

TEORIA DE LA LITERATURA

■ Cuatro conferencias del profesor Antonio García Berrio

Apoyándose cada día en un escritor español —Quevedo, Góngora, Guillén y Cervantes—, el profesor **Antonio García Berrio**, catedrático de Teoría de la Literatura en la Universidad Autónoma de Madrid, impartió en la Fundación Juan March, entre los días 10 y 19 de enero, un curso titulado «Teoría de la Literatura (La construcción del significado poético)». El día 10 se ocupó de «La expresividad literaria (Quevedo)»; el día 12, de «La convencionalidad artística (Góngora)»; el día 17, de «La ficción fantástica (Guillén); y el día 19, de «La universalidad poética (Cervantes)».

Se ofrece a continuación un amplio resumen de las conferencias, en las que, además, se leyeron textos de los autores citados, que el profesor García Berrio fue comentando.

A propósito de la poesía se recuerda siempre la confesión de Mallarmé de que aquella no se hace con ideas sino con palabras. Una afirmación que encuentra su equivalencia en el convencimiento de la mayoría de los pintores modernos, quienes cifran la atribución del efecto artístico de sus obras más conseguidas en puros logros de plasticidad, de impacto material de formas y colores. Unos y otros, poetas y pintores, tienen razón desde luego en referirse al fenómeno de lo que se puede llamar la *expresividad*, verbal o plástica, como acceso o



ANTONIO GARCIA BERRIO nació en Albacete en 1940. Ha sido catedrático en las Universidades de Murcia y Málaga y actualmente lo es de Teoría de la Literatura en la Universidad Autónoma de Madrid. Es autor, entre otros libros, de *Introducción a la Poética clasicista*, *Formación de la Teoría literaria moderna*, *La construcción imaginaria en «Cántico» de Guillén*, *La Poética: tradición y modernidad*, «*Ut poesis pictura*». *Poética del arte visual* (los dos últimos en colaboración con T. Hernández) y *Teoría Literaria*.

primer paso textual del valor estético.

La expresividad es un 'sine qua non' de los efectos artísticos sucesivos, un rastro o traza material, patente en la estructura del texto artístico, en el *esquema material* del poema, la novela, el cuadro, la escultura o el edificio intencionado. Pero la mención o la definición de la

expresividad, como término en sí misma, no agota la explicación del resultado estético de la obra de arte como *efecto poético de valor*.

Con el término de *expresividad* espero yo marcar la raíz común y las diferencias específicas que definen el lenguaje artístico en su intencionalidad estética en relación a la *expresión* simple, práctica y comunicativa del discurso lógico común.

Ante todo hay que señalar que, en mi propio concepto, la expresividad, como categoría operativa y teórica, se restringe y acota a la dimensión verbal y textual del discurso literario. Es decir, que la expresividad debe ser entendida como el principio lingüístico que funda la *literariedad*, identificada en la Teoría literaria moderna, a partir de los formalistas rusos, como la propiedad que define y caracteriza el uso del discurso gobernado por una peculiar norma estética.

El resultado psicológico de la expresividad artística, ya sea localizada o general, en el desarrollo de conjunto del texto es siempre el mismo: provoca la adhesión de los destinatarios de los textos mediante la producción y control del interés. Los resaltes estilísticos puntuales del discurso, como las formas de alta expresividad sentenciosa diseminadas a lo largo de la «dianoia» de la tragedia clásica o de los dramas de Shakespeare, lo mismo que las formas verbales de la expresividad instantánea vinculadas a la sugerencia de «conceptos» o pensamientos brillantes en la poesía lírica o en la prosa barroca, alejan el designio concreto del autor o del «rhetor» en el caso de la oratoria, para empedrar de formas artísticas de expresividad

llamativa el continuo de su discurso.

Pensemos en la perfección expresiva que comúnmente se le atribuye a un texto tan celebrado como el del soneto «Amor constante más allá de la muerte», de Quevedo. Es cierto que podemos ir localizando en diferentes lugares de su estructura rasgos acotados de expresividad. Pero si nos fijamos atentamente, advertiremos que el éxito de cada uno de sus aciertos expresivos, por sí solo, está reforzado por el concertado refuerzo textual de su alojamiento exacto.

Todos ellos entre sí —como tantos otros que podríamos añadir a tenor de la distribución del colorido vocálico, o la varia acentuación y combinación de las distintas modalidades de endecasílabos— contribuyen a destacar el sorprendente efecto estilístico de conjunto que persigue el total de la composición: la desestabilización permanente de cualquier expectativa superficial y aparente brindada desde el juego paralelístico de este portentoso texto, impostado en su grandeza sobre la solemnidad bíblica y apocalíptica de las recurrencias paralelísticas.

La convencionalidad artística

Negar los presupuestos tradicionales del arte en la formación de las reglas culturales e históricas del gusto, o incluso en la estructura poética de cada acto individual en que cristaliza la experiencia estética del arte, parece ir contra la evidencia. Sin embargo, admitir el componente de la convención tradicional como uno de los constituyentes del sentimiento del valor poético no es lo mismo que

acatar el difundido prejuicio actual sobre la condición inmovidada del juicio y los valores sobre el arte.

Al igual que se dice de la naturaleza del signo lingüístico, no debe ser confundido el hecho de la convencionalidad histórica del arte con el de «la raíz arbitraria» de esos mismos convencionalismos culturales. Antes al contrario, la observación del valor expresivo y comunicativo de las grandes obras de arte constitutivas de la tradición clásica atestigua la condición naturalmente motivada del prestigio de esas mismas obras, cuyo éxito comunicativo poético las consolida *a posteriori* como modelos preceptivos.

Descartada la identificación, hoy corriente, entre la convencionalidad del arte y la arbitrariedad natural de los juicios y valoraciones estéticas, paso a considerar la condición positiva de la convencionalidad tradicional como formante de valor de la experiencia artística. La persuasión previa de la calidad sublime en los textos clásicos que alcanzan tal reputación contribuye, sin duda, a una más rápida y segura atribución de valor dentro de cada acto de lectura o de contemplación.

Sin embargo, no es éste el único aspecto de la comunicación artística que puede ser ilustrado bajo la perspectiva de la convencionalidad tradicional, la cual cubre igualmente el supuesto de las relecturas o actos de reencuentro con la belleza del texto o de la obra que parte del mismo lector o contemplador en distintos momentos y etapas de desarrollo de su sensibilidad.

En la lírica, como en el conjunto del arte clásico, todo estaba fijado convencionalmente, y,

sin embargo, el principio de la novedad y las axiologías de valor funcionan perfectamente dentro de las estructuras culturales de la estética antigua.

La convencionalidad artística, principio que aporta la necesaria redundancia comunicativa al sistema clásico del arte, mantiene en suspensión, junto a la positividad de sus inicios preceptivos modélicos, los suficientes espacios de libertad estilística que garantizarán lo gustoso del reencuentro en la demora sentimental del *reconocimiento*, junto a los alicientes de novedad del *descubrimiento* sorprendente. La convencionalidad, por tanto, es principio artístico no angosto ni sofocante, que ni fuerza la repetición estéril ni se confunde con el ejercicio arbitrario del gusto y el juicio estéticos.

Paralela y con fundamentos epistemológicos coyunturalmente próximos a los de la Estética postestructuralista de carácter marcadamente pragmático que consagró en los años pasados el principio de la *convencionalidad* cultural e histórica de los pretendidos rasgos estructurales de especificidad y de valor estético en los objetos artísticos, la corriente intelectual que ha sustentado esa afirmación de la convencionalidad es de signo lingüístico y literario; pero se relaciona con una sustitución generalizada en la práctica del arte moderno, de las leyes sociales del mercado artístico y, en definitiva, con un estado general de desvalimiento de la metafísica y la ética tradicionales o «fuertes».

La ficción fantástica

Las entidades literarias, las ficciones y personajes del texto

son recubrimientos miméticos o conceptuales de formas simbólicas puras y de mitos narrativos. Dentro del trayecto de radicalización antropológica esencial en el que encuentran su explicación a mi juicio los procesos y constituyentes más importantes del efecto poético, los grandes símbolos antropológicos forman el espacio terminal al que conducen todos los mitos literarios. El mito es, como se sabe, el desarrollo temporal y narrativo de una intuición simbólica pura y atemporal. Es una historia que desarrolla la comprensión del símbolo.

Los símbolos son, por tanto, como los personajes y los paisajes de la narración, los integrantes de una *semántica de la imaginación*. Ellos consolidan los valores significativos de la construcción fantástica del texto. Los símbolos se alojan en el *espesor* imaginario del texto, en el espacio impalpable inducido por las formas del esquema material. Sin embargo, debe rehuirse la tendencia a concebir este espesor imaginario como un espacio ficticio puramente hipotético.

Mediante los símbolos, que dominan las encarnaciones semánticas en los personajes y circunstancias sintomáticas y ficcionales de la literatura, el arte ofrece una estructura esencial de representación del mundo. Es por esas hondas raíces de su compromiso antropológico por lo que las actividades lúdico-formales de constitución material de los textos artísticos, poéticos o literarios adquieren relieve trascendental.

El contenido concreto de la semántica imaginaria ha sido objeto de atención frecuente por la teoría de los mitos y la iconografía. Dos ramas muy des-

arrolladas en la crítica literaria psicológica y en la historia estructural del arte, las cuales no agotan en sí mismas el alcance y posibilidades de articulación de la semántica imaginaria.

Comenzando por los *símbolos*, la mitocrítica ha elaborado ya sus tipologías y fórmulas funcionales de articulación en el relato mítico. La antropología del imaginario ha culminado en Gilbert Durand una tripartición de los símbolos según *regímenes* de la fantasía: mitos y símbolos del universo diurno, mitos de la exploración imaginaria nocturna y, por último, símbolos de la actividad de mediación del eros.

Comencemos esta revisión por unas breves observaciones sobre los símbolos, sin duda lo mejor conocido tanto en la Poética de lo imaginario, de Bachelard a Durand y su escuela, como indirectamente en la crítica sobre Guillén, a título de exploración de sus temas, fundamentalmente diurnos.

Sistema imaginario

Recordaré aquí tan sólo los tan difundidos conceptos de *régimen imaginario*: diurno-postural, nocturno-digestivo y amoroso-copulativo. En mi propio entendimiento del sistema imaginario, el conjunto de todos estos símbolos, enlazados en secuencias míticas, establece y funda la dimensión de semántica imaginaria, dentro de una teoría integrada de los distintos niveles del texto poético, como la que yo vengo bosquejando. En tal sentido, creo que la Mitocrítica ha fundado ya sólidamente una semántica de la imaginación literaria con el establecimiento de sus *inventarios*

simbólicos y sus *gramáticas del mito*.

La crítica tradicional sobre Guillén ha establecido con excesiva regularidad y cierta propensión al exclusivismo el principio del posturalismo optimista y diurno, como razón fundamental del ser poético de *Cántico*. Es así como se han acuñado felices y expresivos lemas críticos en expresiones como «existencialismo jubiloso», «realidad luminosa», etc. *Cántico* es, desde luego, ese recorrido de atenta exploración en la realidad más visible y tangible, capaz no obstante de vibrantes revelaciones para una contemplación sensitiva e inmanente.

Pero *Cántico*, más allá quizá de las intenciones de los críticos, juzgando sobre su optimismo diurno más evidente, es una obra donde la gravitación del tematismo nocturno resulta indescontable para su interpretación. La noche aparece como la orla distintiva de la claridad diurna y de la empresa de reconocimiento postural del hombre. Las cinco partes de la obra aparecen invariablemente abiertas y cerradas por un período previo de espacio nocturno, con mucha frecuencia asaltado por los fantasmas del insomnio atormentado. Incluso la mención directa de la muerte y del vacío total en el cálculo de la eternidad tampoco faltan.

Las coordenadas vitales de espacio y tiempo se entrecruzan en los poemas de *Cántico*. Peculiaridad ejemplar de las estructuras de *Cántico* es que la peculiaridad del diseño espacial fantástico sea absoluta, sorprendente. En buena parte, tal vez la necesidad vital del poema para el hombre pasa porque, junto a otras muchas satisfacciones, la variedad de sus ritmos tempora-

les sucesivos, los acústicos-temporales y los sintáctico-semánticos lo sitúan inconscientemente entre emociones y experiencias que reconocemos constitutivas de nuestra más íntima y decisiva, aunque esquemática y elemental, constitución antropológica imaginaria. Ritmos poemáticos traducidos a diseños espaciales de la fantasía, que en la pureza poética de *Cántico* registran, incluso, una variada gama de estructuras elementales de orientación espacial.

La universalidad poética

Ya he aludido varias veces, tangencialmente, a la responsabilidad poética que ocupa el espacio, al menos en mi propia representación fantástica de la obra, en la constitución del efecto poético del *Quijote*. Espacio abierto del campo raso, dominio de la desventura y de la amenaza, frente a espacio cerrado en ámbito de venta, de corte o en oasis de floresta irreal e idílica. Pero ese primer acercamiento global a la capacidad expresiva del espacio imaginario en la poeticidad de Cervantes se confirma en el resto de su obra como constante antropológico-poética personal. Es así desde la espacialidad genérica y constitutiva de su teatro a la espacialidad idílica de la *Galatea*, o de la de *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, novela de fantasía viajera, bizantina, en la que la ensoñación cervantina de un espacio puramente fantástico se basta a preservar, contra el parecer de algunos críticos, la capacidad de sugerencia poética de la obra. Para detallar un poco más el alcance de mi argumentación sobre la

▷ poética cervantina del espacio novelesco, me referiré al caso de las *Novelas Ejemplares*.

Mi maestro, el profesor Baquero Goyanes, ponderó muy acertadamente una intuición inmediata en la lectura de *El celoso extremeño*, que representa el artificio espacial de esta novela como la más genuina exposición del protagonismo temático. Otras variedades del *recinto* acaparan la fijación del espacio en distintas novelas: la venta de *La ilustre fregona*, la alcoba del delito y de la anagnórisis en *La fuerza de la sangre*, el patio de Monipodio en *Rinconete y Cortadillo*, etc.

El recinto se presenta como una anécdota alternativa de contraste estático frente a la dinamicidad y la sucesividad espacio-temporal que gobierna la estructura fantástica en las novelas de viaje o de *itinerario*.

La suma de procedimientos literarios a través de los que Cervantes conduce textualmente la ilusión espacial de sus novelas es muy amplia. Pero se advierte en principio el rasgo general de la desproporción o *declinación* entre los recursos verbales y los resultados imaginarios. La economía narrativa cuenta con la implementación textual de la fantasía de los lectores, bajo cuya cooperación se justifica, entre otros muchos desajustes, la desproporción del «tempo» narrativo entre la minuciosidad descriptiva de ciertos momentos y circunstancias del relato y la celeridad sumaria de otros: idea y regreso, respectivamente, en el viaje peninsular de *Las dos doncellas* o iniciación y desenlace en las navegaciones mediterráneas de *El amante liberal*.

El dominio general en toda clase de géneros y de textos lite-

rarios de los principales de la actividad imaginaria es sólo un aspecto del rasgo de *universalidad* que gobierna la condición poética del arte. El rasgo culminante de *universalidad*, que caracteriza y define la propiedad general, literaria y artística, de la *poeticidad*, como valor de determinados textos especiales con alta capacidad de sugerencia imaginaria, ha de referirse sobre todo al alcance general y transindividual de los fundamentos antropológico-imaginarios que producen el sentimiento artístico de poeticidad.

Considero la *poeticidad* como la propiedad artística que es consecuencia de la activación literaria de *universales estéticos*. Estos no son ninguna entelequia idealista inconcretable, como propenden precipitadamente a considerarlos varios brotes y manifestaciones actualmente muy pujantes del llamado «pensamiento débil», que afectan a la Poética y a la Teoría Literaria.

Las propiedades poéticas que he ido examinando en estas conferencias: expresividad, ficcionalidad y poeticidad imaginaria (en su doble vertiente sintáctica y semántica), no son fenómenos convencionales, como me he esforzado en demostrar. La necesidad no convencional de las propiedades poéticas de la literatura consiste precisamente en la *universalidad* antropológica que representan. Ellas apelan a los conceptos, símbolos y categorías «a priori» más profundos y generalizados entre los sujetos de la comunicación literaria y poética, es decir, los hombres que a través del mensaje poético alcanzan a cifrar parcelas de significado inasequibles a cualquier otro de sus mecanismos de representación del mundo. ■