desestabilizador. Los términos que emplea se modifican continuamente transgrediendo los sentidos del diccionario. Así requiere del matiz y la contradicción. "El poeta trabaja por analogías, pero las metáforas no permanecen en un plano de igualdad ni sus bordes se unen con justeza. Hay sesgos continuos de los planos: yuxtaposiciones necesarias, discrepancias, contradicciones." Para Brooks aun el poeta más directo y llano está forzado a emplear paradojas.²⁴

La paradoja, según parece entenderla Brooks, no es una categoría descriptible como los procedimientos formales sino más bien la situación que rodea al poema, la actitud del poeta ante la experiencia que recrea o la ironía manifiesta en el texto. Tiende más hacia el balance precario de las fuerzas tensionales cuya presión energiza el texto. Como se dejó entrever antes, de Richards proviene el espíritu que anima su concepto de paradoja. En un

²⁴ "The Language of Paradox", en *The Well Wrought Urn*, pp. 3-10.

escrito posterior diría:

El concepto crítico de Richards que me atrajo particularmente fue su función de tensión en la poesía. Su exposición más plena se encuentra en el capítulo 32 ("La imaginación") de *Principles*. Allí Richards hace una distinción entre lo que él llama poesía de la exclusión y la poesía de la inclusión —de nuevo su término— más lograda y difícil. En el primer tipo el poeta alcanza la unidad al excluir elementos que son dispares y recalcitrantes; en el segundo tipo es capaz de conseguir la unidad sin verse precisado a dejar tales elementos fuera del poema.²⁵

A pesar del llamado "monismo crítico" que se le ha atribuido a Brooks,²⁶ que parecía apuntar hacia el estudio lingüístico del texto, se puede detectar una suerte de contradicción en sus razonamientos que equiparan la noción de paradoja —como se acaba de presentar— con la de estructura, ya que a ésta se le identificaba en uno de sus sentidos con el principio de unidad que informa al texto; y este principio implica la armonización de lo semejante y lo disímil en vez de la mera combinatoria de elementos homogéneos. A final de cuentas tenemos que, en el discurso conceptual de Brooks, términos como "paradoja", "ambigüedad", "ironía" y "estructura" terminan por ser intercambiables.²⁷

Brooks opone el estudio de la estructura a lo que él llama "la herejía de la paráfrasis". Con este sobrenombre designa a aquellas orientaciones que acentúan el significado de las obras y se conforman con dar cuenta de ellas por medio de la glosa de sus contenidos: Ante sus ojos,

²⁵ Cleanth Brooks, "I.A. Richards and *Practical Criticism*", *The Sewanee Review*, Vol. 89, No. 4 (1981), p. 589.

²⁶ Cf. R. S. Crane, "The Critical Monism of Cleanth Brooks", en R. S. University of Chicago Press, 1952, pp. 83-107.

²⁷ *The Well Wrought Urn*, p. 195.

esta manera de proceder resultaba inadmisibile como parte del quehacer crítico, mientras que para él la única manera válida de acercarse al poema era dando cuenta de su estructura. Brooks entendía por ella

[...] algo más intrínseco que, digamos, el patrón métrico o la secuencia de imágenes. La estructura no es ciertamente la "forma" en su sentido convencional cuando se habla de forma como una suerte de envoltura que "contiene" al "contenido". La estructura obviamente está en todas partes condicionada por la naturaleza del material que encuentra cabida dentro del poema. La naturaleza del material establece el problema que hay que resolver, y la solución es el ordenamiento del material.²⁸

El ideal que varios de los *new critics* tenían de la poesía se encierra en el dístico final de la "Ars Poetica" de Archibald MacLeish:

*A poem should not mean
But be.*

Este ideal —transpuesto al campo de la crítica— buscaba la particularidad ontológica del texto en la organización de las palabras sobre la página impresa a través del examen minucioso de su estructura, tratando de evitar a toda costa caer en "la herejía de la paráfrasis", como si ésta fuera un mal al acecho del crítico. No obstante todos sus pronunciamientos en contra de la reformulación del contenido, Brooks no logra superar este tipo de discurso crítico. Sus análisis de poemas, sea el caso una oda de Keats o una elegía de Gray, por muy detallados que sean no hacen más que asediar el sentido léxico del texto. Sus comentarios se limitan al "efecto emotivo de las palabras

²⁸ *Ibid.*, p. 194.

concretas y [la funcionalidad de] las imágenes".²⁹ Por lo que se le podría acusar de incurrir en el procedimiento crítico que él mismo cuestiona. Su trabajo se puede circunscribir, por lo tanto, dentro de lo que Todorov denomina *interpretación* o lectura; tal proceder crítico ve en la obra literaria el objeto último y único y "consiste en *nombrar el sentido del texto examinado*".³⁰

El método de explicación de textos propuesto por Brooks adquirió gran popularidad en la enseñanza superior norteamericana³¹ y con el tiempo sería objeto de trabajo exegético en simposios y coloquios.³² La versión canónica de su posición organicista la podemos encontrar en "Los diez artículos de fe del crítico formalista", publicada en el *Kenyon Review* en 1951.

1. que la crítica literaria es una descripción y una evaluación de su objeto.
2. que la preocupación principal de la crítica es el problema de la unidad [...] y el tipo de totalidad que la obra literaria plasma o deja de formar, y la relación de las varias partes entre sí al construir ese todo.
3. que las relaciones formales en una obra literaria pueden incluir, y ciertamente rebasar, aquellas de la lógica.
4. que en una obra lograda no se puede separar la forma del contenido.
5. que la forma es significado.

²⁹ *Ibid.*, p. 234.

³⁰ Tzvetan Todorov, *Poética*, Buenos Aires, Losada, 1975, p. 18.

³¹ Tal vez sirva como indicio del éxito de Brooks el saber que de una veintena de reseñas de *The Well Wrought Urn*, aparecidas entre 1947 y 1950, más de la mitad eran favorables y algunas entusiastas.

³² Véase Lewis P. Simpson, comp., *Cleanth Brooks and His work*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1976.

6. que la literatura, en última instancia, es metafórica y simbólica.
7. que lo general y lo universal no se les puede asir por medio de la abstracción sino que se llega a ellos a través de lo concreto y lo particular.
8. que la literatura no es sustituto de la religión.
9. que como dice Allen Tate: "los problemas morales específicos" son la materia temática de la literatura; pero el propósito de la literatura no es señalar una moraleja.
10. que los principios de la crítica definen el área pertinente de la crítica literaria; mas no constituyen un método para realizar la crítica.³³

Lo hasta aquí dicho podría resumirse diciendo que los *new critics* insistían en considerar la obra literaria como un objeto artístico, independiente y autosuficiente que había que describir, analizar y evaluar sin tomar en cuenta la intención del autor ni cualquier otra consideración extrínseca. A W. K. Wimsatt (1907-1975), el último exponente que trataremos en este artículo, se le podrían hacer extensivos varios de estos postulados. Él y su colaborador Monroe C. Beardsley denunciaron dos tipos de confusión en la actividad crítica: la falacia intencional y la falacia afectiva. En la primera, de origen romántico, se confunde el objeto literario con la génesis de la obra en la mente del escritor. Para ellos, la intención del autor no es algo que esté disponible ni que sea deseable como parámetro para juzgar el éxito de una obra literaria.³⁴ En el segundo caso cuando se equipara la obra con los efectos producidos en la mente del lector, hay una confusión entre el

³³ Cleanth Brooks, "The Formalist Critic", *Kenyon Review*, Vol. 13 (1951), p. 72.

³⁴ "The Intentional Fallacy" (1946), en *The Verbal Icon*, pp. 3-18.

poema y sus resultados.³⁵ Bajo este segundo rubro podría incluirse los planteamientos psicologizantes de Richards sobre la lectura y su creencia de que la poesía podía ejercer una suerte de efecto terapéutico sobre sus lectores.³⁶ Wimsatt también comparte el concepto de la crítica como explicación y evaluación de textos:

La función del crítico objetivo es, por medio de descripciones aproximadas de los poemas o reformulaciones múltiples de su significado, asistir a otros lectores a llegar a un entendimiento intuitivo y cabal de los poemas y, por consiguiente, a reconocer los buenos poemas y distinguirlos de los malos.³⁷

Aun cuando estas líneas pudieran sugerir lo contrario, la postura de Wimsatt es sumamente interesante. En primer lugar, a diferencia de los otros representantes de la nueva crítica, le concede un papel cardinal a la historia literaria. Si bien reconoce que mantiene una relación problemática con la crítica, encuentra cuatro áreas pertinentes:

- 1) la historia como antecedente contextual de la literatura.
- 2) la historia como significado de las palabras de la obra literaria o historia como lexicografía.
- 3) la historia como historia de las ideas.
- 4) la historia como texto, es decir como historia de las lecturas de las obras literarias.

Añadiendo que “no puede haber historia literaria independiente de la crítica —tal cosa es por supuesto inimaginable— porque aun la selección de las obras que se incluyan en una historia es un acto que implica evaluación”.³⁸

³⁵ “The Affective Fallacy” (1949), en *The Verbal Icon*, pp. 21-39.

³⁶ *Ibid.*, pp. 243-45.

³⁷ *Ibid.*, p. 83.

Parece que la continua identificación de la crítica con la evaluación fue un lastre insalvable.

Los ensayos de Wimsatt retoman el sentido primigenio del término: son intentos, actos exploratorios por definir un problema. El uso de la explicación de textos se limita tan sólo a ilustrar un argumento, mas nunca como una fórmula exclusiva. Siendo un especialista en el siglo XVIII inglés, en uno de sus trabajos más memorables, "One Relation of Rhyme to Reason" (1944), plantea el carácter semántico de la rima considerada tradicionalmente como un simple fenómeno fónico. Wimsatt demuestra en este artículo la relación funcional entre sonido y sentido en el manejo del pareado heroico neoclásico (*Augustan heroic couplet*) y su apretada configuración retórica, diferenciándolo de la tendencia medieval hacia el homoeoteuton. Una buena parte de las rimas de Chaucer propenden a mantener una correspondencia directa entre identidad sonora y función gramatical. Mientras que en las de Pope hay por lo general un choque de significado entre las palabras rimadas, a la vez que difieren respecto de la categoría gramatical y su función sintáctica:

Others for *language* all their care express,
And value books, as women men, for dress:
(*An Essay on Criticism*, 305-306)

La función semántica de la rima se plantea en estos términos:

The words of a rhyme, with their curious harmony of sound and distinction of sense, are an amalgam of the sensory and the logical, or an arrest and precipitation of the logical in sensory form; they are the icon in which the idea is caught.³⁹

³⁸ *Ibid.*, p. 260.

³⁹ *Ibid.*, p. 165.

Icono es la palabra clave para entender la complejidad simbólica de la poesía. Resulta un tanto sorprendente que, a finales de los años cuarenta, Wimsatt esté familiarizado con este concepto peirciano.⁴⁰ De allí el título de *The Verbal Icon* (1954), del cual ofrece esta nota aclaratoria:

El término icono es hoy usado por los escritores de semiótica para referirse a un signo verbal que de alguna manera comparte las propiedades de, o se parece a, los objetos que denota. [...] La imagen verbal que más plenamente realiza sus capacidades verbales es aquella que no es tan sólo una viva ilustración (en el sentido ordinario actual del término imagen) sino también una interpretación de la realidad en sus dimensiones metafóricas y simbólicas.⁴¹

La teoría icónica de Wimsatt conlleva mayor fuerza explicativa que la léxica-semántica de Brooks ya que su dominio de operabilidad puede abarcar cualquier elemento verbal, fónico o métrico, como parte de la estructura dinámica del texto. El efecto icónico —o “la capacidad directamente imitativa del lenguaje”— puede incluir desde la imitación sonora onomatopéyica hasta la representación sensorial rayana en lo irracional, pasando por los efectos retóricos de figuras como el quiasmo o el zeugma.⁴² Los símbolos poéticos —mediante su iconicidad a varios niveles— llaman la atención en cuanto símbolos, a la vez que hacen más notoria la distancia que los separa de las entidades que semejan o simbolizan.

⁴⁰ Según ha señalado David Robey, el conocimiento que Wimsatt tenía de la semiótica provenía de la lectura de Charles Morris. Cf. “Anglo-American New Criticism”, en A. Jefferson y D. Robey, comps., *Modern Literary Theory*, 2a. ed., Londres, Batsford, 1986, p. 86.

⁴¹ Wimsatt. *op. cit.*, p. x

⁴² *Ibid.*, p. 115.

[...] poetry by thickening the medium increases the disparity between itself and its referents. Iconicity enforces disparity. The symbol has more substance than a noniconic symbol and hence is more clearly realized as a thing separate from its referents and as one of the productions of our spirit.⁴³

Wimsatt se plantea el problema de la especificidad de la poesía respecto de otras artes desechando las metáforas tradicionales que han intentado explicarla como “música verbal” o “pintura parlante”. Ve como una cuestión metodológica más importante el interrogarse sobre si la poesía es “la forma verbal de lo estético o la forma estética de lo que es verbal”. Así como en el ámbito estético, las artes acentúan la condición sensorial de su medio de manifestación, la poesía hace lo propio a través de ser hiperverbal. La densidad interrelacional de las palabras en su carácter más pleno y englobante —con toda su gama de posibilidades icónicas— dan a la poesía su concreción y particularidad.

A verbal composition, through being supercharged with significance, takes on something like the character of a stone statue or a porcelain vase. Through its meaning or meanings the poem is. It has an iconic solidity.⁴⁴

Le hubiera agradado saber a Wimsatt que años después Yuri Lotman distinguiría el lenguaje poético en términos de iconicidad y semantización de unidades mínimas. Parece ser que Wimsatt intuía también algo de eso. Por ejemplo, en sus comentarios, en un trabajo posterior, al poema “London” de Blake menciona “la tonada fonémica” que reitera un mismo sonido vocálico y se pregunta por “el

⁴³ “Verbal Style: Logical and Counterlogical” (1947), en *The Verbal Icon*, p. 217.

⁴⁴ “The Domain of Criticism” (1950), en *The Verbal Icon*, p. 231.

significado del patrón fonético".⁴⁵ Y en uno de sus últimos artículos se muestra entusiasmado y reverente ante el modelo poético jakobsoniano.⁴⁶ Es una lástima que al final de su carrera académica haya olvidado su hipótesis iconicista en favor de una concepción tensional de la poesía, imbuida del espíritu dualista cristiano, donde parecen confundirse y contaminarse mutuamente el material formal de la poesía y la dimensión vivencial de la experiencia, aquellos dos elementos que los formalistas rusos siempre trataron de mantener separados: arte y vida.⁴⁷

Ya que hemos traído a colación a los formalistas, tal vez valga la pena hacer una ligera comparación de las posturas de estas dos escuelas críticas que sirva de corolario a varios de los puntos tratados en este artículo.

NUEVA CRÍTICA NORTEAMERICANA

Secundan la crítica neokantiana del positivismo: las ciencias humanas requieren de un método distinto del de las ciencias naturales.

Ideología humanista: el estudio de la singularidad literaria puede revelar algo permanente y esencial acerca de la naturaleza humana.

FORMALISMO RUSO

Posición neopositivista: la determinación de la especificidad literaria es un problema que se resolverá de acuerdo con métodos científicos y empíricos.

El arte carece de propósito ulterior, no tiene teleología.

⁴⁵ W.K. Wimsatt, "What to Say about a Poem" (1963), en *Hateful Contraries*, Lexington, University of Kentucky Press, 1965, p. 235.

⁴⁶ Véase "Battering the Object: The Ontological Approach", en Bradbury y Palmer, comps., *Contemporary Criticism*, pp. 76-81.

⁴⁷ "Horses of Wrath: Recent Critical Lessons" (1962), en *Hateful Contraries*, pp. 3-48.

Actitud evaluativa.

Acentúan la oposición entre las funciones emotivas y evocativas del lenguaje poético y la función cognoscitiva de otros tipos de discurso.

Se limitan al estudio de la poesía en lengua inglesa.

Capacidad limitada para teorizar. Mayor interés en los aspectos prácticos de la enseñanza de la literatura que en una doctrina formalista.

Descuido de los aspectos históricos, las transformaciones de las formas y los géneros literarios.

Actitud descriptiva.

Superan rápidamente la asociación del lenguaje emotivo con la poesía, considerando la obra como la suma de sus procedimientos formales.

Abarcan también el género narrativo e incluyen en sus análisis obras de literaturas extranjeras.

Proyecto de teorización e investigación a largo plazo, sujeto a los cambios del proceso conceptual.

Paso de una etapa estrictamente formalista a una segunda donde se toman en cuenta cuestiones como series históricas, función cultural y evolución literaria.

Aun cuando los formalistas intentaron fundar una ciencia de la literatura, varios de sus conceptos claves fueron paradigmas metafísicos —emparentados con el espíritu vanguardista circundante— más que producto del trabajo teórico. Nociones como la de extrañamiento o los comentarios de Jakobson sobre la poesía transracional o el arte cubofuturista están preñados de un *Zeitgeist* específico apenas soslayable. La contraparte metafísica de los *new critics* se encuentra en su concepción tensional de la poesía que, como hemos rastreado en este ensayo, heredan del pensamiento romántico y de las ideas críticas de Richards. Independientemente de querer concentrarse en el texto, de tratar de escapar de “la herejía de la paráfrasis” y escudriñar la estructura de la obra, la noción de la poesía como

tensión va más allá de la obra como objeto autónomo. Revela una creencia sobregeneralizada de que la poesía debe ser la manifestación verbal de impulsos encontrados, la arena donde se dirime el conflicto creador de algún tipo de dualismo: el bien y el mal, el espíritu y la materia, el choque de los deseos. Como dice Wimsatt, "The theater of poetic conflict is human substance itself".⁴⁸ El punto débil de los *new critics* fue, como hemos dicho, su capacidad para construir teorías. Y muchas veces sus formulaciones, como muestra la cita anterior, parecen contagiarse de sus convicciones y creencias ideológicas. Así que bien podría revertirse el argumento de Wimsatt sobre la confusión de la obra con sus efectos, y tal vez entonces veríamos que la concepción tensional de la poesía es tan sólo una variante de la falacia afectiva.

Como punto final quisiera agregar que durante mucho tiempo se habló del saldo positivo de la nueva crítica norteamericana pues gracias a ella toda una generación aprendió a leer literatura. Este logro también ha sido cuestionado. Por ejemplo, Richard Ohmann piensa que el efecto de la nueva crítica sobre la enseñanza de la literatura fue producir lectores pasivos cuya capacidad de acción y respuesta ante los estímulos exteriores —ya fueran sociales, políticos o vivenciales— se vio mermada por lo que él llama "la disciplina de la atención intransitiva". Ohmann cree que el efecto global de la lectura, como la conciben los *new critics*, termina por conducir a una fragmentación del ser, ya que el estudiante es capaz de acceder a una visión unificada de la experiencia que tiene lugar en el ámbito de la imaginación y la conciencia, pero que difícilmente puede ser transferible al campo de la acción

⁴⁸ *Ibid.*, p. 46.

inmediata.⁴⁹ La presunta armonización de las tensiones surte su mejor efecto cuando se abstrae de todo tipo de acción o de cualquier intento por modificar la realidad. El resultado es la pasividad y el conformismo.

⁴⁹ *English in America*, pp. 72-74.