

Nature and Value of Literature

MATILDE CARRASCO BARRANCO

ABSTRACT

This essay analyses several questions in relation to the definition, interpretation and value of literary works, and it proposes to understand literature inside the institution that rules the kind of attitude, attention and evaluation that seem appropriate to it. Through that analysis, a broad account of literary value, as aesthetic value, will emerge in order to cope with the moral and cognitive dimension of literature, without giving up possible instrumental benefits along those lines. On the other hand, the nature of interpretation and its consequences for literary criticism will also be addressed, as well as the articulation between interpretation and artistic appreciation

WORK TYPE

Article

ARTICLE HISTORY

Received:

31-May-2019

Accepted:

31-October-2019

Published Online:

30-September-2019

ARTICLE LANGUAGE

Spanish

KEYWORDS

Literary Art

Literary Theory

Aesthetics of Literature

Cognitivism

Moralism

© Studia Humanitatis – Universidad de Salamanca 2019

M. Carrasco Barranco (✉)
Universidad de Murcia, Spain
e-mail: matildec@um.es

Disputatio. Philosophical Research Bulletin
Vol. 8, No. 10, Sept. 2019, pp. 0-00
ISSN: 2254-0601 | www.disputatio.eu

© The author(s) 2019. This work, published by Disputatio [www.disputatio.eu], is an Open Access article distributed under the terms of the *Creative Commons License* [BY-NC-ND]. The copy, distribution and public communication of this work will be according to the copyright notice (<https://disputatio.eu/info/copyright/>). For inquiries and permissions, please email: (✉) boletin@disputatio.eu.

Naturaleza y valor de la Literatura

MATILDE CARRASCO BARRANCO

§1. Introducción: poesía, literatura, arte

 COMO PARTE DE UN LIBRO DEDICADO a las artes y la filosofía, el término «literatura» ha de entenderse aquí consecuentemente ceñido a la literatura como arte. Hereda así ciertas dificultades asociadas a la definición de lo artístico. Con todo, si seguimos al historiador de la estética Wladislaw Tatarkiewicz, podemos considerar que nuestro concepto de arte es en realidad una abreviatura de «bellas artes», unificadora categoría moderna cuyo logro exigió al menos que pasaran dos cosas. La primera, que se elevara la condición social de los artistas visuales y de su actividad y, la segunda, que éstos se unieran a la música y a la poesía que, desde la Antigüedad clásica, habían gozado de un mayor prestigio en ese sentido¹.

Partiendo de este planteamiento, por el carácter intelectual de su actividad, a la poesía se le ha reconocido su capacidad para influir en nuestra vida espiritual y se la ha acercado con frecuencia a la filosofía en cuanto que forma de conocimiento que intentaba comprender los fenómenos e intereses de la vida, asignándole asimismo tareas morales e instructivas, frente a las utilitarias y hedonistas que se atribuían a las artes visuales. El contenido de la poesía se considera pues uno de sus rasgos definitorios más relevantes, ya que de él derivaría su peso cultural y social. Aristóteles podía afirmar entonces que «el poeta es mucho más poeta por el contenido de su obra que por su forma métrica». Si bien otros, como Gorgias, quien afirma que «poesía [...] es el nombre que doy al habla que tiene una construcción métrica», destacarían la

¹ Wladislaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas* (trad. F. Rodríguez Martín, Madrid: Tecnos, 1996, cc. I, III). Los antiguos griegos no aunaban las distintas artes, porque no equiparaban sus actividades. Las diferenciaban ciertas características asociadas a la producción, en particular la creatividad, la inspiración, y la habilidad intelectual de poetas y músicos frente a la rutina y la destreza manual propias de las actividades materiales en las que se incluían las artes visuales. El Renacimiento marcó el inicio de un proceso de intelectualización por el que finalmente las artes quedaron unidas, «reducidas» a un mismo principio de imitación de la naturaleza bella, según la expresión del abad Batteaux.

forma (en este caso, el verso) para considerar que una obra es poética². Por supuesto, concluye el famoso historiador, ambas cosas se han considerado históricamente pertinentes haciendo de la poesía «una criatura verbal, pero con una forma en verso y un contenido trascendente»³.

El siglo xix, sin embargo, amplió el concepto de poesía, antes exclusivo de la palabra, desbordando los límites del lenguaje, incluso de las propias artes, para abarcar todo el dominio del espíritu, en lo que hoy denominaríamos «cualidad poética», por ejemplo, de los paisajes naturales y situaciones humanas. Pero, además, el concepto de poesía se fue ampliando del habla en verso a otros dominios del arte verbal, como la prosa, para dar lugar al término más amplio de «literatura». Ahora bien, en cuanto dominio esencialmente lingüístico, el arte literario se distingue por la elaboración del lenguaje con el que construye mundos, con un contenido o temática de profundo interés humano. Es decir, que junto al cuidado de su lenguaje, la condición imaginativa propia de lo artístico —que mantiene una relación especial con la verdad— y la seriedad moral de sus contenidos parecen ser los rasgos distintivos del arte literario. Estos mismos rasgos, además de determinar la relación particular que conecta y diferencia literatura y filosofía, despiertan algunas de las cuestiones estéticas más interesantes⁴.

§2. El lenguaje literario

En cuanto arte, la literatura es aquel «que emplea como medio de expresión una lengua», según lo define en primer término el *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia⁵. En referencia a su dignidad artística, el término «literatura» ha venido a diferenciar determinados géneros o formas respecto de

² *Poética*, 1451 b 27 y *Elena*, 9 Imm, ambos citados en Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, p. 116.

³ *Historia de seis ideas*, p. 148.

⁴ En este momento conviene advertir que no ignoro el hecho de que muchas de las cuestiones que se van a plantear aquí lo hacen asimismo respecto de otras artes, y así se desprenderá de la futura argumentación que trate de explicarlas en cada momento. Sin embargo, buena parte de ellas se han generado o han tenido especial incidencia en el campo de la literatura y, en cualquier caso, el desarrollo de las mismas se hará tratando de aplicarlas a las obras de arte literarias y, como consecuencia, según se plantean en la especificidad de este medio.

⁵ Un significado distinto de los otros que ofrece: «conjunto de las producciones literarias de una nación, de una época o de un género (por ejemplo, la literatura griega, la literatura del siglo XVI)», «conjunto de obras que versan sobre un arte o una ciencia (hablamos de literatura médica, o literatura jurídica)», «conjunto de conocimientos sobre literatura (decimos ‘sabe mucha literatura’)», «tratado en que se exponen estos conocimientos» o «teoría de las composiciones literarias». Esto se puede consultar en: <<http://www.rae.es/rae.html>> [última consulta 15/04/2015].

otros existentes (refranes, leyendas o cuentos locales, por ejemplo), e incluso a discriminar dentro del mismo género (novela de vanguardia, novela rosa,...) para acotar finalmente su producción separándola y elevando su valoración. En definitiva, la definición de lo literario en este sentido enlaza con otras definiciones, más o menos relacionadas entre sí, como la definición de un arte culto, o elevado, que se separa de un arte popular, de masas, o bajo, y que incluso serviría de frontera entre lo artístico y lo que no lo es. Estos pares de opuestos arrastran consigo largas y complejas polémicas sobre el supuesto origen estético de las distinciones y jerarquías que establecen, la firmeza o la nitidez de las mismas. Muchos han sido los autores que, desde distintos frentes, han denunciado que las diferencias y jerarquías que llevaron a situar determinadas formas artísticas como más cultas y elevadas respecto de otras más populares o bajas no responden tanto a criterios estéticos o a la existencia de dos clases distintas de artefactos culturales, sino que se deben más bien a la función ideológica de imponer el gusto de las clases dominantes, o de establecer una identidad o distinción social y una jerarquía asimismo entre los gustos de sus respectivos públicos⁶. Se trata de controversias por lo tanto no exclusivas del ámbito literario, que acompañan al sistema moderno del arte, a la noción de «Arte» (con mayúscula), con la que los pensadores del siglo xviii sancionaron la separación del arte de la artesanía y las artes populares, y se agruparon separadamente actividades y artefactos a los que se les fue dando un papel espiritual trascendente en virtud de su carácter distintivo⁷.

⁶ Véase, por ejemplo, Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto* (trad. M.C. Ruiz de Elvira, Madrid: Taurus, 1998) o David Novitz, *The Boundaries of Art* (Philadelphia: Temple University Press, 1992). Noël Carroll (*Una filosofía del arte de masas*, trad. J. Alcoriza Vento, Madrid: Antonio Machado, 2002, pp. 160–161) repasa los argumentos de algunos de estos autores y concluye que finalmente —según ellos— las distinciones no se fundan en aspectos formales o estructurales ni afectivos ni de origen ni económicos, de forma que acaban *eliminando* esa división. Ese «eliminativismo» es el que —según él— llevaría a concluir que la distinción a este respecto es social. En respuesta a Carroll, Novitz reniega del calificativo «eliminativista» al mantener la realidad de la distinción, ahora bien sobre bases que efectivamente serían sociales, convencionales. Las fronteras entre un arte elevado y otro popular vienen a ser, en este sentido, artificiales pero —sin duda, para Novitz— existen. Al margen de la disputa sobre el «eliminativismo», Carroll tendría razón al creer que, al menos en las sociedades occidentales modernas, las fronteras se diluyen en cuanto a la asignación de un público respectivo, y que no existe una correspondencia necesaria entre arte culto y clases dominantes y arte popular y de masas y clases populares, sobre todo por cuanto la gente de clase media alta disfruta del arte de masas. Pero, no pienso que el valor de las teorías del gusto que podemos llamar «sociologistas» descansa en esa conclusión final tanto como en los análisis y reflexiones que realizan sobre las bases sociales que acompañaron la definición del arte y de lo estético fundamentalmente en los siglos xviii y xix.

⁷ Véanse Paul O. Kristeller, «The Modern System of Arts» (en Peter Kivy (comp.), *Essays on the History of*

No obstante, sin poder entrar a fondo en estos debates generales en torno a la delimitación y clasificación de lo artístico, pero continuando con la idea del arte de escribir, ha habido desde siempre intentos de hacer depender la especificidad de lo literario de un tratamiento distintivo del lenguaje. En principio, parece de sentido común afirmar que el lenguaje literario es diferente del lenguaje corriente, ordinario; el primero sería un lenguaje más elaborado, autoconsciente, que destaca a menudo por su ornato y por su estructuración. Ahora bien, el intento de definir la literatura por las propiedades intrínsecas de su lenguaje se convierte en un tema central de la teoría moderna de la literatura, en buena medida protagonizado por los enfoques denominados «formalistas». Se trata de distintas teorías, escuelas y tendencias que, a comienzos del siglo xx, compartían la idea de intentar explicar lo artístico como una actividad autónoma, apelando a criterios internos. El formalismo es un fenómeno artístico universal que adquirió especial relevancia en la cultura moderna a partir del famoso postulado de Kant expresado en la *Crítica del juicio*: «en todas las bellas artes el elemento esencial consiste, desde luego, en la forma»⁸. Partiendo de la interpretación de la idea kantiana, las distintas estéticas formalistas reaccionaron en su momento contra las estéticas idealistas y románticas precedentes que se volcaran hacia el contenido de las obras de arte en la interpretación y evaluación de su papel espiritual. Compartían con ellas, sin embargo, la idea romántica de que la lengua determina la experiencia de lo real, pero, en un acercamiento a las posiciones neokantianas en auge en ese momento, intentaron ofrecer un modelo científico de esa mediación del lenguaje, para lo cual se apoyaron en los avances que en lingüística y en fonología también se estaban produciendo en esa época.

En Europa destacan las escuelas formalistas de los círculos de Moscú y, posteriormente, de Praga. El formalismo ruso resulta paradigmático por su aspiración de crear una ciencia autónoma de la literatura, cuyos fundamentos teóricos y metodológicos sirvieran para todas las demás artes; esa aspiración los llevó a investigar las formas y particularidades concretas del lenguaje literario (arte verbal frente al lenguaje cotidiano), a centrarse en los objetos, en las obras, en los «hechos» y no en los autores, la historia social o la interpretación

Aesthetics, University of Rochester Press, Rochester, 1992, pp. 3–64) y más recientemente Larry Shiner, *La invención del Arte* (trad. E. Hyde y E. Julibert, Barcelona: Paidós, 2004).

⁸ Según la definición de formalismo que da Jesús García Gabaldón en «La forma del lenguaje: poética formal y estética literaria» (en Valeriano Bozal (comp.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. II, Madrid: Visor, 2000, p. 39).

ideológica, y como consecuencia se opusieron a la escuela histórico-cultural dominante en su país⁹. Asimismo, su metodología científica abandonaba la relevancia del juicio estético en la caracterización de lo artístico. Por su parte, los miembros del Círculo de Praga entendieron que el lenguaje literario se caracterizaba por una función poética y no comunicativa. La función poética del lenguaje llamó la atención sobre el propio lenguaje en un ejercicio de autorreflexividad. Mientras que en el lenguaje ordinario el sentido de las palabras se agota en su función ostensiva o declarativa, y las palabras se utilizan para nombrar y transmitir información, en la poesía su función no es transitiva en este sentido, sino que apunta reflexivamente hacia las palabras mismas. En la poesía, como defendió Jakobson, los propios signos son protagonistas, no sólo por su brillo estético sino porque al hacerlos patentes se profundiza en la propia dicotomía interna de las palabras, integradas por significantes y significados, en toda su amplitud. Según Jakobson, el signo poético es ambiguo y autorreflexivo, de manera que el mensaje poético vacila entre el significado literal y aquel al que apunta su propia forma¹⁰.

Paralelamente, en el mundo anglosajón aparecieron otras teorías de carácter más o menos formalista¹¹. La estética del positivismo lógico sostuvo que la literatura enfatizaba la función emotiva del lenguaje por contraste con la referencial, propia de las ciencias, hasta negarle al lenguaje literario cualquier valor de verdad. De forma relevante, emanando de los formalismos europeos, corrientes como la *Nueva Crítica* estadounidense o el estructuralismo daban cuenta de la peculiaridad de lo literario atendiendo igualmente a determinadas propiedades sintácticas o semánticas. El crítico estadounidense Cleanth Brooks habló de la paradoja, la tensión, y la ironía como claves de la poesía. En el marco del estructuralismo posterior a la Segunda Guerra Mundial, David

⁹ Véase García Gabaldón, «La forma del lenguaje», p. 39. La aproximación a la historia literaria que se produjo en el desarrollo del formalismo ruso se centraba en el estudio de la evolución literaria como cambio dialéctico de las formas, con la aspiración de formular las leyes de su dinamismo. Teóricos como Yuri Tiniánov llegaron también a considerar que los factores sociales eran un marco *complementario* de la significación literaria y artística, nunca determinante ni sustituto del estudio formal de las obras. Nada de esto llevó pues a suavizar el enfrentamiento con el marxismo. Como explica asimismo García Gabaldón, posiciones formalistas y marxistas se enfrentaron en una agria polémica entre los años 1923 y 1929, la cual condujo finalmente a la marginación y persecución abierta de las ideas formalistas en el momento de su mayor madurez, apertura de ideas e influencia (pp. 42, 50, 52).

¹⁰ Roman Jakobson, «Lingüística y poética» (en *Ensayos de lingüística general*, trad. J.M. Pujol y J. Cabanes, Barcelona: Ariel, 1984, p. 358). Cfr. José García Leal, «El lenguaje artístico», p. 107.

¹¹ También la semiótica francesa defendió la peculiaridad intrínseca de lo literario y lo artístico apelando al modelo lingüístico.

Lodge, por ejemplo, identificó modos de narrativa metafóricos y metonímicos, y Monroe Beardsley definió el discurso literario por su «densidad semántica» o, lo que es lo mismo, por un elevado nivel de «significado implícito»¹².

Comentando todas estas teorías, Peter Lamarque se cuestiona si, a pesar de todo, puede la esencia de la literatura definirse por las propiedades puramente formales de su lenguaje, si podemos encontrar en ellas las condiciones suficientes o necesarias de lo literario. Lamarque señala las dificultades que supone identificar cualidades formales comunes al lenguaje literario, con independencia del género de que se trate. Destaca asimismo el privilegio concedido a la poesía como paradigma de lo literario por parte de los estudiosos formalistas cuando, en poesía y novela, por ejemplo, no se utilizan ni se valoran los mismos recursos estilísticos, sintácticos, retóricos o semánticos, e incluso cabe cuestionar que los distintos recursos concretos se entiendan como propiedades del lenguaje literario en exclusiva, desde el momento en que su uso puede reconocerse igualmente fuera del campo de la literatura. No obstante, aun siendo cierta la debilidad de muchos de los autores formalistas para con la poesía como objeto de estudio de las propiedades formales del lenguaje literario, con las limitaciones que esto acarrea y que acompañarían en todo caso a la elección de cualquier otro género como representativo del resto, las reflexiones de los formalistas sobre la naturaleza del lenguaje literario y sus diferencias respecto del lenguaje común trascienden el intento de delimitar exhaustivamente los rasgos de una «escritura bella»; esto es, no se limitan a identificar una serie de recursos que produzcan una expresión más elaborada. Por ejemplo, entre los formalistas rusos, el protagonismo y la influencia de la teoría del verso no fue obstáculo para que autores como Viktor Shklovski o Boris Eichenbaum sentaran las bases de una teoría de la prosa, o para que la propia definición y diferenciación formal de los géneros literarios no fuese objeto fundamental de las reflexiones de muchos de ellos¹³. Pero es que, además, tal y como se ha apuntado antes, las teorías formalistas del arte y de la literatura apelaron en muchos casos a un nuevo concepto de forma, que intentaba superar la dicotomía forma/contenido, tratando de mostrar cómo el contenido del arte surgía en relación con una forma y por ella. Los procedimientos artísticos tendrían que elaborar y trabajar las formas para

¹² Cleanth Brooks, *The Well-Wrought Urn: Studies in The Structure of Poetry*, Londres: Methuen, 1947; David Lodge, *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1977; Monroe C. Beardsley, *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*, Hackett Indianapolis, 1980.

¹³ Véase especialmente Viktor Shklovski, *Sobre la prosa literaria*, s/trad., Barcelona: Planeta, 1971.

hacémoslas sentir y crear con ello percepciones particulares de los objetos y del mundo que liberaran la percepción de los mismos originando una nueva.

De manera que, entre los rasgos distintivos del lenguaje poético citados, destaca una idea fundamental que llegó a ser central para el estructuralismo y que señalaba cómo, para el formalismo, la función del lenguaje poético es dirigir la atención sobre sí mismo. La idea, con raíces en la contraposición romántica entre un lenguaje transitivo y otro intransitivo, era entender el lenguaje literario en general como autorreferencial. Ahora bien, la «palpabilidad de los signos» en el lenguaje poético, ya en Jakobson, era una tesis que se orientaba a la forma externa así como al significado. El rasgo distintivo de la poesía estribaba pues en el hecho de que en ella las palabras se percibieran como palabras y no como meros sustitutos de los objetos que nombran, ni como arrebatos emocionales, pero eso significaba también que esas palabras y su disposición, su significado, su «forma interna y externa» adquirieran un peso y un valor propios. En resumidas cuentas, «la distorsión estéticamente intencional de los componentes lingüísticos» —según la expresión de Jan Mukarovsky— dirigiría la atención hacia ellos, haciendo que dejaran de funcionar como mero vehículo de información; el lenguaje literario pone el foco de atención en sí mismo en cuanto que objeto estético autónomo, y pierde la función referencial que caracteriza al lenguaje cotidiano. Pero no tiene por qué excluir todo tipo de referencia. José García Leal contrasta la noción de referencia directa con la de referencia metafórica que frecuentemente se asocia al arte. La metáfora, si bien alude a algún objeto del que se tiene conocimiento previo, se crea justamente para recubrir de un nuevo significado a dicho objeto, sin anular el anterior. En el contraste no se olvida de la realidad, habla de ella, pero la metáfora hace que emerja un nuevo significado en el seno de la significación establecida. Igualmente, argumenta García Leal —esta vez siguiendo a Nelson Goodman—, al arte le corresponde una referencia múltiple y compleja, esto es, la obra establece referencias diversas, aunadas como eslabones de una cadena, que se implican mutuamente: se sustentan, solapan y complementan unas a otras. El carácter abierto e inconcluso del significado invitará al receptor a proseguir siempre el avance de la interpretación, a desarrollar la significación más allá de lo que explícitamente afirma la obra. La obra literaria, dice este autor, no se limita a registrar el estado de las cosas de acuerdo con lo que ya se sabe de ellas, antes bien, propone nuevos puntos de vista¹⁴. Shklovski denominaba

¹⁴ García Leal, *Filosofía del arte*, pp. 103–104.

«extrañamiento» a esta actitud inducida por la lengua poética que provocaba una «desautomatización» de la forma habitual de ver el mundo.

Por ejemplo, Shklovski comenta la opinión de Hegel sobre Shakespeare de que «obligar a los personajes a hablar con muchas metáforas, imágenes y comparaciones cuando están sumergidos en una tempestad de sentimientos por el deseo de actuar, es totalmente innatural en el sentido corriente de la palabra, por lo que esta manera del autor dramático se debe considerar molesta para el espectador»¹⁵. Este autor formalista entiende así que para Hegel una de las peculiaridades del lenguaje artístico constituía un defecto del gran dramaturgo inglés. Las imágenes y las comparaciones de Shakespeare, lejos de ser «torpes y demasiado amontonadas», prestan a la palabra un sentido particular¹⁶. Ahora bien, no se trata ya —como el propio Hegel parece apuntar— del «sentido corriente de la palabra». Shklovski argumenta que no sólo la simple representación de la imagen es un fenómeno común en el arte y el fin de la metáfora, al igual que el fin de un conjunto de paralelismos psicológicos, tautológicos y peripecias argumentales, también lo es el análisis y la búsqueda de un significado más amplio de los sentimientos. En el caso de las palabras de Julieta en espera de Romeo —afirma Shklovski— no son sólo las palabras de una mujer en espera de su amante, sino también el desarrollo, el análisis del sentimiento del amor, inhibido por la espera.

¡Ven ya, noche! ¡Ven, ven, Romeo,
Mi día, mi nieve, que brilla en la oscuridad,
Como la escarcha en las plumas del cuervo!

La noche —comenta Shklovski— es la hora del amor, pero Romeo es el Sol. Por consiguiente, es el día el que aparece en la oscuridad. El día llega blanco sobre las alas de la noche. Así surge la idea de las alas del cuervo. El objeto se mueve y continuamente pasa de la palabra al concepto. Las palabras se colocan de tal modo que produzcan precisamente una sensación de amor: noche, día, todo queda a medio decir. Esto es imprescindible para la sensación de disparidad¹⁷.

Entre las consecuencias fundamentales de la concepción formalista de lo artístico y, por ende, de lo literario se encuentran, por lo tanto, la autonomía y

¹⁵ «La forma simbólica del arte», citado por Shklovski, *Sobre la prosa literaria*, p. 101.

¹⁶ Las objeciones, de nuevo, están en boca de Hegel. Shklovski, *Sobre la prosa literaria*, p. 101.

¹⁷ Reproduzco aquí las palabras de Shklovski, incluida la cita de *Romeo y Julieta*; *Sobre la prosa literaria*, pp. 101–102.

el carácter opaco y ambiguo de sus signos. Con todo, ya se ha apuntado que desde otros frentes se insiste en que, en sí misma, la transgresión sintáctica y semántica no resulta suficiente para definir lo literario ni diferenciarlo del lenguaje común donde también se emplean muchos de esos recursos¹⁸. Pero es más, sin ser exclusivos del lenguaje literario, y pese a resultar valiosos dentro y fuera del mismo, estos recursos formales tampoco captarían la esencia de la literatura como arte por cuanto no podrían dar cuenta del valor que se le atribuye en su calidad de práctica que las sociedades humanas se empeñan en ejercitar. Así, el valor literario no sería inherente a determinadas propiedades lingüísticas, sintácticas y semánticas, formalmente definidas; en sí mismas no contarían con significación literaria alguna, y por consiguiente, desde esta perspectiva, carecerían de valor a menos que fuésemos capaces de asignarles alguna función dentro de una obra en el marco de las discriminaciones y las formas de apreciación de la práctica literaria¹⁹. Para hacer eso, más que identificar determinadas propiedades intrínsecas del lenguaje como base de la distinción entre lo literario y lo no literario, se ha propuesto identificar las respuestas (críticas, emotivas, o morales) que acompañan a la afirmación de que determinadas obras son obras literarias. Como alternativa a un enfoque estrictamente formalista, la discusión debería trasladarse, al parecer, a un contexto pragmático, relativo al empleo discursivo de la literatura como forma de comunicación, a la función o al propósito de la literatura misma.

§ 3. Literatura, ficción y conocimiento

Está claro que la reflexión sobre la naturaleza y la función de las artes —y, en particular, de la literatura— no es nueva, y el cuestionamiento de su legitimidad cultural, lanzado ya por Platón, generó una larga tradición crítica que acentuó la utilidad de todas ellas, sobre todo en tareas morales e instructivas. Así, el desafío fue respondido pronto por Aristóteles, quien defendió la mimesis artística frente a las objeciones epistemológicas y morales de Platón, que la

¹⁸ Sin olvidar la negación o, al menos, el escepticismo imperante respecto de las posibilidades políticamente revolucionarias del lenguaje artístico rupturista que asumieron las distintas poéticas vanguardistas a comienzos de siglo XX.

¹⁹ Como formuladores de estas objeciones estoy pensando de nuevo en Peter Lamarque, y en Stein H. Olsen. Véase Peter Lamarque, «Literature» en *The Routledge Companion to Aesthetics*, B. Gaut y D.M. Lopes (eds.), pp. 449–461; Peter Lamarque y S.H. Olsen, «Literature: Pleasure Restored», en Peter Kivy (comp.), *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Oxford: Blackwell, 2004, pp. 207–208. Véanse también Stein Haugom Olsen, «Defining a Literary Work», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 35(1976–1997): pp. 133–142 y *The End of Literary Theory*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987; y de Colin Lyas, «The Semantic Definition of Literature» *Journal of Philosophy*, 66 (3)(1969): pp. 81–95.

mostraban engañosa, peligrosa e inmoral, apelando a la educación moral de las emociones y a las verdades generales que la poesía era capaz de transmitir y que la hacían «más filosófica que la historia»²⁰. Pese a la alargada sombra del platonismo para la valoración espiritual y social de las artes, decíamos en la introducción de este ensayo que, sin embargo, la aceptación generalizada del carácter intelectual de la poesía y su capacidad para influir en la vida espiritual habría elevado siempre su prestigio social (normalmente por encima del de las artes visuales), acercándola a la filosofía. Por lo tanto, existe una intuición especialmente arraigada que liga literatura y verdad, aunque esta relación especial constituye asimismo otra de las grandes controversias en la teoría y la crítica de la literatura.

Para empezar, si bien muchos han cifrado el valor de la literatura en su función cognitiva, este aspecto parece entrar en contradicción con su carácter ficcional²¹, en el que también suelen insistir concretamente quienes definen la obra literaria en términos de una obra de arte autónoma. Es cierto que el dominio de lo artístico no coincide con el de la ficción, entendida como la invención imaginaria de acontecimientos o personajes que no existen realmente. Hay géneros artísticos que no parecen ser ficcionales y hay ficciones que no son artísticas²². Tampoco literatura y ficción serían, en este sentido, términos equivalentes, aunque en el caso de la literatura la conexión resulta más evidente particularmente cuando se compara el texto literario con el uso común del lenguaje. Desde esta perspectiva, la cuestión se ha debatido intensamente en el marco general de la teoría de los actos de habla, desarrollada a partir de los trabajos de John L. Austin y John Searle²³. El enfoque pragmático que esta teoría representa se diferencia de otras explicaciones contemporáneas de la ficción, desarrolladas principalmente en el ámbito de la semántica y que, siguiendo la línea marcada por Platón, se basaban en la idea de que las ficciones son narraciones o representaciones cuyos

²⁰ Cfr. *Poética*, 1451 b.

²¹ Uso «ficcional», y no «ficticio», por tratarse de un término propio de la discusión técnica de la ficción como la creación de mundos posibles, y verosímiles donde caben cosas que son verdaderas y no todo es necesariamente irreal o falso. «Ficticio», a mi entender, podría ligarse más a esto último.

²² Ejemplos de lo primero serían la arquitectura y la música. Respecto de lo segundo, los experimentos mentales de todo tipo, ejemplos y contraejemplos, son ficción. Sobre esta cuestión se volverá más adelante.

²³ Véanse John L. Austin, *Cómo hacer cosas con palabras*, trad. G.R. Carrió y E.A. Rabossi, 2004 y, de John Searle, «The Logical Status of Fictional Discourse», *New Literary History*, 6 (2)(1975): pp. 319–332 así como el texto introductorio, «¿Qué es un acto de habla?» en Luis Valdés Villanueva (comp.), *La búsqueda del significado*, Madrid: Tecnos pp. 431–448.

referentes no existen, no son reales y, por lo tanto, son falsos. El mayor representante de estas denominadas «teorías eliminativistas», relacionadas con el concepto lógico de ficción es probablemente Bertrand Russell²⁴. Como es sabido, Russell asumía que las ficciones pertenecen a la clase de entidades que no denotan nada aunque, cuando hablamos de ellas, nuestras afirmaciones parezcan tener sentido y resulten inteligibles. En su teoría, Russell explicaba que esto era así porque hablamos de ellas como si presupusiéramos la existencia de las entidades que nombran, aunque, cuando las analizamos lógicamente y las parafraseamos mediante descripciones definidas, el compromiso con su existencia desaparece. Frente a esto, Searle cree que el problema de la existencia de entidades ficticias cuya afirmación parece, no obstante, tener sentido, se diluye si entendemos que, al afirmar una entidad ficticia, no debemos deducir que nos estamos comprometiendo con su existencia —como hacía la teoría de las descripciones de Russell—, puesto que nuestra afirmación no está siguiendo las reglas semánticas y pragmáticas que rigen normalmente nuestras preferencias en los actos de habla.

A partir de la idea fundamental de Austin según la cual decir algo es hacer algo, Searle desarrolló una teoría de la ficción en la que establecía que los textos literarios fingen o imitan los actos de habla, aquellos con los que comúnmente afirmamos, preguntamos, ordenamos cosas, pedimos disculpas, etc. Los textos literarios son «casi» actos de habla, pero no lo son propiamente porque les falta fundamentalmente fuerza ilocutiva, esto es, la fuerza o la intención detrás de las palabras. Su producción no está motivada por el contexto, la intención del emisor y los propósitos comunicativos en el mismo sentido en que lo están los actos de habla. La fuerza ilocutiva de los textos literarios es mimética, es decir, un texto literario imita intencionadamente una serie de actos de habla. En este enfoque la ficcionalidad aparece como un rasgo constitutivo de lo literario que redundante, en principio, en su autonomía artística y estética²⁵.

En contraste con el modelo de comunicación usual, el texto literario adquiere significado propio, autónomo, que se desligaría, por lo tanto, de la intención del autor. En palabras de Monroe C. Beardsley, un poema no es un

²⁴ B. Russell, «On Denoting» *Mind, New Series*, 14 (56)(1905): pp. 479- 493.

²⁵ En esto insiste, por ejemplo, Peter Lamarque, en su introducción al libro, editado por él, *Philosophy and Fiction, Essays in Literary Aesthetics*, Aberdeen: Aberdeen University Press, 1983, pp. 4–5. Otros autores han hecho, sin embargo, una lectura contraria de la teoría y han asimilado literatura y actos de habla precisamente equiparando los propósitos comunicativos de ambos. Volveremos a esta cuestión en un apartado posterior, al tratar el debate en torno a la crítica literaria y artística de corte intencionalista.

acto ilocutivo, «es la creación de un carácter ficcional realizando un acto ilocutivo ficcional»²⁶. No importa si el poeta, o el escritor en general, habla en primera persona. Aunque Conan Doyle, en sus historias sobre Sherlock Holmes, emplea el pronombre «yo», no usa este pronombre para referirse a una persona real. ¿Por qué entonces —se pregunta Beardsley— tendríamos que asumir que cuando Shelley o Keats dicen «él» se están refiriendo a sí mismos? En la literatura, el contexto pragmático se pierde y «aunque seas el escritor, no eres el hablante»²⁷. Junto a William K. Wimsatt, Beardsley inició, en su conocido ensayo sobre la «falacia intencional»²⁸, una particular batalla contra la teoría que hace depender el significado y la interpretación de la obra literaria o artística de la intencionalidad de sus autores. En esencia, la denuncia de Beardsley y Wimsatt se proponía demostrar que la información externa al propio texto, y en particular la referente a las intenciones de los escritores, es irrelevante para la descripción y la interpretación de las obras literarias. En consecuencia, para Beardsley tampoco importa si el escritor cree sinceramente las opiniones que expresa, ni cuánto espera persuadir a otros de ellas, puesto que una vez que sus opiniones adoptan una forma poética, dirigen reflexivamente la atención hacia ésta, renuncian a su fuerza ilocutiva en favor de su forma estética, y se transforman en la mera apariencia del empleo de un lenguaje vivo. Según este enfoque, una vez terminado el texto, su significado se libera de las intenciones del autor, y encarnado en un lenguaje que es público le pertenece al público. Por otra parte, la posición contraria al intencionalismo como teoría del significado de los textos literarios ha sido compartida también por el estructuralismo y el postestructuralismo. Roland Barthes, por ejemplo, declara «la muerte del autor», y hace del lector el verdadero «productor del texto». En su planteamiento, el escritor desaparece como presencia sustantiva que deba ser localizada detrás del texto, y pasa a ser una «convención», una «criatura del texto» que debe quedar abierto a la interpretación libre del lector, con la que éste crea significados a la manera en que normalmente asociaríamos con el poeta²⁹.

El intencionalismo cuenta con raíces evidentes en la concepción romántica que hace del arte vehículo de expresión personal del artista. Sin embargo, la

²⁶ Monroe O. Beardsley, *The Possibility of Criticism*, citado por Colin Lyas, «The Relevance of the Author's Sincerity», en P. Lamarque (comp.), *Philosophy and Fiction*, p. 21.

²⁷ Beardsley, *Aesthetics*, pp. 239–240.

²⁸ «The Intentional Fallacy» en Joseph Margolis (comp.), *Philosophy Looks at the Arts*, Philadelphia University, 1978.

²⁹ Roland Barthes, *S/Z*, trad. N. Rosa, Madrid: Siglo XXI, (2001).

tendencia que impuso la *Nueva crítica* estadounidense y autores influidos por ella, como Beardsley, ha sido desdeñar las intenciones reales del autor como determinantes de la interpretación y de la evaluación de las obras literarias. Por otra parte, han surgido propuestas que, frente a la teoría del fingimiento, o de los actos ilocutivos no serios, atienden a lo que significa involucrarse en una ficción e intentan evitar ciertas cuestiones ontológicas sobre la referencia de la ficción. Para estas teorías, lo que hace que una emisión sea ficcional es que forma parte de un acto comunicativo determinado. En la literatura, los lectores no estarían invitados a creer en la verdad literal de lo que leen, sino a hacer como si creyeran. Se trata de una actitud que, en el marco de las teorías pragmáticas de la ficción, se concibe generalmente como una actitud imaginativa de *make-believe* o de simulación. Kendall Walton define la mimesis artística en términos de funciones y roles en juegos de simulación (*make-believe*). Para este filósofo, las ficciones funcionan como juegos en los que nos imaginamos haciendo algo. Según Walton, al leer un poema, ver una película o un cuadro, participamos en un juego imaginativo, un juego de *make-believe* (de hacer *como si*) simulamos una situación y creemos en ella. En lo que se refiere a la literatura: «(i)maginar que *p* es mantener la proposición que *p*, atenderla, considerarla»³⁰. Ahora bien, las proposiciones deben incitarnos a entrar en ese juego. Para ello, las proposiciones deben funcionar como desencadenantes (*props*) del juego en el cual se genera un mundo (ficticiamente) verdadero. Una ficción es pues un juego de *make-believe* en el que se producen «verdades ficcionales»³¹. Al atender a una proposición hacemos como que creemos, siguiendo las reglas del juego establecidas por la obra en acuerdo con ciertas convenciones que guían nuestra experiencia de la misma. Las condiciones internas al propio texto y el contenido de las verdades ficcionales prestan así cierta objetividad que no quita que, como juego de *make-believe*, la ficción dependa igualmente de la actividad del lector.

En lugar de decantarse por el texto y por la experiencia del lector hacia el texto, Gregory Currie somete la ficcionalidad a la actividad del que produce el texto, del escritor. Para Currie, el papel del autor es central a la hora de entender la ficción puesto que, a diferencia de otros discursos fingidos, la ficción no sólo dependería de que hiciéramos como que creemos en lo que allí se afirma, sino fundamentalmente de que reconociésemos la «intención

³⁰ Véase Kendall Walton, *Mimesis as Make-Believe*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press. 1990, p. 19. Sin embargo, Walton ha señalado que el acto de imaginar no es siempre proposicional.

³¹ Las ficciones «se pueden entender como conjuntos de verdades ficcionales». Kendall Walton, «Fearing Fictions», *Journal of Philosophy*, 75 (1)(1990): p. 16.

ficcional» por parte del autor, algo que —en palabras del propio Currie— puede definirse como el intento de «que el lector adopte cierta actitud hacia las proposiciones emitidas en el curso de su actuación»³². Al igual que Walton, Currie cree entonces que en la ficción nos involucramos en un juego imaginario de *make-believe* en el que participamos activamente, pero entiende que el receptor ha de adoptar cierta actitud frente al contenido de la obra a partir de la intención ficcional del autor al pensar en involucrarnos en ese juego y hacernos creer en la historia. Currie comparte con Walton también la idea de que lo que hace que hechos y personajes sean ficcionalmente verdaderos es su pertenencia a la historia narrada, lo cual no implica, para ninguno de los dos, que desde los textos literarios no se pueda decir verdad del mundo real.

Lo mismo piensa Peter Lamarque, para quien, desde luego, la ficción literaria es compatible con un alto grado de verdad literal en sus descripciones o personajes. No obstante, aunque el grado de ficcionalidad de las obras literarias varíe en este sentido según los casos, lo que sigue siendo pertinente para caracterizar la ficción no es, para Lamarque, la verdad o falsedad literal de sus representaciones, sino el que estén producidas y pidan ser recibidas de modo específico. Lamarque recupera el enfoque de la cuestión a partir de la teoría de Searle pero en analogía con los actos de habla, trasladando la actitud de fingir del autor de nuevo al receptor, en línea con la noción de *make-believe* de Walton y enfatizando las propiedades del propio texto. Junto con Stein Haugom Olsen, Lamarque afirma que, cuando el novelista «crea mundos imaginarios», lo que está haciendo de hecho es «construir oraciones (u otros signos estructurados y portadores de sentido) con un contenido proposicional que se convierte en el foco de un tipo de esfuerzo imaginativo entre los participantes»³³. La respuesta del espectador no es creer en los hechos representados, sino mantener el «pensamiento de estos hechos». Según Lamarque, el papel del escritor es ciertamente producir textos «con la intención de presentar y describir personas y sucesos imaginarios» en conformidad con las convenciones que rigen la práctica de contar historias³⁴. No obstante, «una vez que se entiende la convención de que al contar historias se finge, la cual permite suspender las intenciones ilocutivas (y referenciales) normales, y el foco de interés se dirige hacia los sentidos o los contenidos

³² Gregory Currie, *The Nature of Fiction*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990, p. 20.

³³ Peter Lamarque y Stein Haugom Olsen, *Truth, Fiction and Literature*, Oxford: Clarendon Press, 1994, p. 76.

³⁴ Peter Lamarque, *Fictional Points of View*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1996, p. 40.

proposicionales de las frases de la historia, no existen más obstáculos para la comprensión»³⁵.

Para Lamarque, se llama a los lectores a imaginar personajes o sucesos que no existen necesariamente aunque sí sus caracterizaciones. Las descripciones que los autores proporcionan de ellos nos permiten reconocer la realidad en la ficción. En general, según este tipo de enfoques reseñados, el lector se transporta imaginativamente al interior de unos mundos creados o fabricados y cuyas condiciones de veracidad serían internas. Ahora bien, desde esta suerte de «aislamiento» se tendría que defender que la literatura dice verdad sobre las cosas del mundo real. Habría que definir entonces de qué tipo de verdad se trata. El hecho de que por ficción entendamos a veces lo falso, lo que no existe o es irreal, se presenta como un problema que incluso vendría a restar seriedad a la literatura. Sin embargo, hemos visto que la ficcionalidad no tiene por qué identificarse con esos rasgos ni definirse con respecto a esos términos. En una línea que nos devuelve a Aristóteles, en principio habría que distinguir la verdad poética de la verdad científica o empírica, y darle el sentido de «verosimilitud» por el que las obras literarias más que copiar, recrean la realidad, «su verdad no reside en la adecuación a la cosa, en que lo mimetizado haya sucedido o no», sino «en el sentido» que los acontecimientos adquieren en el conjunto de la historia que se cuenta³⁶. La verosimilitud depende del engranaje perfecto de los acontecimientos, de su necesidad de acuerdo con patrones de acción racionales, de que la particularidad de los personajes, situaciones, lugares y tiempos concretos se supere en la universalidad de los tipos humanos representados, de los que obtenemos lecciones generales que hacen a la poesía «más filosófica y elevada que la historia». En efecto, el que los sucesos narrados puedan ejemplificar o poner de manifiesto explícita o implícitamente principios generales (metafísicos, psicológicos o morales) que parezcan regir el mundo real es uno de los modos como la ficción puede ofrecer conocimiento del mundo real. Así lo entendió Aristóteles respecto de la tragedia griega, y este sentido ejemplar no se ve mermado por el hecho de que las obras puedan versar sobre personajes y acontecimientos reales, envueltos — como deben estar — en una trama verosímil sobre la que recae el peso de la imitación bien hecha. En definitiva, el conocimiento del mundo real que nos puede aportar la ficción es distinto de determinar «qué hay de verdad» en la

³⁵ Peter Lamarque, «Fiction and Reality», en P. Lamarque (comp.), *Philosophy and Fiction, Essays in Literary Aesthetics*. 1983, p. 81.

³⁶ Véase Valeriano Bozal, «Mímesis», en *Historia de las ideas estéticas*, Madrid: Historia 16, 1997, pp. 57–58.

historia³⁷, lo cual no excluye que la ficción pueda ofrecer información veraz sobre el mundo real. Los escritores incorporan en sus narraciones afirmaciones verdaderas, que consecuentemente los lectores pueden llegar a creer. Se trata de una «verdad-en-la-historia» que se traslapa con la verdad ficcional, y que, por ejemplo, puede ayudar al escritor a aprovechar también cierto grado de conocimiento de los lectores. Es lo que ocurre al situar personajes y circunstancias ficticias en un mundo que recoge personajes y circunstancias reales. Sherlock Holmes es así un detective ficticio en el Londres de la histórica época victoriana³⁸.

Algunos pueden sentirse tentados a considerar que desde la ficción literaria no se aporta un conocimiento auténtico porque en ningún caso implica el tipo de evidencia (empírica u observacional), argumentación y análisis necesarios para su justificación. Las creencias sobre aspectos concretos de la realidad o las formas de categorizar nuestras experiencias lanzadas desde las distintas obras deberían estar sujetas a verificación posterior. Sin embargo, Noël Carroll ha argumentado que estas objeciones descansan en una concepción demasiado estrecha y exigente de lo que significa adquirir y transmitir conocimiento. Negarle valor cognitivo a las ficciones artísticas y literarias es negárselo también a los ejemplos y contraejemplos, igualmente ficticios, que abundan en las argumentaciones, por ejemplo, de los filósofos. Carroll ha señalado la analogía entre unos y otros experimentos mentales y argumenta que si en filosofía los utilizamos como estrategia argumentativa es porque los consideramos eficaces. De la misma manera, las obras de arte, construidas como ejemplos y contraejemplos, como experimentos mentales, tendrían la capacidad de generar la clase de reflexión que produce el conocimiento proposicional, por ejemplo, sobre las condiciones de aplicación de nuestros conceptos, confrontándonos con posibles casos en los que su contenido se cuestione o esclarezca. La ficción puede servir entonces también como fuente de comprensión categorial, empleando categorías, naturales o psicológicas, cuya aplicación al mundo real ilumina ciertos asuntos concretos. La máxima «trata a los otros como fines, no como medios» puede ser considerado un truismo moral. Pero en *Emma*, la novela de Jane Austen, donde la protagonista se

³⁷ Aunque algunos autores (como es el caso de Kendall Walton) desarrollan un enfoque más amplio, la mayoría de ellos se centran en la ficcionalidad como propiedad de ciertas narrativas. Aquí nos centraremos igualmente en las narrativas, pero teniendo en cuenta que las narrativas ficcionales no son únicamente obras literarias, en el sentido evaluativo de la palabra, y que, asimismo, una narrativa ficcional puede presentarse en otros medios no literarios como, por ejemplo, el cine, el teatro, la pintura o la danza. Sigo en esto a David Davies, «Fiction», p. 263.

³⁸ Cfr. David Davies, «Fiction», p. 270.

entromete en la vida amorosa del personaje Harriet, vemos cómo ese truismo se aplica a las circunstancias que la autora retrata, y con ello a situaciones similares que se pudieran dar en la vida. Parece innegable que ciertas ficciones nos dejan con la sensación de habernos ayudado a comprender mejor nuestro mundo. Además de negar injustamente al arte y la literatura la capacidad de poner en marcha tales ejercicios de comprensión, plantear al arte las anteriores exigencias de evidencia, argumentación y análisis supone también, de acuerdo con Carroll, un requisito que no exigiríamos a otros medios, como editoriales de periódico, textos de divulgación científica y, de nuevo, textos filosóficos que no aportan la documentación o argumentación pertinente. En todos estos casos se supone en el lector un determinado nivel de comprensión de ciertos asuntos y del mundo con el cual contrastar sus conclusiones³⁹.

Puede ocurrir también que términos como «verdad» y «conocimiento» estén demasiado ligados, en la cultura occidental, al ámbito de la ciencia y a cierto cartesianismo que los alejan de lo artístico. El parecido o las relaciones de similitud que las ficciones literarias guardan con el mundo real y que les permiten decir algo sobre él no serían equivalentes a la verdad en ese sentido fuerte y por esto algunos autores —como Lamarque y Olsen— proponen que ese concepto deje de tener un peso relevante en la teoría literaria⁴⁰. En cualquier caso, defender un concepto de verdad o de conocimiento más amplio que permita hablar de verdad artística o literaria no significa necesariamente suscribir determinadas preocupaciones metafísicas y epistemológicas sobre las que con frecuencia se han sustentado teorías que, entre otras cosas, pondrían en tela de juicio un concepto propio y diferenciado de literatura.

En epistemología y ontología han proliferado los enfoques que señalan el componente intelectual, imaginativo, «ficticio» del conocimiento y de los propios objetos (reales). De Kant a Quine, o más recientemente Nelson Goodman, se ha puesto de manifiesto el grado de «invención» que se da incluso en la ciencia. En la revisión de las nociones de verdad y conocimiento ilustradas se ha ido desdibujando la frontera entre lo real y lo ficticio, así como entre las distintas maneras de «hacer mundos». El romanticismo hizo una contribución especial a este proceso con la idea de la organización lingüística de nuestro

³⁹ Para las objeciones de Carroll a estos «argumentos epistémicos» contra el valor cognitivo de las obras de arte, véase «Art and the Moral Realm», pp. 130–131. Véase también Davies, «Fiction», p. 271.

⁴⁰ La suya sería, por lo tanto, una teoría «antiverdad» (*no-truth theory*) de la literatura, pero distinta de otro tipo de teorías «antiverdad» que parten de un determinado escepticismo sobre la verdad y la realidad que las lleva a tachar de ficticio todo conocimiento y a desdibujar el concepto mismo de literatura. A estas teorías me refiero a continuación. Véase Lamarque y Olsen, *Truth, Fiction and Literature*, p. 6, n. 1.

mundo, o la concepción nietzscheana de la verdad, fuentes —entre otras— de determinadas teorías filosóficas de la posmodernidad. Estos enfoques suelen defender su escepticismo respecto de la verdad o la realidad, entendiendo que lo que cuenta como «verdad», como «adecuación a las cosas», está en sí mismo determinado culturalmente por las narrativas, los textos, los vocabularios y los discursos, o por las razones históricas contingentes que han llegado a prevalecer socialmente. En la posmodernidad contemporánea se ha argumentado que nuestro conocimiento y nuestra capacidad de comprensión de las cosas se encuentran en buena medida presos de esos paradigmas convencionales e históricos que los productos culturales, el arte entre ellos, moldean. Una de las consecuencias de este escepticismo es la puesta en tela de juicio del valor mismo del argumento racional y la asimilación de la filosofía a la literatura. Trabajos como los de Jacques Derrida o Richard Rorty plantean la filosofía como una forma de persuasión o elocuencia retórica, a la manera de la poesía o la novela⁴¹. Sin dejar de reconocer la contribución de la metáfora, la retórica, y la ficción a la argumentación filosófica, y dejando a un lado la posible defensa de la filosofía frente a este antirracionalismo o antiteoricismo, este tipo de planteamientos parecen implicar un concepto muy pobre e indiferenciado de literatura. Está claro que cuando los filósofos hablan de los objetos como «construcciones» mentales o «ficciones» están tratando de algo muy diferente de lo que los lectores entienden que es inventado, irreal o ficticio, cuando leen una novela. La experiencia del lector es distinta y esta distinción está arraigada en una práctica que cuenta con sus propios usos y valores⁴².

§ 4. Literatura, emociones y moralidad

La capacidad instructiva de las artes parece ser especialmente relevante en el ámbito moral. No en vano la relación entre el arte y la moralidad es antigua y duradera, además de compleja. De la capacidad de las artes para la educación moral existen testimonios en la mayoría de las culturas; canciones, danzas, poemas o esculturas han servido para articular y diseminar valores sociales hasta

⁴¹ Véanse, entre otros escritos, Jacques Derrida, *De la gramatología*, trad. O. del Barco y C. Ceretti, Siglo XXI, Buenos Aires, 1971, y *La escritura y la diferencia* trad. P. Peñalver, Anthropos, Barcelona, 1989; Richard Rorty, *Consecuencias del pragmatismo*, trad. J.M. Esteban Cloquell, Madrid: Tecnos, 1995, y *Contingencia, ironía y solidaridad*, trad. A.E. Sinnot, Barcelona: Paidós, 1996.

⁴² Y, al revés, «aún aceptando que la filosofía no es sino un género literario más, habría que definir el posible carácter diferencial de ese género, y no sólo desde una teoría textual de los géneros sino, sobre todo, desde una aproximación pragmática a sus usos sociales». Carlos Thiebaut, «De la filosofía a la literatura: el caso de Richard Rorty», *Daimon*, 5 (1992): pp. 133–154.

nuestros días, incluyendo igualmente a las sucesivas nuevas formas de producción artística. En el ámbito literario, la función de presentar y explorar valores morales ha contado notablemente y ha llegado a constituir un importante parámetro en su crítica e interpretación.

Muchos han señalado el poder de la literatura para dar vida en sus situaciones y personajes a distintos principios y conceptos, a menudo demasiado abstractos, y su contribución a un mejor entendimiento y esclarecimiento de los mismos. Volviendo al ejemplo de *Emma*, Jane Austen dio vida al principio según el cual no deberíamos tratar a los otros meramente como medios al servicio de nuestros propios fines. Al mostrarnos qué hay de malo en la conducta de Emma, se nos enseña la relevancia de un principio abstracto en una situación cotidiana, y se entrena nuestra capacidad de juzgar situaciones semejantes⁴³. Pero no se trata sólo de implantar, también la capacidad de poner a prueba y criticar ideas morales cuenta entre las potencialidades atribuidas a la literatura y al arte en general. La literatura tampoco se ciñe al conocimiento de códigos o principios morales. Las formas narrativas, no sólo literarias, aunque es el caso de novelas como *La montaña mágica*, pueden asimismo ofrecer una perspectiva holista de la vida, recogiendo, organizando y presentando unificadamente un conjunto de experiencias personales, lo cual contribuye al entendimiento de los aspectos éticos relacionados con la felicidad o la vida buena.

En cualquier caso, la capacidad de ejemplificar principios, conceptos o valores que orientan la conducta, e ideales de vida buena, supone una suerte de conocimiento que, más que decir que, muestra cómo. Para ese conocimiento no se necesita una gran cantidad de datos, análisis y argumentos, y cumple un papel importante en el desarrollo de la sensibilidad moral. La contribución de la literatura a la educación moral amplía el valor cognitivo de la ficción, expande la imaginación moral y afina la capacidad de juzgar en la aplicación de normas, valores e ideales. Las obras literarias, especialmente las narrativas, suelen ser un vehículo idóneo para mostrar la complejidad de las situaciones en las que se desarrolla la vida moral, también para que el lector se ponga en el lugar del otro, y de esta manera ayudan a mejorar la percepción y la comprensión de las cuestiones morales⁴⁴.

Al erigirse en ámbito de aplicación o de ejercicio del juicio, las obras literarias ofrecen la ocasión de evaluar moralmente las situaciones, la conducta

⁴³ Véase Carroll, «Art and the Moral Realm», p. 130.

⁴⁴ Véanse, por ejemplo, Martha Nussbaum, *Love's Knowledge*, Oxford: Oxford University Press, 1990; Iris Murdoch, *The Sovereignty of Good*. Nueva York: Schocken, 1971; Mathew Kieran, «Art, Imagination, and the Cultivation of Morals», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 54(4) (1996): pp. 337–351.

o la vida de los personajes a los que nos acercan, con los que estamos más o menos familiarizados. Esta evaluación lleva aparejada asimismo una respuesta emocional a los casos planteados; emociones que la literatura, y el arte, se habrían revelado igualmente capaces de educar. De nuevo, desde Aristóteles se ha defendido el papel de la literatura en la educación de las emociones, en el cultivo de los sentimientos morales, en la respuesta apropiada, en carácter e intensidad, a cada objeto. La catarsis que se experimenta como efecto de la tragedia formaría la disposición emocional a sentir temor y compasión por aquellas cosas que racionalmente merecen tal respuesta, armonizando emoción y razón. Las emociones morales que sentimos como respuesta a las situaciones descritas y representadas en la literatura, están ligadas a nuestra capacidad de percepción y de juicio; de hecho ellas mismas se guiarían por razones y creencias y contarían así con una dimensión cognitiva. No obstante, la naturaleza de las emociones causadas por la ficción es un tema objeto de un amplio debate filosófico. No está claro cómo algo que sabemos que no está pasando en realidad puede llegar a afectarnos emocionalmente, poniendo en duda el componente cognitivo de la emoción.

Con el objetivo de seguir manteniendo precisamente ese carácter, se han dado diversas soluciones a esta «paradoja de la ficción»; algunas hablan de identificación, contagio emocional inconsciente, simulación, empatía o simpatía, para explicar que el lector acabe sintiendo, pensando o deseando lo mismo que los personajes ficticios sobre los que lee. Entre ellas destaca, en continuidad con el enfoque de la ficción al que se aludió anteriormente, la propuesta que defiende Gregory Currie. Basado en la tesis de Kendall Walton, según la cual las ficciones son un juego de simulación o *make-believe*, Currie sostiene que las situaciones que simulamos, como en un juego, nos invitan igualmente a tener una determinada respuesta imaginativa; creemos en ellas y respondemos adecuadamente. El contenido de la narración permite imaginar lo que sucede y establecer un juego de simulación al que se respondería empáticamente con diversas emociones. Para Currie, no se trata, sin embargo, de situaciones reales, y las emociones que provocan vendrían a ser más bien «cuasiemociones»⁴⁵. Algunos críticos de esta propuesta de explicación de la paradoja intentan corregir este debilitamiento de las emociones provocadas por la ficción, con interpretaciones alternativas del sentimiento de empatía generado; explican que lo que sentimos son emociones efectivamente reales⁴⁶.

⁴⁵ Véase Gregory Currie, *Art and Minds*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

⁴⁶ Véase Amy Coplan, «Empathic Engagement with Narrative Fictions» *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 62(2)(2004): pp.141–152, o bien Carl Plantinga, «The Scene of Empathy and the Human Face

Estas nuevas teorías, sin embargo, encontrarían dificultades para explicar la paradoja de la ficción y sus diferencias con las situaciones de la vida real. A las limitaciones de estos enfoques intenta responder Noël Carroll con un planteamiento que se aleja de la idea de la conexión empática, aunque preserva igualmente una concepción cognitivista de las emociones. El problema surge fundamentalmente por esa concepción y, bajo el supuesto de que sólo puede emocionarnos lo que creemos que existe, consiste en explicar cómo algo que se presenta en la ficción y que se sabe, por lo tanto, que no es real, puede emocionar. Para Carroll, la solución exige revisar este supuesto cognitivista y entender que es posible emocionarse por el contenido de los pensamientos, lo cual es distinto de creer que las cosas que emocionan son ciertamente reales. Por ejemplo, podemos sentir pena genuina y compasión por el destino de Anna Karenina, el suicidio de una mujer que nunca existió. Esto es posible porque sentimos una emoción genuina por la gente real que se encuentra en circunstancias análogas a las de los personajes de ficción. Nos emocionan entonces las situaciones planteadas, ciertas concepciones de las cosas que nos hacen pensar. Carroll concluye que «ocupándonos de ellas y reflexionando sobre los contenidos de dichas representaciones, contenidos que suministran el contenido de nuestro pensamiento, podemos experimentar compasión, pena, alegría, indignación y demás emociones»⁴⁷. Según este filósofo, las emociones que sentimos responden al estímulo del texto, a los contenidos y a las preguntas que nos plantea, y ellas mismas van construyendo también el sentido de la narración. No obstante, la experiencia dependerá en cierta medida de los pensamientos que podamos formarnos respecto de los objetos de la ficción y, por consiguiente, también del contexto social que rodea al lector y a la obra⁴⁸.

Dada la opinión generalizada en una conexión entre ambas cosas, la relación entre arte y moralidad se presenta pues como una constante en la reflexión filosófica. Naturalmente, desde la teoría filosófica se ha defendido la instrumentalización del arte con fines morales (también políticos o religiosos), si bien hay que admitir que incluso defensores radicales de la autonomía artística, como Adorno, subrayan esa relación. En cualquier caso, la seriedad moral o el interés humano de los temas que trata, constituirían rasgos

in Film» en C. Plantinga y G.M. Smith (comps.), *Passionate Views: Film, Cognition and Emotion*, Baltimore/Londres: Johns Hopkins University Press, 1999, pp. 239–256.

⁴⁷ Noël Carroll, *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, trad. G. Vilar, Madrid: Antonio Machado. 2005, p. 193.

⁴⁸ Véase Amelie Oksenberg Rorty (comp.) *Explaining Emotions*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press. 1989

definitorios del arte literario. Pero la filosofía —diríamos— tendría la función de someter al análisis crítico racional todas las creencias, sea para esclarecerlas, justificarlas o rechazarlas, incluidas aquellas que se presentaran con gran nitidez avaladas intuitivamente por el sentido común. Ahora bien, al hilo de ciertas teorías de la ficción y de las emociones morales, algunas de las cuales se han expuesto anteriormente, en las últimas décadas se ha desarrollado un intenso debate que pone el acento en el papel que las respuestas y los juicios morales desempeñan en la comprensión y apreciación de una obra de arte, incluyendo muy especialmente las literarias.

En el debate habría al menos dos cuestiones importantes. La primera sería ver si la evaluación moral que una obra de arte merece en virtud de los aspectos negativos, los «defectos» o los méritos que desde un punto de vista ético tiene, es relevante o no para su evaluación desde un punto de vista estético⁴⁹. Y la segunda, aclarar hasta qué punto esta primera cuestión afecta la autonomía de la valoración artística. Empezando por el primero de los problemas planteados, las opiniones de los teóricos al respecto podrían clasificarse en tres posiciones distintas: autonomismo, immoralismo y moralismo⁵⁰. Los autonomistas (o esteticistas) sostendrían que los defectos o méritos éticos de las obras de arte no son nunca defectos o méritos estéticos, puesto que el ético y el estético son dos ámbitos independientes. Los autores de cuño formalista, por su defensa de la noción kantiana de desinterés como marca de la actitud estética, suelen apoyar una postura de este tipo. Monroe Beardsley defiende así una posición autonomista cuando comenta pasajes de *Cantos* de Ezra Pound, algunos de los cuales son antisemitas al tiempo que otros denuncian la usura. Beardsley sostiene que sólo los pasajes que expresan antisemitismo de una forma facilona y vulgar son estéticamente reprobables, denotan falta de sensibilidad y percepción, mientras que los que denuncian la usura se expresan en un tono serio con imágenes crudas y duras que respetan la complejidad de las cosas. De manera que, según esto, es la forma estética de la expresión, no la verdad o la moralidad de las actitudes expresadas, lo que importa estéticamente⁵¹.

⁴⁹ Un problema añadido es la definición de «defecto» o «mérito» moral, que varía según los distintos autores. [Véase M^a José Alcaraz León, «Modos de estetización y valores morales en el arte» *Disturbis*, 3 (2008)]. Sin poder entrar en ello, deberíamos aclarar que al menos en las posiciones menos radicales, los defectos o méritos morales referidos a aspectos concretos de la obra pueden verse compensados en la evaluación global de la misma.

⁵⁰ De acuerdo con la exposición que Berys Gaut ofrece en «Art and Ethics», pp. 341–343. *Cfr.* también los artículos recogidos en José L. Bermúdez, y Sebastian Gardner, *Art and Morality*. Londres/Nueva York: Routledge, 2003.

⁵¹ Beardsley, *Aesthetic*, pp. 427–428: tomo las referencias, los ejemplos y parte de la exposición, aquí y en

Moralistas e immoralistas piensan de modo contrario a los autonomistas, y sólo difieren entre sí en cómo se relacionan lo ético y lo estético. El immoralismo sostendría que los defectos morales aumentarían, en algunos casos, el valor estético de una obra, mientras que el moralismo, por el contrario, defendería que esos defectos lo merman. Pese a ofrecer buenas razones en su defensa, en sus versiones más extremas ninguna de las tres posiciones hace justicia a una cuestión que exige un enfoque plural y complejo. Por ejemplo, el patente compromiso moral de muchas de las más grandes obras y de los artistas más sobresalientes con determinadas causas pone en aprietos al autonomismo. Pero, lo que es más, nuestra práctica estética se muestra la mayoría de las veces sensible a consideraciones morales. Moralistas e immoralistas argumentan en favor de reconocer la relevancia de las respuestas o juicios morales como parte fundamental en la apreciación artística y en la comprensión correcta de las obras, aunque las versiones más defendibles suavizan lo que serían las posiciones iniciales. De manera que el immoralismo sólo parece aceptable si defiende que los defectos éticos puedan ser a veces méritos estéticos, lo que obliga al immoralista a admitir que también se podrían considerar defectos desde un punto de vista estético. Por su parte, el moralismo ha ampliado asimismo sus criterios de valoración hacia aspectos que no necesariamente tienen que ver con la moralidad. Baste recordar, por ejemplo, que en *¿Qué es el arte?* Tolstoi defendió un moralismo extremo por el que acabó condenando lo mejor de su producción literaria, incluidas *Anna Karenina* y *Guerra y Paz*; las consideró «mal arte», por mantener el mérito moral como criterio determinante de valoración.

El debate más interesante se daría pues entre immoralistas y moralistas «moderados». Según los primeros, el carácter inmoral de una obra *puede* contribuir positivamente a su valor estético. Ahora bien, ese carácter derivaría no tanto de exponer una situación que reprobamos moralmente cuanto de encarnar una actitud de apoyo hacia esa situación inmoral. En efecto, con frecuencia las obras de arte, y en particular las literarias, exponen situaciones y personajes que desaprobamos moralmente. Por ejemplo, Lawrence Hyman comenta los pasajes del *Rey Lear* donde Lear disculpa el adulterio al equiparar la sexualidad humana y la animal, al tiempo que bromea cruelmente a expensas del ciego Gloucester. Para Hyman, los efectos dramáticos buscan nuestra desaprobación moral. Ahora bien, la resistencia moral que sentimos *podría* enaltecer el valor estético de la misma. Según él, a menudo las obras de arte generan conflictos entre nuestras respuestas éticas y estéticas, y la fuerza estética

la discusión de las otras posiciones rivales, de Gaut, «Art and Ethics», pp. 343 y ss.

de una obra puede minar nuestros valores morales⁵². Uno de los atractivos del immoralismo radicaría así en reconocer que admiramos el arte, entre otras cosas, porque tiene el poder de cuestionar, subvertir y transgredir nuestros valores morales. No obstante, el ejemplo de Hyman no parece ser el que ilustre mejor esta situación. Para empezar, porque no distingue entre las actitudes inmorales que una obra pudiera representar y la inmoralidad que la propia obra en su conjunto puede compartir; además, esto mismo cuestiona la forma en que la obra puede resultar moralmente transgresora y demuestra que para ello no es necesario que apoye actitudes inmorales⁵³.

Desde luego, para un moralista, las posibles actitudes inmorales que una obra abraza difícilmente constituirán un mérito estético, incluso si adopta una posición «moderada» o «eticista»⁵⁴. Con todo, se trata de una postura pluralista para la cual los defectos éticos de una obra serían estéticamente relevantes sólo algunas veces, pero cuando esto ocurre, cuando la obra posee un defecto ético que es estéticamente relevante, puede fracasar desde un punto de vista estético. Para Noël Carroll, por ejemplo, la novela *El animal moribundo* de Philip Roth es estéticamente defectuosa por su imperfección moral. En ella se cuenta la vida del protagonista, David Kepesh, «transparentemente un depredador sexual» — dice Carroll— desde una perspectiva moralmente heroica, aunque melancólica. Carroll entiende que la actitud del manipulador Kepesh, que ve a las mujeres esencialmente como objetos sexuales, aunque se presente de forma elogiosa, incluso mística, es defectuosa desde un punto de vista moral. Es posible que Roth haya querido evitar en el público la admiración hacia su personaje pero, a juicio de Carroll, no lo habría logrado. Un lector sensible moralmente no puede entonces —según Carroll— sentir eso a lo que la novela lo invita, y así el libro se vuelve, en última instancia, algo ininteligible emocionalmente. Como consecuencia, los defectos morales en el personaje y en la perspectiva de la novela se convierten en defectos desde una perspectiva formal⁵⁵. Ahora bien, el ejemplo de *El animal moribundo*, tal y como lo expone Carroll, muestra un caso

⁵² Lawrence Hyman, «Morality and Literature: The Necessary Conflict», *British Journal of Aesthetics*, 24(2) (1984): p. 154.

⁵³ Véase Gaut, «Art and Ethics», p. 346. Para Gaut, la adquisición gradual de una mayor sabiduría moral por parte de Lear muestra que la obra no comparte la actitud inmoral del personaje.

⁵⁴ En la terminología del propio Berys Gaut. Otro defensor de esta posición es el ya citado también Noël Carroll; véanse «Moderate Moralism», *British Journal of Aesthetics*, 36(3)(1996), pp. 223–238, «Arts, Narrative, and Moral Understanding» en J. Levinson (comp.), *Aesthetics and Ethics*, 1997, pp. 126–160; y de Gaut, «The Ethical Criticism of Art», en J. Levinson (comp.), *Aesthetics and Ethics*, 1997, pp. 182–203.

⁵⁵ N. Carroll, «Art and the Moral Realm», pp. 144–145.

en el que una obra, una novela en este caso, representa a un personaje inmoral que despierta en el lector una admiración que no merece⁵⁶. Esto constituye un defecto ético por cuanto presenta como atractivo a un personaje moralmente reprobable; la cuestión, que se puede discutir, está en sí, en la novela de Roth, éste es un defecto estético. A diferencia del caso anterior —el de *El rey Lear*—, podría generarse aquí una suerte de conflicto entre nuestras respuestas éticas y estéticas al que Hyman atribuía cierto poder subversivo en su defensa del immoralismo. La subversión resultaría valiosa si pusiera a prueba nuestra sensibilidad moral y al hacerlo esclareciera y mostrara, por ejemplo, la complejidad de nuestras respuestas emocionales. La perspectiva de la novela bien se pudiera entender, y evaluar, desde este punto de vista.

Finalmente, esto puede conducirnos a replantear un argumento recurrente de corte cognitivista que suele emplearse para defender una suerte de eticismo, el cual apela a que la capacidad del arte para la educación moral se contemple como un mérito estético⁵⁷. Esto quiere decir que las enseñanzas morales que no necesariamente son méritos artísticos pueden llegar a serlo; de hecho —como veíamos en el apartado anterior— podrían ser fundamentales para la comprensión correcta de una obra y engrandecer el valor estético de la misma. Todo lo anterior nos lleva de nuevo a la cuestión de la autonomía de la apreciación artística salvaguardada, según la primera de las tres propuestas anteriores (la autonomista), con la separación del ámbito ético y estético. Frente a ello, estaría el hecho de que admiremos las obras literarias y artísticas por una variedad de aspectos que, además de los valores meramente estéticos, incluirían otros como los morales o cognitivos. Desde luego, sostener una actitud pluralista de los valores artísticos no tiene por qué implicar dar más peso necesariamente a unos valores que a otros, ni que evaluemos de forma externa o instrumental las propias obras, y que la apreciación artística pierda entonces su carácter autónomo como los esteticistas parecen temer. Es más, según se apuntaba antes, dependiendo de cómo se defina el valor estético que

⁵⁶ No merece admiración; desde un punto de vista moral, lo que no excluye otras razones por las cuales el personaje pudiera ser atractivo para el público. Véase D. Jacobson y J. D'Arms, «The Moralistic Fallacy: On the 'Appropriateness' of Emotions», citado por Alcaraz León, «Modos de estetización y valores morales en el arte», n. 8.

⁵⁷ En la posición de Carroll que acabamos de analizar, este argumento tiene un peso indudable, pues el defecto moral se volvía estético cuando la obra, más que clarificar, confundía moralmente. Mi argumentación a propósito de *El animal moribundo* cuestionaba la negativa a que una respuesta inmoral provocada en el público no pueda pretender nunca llevar a cabo asimismo una labor de clarificación. Cfr. Alcaraz León.

los autonomistas privilegian, puede éste integrar aspectos morales y cognitivos⁵⁸.

§ 5. Crítica e interpretación

Con todo, la batalla por declarar la autonomía para la evaluación del arte y la literatura se ha librado, claro está, en otros frentes más generales que atañen a la interpretación y a la crítica. Centrándonos en el caso concreto de la literatura, y retomando discusiones anteriormente debatidas, los enfoques de corte formalista fueron predominantes en las primeras décadas del siglo xx. En el mundo anglosajón, continuando la estela de la *Nueva crítica*, se buscó el rigor a través de nuevos análisis lingüísticos de gran detalle y en clara oposición a posturas expresionistas o psicologistas, y la «falacia intencional» se convirtió en uno de sus principales frentes, dejando claro que las intenciones reales del autor no determinaban la interpretación de las obras literarias. Anti-intencionales, en un sentido muy radical, hemos visto que eran también los enfoques estructuralistas y postestructuralistas, como el de Roland Barthes. Su declaración de la «muerte del autor» hace de las obras literarias «textos», meras concatenaciones de signos sujetas a múltiples interpretaciones; según esto, el lector no consume sino que produce activamente el texto⁵⁹. Emparentando con cierta tradición de crítica cultural «antifilosófica» o «antirracionalista», en este tipo de enfoques se relativiza, a la par que en el resto del conocimiento, la interpretación y el significado literario, si bien la pérdida de especificidad de la literatura que se desprende de teorías como ésta —según apuntábamos antes— ha sido ya objetada por quienes apuestan por seguir defendiendo para la literatura un marco propio con sus propios métodos de interpretación y modos de apreciación. Debemos volver entonces al debate en torno al intencionalismo, pues éste ha sido crucial para el desarrollo de determinadas teorías de la interpretación literaria y artística sobre las que se mantiene actualmente una intensa discusión.

Recordemos que el intencionalismo se presenta fundamentalmente como una teoría del significado de las obras de arte; según ella, ese significado expresaría las intenciones de sus autores y, por lo tanto, la interpretación

⁵⁸ Alan Goldman escribe «las verdades, las lecciones políticas y morales pueden contribuir al valor estético cuando la verdad o el conocimiento aportado o adquirido en una obra es movilizad o en la experiencia de la obra, y sólo entonces. The Experiential Account of Aesthetic Value», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64 (3) (2006), p. 338.

⁵⁹ Roland Barthes, *El placer del texto*, trad. N. Rosa, Madrid: Siglo XXI, 1982.

correcta de las mismas depende de esas intenciones. En esencia, la «falacia intencional» denunciada por Beardsley y Wimsatt se proponía mostrar, por el contrario, que la información externa al propio texto, y en particular la referente a las intenciones de los escritores, era irrelevante. Los argumentos que dan forma a la falacia podrían clasificarse en tres grupos principales⁶⁰. En primer lugar, habría un argumento que destaca la frecuente imposibilidad de conocer lo que el autor tenía en mente a la hora de escribir su texto, a pesar de lo cual no estamos incapacitados para encontrarlo significativo e interpretarlo. Este «argumento de la inaccesibilidad» demostraría la irrelevancia de conocer la intención del artista. En segundo lugar, el «argumento de la circularidad» pondría en evidencia que las intenciones del autor deberían plasmarse en su obra y, de ser así⁶¹, la información extratextual tampoco añadiría nada de interés. Finalmente, el tercer argumento apunta a que, frente a lo intencionado, lo importante será lo conseguido por el artista y, desde esta perspectiva, la obra también podría tener significados que el autor no hubiera previsto. Por ejemplo, Tolstoi pensaba que *Anna Karenina* debía ser una gran crítica de la aristocracia de la época. Para ello contrapuso la falta de valores de varios de sus personajes y las carencias espirituales que los placeres con los que se divertía la aristocracia rusa (la ópera, las tertulias sociales) no lograban llenar, al valor de la vida sencilla y la revelación de la trascendencia en la figura del filósofo campesino Levin. Este héroe habría alcanzado bastante pronto todo lo que podía desearse en aquella época (una buena posición social y económica, un matrimonio alegre y beneficioso, y en él la paternidad,...) y, pese a esto, no lograba encontrar aquella felicidad espiritual que con tanto esmero buscaba que lo llevara a estar en paz consigo mismo. Sólo la alcanzó cuando, habiendo divagado por la ciencia, la filosofía y la política, encontró finalmente a Dios. Un encuentro con la fe verdadera que concuerda, además, con el final de la evolución y metamorfosis ideológica que vivió el propio Tolstoi. Pues bien, la denuncia de la hipocresía general que se representa dentro de un selecto círculo de la sociedad rusa, y en especial la crítica de la vida adúltera de Anna se exponen en el retrato de una sociedad cuya complejidad puede dar lugar a lecturas distintas, que en cualquier caso desbordan y complican la sencilla moraleja que Tolstoi pretendía extraer. Los conflictos internos de la protagonista, por ejemplo, arruinan la tendencia a una

⁶⁰ Reproducimos aquí el resumen que hace Noël Carroll de los principales argumentos que dan forma a la falacia intencional. Aunque en buena medida coinciden, se ofrece un análisis de cada uno de esos argumentos por separado en Carroll, *On Criticism*, pp. 68–81.

⁶¹ Si no lo fuera, esas intenciones serían «irrecuperables». En este sentido, *cfr.* Brian Rosebury, «Irrecoverable Intentions and Literary Interpretation», *British Journal of Aesthetics*, 37(1) (1997): p. 15.

idealización, por parte de Tolstoi, que no llegaría a verificarse jamás. Comprometidos con la idea de que la interpretación correcta de la obra es la que la relaciona con la intención de su autor, el intencionalismo vendría entonces a restringir la gama de interpretaciones aceptables que se pueden ofrecer de una obra literaria. Es más, los intencionalistas pasarían por ser típicamente «monistas» al asumir que sólo debería existir una única interpretación válida⁶².

No obstante, a pesar de los demolidores efectos de la falacia, se asiste hoy a un fuerte resurgimiento de la teoría intencional extendida ya, en buena medida gracias a la obra de Beardsley, a todo el ámbito artístico, más allá del campo de la teoría literaria en que se originó la discusión, aunque viva en especial aún en este terreno. Junto a la generalización del declive de los enfoques formalistas, con su propuesta de describir e interpretar las obras atendiendo sólo a sus rasgos internos y perceptibles de manera directa, ha sido también precisamente a partir del análisis de la comunicación artística como el enfoque intencionalista se ha ido consolidando y ganado numerosos e influyentes defensores. Claro está que las nuevas versiones del intencionalismo ya no suelen dar por sentada la identificación del significado de la obra con la expresión del propio artista, sino que toman en serio el texto o la obra como el elemento central de la interpretación, y saben que un artista no puede hacer que su trabajo adquiera significado sólo por el hecho de pretenderlo. Los nuevos intencionalismos admiten así el papel de las convenciones operativas, del contexto histórico de producción e incluso de otros factores que no responden a la intención para que ésta se pueda comunicar finalmente con éxito a un público potencial. Se trata, por lo tanto, de versiones «modestas» o «moderadas» del intencionalismo, pues las intenciones de los artistas no serían para ellas lo único que determina el significado de una obra. No obstante, de todos modos siguen pensando que la principal tarea del intérprete es realizar inferencias sobre lo que el artista pretendía llevar a cabo con su obra, ya que insisten en que el significado de una obra de arte exige inevitablemente la búsqueda de una intención o de una perspectiva desde la cual la obra se realiza y se presenta, aunque tampoco excluyen la posibilidad de que el artista fracasase a la hora de trasladar sus intenciones a la obra. A partir del modelo del significado de una preferencia, que no es igual al significado del que la profiere, la comprensión de ésta, como la de una obra de arte, necesita —

⁶² Por ejemplo, Eric D. Hirsch Jr., *Validity in Interpretation*. Yale University Press, New Haven, 1967.

dicen— un contexto que incluya el que sea proferida por un hablante o un artista⁶³.

Esta intuición común a la teoría intencionalista del significado lingüístico ha generado, sin embargo, dos posiciones fundamentales dentro del intencionalismo actual atendiendo a sus respectivas maneras de reconstruir la intencionalidad artística que prestaría significado a las obras. En primer lugar están los que buscan dar con las intenciones «reales» del artista o creador del trabajo, para lo cual creen legítimo emplear toda la información disponible que les permita conjeturar cuáles fueron esas intenciones, incluida la información «privada» del autor (diarios, cartas o notas del creador o de sus conocidos, etc.)⁶⁴. En segundo lugar están quienes rechazan el uso de esta información externa y privada, porque entienden que la interpretación correcta responde a la intención «virtual» o «hipotética» que la propia obra pueda sugerir a una audiencia informada sobre aquello que públicamente refiera a esa obra⁶⁵. En teoría, la intención hipotética no tiene por qué coincidir con la intención real del artista. Además, excluir cierta información considerada pertinente para la interpretación de la obra obedece a un presupuesto sobre la suficiencia de la obra que los intencionalistas «hipotéticos» compartirían con la crítica anti-intencional.

Dicho presupuesto resulta injustificado, según objetan los intencionalistas «reales». De hecho, frente a la autonomía de las obras de arte que buena parte de la crítica literaria y artística declara como una regla básica, el intencionalismo real cree más bien que ocurre lo contrario y que, lejos de desvincular a una obra de su autor, siempre que nos ha interesado una obra de arte, plástica, literaria o musical, nos hemos interesado igualmente por la figura del artista y por su vida, y agradecemos cualquier información al respecto que nos ayude a entender y apreciar mejor su trabajo. En esta línea, ya hace tiempo que Colin Lyas dio argumentos en favor de no desdeñar la propia sinceridad como un elemento relevante para la crítica del arte, y la crítica literaria en

⁶³ Véase H. Maes, «Intention, Interpretation, and Contemporary Visual Art», *British Journal of Aesthetics*, 50 (2)(2010): p.123.

⁶⁴ Entre los que proponen este «modesto intencionalismo real» estarían Noël Carroll, «Interpretation and Intention» *Metaphilosophy*, 31(1-2) (2000), pp. 75-95, Gary Iseminger, «An Intentional Demonstration», en G. Iseminger (comp.) *Intention and Interpretation*, Philadelphia: Temple University Press, pp. 76-96; Paisley Livingston, «Arguing over Intentions» *Revue Internationale de Philosophie*, 50 (1996): pp. 615-633, y el propio Robert Stecker, *Artworks: Definition, Meaning, Value*. Pennsylvania State University Press, University Park, 1997.

⁶⁵ Jerrold Levinson es uno de los máximos exponentes de esta posición. Véase *The Pleasure of Aesthetics*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1996, p. 279.

particular. Lyas objetaba a los críticos del intencionalismo, y en particular a Beardsley, que arrebatara al autor cualidades personales meritorias, como la lucidez, el ingenio, la sensibilidad o la madurez emocional, que atribuyen a la obra sin conceder que son cualidades del autor, al menos en el momento de escribir (ya que no tiene por qué exhibirlas en su vida no literaria)⁶⁶. Ahora bien, esas cualidades deberían ser suyas —insiste Lyas—, no sólo de su trabajo. Tampoco se trataría de inventar un «autor implicado» que ostentara esas cualidades personales. Según Lyas, así como cuando decimos que una obra es «madura» o «inteligente», lo mismo ocurriría lógicamente cuando evaluamos negativamente una obra empleando términos como «sensiblera» o «pretenciosa». Lo que nos interesa —dice Lyas— es que, cuando no hay evidencia de que sean fingidos, entendamos que las creencias, las actitudes o los sentimientos que apreciamos en las obras son creencias, actitudes y sentimientos del autor.

En algunas de las teorías de la ficción como actos de habla no serios o fingidos a las que me referí antes, la creación literaria suponía una suerte de imitación o de actuación por la que el «autor-actor» finge ser ciertos personajes con ciertas creencias, sentimientos y actitudes. Si siguiéramos estas teorías —comenta Lyas—, entenderíamos que fingir es lo que habría hecho, por ejemplo, William Butler Yeats cuando escribió su poema sobre un aviador irlandés a la hora de enfrentar su inminente muerte. En su elegía, Yeats atiende especialmente a la heroica soledad del protagonista y pone particular cuidado en diferenciarlo del deber patriótico y otro tipo de motivaciones comunes que llevarían a alguien a alistarse en el ejército y participar en una contienda (la ley, la gloria, los posibles beneficios futuros)⁶⁷. No obstante, dice Lyas, tenemos que preguntarnos hasta qué punto es justificable diferenciar siempre al autor de los sentimientos, actitudes y creencias que expresa en su trabajo; hasta dónde puede fingir y hasta dónde pueden los lectores asumir que está fingiendo. Para Lyas, tendríamos que diferenciar entre el mundo ficticio imaginado en la obra literaria, y las actitudes que el autor adopta hacia ese mundo y, en esa medida, deberíamos apreciar que una obra de arte, entre otras cosas, recoge para nosotros la compleja respuesta de una persona real a una situación, sea ésta real o imaginada. A través de la creación de un mundo ficticio, presentado

⁶⁶ Colin Lyas, «The Relevance of the Author's Sincerity», p. 22.

⁶⁷ «An Irish Airman Foresees his Death». Se sabe que el poema está inspirado en el único hijo de lady Augusta Gregory, amiga de Yeats, el mayor Robert Gregory (1881–1918), quien murió en el frente durante la Primera Guerra Mundial. Se puede encontrar esta información, junto con una versión completa del poema, en la página web de *The Norton Anthology of English Literature*; disponible en <<http://www.wwnorton.com/college/english/nael/>> [última consulta: 15/04/2015].

verosímilmente, «el artista busca articular una respuesta a ese mundo o hacer un comentario a través de él». Es lo que, según Lyas, haría Yeats en su poema. «Juzgar esa respuesta —continúa— es juzgar al autor, y su respuesta a la ficción no es una respuesta ficcional»⁶⁸. Es cierto que no debemos tratar todas las obras como revelaciones autobiográficas, pero de eso no se sigue que se haya de eliminar siempre cualquier referencia al autor y, por lo tanto, que no haya ocasiones en las que esas referencias sean pertinentes para la evaluación crítica de la obra. Por ejemplo, es verdad que el sufrimiento expresado en un texto literario no tiene que estar conectado, por necesidad, con el que siente o ha sentido su autor, pero sabemos que el sufrimiento que, fruto de la represión del Estado estalinista, padecieron Alexander Solzenitzin y sus infortunados compañeros en los campos de concentración y exterminio del que da testimonio *Archipiélago Gulag* fue real y no fingido, como sabemos también que fue real el horror de Goya, reflejado en sus estampas llenas de una violencia radical y de una crueldad extrema sobre los *Desastres de la guerra*, y no nos resultaría indiferente descubrir que no era realmente así y que el pintor sólo estaba fingiendo⁶⁹. En estos casos, en nuestra lectura influiría ciertamente la creencia en la realidad de esos acontecimientos. De manera que de hecho sí nos importaría descubrir que no fue así y una falta de sinceridad patente —en opinión de Lyas— afectaría inevitablemente nuestro juicio crítico de la obra. «No entenderemos por qué nos perturba averiguar que Solzenitzin no tuvo las actitudes expresadas en *Archipiélago Gulag*, mientras no sepamos por qué nos importa que alguien a quien consideramos un amigo íntimo se acercó a nosotros como un espía»⁷⁰. De acuerdo con Lyas, dada la naturaleza humana, esta actitud se ajusta a la de la mayoría de la gente, e incluso a la de gran parte de los críticos en el ejercicio real de su trabajo. Los argumentos de Lyas se dirigen pues a desmontar las bases de una influyente tradición de la crítica artística y literaria del siglo xx en la que —como hemos visto— la pregunta por la sinceridad del autor resulta del todo irrelevante para la interpretación de la obra; más bien, considerarla pertinente supondría un obstáculo para apreciarla como obra de arte, cuya evaluación debe basarse en el escrutinio del propio trabajo. Por supuesto, Lyas objeta la concepción estrecha (formalista) de las cualidades estéticas (perceptuales) ligadas a algunos de esos enfoques, pero fundamentalmente Lyas no halla entre los críticos del intencionalismo razones

⁶⁸ C. Lyas, «The Relevance of the Author's Sincerity», p. 29.

⁶⁹ Sobre la posibilidad de que en ocasiones el autor esté llevando a cabo realmente un acto ilocutivo, véase también Carroll, «Interpretation and Intention».

⁷⁰ C. Lyas, «The Relevance of the Author's Sincerity», p. 35.

suficientes para que tengamos que excluir la sinceridad de lo que a los seres humanos les parece interesante e importante en el arte, y que contribuye al valor de una obra en su conjunto.

Desde esta perspectiva, cierta información colateral podría revelarse decisiva para romper un posible conflicto de interpretaciones a propósito de una misma obra o un mismo texto literario. Nada impide —argumenta el intencionalismo real— que la interpretación del significado atribuido a un trabajo, construida a partir de sus propiedades (semánticas, expresivas y representacionales), su género y la información pública que hay sobre el artista y el resto de su obra, termine siendo desmentida al descubrir afirmaciones directas del propio autor sobre lo que eran sus propósitos al respecto. Sin embargo —matiza el intencionalismo real moderado—, dicha evidencia se debe tener en cuenta siempre y cuando la interpretación resultante esté sustentada por la obra misma⁷¹. Este matiz es importante para evitar muchas objeciones, pero devuelve el riesgo de circularidad a la defensa del intencionalismo real. Además, admitir que lo que determina el significado de las obras son a veces las intenciones reales efectivamente realizadas en ellas y, otras, factores no intencionales, hace que esta posición pierda elegancia respecto de su adversaria «hipotética»⁷².

Por otra parte, el debate en torno al intencionalismo no se desarrolla únicamente en clave interna. Estas nuevas versiones continúan generando oposición, como la de aquellos que a la hora de interpretar el arte y la literatura ponen el acento en el papel que desempeñan ciertas convenciones lingüísticas, literarias y quizá otras de índole cultural más que en la intencionalidad del autor⁷³. Desde estas otras posiciones teóricas no se trata de negar la figura del artista ni de ignorar que todos los rasgos de la obra están ahí porque es el autor real quien los ha puesto; se trata, sin embargo, de considerar que será asunto de las convenciones y las prácticas del arte «en cada momento» apreciar la relevancia artística de los distintos elementos de la obra, «hayan sido o no intencionadamente significativos en un principio para el artista»⁷⁴. En esta línea, «al interpretar buscamos lo que puede ser explicado como si se hubiera

⁷¹ Véanse Noël Carroll, «Andy Kaufman and the Philosophy of Interpretation» en M. Krausz (comp.), *Is There a Single Right Interpretation?*, Penn State University Press, University Park, pp. 319–344.; y Robert Stecker, «Interpretation and the Problem of the Relevant Intention», en Kieran (comp.) Oxford: Blackwell, 2006, pp. 276–277.

⁷² Como reconoce Stecker, «Interpretation and the Problem of the Relevant Intention», p. 279.

⁷³ Stephen Davies, *Definitions of Art*. Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 1991.

⁷⁴ Dice Nathan, «Art, Meaning, and Artist's Meaning», p. 287.

hecho a propósito, haya sido realmente así o no».⁷⁵ Partiendo entonces de la tesis que ya parece indiscutible de que la propia obra constituye el elemento central de la interpretación crítica, la justificación interpretativa de los elementos presentes en ella se haría entonces de un modo muy similar a como propone el intencionalismo hipotético, aunque en este caso se permitiría al intérprete abstraerse aún más de las intenciones reales de los autores, si acaso esto fuese posible, y se ampliaría, por lo tanto, el abanico de interpretaciones de unas obras que esas interpretaciones han de acotar siempre de alguna manera. Por ejemplo, las posibilidades interpretativas que, por sus propios rasgos o elementos, permiten las grandes obras del arte y de la literatura del pasado (y a las que solemos admirar por ello) serían una consecuencia del ejercicio de este tipo de crítica.

Es verdad que el intencionalismo moderado en general se había hecho cargo ya de la relevancia del contexto, entendido en sentido amplio, y del papel de las convenciones artísticas como generadoras de significado que pueden llegar a «sumar» interpretaciones a lo que el artista hace intencionalmente⁷⁶. No obstante, para sus defensores, idealmente el significado correcto de una obra de arte será el resultado de una interpretación que identifique lo que el artista intencionadamente hizo en ella atendiendo al contexto histórico de su producción. Y, desde esta perspectiva, es posible que el intencionalismo hipotético tenga más dificultades para cumplir con la aspiración de encontrar la única interpretación que, normativamente, todos creen al final que se identifica con «el» significado de la obra. Con todo, quizás en la práctica las dos versiones del intencionalismo reciente, al emplear en gran medida las mismas evidencias, tenderán a producir a fin de cuentas las mismas interpretaciones⁷⁷. Ahora bien, en el caso de un conflicto de interpretaciones, se revelarían diferencias más profundas entre ambas posturas en relación con su concepción de la interpretación y la crítica de arte, las cuales volverían a acercar la posición hipotética a otros modelos de crítica no intencionalistas, pues ya no sería sólo el hecho de que el intencionalismo hipotético concede a las obras artísticas y literarias una autonomía que el intencionalismo (real) es reticente a reconocerles, sino también que, en caso de que esas obras permitieran interpretaciones varias o incompatibles, el primero propondría optar por la interpretación que hiciera a las obras mejores desde un punto de vista artístico

⁷⁵ Nathan, «Art, Meaning, and Artist's Meaning», p. 292.

⁷⁶ Stecker, «Interpretation and the Problem of the Relevant Intention», p. 275.

⁷⁷ Según admiten, cada uno por su parte, Carroll, *On Criticism*, p. 148, y Levinson, *The Pleasure of Aesthetics*, p. 183.

y estético. Deberíamos preferir la lectura «más inteligente o más sorprendente o la más imaginativa», dice Levinson⁷⁸, con lo que se haría patente otra perspectiva desde la cual apreciar cómo el intencionalismo hipotético plantea de forma distinta que el intencionalismo real el objetivo común que define en general al enfoque intencional en cuanto teoría sobre el significado de la obra de arte. La diferencia estribaría en que mientras que en el intencionalismo hipotético la labor interpretativa parece ir vinculada a la producción de una experiencia valiosa en el crítico o en el público general, en el intencionalismo real se ceñiría a una interpretación más bien de tipo causal que explicara «por qué las obras de arte tienen los rasgos que tienen, incluidos los significados»⁷⁹. Como argumenta Stecker, una interpretación orientada a la intencionalidad real bien puede ser aquella que finalmente nos proporcione una experiencia más rica e intensa de la obra de arte, pero hay que admitir que, con todo, esto no tiene que ser necesariamente así. En cualquier caso, obtener esa gratificación —dice Stecker— no debería considerarse «el» objetivo de la interpretación; al interpretar, lo hacemos con muchos objetivos diferentes, sin que ninguno de ellos tenga que considerarse, en principio, el único y supremo.

§6. El valor de la literatura

Estas últimas observaciones nos trasladarían a un terreno que no es tanto el de la interpretación como el de la valoración de las obras literarias y artísticas. Podría pensarse, sin embargo, que no debiera haber salto alguno ya que evaluar sería un objetivo central de la crítica literaria y artística y el propio fin al que sirve la interpretación. No obstante, se puede apreciar cómo al menos desde los años sesenta del siglo xx se ha ido abandonando progresivamente ese objetivo. De esta manera, los críticos habrían intentado llevar a cabo su labor sin considerar que su función era primordialmente evaluar, sino ante todo interpretar y explicar y, por consiguiente, sin que hubiese «mucho que decir por la vía del pronunciamiento de juicios de valor»⁸⁰. Considerar que el trabajo del crítico habría de quedarse en un plano descriptivo, basado en la interpretación y en la explicación, ha sido, por otra parte, una tendencia generalizada y compartida por autores de distintas orientaciones filosóficas.

⁷⁸ Levinson, *The Pleasure of Aesthetics*, p. 179.

⁷⁹ Carroll, «Interpretation and Intention», p. 75. *Cfr.* Nathan «Art, Meaning, and Artist's Meaning», pp. 282–283; Goldman, «Interpreting Art and Literature», pp. 206–207.

⁸⁰ Así lo expresa Arthur Danto. Véase «Ontology, Criticism, and the Riddle of Art versus Non-Art in *The Transfiguration of the Commonplace*» en *Contemporary Aesthetics*, 6 (2008): p. 33.

Ahora bien, en una obra reciente, Noël Carroll ha apostado justamente por la defensa de la evaluación como la principal tarea del crítico, relegando otras actividades, y muy especialmente la interpretación, a un papel subsidiario: aportar y articular las razones sobre las cuales habría de basarse una evaluación sólida⁸¹. Esto es fundamental para superar reticencias tradicionales a admitir la evaluación como objetivo de la crítica que tienen mucho que ver con la vinculación que suele hacerse entre la valoración y el gusto. Para Carroll, entonces, un crítico es ante todo «una persona que se compromete en la evaluación razonada de las obras de arte»⁸². Y, para evitar que la evaluación de las obras de arte se vea como expresión de preferencias o de los gustos personales de los críticos, Carroll propone dejar fuera del modelo para la crítica artística las experiencias estéticas de los críticos (y del público general) y, en consonancia con la teoría de la interpretación del significado que defiende, atender únicamente a la interpretación (modesta o moderadamente) intencional que se sustenta en el escrutinio de la propia obra y sus propiedades y, a su vez, en las convenciones pertinentes y el contexto histórico de producción. Con esto, además, Carroll asegura que la crítica cuente con ciertos estándares sobre lo que debiera valer como crítica de arte en sentido propio. No propone pues —advierte Carroll— un método general de trabajo, tal como lo harían el psicoanálisis lacaniano, la teoría crítica de estilo frankfurtiano, o la deconstrucción derridiana, para usar sus propios ejemplos⁸³. Ahora bien, autores de distintas orientaciones filosóficas también han hecho reclamos parecidos de una forma específica de juicio para la crítica de arte, por lo que parecería que estamos frente a varios intentos de poner freno al protagonismo excesivo de discursos no específicamente artísticos en el análisis y la crítica artística de los últimos tiempos⁸⁴. Discutiendo el caso concreto de la literatura, Peter Lamarque ha denunciado igualmente el hecho de que interpretaciones de textos que se realizan de acuerdo con determinadas ideas o teorías generales como el psicoanálisis, el marxismo, el feminismo, etc., expliquen la producción

⁸¹ Según la lista que Carroll presenta en *On Criticism* (Nueva York: Routledge, 2009), descripción, contextualización, clasificación, elucidación y análisis son las tareas propias de la crítica de arte que se unen a la interpretación al servicio de la evaluación. En el capítulo 3 de esa obra, Carroll ofrece un estudio por separado de cada una de ellas.

⁸² Carroll, *On Criticism*, p. 7.

⁸³ Véase Carroll, *On Criticism*, p. 4.

⁸⁴ Peter Osborne, por ejemplo, lo expresa arremetiendo contra el reduccionismo semiótico y el sociologismo de la mayor parte de los enfoques culturales. Véase Osborne, «Art Beyond Aesthetics: Philosophical Criticism, Art History and Contemporary Art», *Art History*, 27 (4)(2004): p. 652.

literaria aplicando parámetros psicológicos, políticos o sociales que finalmente sólo merman la autonomía de lo propiamente literario⁸⁵.

Pero volviendo a la defensa de la evaluación, es cierto que la comprensión de las obras literarias o artísticas debería conducirnos a una mejor apreciación de las mismas. Incluso cuando no se trata de un objetivo declarado⁸⁶, el discurso del crítico llevará necesariamente implícitas sus convicciones sobre el valor artístico de la obra. Ahora bien, los términos en los que la interpretación se realice la pondrán en relación con determinadas concepciones del valor del arte y de la literatura en particular. En el enfoque de Carroll, el objetivo propio de la crítica de arte es identificar lo que el artista ha hecho en una obra. Teniendo en cuenta que la interpretación sirve a la evaluación, el objetivo de la crítica será entonces señalar el éxito o el fracaso del artista al haber conseguido o no sus fines. Así, según Carroll, si el crítico de arte debe mostrar lo que hay de valioso en una obra, lo ha de hacer explicando cómo, gracias a lo que el artista ha hecho, la obra funciona en relación con los objetivos subyacentes. A esto, que constituye el «valor de éxito» de la obra, Carroll opone lo que él llama «valor de recepción», esto es, el valor surgido de la experiencia del público⁸⁷. No se trata entonces —dice Carroll— de instruir a la audiencia sobre cómo puede derivar la experiencia más positiva de la obra, puesto que el valor artístico reside en lo que los artistas hicieron (en si alcanzaron los objetivos que se propusieron), un valor que es anterior y que, según Carroll, subsiste por sí mismo al margen de las experiencias que de ellas obtengan los críticos o el público en general. El «valor de recepción» sólo será pertinente para determinar el valor de una obra si forma parte de lo que el artista ha pretendido alcanzar con su obra⁸⁸.

Si bien no se trata sólo de Carroll, el intencionalismo «real» no consideraría en general que «el» objetivo de la crítica (si es que hubiese uno en singular y no en realidad, como argumentaba Stecker, la posibilidad de identificar varios) tuviera que ser lograr cierta recompensa en forma de experiencia estética o apreciativa, aunque lógicamente ni la excluye ni la rechaza. Ahora bien, para

⁸⁵ Véase Lamarque, «Literature», p. 457.

⁸⁶ Carroll reconoce que los propios críticos desaprueban explícitamente la evaluación como parte de su trabajo, según demostrarían los resultados de una encuesta realizada a críticos en activo en las áreas de pintura, escultura, fotografía o arquitectura, en 2003 por *The National Arts Journalism Program* de la Universidad de Columbia, y que aparecen recogidos en Raphael Rubinstein, «A Quiet Crisis» *Art in America*, 91(3)(2003): pp. 39–45.

⁸⁷ Véase *On Criticism*, p. 53.

⁸⁸ Esto concluye Carroll. Véase *On Criticism*, pp. 63, 65.

muchos de los que se le oponen, el objetivo primordial de la interpretación y muy especialmente de la valoración de las obras de arte sería justamente ése⁸⁹. Lo creen así debido a que entienden que si bien podemos estar muy interesados en lo que el artista quiere decir con su obra, cuando nos enfrentamos a una obra de arte lo primero que queremos es que la obra nos reporte algún tipo de disfrute, o de apreciación que vaya más allá de entablar un diálogo o encontrarse humanamente con su creador. Nathan lo explica diciendo que nuestro encuentro con las obras de arte parece guiado, en principio, por lo que podríamos llamar «una expectativa de excelencia estética» que compartimos como miembros de una comunidad de interés, que tiene cierto trasfondo institucional y una historia⁹⁰. O, como lo pone Lamarque para el caso particular de la literatura, «la apreciación literaria [que define en gran medida su práctica social] es en parte una expectativa de valor, una expectativa de que una obra recompense con cierto tipo de interés». Para él, éste es, en primer lugar, un interés centrado «en cómo sus partes encajan en un todo estéticamente satisfactorio»⁹¹. De manera que, bien fundadas en las propiedades observables de las obras, atendiendo asimismo a los condicionamientos pertinentes, en comparación y en referencia a otras obras, el razonamiento crítico puede aspirar a construir interpretaciones y evaluaciones no intencionales pero plausibles y objetivas en la medida en que se sustenten en prácticas de apreciación artística en las que el público sea asimismo competente⁹².

Para Lamarque, con la importación de modelos extraliterarios para la interpretación literaria, aunque sean lingüísticos, como el modelo del significado de la preferencia de Stecker o el conversacional de Carroll, se corre el riesgo de perder la especificidad de la literatura y el valor de la misma⁹³. Lamarque, junto a S.H. Olsen, defiende una posición que se declara autonomista aunque insistentemente se desmarca del formalismo. Según estos

⁸⁹ Entre ellos, además del citado Nathan, figuran, por ejemplo, Alan Goldman, «Interpreting Art and Literature» *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 48(3)(1990)pp. 205–214.

⁹⁰ Nathan, «Art, Meaning, and Artist's Meaning», p. 290.

⁹¹ Peter Lamarque, «Cognitive Values in the Arts», en Kieran (comp.), *Contemporary Debate in Aesthetics and the Philosophy of Art*, p. 133.

⁹² En esta línea, Anette Barnes, *On Interpretation* Oxford: Basil Blackwell, 1988; Stanley Fish, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1980; Goldman, «Interpreting Art and Literature».

⁹³ Véase también Olsen, *The End of Literary Theory*.

autores, la interpretación de los textos *per se*, independientemente del tipo de trabajos de que se trate, es inservible si no imposible. Los poemas, los discursos políticos, los estatutos legales, los jeroglíficos necesitan métodos distintos de interpretación acordes con sus finalidades, las cuales son igualmente distintas. Lamarque y Olsen argumentan que las obras literarias demandan pues sus propios y complejos modos de interpretación. El concepto de «obra literaria», que insisten en diferenciar del de «texto», presupondría asimismo un concepto diferenciado de literatura, a la que entienden, ante todo, como práctica, como institución. No hay obras literarias sin la «institución» de la literatura ni fuera de ella, fuera de la literatura como arte, es decir, de la práctica social que define internamente valores reconocidos que sus participantes ponen en práctica. Estos valores se han establecido para crear, apreciar y evaluar el discurso literario, y, por lo tanto, incluyen, asociadas a las obras, determinadas actitudes, expectativas y respuestas por parte de los lectores. El enfoque de estos autores que ellos mismos califican de «institucionalista» no excluye, como pudiera parecer, el valor estético, entendido en sentido amplio, ni la experiencia no instrumental que denominamos «placer» y que, lejos de una interpretación estrechamente hedonista, buscan restaurar para la crítica literaria⁹⁴. Como participantes en la práctica literaria, los lectores ejercitan las habilidades que esa práctica exige y haciéndolo disfrutan: la mejor justificación —tendría razón Lamarque— para que la práctica de la literatura se mantenga viva y perdure en el tiempo.

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo recoge el capítulo que con el mismo título figura en M^a José Alcaraz y Alessandro Bertinetto (compiladores) *Las artes y la filosofía* (México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filosóficas, 2016, pp. 279–334; ISBN UNAM: 978–607–02–8427–4). Desde aquí, mi profundo agradecimiento a la editorial por haber cedido los derechos para su reproducción.

⁹⁴ Véase Lamarque y Olsen, «Literature: Pleasure Restored».

REFERENCIAS

- ALCARAZ León, M^aJosé (2008). «Modos de estetización y valores morales en el arte», *Disturbis*, 3, disponible en: <http://www.disturbis.esteticauab.org/Disturbis234/MA.html> [última consulta: 15/01/2015].
- AUSTIN, John L. (2004). *Cómo hacer cosas con palabras*, trad. G.R. Carrió y E.A. Rabossi, Barcelona: Paidós.
- BARNES, Anette (1988). *On Interpretation*, Oxford: Basil Blackwell.
- BARTHES, Roland (1982). *El placer del texto*, trad. N. Rosa, Madrid: Siglo XXI.
- BARTHES, Roland (2001). *S/Z*, trad. N. Rosa, Madrid: Siglo XXI.
- BEARDSLEY, Monroe C. (1980). *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, Hackett Indiánapolis.
- BEARDSLEY, Monroe C., y WIMSATT, William K. (1978). «The Intentional Fallacy», en Joseph Margolis (comp.), *Philosophy Looks at the Arts*, Philadelphia: Temple University Press, pp. 367–380
- BERMÚDEZ, José L. y GARDNER, Sebastian (2003). *Art and Morality*, Londres/Nueva York: Routledge.
- BOURDIEU, Pierre (1998). *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*, trad. M.C. Ruiz de Elvira, Madrid: Taurus.
- BOZAL, Valeriano (1997) «Mímesis», en V. Bozal *Historia de las ideas estéticas*, Madrid: Historia 16, pp. 39–102.
- BROOKS, Cleanth (1947). *The Well-Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*, Londres: Methuen.
- CARROLL, Noël (2002). «Andy Kaufman and the Philosophy of Interpretation», en M. Krausz (comp.), *Is There a Single Right Interpretation?*, Penn State University Press, University Park, pp. 319–344.
- CARROLL, Noël (2004). «Art and the Moral Realm», en *The Blackwell Guide to Aesthetics*, P. Kivy (ed.), Oxford: Blackwell, pp. 126–151.
- CARROLL, Noël (1997). «Arts, Narrative, and Moral Understanding», en J. Levinson (comp.), *Aesthetics and Ethics*, pp. 126–160.
- CARROLL, Noël (2005). *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, trad. G. Vilar, Madrid: Antonio Machado.
- CARROLL, Noël (2000). «Interpretation and Intention», *Metaphilosophy*, 31(1–2) pp. 75–95.

- CARROLL, Noël (1996). «Moderate Moralism», *British Journal of Aesthetics*, 36(3), pp. 223–238.
- CARROLL, Noël (2009). *On Criticism*, Nueva York: Routledge.
- CARROLL, Noël (2002). *Una filosofía del arte de masas*, trad. J. Alcoriza Vento, Madrid: Antonio Machado.
- COPLAN, Amy (2004). «Empathic Engagement with Narrative Fictions», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 62(2), pp.141–152.
- CURRIE, Gregory (2004). *Art and Minds*, Oxford: Oxford University Press.
- CURRIE, Gregory (1990). *The Nature of Fiction*, Cambridge: Cambridge University Press.
- DANTO, Arthur, (2008). «Ontology, Criticism, and the Riddle of Art versus Non–Art in *The Transfiguration of the Commonplace*», en *Contemporary Aesthetics*, 6, p. 33; también disponible en: <<http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=505>> [última consulta: 15/04/2015].
- DAVIES, David, «Fiction», en *The Routledge Companion to Aesthetics*, B. Gaut y D.M. Lopes (eds.), Londres: Routledge, pp. 263–273.
- DAVIES, Stephen (1991). *Definitions of Art*, Ithaca, N.Y: Cornell University Press.
- DERRIDA, Jacques (1971). *De la Gramatología*, trad. O. del Barco y C. Ceretti, Siglo xxi, Buenos Aires.
- DERRIDA, Jacques (1989). *La escritura y la diferencia*, trad. P. Peñalver, Anthropos, Barcelona.
- FISH, Stanley (1980). *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- GARCÍA GABALDÓN, Jesús (2000), «La forma del lenguaje: poética formal y estética literaria», en V. Bozal (comp.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. II, Madrid: Visor, pp. 39–59.
- GARCÍA LEAL, José (2002). *Filosofía del arte*, Síntesis, Madrid.
- GAUT, Berys (2001). «Art and Ethics», en *The Routledge Companion to Aesthetics*, B. Gaut y D.M. Lopes (eds.), pp. 341–352.
- GAUT, Berys (1997). «The Ethical Criticism of Art», en J. Levinson (comp.), *Aesthetics and Ethics*, pp. 182–203.
- GOLDMAN, Alan (1990). «Interpreting Art and Literature», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 48(3), pp. 205–214.

- GOLDMAN, Alan (2006). «The Experiential Account of Aesthetic Value», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64 (3), pp. 333–342.
- HIRSCH, Eric D. Jr., (1967) *Validity in Interpretation*, Yale University Press, New Haven.
- HYMAN, Lawrence (1984). «Morality and Literature: The Necessary Conflict», *British Journal of Aesthetics*, 24(2), pp. 149–155.
- ISEMINGER, Gary (1993). «An Intentional Demonstration», en ISEMINGER, G. (comp.) *Intention and Interpretation*, Philadelphia: Temple University Press, pp. 76–96.
- JACOBSON, Daniel y D’Arms, Justin (2000). «The Moralistic Fallacy: On the ‘Appropriateness’ of Emotions», *Philosophy and Phenomenological Research*, 61(1) pp. 65–90.
- JAKOBSON, Roman (1984). *Ensayos de lingüística general*, trad. J.M. Pujol y J. Cabanes. Barcelona: Ariel.
- KIERAN, Mathew (1996) «Art, Imagination, and the Cultivation of Morals», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 54(4), pp. 337–351.
- KIERAN, Mathew (comp.) (2006) *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*. Oxford: Blackwell.
- KRISTELLER, Paul O. (1992). «The Modern System of Arts», en P. Kivy (comp.) *Essays on the History of Aesthetics*, University of Rochester Press, Rochester, 1992, pp. 3–64.
- LAMARQUE, Peter (1983). «Fiction and Reality», en P. Lamarque (comp.), *Philosophy and Fiction, Essays in Literary Aesthetics*, pp. 52–72.
- LAMARQUE, Peter. (1996). *Fictional Points of View*, Ithaca, N.Y: Cornell University Press.
- LAMARQUE, Peter. (2001). «Literature» en *The Routledge Companion to Aesthetics*, B. Gaut y D.M. Lopes (eds.), pp. 449–461.
- LAMARQUE, Peter (1983). *Philosophy and Fiction: Essays in Literary Aesthetics*, Aberdeen: Aberdeen University Press (Reimpreso con un nuevo prefacio en CyberEditions, 2000.)
- LAMARQUE, Peter and OLSEN, Stein Haugom (2004) «Literature: Pleasure Restored», en P. Kivy (comp.), *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Oxford: Blackwell, 2004, pp. 195–214.
- LAMARQUE, Peter and Olsen, Stein Haugom (1994). *Truth, Fiction and Literature*, Oxford: Clarendon Press.

- LEVINSON, Jerrold (1996). *The Pleasure of Aesthetics*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- LEVINSON, Jerrold (comp.) (1997), *Aesthetics and Ethics*, Cambridge University Press, Cambridge.
- LIVINGSTON, Paisley (1996). «Arguing over Intentions», *Revue Internationale de Philosophie*, 50: pp. 615–633.
- LODGE, David (1977). *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- LYAS, Colin (1969) «The Semantic Definition of Literature», *Journal of Philosophy*, 66 (3): pp. 81–95.
- LYAS, Colin (1983). «The Relevance of the Author's Sincerity» en P. Lamarque (comp.) *Philosophy and Fiction*, pp. 17–37.
- LAES, Hans (2010) «Intention, Interpretation, and Contemporary Visual Art», *British Journal of Aesthetics*, 50 (2): pp. 121–138.
- MURDOCH, Iris (1971). *The Sovereignty of Good*, Nueva York: Schocken.
- NATHAN, Daniel O. (2006). «Art, Meaning, and Artist's Meaning», en Kieran (comp.), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, pp. 282–293.
- NOVITZ, David (1992). *The Boundaries of Art*, Philadelphia: Temple University Press.
- NUSSBAUM, Martha (1990) *Love's Knowledge*, Oxford: Oxford University Press.
- OKSENBERG Rorty, Amelie (comp.)(1989), *Explaining Emotions*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- OLSEN, Stein Haugom (1976–1997). «Defining a Literary Work», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 35: pp. 133–142.
- OLSEN, Stein Haugom (1987), *The End of Literary Theory*, Cambridge: Cambridge University Press
- OSBORNE, Peter (2004). «Art Beyond Aesthetics: Philosophical Criticism, Art History And Contemporary Art», *Art History*, 27 (4): pp. 651–670.
- PLANTINGA, Carl (1999). «The Scene of Empathy and the Human Face in Film» en C. Plantinga y G.M. Smith (comps.), *Passionate Views: Film, Cognition and Emotion*, Baltimore/Londres: Johns Hopkins University Press, pp. 239–256.
- RORTY, Richard (1995). *Consecuencias del pragmatismo*, trad. J.M. Esteban Cloquell, Madrid: Tecnos.

- RORTY, Richard (1996). *Contingencia, Ironía y Solidaridad*, trad. A.E. Sinnot, Barcelona: Paidós.
- ROSEBURY, Brian (1997). «Irrecoverable Intentions and Literary Interpretation», *British Journal of Aesthetics*, 37(1): pp. 15–30.
- RUBINSTEIN, Raphael (2003). «A Quiet Crisis», *Art in America*, 91(3): pp. 39–45.
- RUSSELL, Bertrand (1905). «On Denoting», *Mind, New Series*, 14 (56): pp. 479–493.
- SEARLE, John (1975). «The Logical Status of Fictional Discourse», *New Literary History*, 6 (2): pp. 319–332.
- SHINER, Larry (2004) *La invención del Arte*, trad. E. Hyde y E. Julibert, Barcelona: Paidós.
- SHKLOVSKI, Viktor. (1971) *Sobre la prosa literaria*, s/trad., Barcelona: Planeta.
- STECKER, Robert (1997). *Artworks: Definition, Meaning, Value*, Pennsylvania State University Press, University Park.
- STECKER, Robert (2006) «Interpretation and the Problem of the Relevant Intention», en Kieran, Mathew (comp.), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, pp. 270–281.
- TATARKIEWICZ, Wladislaw (1996). *Historia de seis ideas*, trad. F. Rodriguez Martín, Tecnos, Madrid.
- THIEBAUT, Carlos (1992) «De la filosofía a la literatura: el caso de Richard Rorty», *Daimon*, 5: pp. 133–154.
- VALDÉS Villanueva, Luis (comp.) (1991). *La búsqueda del significado*, Madrid: Tecnos.
- WALTON, Kendal (1990). «Fearing Fictions», *Journal of Philosophy*, 75 (1): pp. 5–27.
- WALTON, Kendal (1990). *Mimesis as Make-Believe*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.



NOTES ON CONTRIBUTOR

MATILDE CARRASCO BARRANCO es Profesora Titular de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad de Murcia. Doctora [≈ PhD] por la Universidad de Granada, España. Desde 2012 ha sido miembro del comité ejecutivo de la Sociedad Europea de Estética y organizadora de sus congresos anuales. Es autora de *Consecuencias, Agencia y Moralidad* (Granada: Comares, 2000) y entre sus publicaciones más recientes destacan entre otras «¿Es posible el regreso de la belleza? Estética, Belleza y Política en el Arte

Contemporáneo», *Ágora. Papeles de Filosofía*, 36, no. 2 (2017): pp. 151-17; «Valores artísticos y experiencia estética», *El valor del arte* (Madrid: Antonio Machado, 2017), pp. 49-76; «Au-delà du conceptualisme: l'esthétique et l'art d'aujourd'hui», *Nouvelle revue d'esthétique* 1 (2015): pp. 149-161. Los principales intereses de su investigación son la relación entre el valor estético y otros valores del arte, la crítica de arte, y las relaciones del arte con la sociedad y la política.

CONTACT INFORMATION

Facultad de Filosofía. Edif. Luis Vives, 30100 Espinardo (Murcia), España. e-mail (✉): matildec@um.es ·
iD: <http://orcid.org/0000-0002-6944-2371>

HOW TO CITE THIS ARTICLE

Carrasco Barranco, Matilde (2019). «Naturaleza y valor de la Literatura». *Disputatio. Philosophical Research Bulletin* 8, no. 10: pp. 00-00.