

# LA CRITICA ESTETICA DE LAS ARTES DE LA PALABRA

Radoslav Ivelic K.

## I.—FUNDAMENTOS GENERALES

Tres son los cauces de la palabra en su devenir artístico: soliloquio poético, narración novelesca y diálogo dramático. Desembocan, respectivamente, en el amplio horizonte de la **metáfora-símbolo** (1), del **acontecimiento-ideativo** (2) y del **personaje-símbolo** (3).

Horizonte amplio; pero complejo: choque de metáforas, de acontecimientos, de personajes, que produce un sentido nuevo, superior a la significación aislada de cada palabra, de cada episodio, de cada acción de los personajes. Es el misterio de la estructura del "ser" artístico, que hace difícil toda crítica estética: se trata de penetrar en la esencia de la obra de arte; de ver la relación que existe entre forma y fondo; de comprobar los posibles choques entre intuición y expresión. Este trabajo requiere, de parte del crítico, una reintuición previa de la "idea" artística (4), la cual no se encuentra en la suma de los elementos, ni en cada uno de éstos en particular.

El artista ve relaciones en donde comúnmente otros seres humanos no las encuentran

"y a las cosas que se odian,  
él, amigas las llama..." (5)

llena el vaso de barro de la materia, con la transparencia del espíritu... y el vaso queda tan traslúcido, que barro y espíritu PARECEN

idénticos: forma y fondo de la obra de arte, que nos permite ver, en la concreto, la **universalidad** de una tendencia, sentimiento o pasión. El artista logra que “lo menos” —la materia— contenga “lo más”, sin que el vaso se derrame.

Esta propiedad del arte parece constituir un absurdo filosófico. No lo es, sin embargo, porque la “idea” artística está presente sólo de manera intencional, **simbólicamente**, y **no de manera real** (6). Se trata, en suma, de una **sugerencia de identidad** entre materia y espíritu, entre lo concreto y lo abstracto. Para lograr esta sugerencia, el artista no puede imitar; sino crear.

Lo expuesto más arriba supone una **connaturalidad estética** para reintuir, recrear, la obra que el artista ha intuido, creado; en el caso de las artes de la palabra, para reintuir el significado ideativo de la metáfora, del acontecimiento novelesco, del personaje dramático. Dicha connaturalidad permite lograr una **síntesis** —previa a todo análisis estético— que reestructura y unifica los elementos ya relacionados por la imaginación creadora del artista. Palabras, sucesos, acciones, aparentemente tan extraños entre sí: unir a la mujer, con el sol y con las frutas, con el trigo y las algas, con el agua, la abeja, la espiga y la ola... (“Poema 19”, de Pablo Neruda); unir el acontecimiento, simple y cotidiano, de pedirle a un hombre que sonría para fotografiarlo, con los padecimientos del mismo, reducido a mínima pieza de una sociedad mecánica (“La Hora Veinticinco”, de Virgil Gheorghiu); unir el sentimiento maternal, con —extraña paradoja— una madre que no llora ante su hijo muerto (“La Vida Que Te Di”, de Luigi Pirandello).

Reintuición, reestructuración, recreación, síntesis.

Y, de esta manera, cada elemento de la obra de arte adquiere el sentido que, fragmentariamente, parecía no tener.

Para facilitar esta reestructuración —pero no para suplirla—, el crítico posee el conjunto de métodos que le proporciona la llamada **crítica funcional**, denominada así “porque está en función de la “**crítica estética**” (7). Revisaremos, en forma sumaria, algunos de ellos:

**El método biográfico** —que adquirió, a partir de Sainte-Beuve, forma de sistema perfectamente estructurado— busca, a través del conocimiento de la vida del autor, una comprensión más profunda de algunos aspectos de su obra.

**El método histórico-sociológico** —basado en los principios de Sainte-Beuve y ampliado por Hipólito Taine— concede importancia al conocimiento de la psicología del autor, de las características de su raza, del marco histórico y social en el cual vivió, como antecedentes que facilitan la comprensión de sus obras. El método de Taine es una

herramienta eficaz; pero no aceptamos el sentido determinista que lo impregna.

**El método formal** analiza la estructura de una obra artística —el verso, la rima, las figuras literarias, etc.— En este sentido, hay que evitar el error de la **crítica dogmática**, cuyo criterio valorico se basa en preceptos, en normas, tales como el respeto a las unidades dramáticas, al orden, la claridad, la elegancia, la verosimilitud del argumento... Pero sólo podemos aceptar una regla, cuando está al servicio de la “idea” artística, porque en el arte nada es exterior a la obra: la separación entre forma y fondo es tan falsa como juzgar la belleza de una mujer, por su maquillaje. Una creación artística no tiene carácter de tal por la cosmética, por los adornos, por el virtuosismo técnico, por el respeto a las normas, sino por su perfecta adecuación entre forma y fondo: cada obra de arte tiene SU propia forma. Por eso es irrepetible.

Consecuentemente, el arte no vale, tampoco, por la elevación y profundidad de las ideas —el arte no es filosofía ni ejercicio magistral (magisterium)—, sino en cuanto hace carne —imagen, vida— lo espiritual. Otra vez el mismo principio: sugerencia de identidad entre forma y fondo.

**El método impresionista:** “Señores, voy a hablar de mí mismo a propósito de Shakespeare, a propósito de Racine, o de Pascal, o de Goethe”... “Así debiera decir el crítico”. Expresiones de Anatole France, cultor de la crítica impresionista.

No cabe la menor duda de que la apreciación del valor estético tiene una cara subjetiva, pero tampoco puede olvidarse que todo valor tiene un fundamento objetivo; es la otra cara de la moneda: “algo” tiene valor “para mí”. La obra de arte está impregnada con la intención del artista; esto es lo objetivo. Al lector le corresponde reintuir, hacer suya la visión del autor. Es inevitable que la reintuición refleje a la persona que reintuye, porque reintuir no quiere decir aniquilamiento del yo. Pero sí es perfectamente posible ponerse en el mismo punto de vista del autor, en lo medular, en lo esencial; de otra manera caeríamos en el otro extremo: aniquilamiento del yo del autor.

¿Por qué negar esta unión entre creador y re-creador? ¿No es, acaso, la comunicación de algo humano universal y no los caprichos y anfractuosidades psíquicas de un alienado, lo que nos entrega un artista?

No negamos que el símbolo puede caer en el enigmatismo —ser arbitrario, en vez de estar basado en su significación natural—; pero este es un caso extremo. Y el enigma no cabe en el arte.

El sentido de la crítica impresionista lo podemos encontrar en la importancia de no reprimir la espontaneidad de nuestros sentimientos e ideas, al enfrentarnos a una obra de arte. Sin perjuicio de un análisis "a posteriori", que permita verificar su correspondencia con lo objetivo.

Mencionemos, brevemente, otros métodos: **El temático**, "según el cual la obra, o mejor el "opus" (la producción del artista), está agrupado en temas dominantes, que, a su vez, están aclarados con una especial clase de imágenes, metáforas, palabras, colores, sonidos "claves", etc., propios del artista" (8). **El psicológico**; **el estilístico**, al cual nos referiremos más adelante; **el comparativo**; **el científico**... en fin, la lista podría alargarse; pero no es ésta la intención de nuestro ensayo.

Junto a la crítica estética, completándola, está la **crítica axiológica**. (Véanse su finalidad y sus principios, en el ensayo del R. P. Raimundo Kupareo "La Dialéctica de la Crítica de Arte", incluido en este mismo número).

## II.—CRITICA ESTETICA DE LA NOVELA

Toda la problemática de la crítica estética de la novela gira en torno al **acontecimiento-ideativo**, en el cual los sucesos están elevados, simbólicamente, a la universalidad.

¿Dónde ubicar el **acontecimiento-ideativo**? Desde luego, en ningún episodio en particular, ni tampoco en la simple suma de todos los episodios. El **acontecimiento-ideativo** no lo vemos directamente, sino que es **sugerido** por medio del relato novelesco, dándole un sentido nuevo a la obra; significación que —insistimos— va más allá de lo que leemos, más allá de lo que expresa la simple concatenación de los hechos, a pesar de que la "idea" artística está basada en ellos.

El **acontecimiento-ideativo**, en otras palabras, crea una relación nueva entre los sucesos, no pragmática, real, habitual, lógica; sino conceptual, nueva, alógica. Piénsese en "**Nudo de Víboras**", de **Francois Mauriac**: Su protagonista es un avaro, enfermo del corazón. Su enfermedad cardíaca no tiene un sentido habitual en esta novela, sino que se convierte en símbolo de la necesidad humana de llenar el "corazón" con algo inmenso, que lo satisfaga en forma absoluta: con el Ser que es Amor y Plenitud. Por eso, al final, el corazón del avaro —ya transformado— estalla, rompiendo su odio, ese "nudo de víboras" que lo asfixiaba. Ataque cardíaco-muerte: Amor Divino-Vida. Relación nueva, creada por el artista; pero que, si no es reintuida, nos deja sólo en una historia clínica, necrológica.

El acontecimiento novelesco adquiere forma a través de la narra-

**ción.** Es ella la que nos enfrenta al primer problema que podemos analizar, al enfrentarnos a una novela: ¿Es la narración lo fundamental? ¿O es la **descripción** la que adquiere preponderancia? No se trata de excluir totalmente lo descriptivo: su presencia la justificamos, siempre que esté al servicio del relato. Cuando se produce esta correcta jerarquía, el medio ambiente no humano descrito en la novela se integra al símbolo novelesco: la grandeza del océano y el paisaje africano son un reflejo de la grandeza y fuerza espiritual del viejo pescador, en **"El Viejo y el Mar"**, de **Hemingway**; **Francois Mauriac**, en **"El Mico"**, ambienta a sus personajes en una época del año próxima al invierno: el frío y la lluvia simbolizan el egoísmo y el odio que rodean a **Guillou**.

La estructura de la obra debe estar, también, al servicio de la idea. Si consideramos el término "novela" como "denominación de toda creación artística que usa la narración como medio peculiar de expresión, en la que un acontecimiento, imaginario o histórico, es portador de un sentimiento humano... elevado a un rango universal" (9), podemos agrupar en tres subclases las obras narrativas: "el acontecimiento puede ser narrado en "línea recta" (el **Cuento**)" (10), es decir, el acontecimiento-ideativo está interpretado, vivido, desde la visión del mundo del protagonista. "En línea recta con variaciones" (la **Nouvelle**)" (11), en donde encontramos un solo punto de vista, como en el cuento, pero con ciertas desviaciones importantes. "En líneas paralelas o contrapuestas (el **Roman**)" (12), multiplicación de los puntos de vista.

El criterio cuantitativo está desechado en esta clasificación del R. P. Raimundo Kupareo: el **"Roman"** puede ser más corto que el **Cuento**. Compárese **"El Príncipe Feliz"**, "roman" de **O. Wilde**, estructurado mediante dos líneas paralelas —golondrina, Príncipe Feliz—, con **"El Niño que Enloqueció de Amor"**, de **Eduardo Barrios**, o con **"El Principito"**, de **Saint-Exupery**, cuentos que tienen mayor cantidad de páginas que la primera de las obras mencionadas. Hágase la misma comparación entre la "nouvelle" de Manuel Rojas **"Hijo de Ladrón"** y **"El Quijote"**, "roman" de mayor extensión que la obra del autor chileno recién nombrado.

La crítica estética debe juzgar la necesidad, en relación a la idea, de las variaciones de una "nouvelle", o de las distintas líneas de un "roman", o si la línea recta, sin desviaciones, del cuento, era necesaria, o si se bastaba a sí misma para encarnar la idea. Asimismo, cada episodio debe estar relacionado con ésta.

La repetición de las escenas debe servir para intensificar la idea, o tener un sentido nuevo, como sucede en **"El Mico"**, en donde la repetición de un fragmento de **"La Isla Misteriosa"**, de **Julio Verne**, leído por dos personajes —primero por Guillou y, más adelante, por el preceptor— tiene un valor ideativo que "arrastra" a todos los demás acontecimientos, en pos de sí.

En cuanto al personaje novelesco, debemos comprobar —cómo se hizo antes con los acontecimientos— si tiene relación con la idea. Su psicología depende del acontecimiento-ideativo. Por otra parte, la mentalidad del personaje debe corresponder a su sexo, edad, condición social, estado psíquico, inteligencia, educación... Es necesario tener mucho cuidado en lo que respecta a este análisis psicológico, por cuanto existen personajes estéticamente “puros”, en los cuales no hay que buscar una psicología individual, sino la universalidad de una tendencia, sentimiento o pasión, como ocurre con la golondrina de **“El Príncipe Feliz”**, o con **“El Principito”**, de Saint-Exupery: en este último personaje, por ejemplo, la espontaneidad y limpidez propias de un niño son llevadas a su grado máximo de pureza; en parte, no lo podemos encontrar en la vida real. Sin embargo, no hay que confundir esta clase de personajes, con el **tipo**, abstracción en la cual se nos presentan todos los aspectos característicos de una virtud o un vicio, cosa que no ocurre con el Principito, que abarca sólo un aspecto de la niñez. La abstracción es lo contrario del símbolo **concreto**, propio del arte.

Otro problema que ofrece el personaje novelesco es la independencia que debe tener con respecto a su autor, al cual, en algunas novelas, sentimos hablar por boca de sus personajes, en vez de expresarse la visión del mundo de éstos. En las novelas de tesis ocurre en alto grado este fenómeno, destruyéndose la posibilidad del valor estético.

Finalmente, en lo que respecta a los personajes, es posible que algunos de ellos no estén en relación directa con la idea que encarna la novela; pero se justifica su presencia, si ayudan, con su acción, a que el acontecimiento tome un rumbo que le permita elevarse a la universalidad: son personajes “funcionales”, como lo es Nicolae Dobresco, jefe del puesto de gendarmes de Fantana (**“La Hora Veinticinco”**), que nada tiene que ver con la idea de la obra, pero que al enviar a prisión al protagonista —Iohann Moritz—, permite que a éste le ocurran todos los acontecimientos que relata la novela.

La técnica novelesca es otro importante aspecto que debe considerar la crítica estética: ¿Está la técnica al servicio de la idea? ¿Corresponde a la naturaleza de ésta? ¿La domina el autor? Es fácil comprender, por ejemplo, cómo la idea encarnada en **“El Viejo y el Mar”** pide una técnica de observación. Una técnica de introspección rompería el dinamismo del relato y estorbaría la realización de la idea. (Los continuos pensamientos en voz alta, del protagonista, no son introspecciones sino “adelantos” o explicaciones de lo que hace o va a hacer, y le confieren mayor velocidad al relato).

Como vemos, en directa relación con la técnica está el problema del ritmo novelesco: la extensión de los episodios, de las oraciones y de las frases; la construcción sintáctica, la agrupación de escenas y personajes semejantes o contrastados, da nacimiento a un ritmo, el cual

—el problema es siempre el mismo— debe expresar la idea. La capacidad técnica, iluminada por la intuición, produce la estructura y extensión adecuadas para cada parte de la novela. Y este trabajo sí que es difícil. Ilustremos con un ejemplo: en “El Ruiseñor y la Rosa” se relata un sencillo acontecimiento: un ruiseñor pone su pecho contra las espinas de un rosal; gracias a esta acción, una rosa va formándose y enrojeciendo poco a poco. Las espinas atraviesan el corazón del ruiseñor, y muere; pero la rosa ha alcanzado su plenitud.

Nosotros hemos resumido en pocas líneas este suceso; Oscar Wilde utiliza dos páginas para relatarlo, y con un lenguaje lleno de lirismo. ¿Por qué? Porque este episodio debe contrastar, ideativamente, con otro: Un joven enamorado buscaba infructuosamente una rosa roja, para cumplir con una petición de su amada. El ruiseñor, enternecido por este amor —aparente, por desgracia—, ha ofrecido su vida para crear la rosa. El joven la corta y se la ofrece a su amada; pero ésta la desdén. El egoísmo de ambos jóvenes queda al desnudo. Por fin —y éste es el episodio que mencionábamos—, el joven:

“Tiró la rosa al arroyo.  
Un pesado carro la aplastó”.

Dos episodios que chocan: gestación de la rosa-destrucción de la misma; extenso y lírico, el primero; corto y trivial, el segundo. ¿Por qué? —repetimos—. Porque la idea así lo pedía: es difícil dar, amar hasta el sacrificio de sí mismo. ¡Con qué maestría cuenta, paso a paso, la paulatina creación de la rosa, Oscar Wilde! Es fácil —en cambio— destruir lo valioso, los frutos del amor. Por eso, en dos líneas, la rosa es destruida.

Técnica, ritmo, intuición se unen en el novelista, para estructurar el **acontecimiento-ideativo**.

Otro problema que nos plantea la crítica estética de la novela es la inclusión de elementos poéticos o de otra clase de arte. Todo elemento expresivo no peculiarmente novelesco debe estar en función del relato: aquellas palabras que, en una novela, tienen una significación metafórica que nos recuerda la poesía, deben hacerse significativas a través de la narración, y no por medio del choque con otras palabras metáforas. De otra manera tendríamos —en efecto— poesía, y no novela.

Una breve consideración para el problema de la **verosimilitud**: la crítica estética no valora un acontecimiento-ideativo por su similitud con los hechos de la vida diaria. Los sucesos y personajes de muchas novelas no podrían darse en la realidad: “El Hombre que fue Jueves”, de Chesterton; “El Principito”, de Saint-Exupéry; “El Gigante Egoísta”, de Oscar Wilde, son obras de arte; y lo son porque es verosímil

la idea que encarnan, es real el anhelo, el sentimiento que simbolizan. Esta es la comprobación que a la crítica estética de la novela le compete realizar.

Por fin, permítasenos una indicación práctica: De las artes de la palabra, la que posee mayor cantidad de elementos funcionales es la novela, lo cual no le resta valor estético —la Arquitectura no vale por el agua, el cemento, la arena, los cimientos; pero sin ellos no existiría—. El choque estético que eleva a la universalidad a una novela se encuentra en el desenlace, en las últimas páginas: allí, un suceso va a revestirse con un significado nuevo, profundo; y su luz va a proyectarse a todos los sucesos anteriores, los cuales, a su vez, prepararán el choque. La novela, entera, unitariamente, quedará elevada al símbolo.

Sin este choque estético, tendremos una narración sobre un acontecimiento particular; pero no una obra de arte.

### III.—CRITICA ESTETICA DEL DRAMA

El modo peculiar de expresión, en el drama, es el diálogo; su función es dar forma al **personaje-símbolo**.

El diálogo dramático, por su misma naturaleza, supone un conflicto y la progresión del mismo: cuando dos personas, en la vida real, desean aclarar algún concepto, algún problema, dialogan. La posición de cada uno de los interlocutores supone un choque y un ir hacia adelante, un progreso, hasta dar con la solución. Este es el tipo de conversación cotidiana que sirve de soporte al drama, aunque, como se comprende, artísticamente depurada, a fin de encarnar —a través del choque de los personajes, lleno de vida y sentimientos— una “idea” artística.

Existe otro tipo de conversación en la vida real: las personas cuentan, evocan, intercambian sus experiencias pasadas. Es un diálogo narrativo, que puede servir de semilla para una novela; pero no para el drama. Dicho diálogo mira hacia atrás; es regresivo. El diálogo dramático mira hacia adelante: es progresivo.

En consecuencia, una de las indagaciones que se pueden efectuar con respecto al diálogo dramático es la verificación de su pureza. Resulta útil, en este sentido, el esquema tradicional: **exposición, nudo, desarrollo, clímax y desenlace**. En el drama, el protagonista choca con el antagonista; choque que progresa hasta alcanzar su culminación o clímax.

Lo narrativo, por mirar hacia atrás; y la poesía, por ser un presente, deben estar subordinados al diálogo dramático; de otra manera,



estorban su progreso. Lo narrativo puede entrar como explicación de algún momento dramático, pero no para substituirlo; lo poético puede incluirse, siempre que las metáforas encuentren su sentido por medio del diálogo.

El personaje dramático nos plantea otras interrogantes para la crítica estética: ¿Es un **personaje copia o símil** de la vida real? ¿Es un personaje **tipo**? (Véase más arriba lo que dijimos en relación a esta clase de personajes). ¿Es un personaje **patológico**? ¿O un **personaje-símbolo**?

El personaje-símbolo debe sugerirnos la **universalidad** de una tendencia, de un sentimiento o de una pasión. La psicología del arte debe comprobar si se da, en aquél, la **plenitud de la idea**. Por esta causa, las reacciones, las actitudes, las posiciones ante un problema, del personaje-símbolo, deben tener un sentido nuevo, metafórico, distinto al de la vida real, aunque fundado en éste: las contestaciones de **Nora**, en el clímax de "**Casa de Muñecas**", de **Ibsen**, son lacónicas, incluso monosilábicas, frente a las extensas "argumentaciones" de su esposo, **Helmer**. Laconismo que se vuelve simbólico: **Nora** se ha despojado de todo lo artificial, falso; nada hay en ella, ahora, que no sea ella misma, por eso en sus contestaciones nada es postizo, sobreaabundante; al revés de **Helmer**, que quiere mantener una situación artificial. Asimismo, **Nora** va a sacarse el disfraz con que fue al baile de máscaras, porque también es postizo: simboliza el capricho de su esposo, de lucirla como linda muñeca, y no como verdadera esposa y mujer. Con respecto al desenlace de esta obra, muchas personas se escandalizan, porque **Nora** abandona el hogar; no se detienen a pensar que se trata de una consecuencia "ideativa" y no de una "receta" para aplicarla a la vida cotidiana.

Ya hemos afirmado, en este mismo ensayo, que el **personaje-símbolo** no puede encontrarse, en parte por lo menos, en la realidad, justamente porque sus actitudes están llevadas a un extremo (límite de **PUREZA** y no de exageración, ya que de otra manera tendríamos una caricatura, no un símbolo) para sugerirnos identidad con la idea. Es interesante observar la reacción de algunos lectores o espectadores, frente a este tipo de personajes, ya que, si las "reglas del juego" utilizadas por el dramaturgo son objeto de una apreciación superficial, pueden concluir, falsamente, que se enfrentan a casos patológicos; este error es frecuente antes obras en las cuales la pureza de expresión artística es muy grande. Así, **Ana Luna**, protagonista de "**La Vida que te Di**", de **Luigi Pirandello**, se convierte para estos lectores en una madre a quien la muerte de su hijo ha trastornado: la están midiendo con la misma vara con que se mide a una persona de la vida real; pero **Ana Luna** es un símbolo: sus reacciones concretas, particulares, responden a la **PLENITUD** del anhelo de seguir siendo madre (13).

Por otra parte, debemos admitir que la estructura interna de un

**personaje-símbolo** está realizada con tanta “lógica”, que en muchos casos cuesta advertir que, como tal, no puede darse en la vida diaria: la encarnación nos parece **tan natural**, que nos imaginamos ante la presencia de un **personaje copia o símil**. Así ocurre con **Nora**, en “**Casa de Muñecas**”: ¿Pero cómo encontrar, en el lenguaje cotidiano, una precisión tan grande en relación a la idea? Nada sobra, nada falta. El lenguaje cotidiano, al contrario, está lleno de elementos pragmáticos, particulares, contingentes. La misma comprobación la podemos hacer en torno a la progresión dramática de **Nora**, de mujer-muñeca a mujer-persona: todo es —si se nos permite el término— “químicamente puro”.

Debemos repetir el mismo principio enunciado más arriba: la idea debe ser verosímil, debe responder a un sentimiento humano; y es ésta la verosimilitud que le confiere fuerza de realidad al **personaje-símbolo**.

Otra clase de personajes que intervienen en un drama son los “funcionales”: ayudan a provocar el conflicto; permiten, con su actuación, que otros se conviertan en símbolos (**Krogstad** y **Cristina**, en “**Casa de Muñecas**”); de otra manera son innecesarios.

El problema de las unidades dramáticas incide en lo que afirmábamos al referirnos a la crítica formalista: el respeto o ruptura de aquéllas depende, en forma exclusiva, de la naturaleza de la idea: o ayudan a encarnarla, o estorban su realización.

Los elementos teatrales forman unidad con lo dramático: escenografía, vestuario, iluminación están al servicio del diálogo. Recuerdese lo dicho acerca del disfraz de **Nora**.

La naturaleza, no la escenografiada, sino la evocada por los personajes, también debe formar parte del símbolo: en “**La Vida Que Te Di**”, de **Pirandello**, un personaje habla de la luna y su brillo, perdida en la oscuridad de la noche. Pero nuestro satélite y la noche no tienen, en la obra mencionada, ninguna intención puramente descriptiva, decorativa o científica, sino que son un reflejo de la protagonista, **Ana Luna**, perdida, aislada de la realidad, iluminada por sus ilusiones maternales. En “**Yerma**”, de **García Lorca**, el mismo título, que sirve de nombre a la protagonista, alude a la maternidad frustrada, encarnada por aquélla; sus dos cuñadas, solteras y ya en la vejez, visten de negro; y mientras la oscuridad cae sobre la escena, la débil luz de las velas que sostienen en sus manos, y ellas mismas y sus trajes, son una imagen psíquica de la protagonista.

Por fin, en lo que se refiere a los personajes, cabe comprobar su independencia con respecto al dramaturgo. Véanse, en este sentido, las observaciones que incluimos al analizar la crítica estética de la novela.

El ritmo del drama se refleja en las acciones, en las actitudes, en el dinamismo psíquico de los personajes. Se comprende la relación que deben tener con la idea: la lentitud o rapidez de la progresión dramática depende de la naturaleza de aquélla; en “**La Vida Que Te Di**” el ritmo es rápido, porque es imposible, en la realidad, mantener por mucho tiempo la ilusión de la protagonista.

Expresar la idea en un ritmo dramático es hacerla vivir en el dinamismo psíquico del personaje-símbolo.

La clasificación de las obras dramáticas se ha prestado siempre a muchas controversias. Nos parece correcta la distinción que realiza el R. P. Raimundo Kupareo, basándose en la naturaleza del conflicto, porque este criterio es “interior”, **forma unidad con la idea**: En la **Tragedia** (14) el conflicto es entre el hombre y el destino, que vence a aquél. En el **Misterio**, el conflicto se establece entre la Gracia y el hombre (15). En el **Drama** humano (16) se trata del conflicto del hombre con su ambiente. En la **Comedia** (17) el conflicto es, también, puramente humano, pero el protagonista es vencido por el antagonista, debido a sus debilidades e ilusiones irrealizables. No se puede rotular una obra por razones más o menos externas (la risa, por ejemplo). La clasificación propuesta supone un acuerdo entre la naturaleza de la idea y la expresión de la misma.

Así como en la novela se produce el choque estético en el desenlace, en el drama ocurre lo mismo en el clímax; a partir de éste debemos ver “regresivamente” las partes anteriores de la obra —exposición, nudo y desarrollo— y como conclusión “ideativa”, el desenlace.

#### IV.—CRITICA ESTETICA DE LA POESIA

El soliloquio es el modo de expresión de la poesía; su función es provocar el choque de las palabras, frases y oraciones, entre sí, hasta formar la **metáfora-símbolo**.

El soliloquio poético puede admitir la **narración**; pero en tal caso ésta es sólo un soporte para el choque de las metáforas-símbolos. También el **diálogo** aparece en la poesía, pero su naturaleza es muy distinta al dramático: es un monólogo disfrazado, en donde el poeta “parece” desdoblarse; en verdad, lo sentimos presente detrás de cada verso.

Las palabras, en la poesía, tienen un sentido nuevo, distinto al habitual, aunque basado en él. Hemos hablado de metáforas; el problema consiste en distinguir la metáfora que alcanza la plenitud, la perfección del símbolo (metáfora-símbolo), de las transposiciones que no logran esta sugerencia de identidad entre forma y fondo, entre lo material y lo inmaterial, entre lo concreto y lo abstracto, entre lo particular y lo universal, entre lo psíquico y lo espiritual.

La transposición más común es la que alude al mundo material:

Sobre el oro enrojecido  
de los follajes de otoño  
tiende el nutrido aguacero  
su amplio velo nebuloso... (18).

“Oro enrojecido”; “velo nebuloso...” metáforas que se quedan sólo en lo concreto material; pero que, de hecho, no sugieren identidad. No hay un lazo profundo entre significante y significado: ser amarillas es una cualidad accidental de las hojas; y es esta característica accidental la que permite el puente de unión entre oro y hoja.

Hay otra transposición que se realiza exclusivamente con conceptos:

Sin salirme de mí, yo estuve fuera,  
y al exterior viví tan en mi adentro,  
que fue como salir hacia mi encuentro  
sin haber yo sentido que saliera... (19).

Este choque de conceptos no es soliloquio poético, porque no tiene imágenes concretas, sensibles. Es una expresión muy especulativa, abstracta. Compárese el fragmento insertado más arriba, con este poema, en donde las metáforas portan imágenes sensibles, concretas, que sugieren identidad con lo espiritual, abstracto:

#### CANCION DEL NARANJO SECO

Leñador.  
Córtame la sombra.  
Líbrame del suplicio  
de verme sin toronjas.

¿Por qué nací entre espejos?  
El día me da vueltas.  
Y la noche me copia  
en todas sus estrellas.

Quiero vivir sin verme.  
Y hormigas y vilanos,  
soñaré que son mis  
hojas y mis pájaros.

Leñador.  
Córtame la sombra.  
Líbrame del suplicio  
de verme sin toronjas. (20).

Este hermoso poema de García Lorca nos enfrenta a la transposición que produce mayores polémicas en el ámbito de la crítica estética de la poesía: es el problema de la unión de lo psíquico con lo espiritual, del sentimiento vivido con el **sentimiento intuido** (21).

Lo psíquico está relacionado con lo orgánico; lo espiritual está desligado de la materia. La transposición que se queda en lo psíquico no es poética; por ejemplo, cuando decimos "**hervía de rabia**", aludimos a un fenómeno psíquico concreto; la metáfora se refiere a una reacción orgánica perfectamente verificable: el aumento de temperatura corporal. La relación entre significante y significado es **casi real**. Piénsese, en cambio, en las metáforas-símbolos del poema de García Lorca: "**córtame la sombra**", v. gr., alude a la angustia de saberse frustrado, sin frutos, y al anhelo de no tener esa clara visión de sí mismo. Pero la relación entre significante y significado es puramente **conceptual**, como ocurre siempre en el arte.

La poesía —y toda clase de arte— traspasa la barrera de lo psíquico, de lo puramente vivido, para unirlo con lo espiritual, abstracto.

Se comprende que el **sentimiento intuido** sólo se puede presentar, en la poesía, **por medio de la transposición metafórica de las palabras**: usándolas en su sentido habitual sólo se puede **reproducir** un sentimiento vivido, histórico, concreto, particular; sentimiento vivido directa o indirectamente, porque una persona con sensibilidad puede ponerse en el lugar de otra y sentir con él. Pero reproducir no es crear, aunque el resultado pueda tener otros valores: delicadeza, expresividad, profundidad conceptual, riqueza imaginativa, maestría técnica, musicalidad...

Conviene detenernos en esta consideración, para referirnos a la **Estilística**, ya que su método crítico difiere del estético, aunque muchos parecen identificarlos.

A la **Estilística** no le interesa verificar los límites de la transposición poética: acepta la unión, en la metáfora, de lo concreto con lo concreto, de lo psíquico con lo psíquico, de lo material con lo material, a condición de que aquella sea **expresiva**. Incluso acepta que la poesía se puede lograr con el uso de las palabras en su sentido cotidiano. En resumen, su método se centra en lo **psíquico**; en la búsqueda de los resortes del poema que producen la **resonancia afectiva** en el lector. No le interesa si el sentimiento es intuido, o solamente vivido. Consecuente con estos principios, la crítica estilística tiene afirmaciones como ésta: "Entre el habla usual y la literatura no hay diferencia esencial, sino de matiz y grado. Es que, en resumidas cuentas, todo hablar es estético si por estético no entendemos "**faire de la beauté avec le mots**", sino lo expresivo, como diría Croce: todo el que habla es un artista" (22).

Según nuestro criterio, toda poesía tiene valor estilístico; pero no todo lo que tiene valor estilístico es poesía.

Nos hemos detenido bastante en los problemas que puede encontrar el crítico frente a la transfiguración de la palabra, porque es un aspecto capital para la correcta apreciación del fenómeno poético.

La transfiguración poética puede realizarse a través del choque de oraciones, frases y palabras; cuando el choque ocurre entre metáforas “puras” (23), que no contienen un germen de explicación, la poesía es *hermética*; y es fácil que el crítico vacile ante un poema de esta naturaleza, porque le es difícil apreciar si existe o no transfiguración, o si el poema ha caído en el *enigmatismo*.

Para facilitar el “salto” de la reintuición, en tales casos conviene tener en cuenta que el sentido nuevo que posee la palabra poética está basado en el habitual —como ya lo hemos recalcado antes—. El conocimiento claro y detallado de la significación cotidiana de las palabras es elemento indispensable para entender un poema. También es necesario comprender la estructura del mismo. Considérese este poema:

Naranja y limón.

¡Ay de la niña  
del mal amor!

Limón y naranja.

¡Ay de la niña,  
de la niña blanca!

Limón.

(Cómo brillaba  
el sol).

Naranja.

(En las chinas  
del agua). (24).

¿Cómo entender este poema hermético de García Lorca, si no sabemos que las “chinas del agua” son piedras de colores que se ponen en el fondo de las fuentes, para que el sol, con su luz, bañe con ellos el agua? ¿Y cómo comprenderlo, si no captamos su estructura, en donde los versos que están entre paréntesis forman un solo pensamiento: “Cómo brillaba el sol en las chinas del agua”?

Esta investigación previa favorece la reíntuición; pero es esta última quien nos “dice” por qué el poeta cortó dicho pensamiento, para intercalar las metáforas “naranja” y “limón”: la realidad (sol) produce amargura (limón), porque lo anhelado está fuera de nuestro alcance; la ilusión pone alegría (naranja) en nuestra vida y es más atractiva que la realidad (el brillo del sol, visto a través de las chinas del agua, es muy bonito, lleno de colores); pero es falso, aunque “parece” poner el sol —¡qué hermoso sol!— en nuestras manos... y éstas, al extentenderse para cogerlo, sólo tocan las piedras de colores.

El problema de la transposición poética se reduce a distinguir la **metáfora-símbolo**, de la **metáfora-símil**; esta última abarca toda transposición que no sugiere identidad sino semejanza, sin importarnos la estructura formal de la misma (con “como” o sin él; aparezca o no lo comparado).

La crítica estética debe distinguir, además, las expresiones que sólo formalmente son símiles:

Responde tu silencio al amor mío,  
con un lenguaje tan maravillado,  
que es **COMO** el remanso de algún río,  
donde al beber me veo retratado.... (25).

Los dos primeros versos no son una explicación de los siguientes; se trata de metáforas-símbolos que se complementan entre sí. “**El remanso de algún río, / donde al beber me veo retratado**” sería el miembro al cual se pretende explicar; pero el miembro explicativo no explica nada: ¿qué relación tiene el **remanso** con ese **silencio** que, a su vez, es **lenguaje**? Estas metáforas no se explican entre sí; luego el símbolo sólo tiene la apariencia de una comparación.

No se debe caer en el error de apreciar un poema por la espectacularidad del lenguaje: la transposición puede efectuarse con expresiones cotidianas que, por su yuxtaposición con otros versos, alcanza un sentido nuevo. “**El remanso de algún río, / donde al beber me veo retratado**” es aparentemente trivial, propia del lenguaje común; pero no su significado en el poema de Pedro Prado, que fragmentariamente insertamos: es la identidad del que ama, con su amada; amor espiritual, sin turbulencias (**remanso**), por medio del cual se vive (**al beber**) una nueva vida (**río**). Identidad en donde dos seres se contemplan en silencio, con un lenguaje tan maravillado en el cual es el rostro, son los ojos los que se convierten en un espejo lleno de luz, que habla y que refleja a los dos enamorados. La palabra sobra, porque el silencio —hermosa paradoja— es **palabra**, insubstituible lenguaje.

Siempre el arte nos presenta un problema de unidad: no podemos juzgar una poesía por expresiones aisladas.

Debemos utilizar este principio ante la inclusión de términos considerados —por ciertos criterios tradicionalistas— antipoéticos. Pero estas palabras pueden estar transfiguradas, o servir de contraste con lo poético.

Si analizamos este verso:

“y me ahogo en las aguas del rocío que se pudre en la sombra...” (26).

asimilándolo al lenguaje cotidiano, lo encontraríamos absurdo; analizando como componente de un poema, podríamos estimar prosaico el verbo “pudre”. Pero si atendemos al poema como unidad (“Enfermedades en Mi Casa”, de Pablo Neruda), y en él apreciamos el verso transcrito, observaremos que tiene un sentido —poético, no lógico— y que “pudre” sirve de fuerte contraste: el verso simboliza el dolor inmenso (ahogado de dolor) ante una niña (rocío...) enferma (...que se pudre en la sombra).

Las figuras literarias no se justifican por su valor decorativo: sirven para estructurar la metáfora-símbolo. En el verso de Neruda, por ejemplo, encontramos una **hipérbole**: ¿Cómo puede un hombre ahogarse en el rocío? Porque la pequeñez y fragilidad de la niña enferma produce, en el padre, un sufrimiento que no está en relación directa a las dimensiones físicas, sino a las espirituales y emocionales. La hipérbole simboliza esta desproporción entre lo exterior e interior, y valoriza el sentido íntimo de la niñez.

En cuanto a los **estribillos** hay que observar si intensifican la idea o si la misma repetición adquiere un sentido nuevo.

La **rima** plantea varios interrogantes: ¿Está usada en sentido musical y, por lo tanto, ajeno a lo poético? ¿O sirve para relacionar ideativamente algunas palabras? ¿O su sonido tiene relación con la idea?

El análisis crítico del **ritmo** debe abarcar no sólo la relación que tiene la idea con las pausas, acentos y construcción sintáctica, sino también con el sentido mismo de la expresión lingüística (tiempo de los verbos; naturaleza de los mismos; palabras que indican movimiento, alegría, etc.)

Para ilustrar lo que hemos afirmado acerca de la rima y del ritmo, analizaremos un soneto de Pedro Prado:

Yo soy aquél a quien no modelara  
caricia de mujer en tierna infancia,  
un boceto inconcluso, un alma rara  
siempre como sumido en la distancia.



**Callado, solitario y pensativo,  
gestando estoy la madre que yo añoro;  
su remoto recuerdo apenas vivo,  
cuando empieza a surgir me turbo y lloro.**

**Augusta sombra de mi sueño nace;  
hija de mi pensar, mi madre acude;  
prosigue su tarea, y así rehace  
su obra. Inconcluso, ella me reanude!**

**¡Oh, madre, nuevamente me acompañas!  
¡Oh, alegría, al gestarte en mis entrañas! (27).**

El primer cuarteto, para destacar la detención del crecimiento afectivo del huérfano, no incluye verbos que indican movimiento; el tiempo de “**modelara**” es pretérito imperfecto del subjuntivo, el cual nos sugiere una acción no terminada que se arrastra desde el pasado; en el primer verso hay vaguedad y rodeo en la expresión, para sugerir más hondamente que el huérfano es un ser impreciso, no modelado. La rima del soneto está basada en la gravedad fonética de sus sonidos, y crea una atmósfera solemne, en íntima conexión con la naturaleza de la idea.

La inclusión de elementos no transfigurados, en una poesía, podemos aceptarla no sólo como contraste —como ya se dijo— sino como material de preparación, de introducción, de soporte para la metáfora-símbolo.

La estructura del poema debe estar al servicio de la idea: verso medido, verso libre, estrofas.

Finalmente, a la poesía sin versificar (la llamada poesía en “prosa” o “prosa poética”) le debemos aplicar los mismos principios que hemos indicado para la poesía en verso. La única diferencia consiste en que las unidades no están, en aquélla, marcadas por el verso, sino que coinciden con las unidades sintácticas.



Estas son, a nuestro juicio, las líneas directrices para la crítica estética de las artes de la palabra; líneas que pueden servir de esquema, de base, para quienes se inician en esta difícil tarea.

Sólo nos resta agregar que esta visión crítica de las artes de la palabra no pretende negar, sino distinguir: distinguir el valor artístico, de los demás valores que incluye el quehacer literario.

---

(1-2-3) Puede encontrarse la fundamentación filosófica de todas nuestras afirmaciones en torno al arte en general, y a las artes de la palabra en particular, en los libros del R. P. Raimundo Kupareo, cuyos principios estéticos y nomenclatura hacemos nuestros: EL VALOR DEL ARTE, Santiago, 1964; CREACIONES HUMANAS: 1) La Poesía, Santiago, 1965; 2) El Drama, Santiago, 1966; ESTETICA DE LA NOVELA, Santiago, 1955.

(4) La "idea" artística, el "alma" de la obra, no vive separada de las cosas, como ocurre con la idea filosófica, sino que está tan unida a lo concreto, que sugiere identidad entre forma y fondo de la obra de arte: unión de lo concreto, con lo abstracto, de lo particular con lo universal, de lo material con lo inmaterial, de lo psíquico con lo espiritual. cfr. KUPAREO, Raimundo. EL VALOR DEL ARTE, Santiago: Centro de Investigaciones Estéticas. Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universidad Católica, 1964, pp. 91-99. Passim.

(5) GARCIA LORCA, Federico. ESTE ES EL PROLOGO. En OBRAS COMPLETAS. Madrid: Ed. Aguilar, 1955, p. 507.

(6) KUPAREO, Raimundo. EL VALOR DEL ARTE, ed. cit., p. 23.

(7) Ibid. p. 13.

(8) Ibid. p. 13.

(9-10-11-12) KUPAREO, Raimundo. CREACIONES HUMANAS. 2) El Drama. Santiago: Centro de Investigaciones Estéticas. Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universidad Católica, p. 180.

(13) Un análisis más detenido de este interesante aspecto de la creación dramática lo hemos realizado en nuestro ensayo "LA VIDA QUE TE DI, DE LUIGI PIRANDELLO". V. en KUPAREO, Raimundo. CREACIONES HUMANAS. 2.— El Drama, ed. cit.

(14-15-16-17) Ibid. passim.

(18) MAGALLANES MOURE, Manuel. En POETAS CHILENOS CONTEMPORANEOS. Antología de LEFEVRE, Alfredo. Santiago: Zig-Zag, 1945, p. 23.

(19) PRADO, Pedro. ANTOLOGIA. LAS ESTANCIAS DEL AMOR. Santiago: Ed. del Pacífico, 1949, p. 151.

(20) GARCIA LORCA, Federico. CANCIONES. En OBRAS COMPLETAS. Ed. cit p. 348.

(21) El sentimiento intuido involucra el sentimiento vivido; pero éste, a su vez, está elevado a la universalidad, a la idea. cfr. KUPAREO, Raimundo. EL VALOR DEL ARTE. ed. cit., p. 21.

(22) ALONSO, Dámaso. POESIA ESPAÑOLA. Madrid: Ed. Gredos, 1952, p. 587.

(23) KUPAREO, Raimundo. CREACIONES HUMANAS. 1) La Poesía, ed. cit., pp. 34-38.

(24) GARCIA LORCA, Federico. CANCIONES. En OBRAS COMPLETAS, ed. cit., p. 71.

(25) PRADO, Pedro. OTOÑO EN LAS DUNAS. Santiago: Nascimento, 1934, p. 71.

(26) NERUDA, Pablo. RESIDENCIA EN LA TIERRA. Buenos Aires: Ed. Losada. 1951, p. 129.

(27) PRADO, Pedro. ANTOLOGIA. LAS ESTANCIAS DEL AMOR, ed. cit, p. 24.

#### **RADOSLAV IVELIC K.**

**Recibió su título de Profesor de Castellano, en 1959, en la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universidad Católica. Actualmente trabaja en dicha Facultad como Profesor de Estética General y de Filosofía del Arte; de Gramática y Literatura, en la Escuela de Periodismo; y como miembro del Centro de Investigaciones Estéticas.**

**Ha publicado los siguientes ensayos: JUAN GUZMAN CRUCHAGA (1963); LA POESIA DE PEDRO PRADO (1965); LA VIDA QUE TE DI, DE LUIGI PIRANDELLO (1966).**

