

de estos los alejan del salto a lo absoluto, como la universalidad estadística y la necesidad de variabilidad alejan a la ciencia técnica de la universalidad serial, omniabarcante, de la ciencia teórica.

Mucho más rico conceptualmente de lo que aquí se ha expresado, el opúsculo de García Bacca, no obstante que se determine por ser *Elementos de...*, proporciona certeras visiones y atisbos oportunos. Todo ello expuesto con el estilo peculiar y personalísimo que siempre ha caracterizado a su autor.

HUGO PADILLA

Morris Weitz, *Hamlet and the Philosophy of Literary Criticism*, Faber & Faber, London, 1964.

El objetivo principal de este libro es el de dar respuesta a la tradicional pregunta ¿qué es la crítica literaria? Se trata, por tanto, de una investigación acerca de la objetividad de la crítica, de su significado, de su justificación, de su función. Weitz acepta, pues, el problema clásico. En lo que diferirá su obra de las anteriores es en el método. En lugar de buscar, de entrada, una respuesta unívoca y definitiva a cada cuestión, pasará revista a lo que se ha conocido con el nombre de crítica, a lo que los críticos han hecho. Eso es la crítica, se debe investigar qué tipo de actividad, o grupo de actividades sea. Para ello no debemos atender a lo que los críticos hayan dicho que hacen: con poco que se les lea, se advierte una total falta de lucidez a este respecto; falta de lucidez que, según Weitz, es responsable de los problemas más importantes de la crítica, los cuales no responden a dificultades reales de la literatura. Por esta razón, y así lo pretende Weitz, su libro no sólo será útil para la filosofía —en cuanto haga avanzar una de sus ramas— sino también para la propia crítica. De aquí que la obra de Weitz sea importante, además, por romper el hiato que recientemente ha mantenido separadas, al decir del mismo Weitz, las humanidades de la filosofía.

De acuerdo con sus propósitos, Weitz emprende la revisión de lo que los críticos han hecho. Pero puesto que pasar revista a toda la crítica literaria es una labor sin límite, Weitz toma la crítica a *Hamlet* como un caso paradigmático —dada su amplitud e importancia— y la examina convencido de que lo que pueda decirse de sus propósitos, doctrinas, procedimientos, discrepancias, problemas y presupuestos, será aplicable a los de toda crítica de arte. Sin embargo, Weitz no puede justificar su convicción y se ve obligado a restringir su pretensión: lo que sea cierto de la crítica a *Hamlet* es cierto por lo menos de parte de la crítica literaria en general.

Así, pues, en las primeras doscientas páginas de Weitz el lector se familiariza con la crítica a *Hamlet*, con los problemas y soluciones que plantea.

En la segunda parte del libro, Weitz emprende la filosofía de la crítica, es decir la clarificación del aparato conceptual del crítico. Comienza por recalcar los resultados del examen de la crítica. El más claro e importante es que los críticos no pueden ponerse de acuerdo. Al recorrer la primera parte del libro no vimos sino una gran diversidad de doctrinas y procedimientos que se ostentaban, cada uno, como el verdadero.

Esta discrepancia no podrá ser resuelta, según Weitz, si no se aclara cuál sea la función de las preguntas de la crítica. Los críticos no han entendido el sentido de sus problemas. Casi todos ellos asumen, implícitamente, que sus tesis son de orden fáctico, esto es, que pueden resolverse apelando a datos de la obra o de la realidad. Se cree que estas preguntas tienen una respuesta verdadera, una sola, y que es verdadera en relación a un conjunto de hechos ocurridos en *Hamlet* o en el mundo.

Este es el primer equívoco que debe despejar la filosofía de la crítica. Weitz principia por explicar su origen. No es sino reflejo de la actitud común frente al lenguaje que ha prevalecido a lo largo de la historia. Desde Platón hasta Russell (aquí Weitz divulga lugares comunes de la filosofía contemporánea) se ha concebido al lenguaje, fundamentalmente, con la siguiente estructura: (1) El lenguaje consiste en palabras individuales que combinadas forman oraciones; (2) toda palabra es nombre de algo, y es éste su sentido; (3) sentido es, pues, una relación entre palabras y realidad; preguntar por el sentido es preguntar por la designación; (4) los nombres comunes y propios, los adjetivos, los adverbios, son nombres de cosas, personas, cualidades, propiedades, acciones o ideas; (5) las oraciones sirven para hacer proposiciones falsas o verdaderas.

Recientemente, según Weitz, la filosofía ha dado muerte a este modelo de lenguaje. Ha insistido en la diversidad de funciones de las palabras, en que de ninguna manera todas refieren, y en que, aún en el caso en que su función sea referir, refieren en su uso y esta referencia no es la explicación de su significado. Las oraciones pueden ser usadas, también, para muy distintas cosas, una de las cuales es la de hacer proposiciones verdaderas o falsas. Tampoco es cierto que para que una palabra tenga significado sea necesario que haya una esencia tras ella.

Hasta aquí ha mostrado Weitz que el presupuesto de la *univocidad lógica* del lenguaje, siempre presente en la crítica a *Hamlet*, está respaldado por la concepción tradicional del lenguaje, y que

esta concepción ha sido rebasada. También ha dicho que la conciencia de su falsedad es decisiva para el entendimiento y la solución de los desacuerdos fundamentales de la crítica a *Hamlet*, sin mostrar todavía su falsedad. Para ello bastaría esclarecer la lógica de alguna cuestión y mostrar que no era de orden fáctico. Pero Weitz pretende llevar más adelante la filosofía de la crítica. No le basta establecer la *plurivocidad lógica* del lenguaje del crítico, sino que pretende elucidar cada uno de sus procedimientos. Para ello comienza por agrupar las cuestiones que aparecieron en la primera parte del libro según semejanzas indudables. Después elucida el lenguaje de cada grupo de cuestiones y muestra que se reducen a cuatro tipos fundamentales que responden a cuatro actividades distintas del crítico. La última de ellas, la poética, es una actividad absurda e imposible porque tiene como presupuesto un error, las demás —descripción, explicación y valoración—, irreductibles entre sí, son actividades importantes para la comprensión de *Hamlet*. Describiré cada una de ellas hasta donde llega el análisis de Weitz. Insistiré solamente, antes de comenzar, en que lo que aquí Weitz se propone es elucidar las funciones de los términos del lenguaje del crítico en relación a las condiciones bajo las que funciona. Examina, pues, cómo se comporta su lenguaje *en realidad*.

*Descripción.* Hay datos sobre *Hamlet* y sobre cualquier obra de arte que no pueden ser negados. Hay siempre descripciones que pueden ser verificadas o falsificadas por hechos de la obra, de la historia de la obra, de su composición o de su efecto en determinado público. Se trata de hechos innegables, y su trivialidad o importancia depende del uso que de ellos se haga en explicaciones de la obra. Así, por ejemplo, a quien se pregunte por la sinceridad del arrepentimiento de Claudio por su primer asesinato, conviene recordarle (como hace Bradley) que momentos antes de su plegaria Claudio ha urdido un nuevo crimen: la muerte de Hamlet. Muchos de los problemas y desacuerdos de la crítica pertenecen a esta categoría. Weitz trata uno a uno los problemas que aquí clasifica y muestra que puede darse respuesta definitiva a todos y cada uno. Hay algunos casos, sin embargo, en que el desacuerdo nace de la falta de claridad de la pregunta. “¿Está Hamlet loco?” por ejemplo, es una pregunta fáctica. Hay que aclarar, sin embargo, que lo que aquí se pregunta es si Hamlet satisface los criterios *ordinarios* de locura, y que si alguien redefine, porque así le convenga, la palabra “loco”, tendrá frente a sí una nueva cuestión, su respuesta no habrá de contradecir a la fórmula contraria que se haya expresado para contestar a la primera pregunta. Debe tenerse claro, además, que los criterios ordinarios de locura son tales que es posible encontrar casos frontera, individuos que no estén completa-

mente locos pero que no sean cuerdos del todo. Hamlet es un caso semejante, puede decirse que no está tan loco como Lear, o que está tan cuerdo como Laertes en París. Aunque se trata, pues, de una cuestión de hecho, no cabe dar respuesta categórica, sino de grado.

*Explicación.* Después de haber descrito datos de la obra, el crítico procede a explicarlos. Da razones por las que sucedan unas cosas y no otras en la obra, postula relaciones que guardan unos datos con otros. Al hacer esto formula hipótesis que justifica con hipótesis más generales de variada índole: hipótesis metafísicas, psicológicas, históricas, estéticas...

Cuando el crítico quiere dar una explicación general de la obra (interpretación), tiene que partir de una decisión en el sentido de que ciertos datos son los más importantes de la obra, los centrales o fundamentales. Pero éste no es un nuevo dato, se trata otra vez de una hipótesis que el crítico ha de justificar, también, con nuevas hipótesis acerca de la tragedia en general, la tragedia en Shakespeare, etc. Los críticos hablan del buen entendimiento de una obra, de su verdadera interpretación, de su lectura correcta, de su sentido. La descripción del comportamiento lingüístico de todas estas expresiones muestra que pertenecen a la misma categoría lógica: son explicaciones.

En la crítica se presentan las explicaciones en forma engañosa, como si fueran proposiciones verificables. El crítico piensa, erróneamente, que su explicación es la correcta, la verdadera. Esto implica que se postule un criterio interpretativo como el mejor, el correcto. Para explicar a *Hamlet*, piensan todos los críticos, es necesario emplear tal categoría de explicación y no otra, pero no están de acuerdo sobre cuál sea esa categoría. La polémica sobre lo que debe ser explicado y cómo debe serlo, no parece tener fin. Lo que sucede es que no hay manera de entender cómo pudiera substanciarse semejante cuestión: no hay verdad metafísica, lógica, o empírica en que pueda fundarse la prioridad o verdad de ninguna categoría de explicación. Pero, además, muchas de las hipótesis de segundo orden que la explicación envuelve no son verificables, como por ejemplo, las pertenecientes a la metafísica y a la estética.

Tal como los críticos la entienden, por tanto, es la explicación una empresa imposible. Pero, prosigue Weitz, si atendemos a la función que la explicación cumple en la crítica, comprobaremos que tiene una estructura y finalidad diferente. No existe la verdadera, correcta, o mejor interpretación, inteligencia o lectura de *Hamlet*. Las explicaciones son, en cambio, adecuadas o inadecuadas, según criterios que no pueden enumerarse definitivamente. Sin embargo, Weitz propone un conjunto de criterios mínimos que, según

dice, son los que aplica el lector del crítico: (1) Una explicación debe ser tal que se nos diga claramente cuál es el criterio empleado, en caso contrario no sabríamos cómo tomar la explicación. (2) Las hipótesis generales deben ser relevantes al tipo de explicación que se intenta; (3) deben ser, además, verificables en la experiencia, y (4) de verdad o probabilidad comprobada. (5) Deben formularse hipótesis específicas que den razón de todos los datos relevantes de *Hamlet* sin distorsionarlos. (6) Y, por fin, es necesario que la explicación total sea coherente.

Las explicaciones cumplen, además, una función colateral: expresan decisiones o resoluciones sobre posibilidades de respuesta y recomendando respuestas adecuadas. Quien propone una explicación invita al lector a ver la obra como él la ve, aunque no sea la única manera justificable ni la mejor. Pero tiene, con todo, que proponer una explicación adecuada. Aunque las interpretaciones sean tomadas como propuestas, no somos invitados a ver la obra en una forma determinada porque sí, sino porque se trata de una interpretación adecuada.

*Valoración.* Por más que lo sugiera la palabra 'crítica', la valoración no es, según Weitz, el procedimiento fundamental de la crítica y ni siquiera el más practicado. En la historia abundan críticos que no valoran. Se trata, sin embargo, de un procedimiento importante. La tarea del filósofo es describirlo, descubrir qué se proponga y cómo intente lograrlo. Por principio de cuentas hay que indicar que la valoración se presenta con el mismo equívoco que la explicación: como si tratase de hacer proposiciones verdaderas o falsas —en este caso sobre si la grandeza dramática se encuentre o no en *Hamlet*.

Todos los críticos, cuando valoran, alegan para sostener sus juicios, el que *Hamlet* cumpla ciertos criterios de grandeza artística, o deje de cumplirlos. Si estos criterios son claros, no será muy problemático averiguar si *Hamlet* los cumpla. Pero lo que no parece fácil, en cambio, es justificar el criterio empleado. De dos maneras los críticos han intentado justificar sus razones para la valoración crítica: (1) *Hamlet* tiene una propiedad P que es necesaria, suficiente o pertenece a un conjunto disyuntivo de propiedades suficientes de la grandeza dramática; y (2) *Hamlet* tiene una propiedad P que causa un efecto Q y Q es una propiedad necesaria, suficiente o perteneciente a un conjunto disyuntivo de propiedades de la grandeza dramática. Debemos preguntarnos, pues, si existen propiedades necesarias o suficientes de la grandeza dramática. Los cinco críticos que examina Weitz opinan que sí existen estas propiedades definitorias. Pero la historia de la crítica registra una controversia sin fin sobre cuáles hayan de ser esas propiedades.

Tenemos que admitir, pues, que de existir, nadie hasta ahora ha mostrado satisfactoriamente cuáles sean. Pero Weitz sostiene, además, que no pueden existir esas propiedades necesarias o suficientes. Más adelante veremos cómo cree Weitz demostrar esta tesis; por ahora lo seguiremos en su intento de aclarar como pueda haber buenas o malas razones para alabar una obra de Shakespeare si no hay propiedades necesarias ni suficientes de "grandeza dramática". Hay dos clases de razones que se alegan cuando se valora. Las primeras son buenas no porque puedan aducirse nuevas razones, sino porque emplean criterios tales que no tiene sentido la pregunta "¿y qué tienen que ver con la grandeza dramática?", porque ninguna respuesta pueda darse. Sobre las segundas, sobre las que sí tendría sentido la pregunta, Weitz nos proporciona cinco criterios para su aceptabilidad en términos de claridad y consistencia. Estos criterios no son jerarquizables, y una vez que el lector rechaza la idea de que las valoraciones sean verdaderas o falsas, debe escoger el crítico valorador de su gusto, dando como razón cualquiera de los cinco criterios. Con respecto a la utilidad de la valoración, Weitz dice que sirven como orientaciones permanentes hacia los dramas de Shakespeare.

*Poética.* Weitz ejemplifica con un problema típico: ¿hay una teoría, una poética de la tragedia? Su libro registra el desacuerdo de los que han intentado describir la esencia de la tragedia y da razones para demostrar que la tarea es imposible. Quien quiere encontrar la esencia de la tragedia está buscando unas propiedades necesarias y suficientes para la aplicación correcta de la palabra tragedia. Pero la naturaleza lógica del concepto rechaza semejante tratamiento. La palabra "tragedia" está hecha para referirse a una serie de obras pasadas o futuras que carecen de elementos comunes que las distinguan de aquello a lo que no se llama tragedia. La palabra se aplica a objetos que se parecen unos a otros, pero de tal manera que no presentan un conjunto de notas esenciales. Llamamos a una obra tragedia porque se parece a tragedias ya conocidas a algunas en algunos aspectos y a otras en otros, aunque difiera de todas en algunos. En tanto la poética se ocupe de descubrir esencias, será una disciplina injustificada y deberá ser abandonada por los críticos. Sin embargo, cuando los críticos proponen teorías de la tragedia, lo que realmente hacen son "redefiniciones honoríficas" que restringen el uso del término a una selección de sus criterios múltiples. A veces esto va acompañado de un contenido valorativo que se da a la palabra (tragedia pura, profunda, madura). Pero en todos los casos su función es seleccionar, poner énfasis o argumentar en pro de algunos de los criterios de tragedia.

Al terminar de leer la obra, el lector puede recordarla interesante

porque le haya dado alguna idea de lo que el análisis filosófico puede hacer en un campo como el de la crítica literaria. En este sentido la obra será útil como obra de divulgación. Pero no es creíble que a un lector acostumbrado a los temas filosóficos actuales le sea particularmente novedosa.

El libro se ostenta como muy ordenado en su método y composición, pero cuando comienza a encontrar las múltiples repeticiones y los datos innecesarios para lo que ha de probarse, el lector más distraído puede sospechar algo, y tiene razón. La estructura del libro es engañosa. La tesis de la *plurivocidad lógica* del lenguaje del crítico se prueba filosóficamente sin necesidad de acudir a lo que los críticos hayan hecho. El filósofo investiga qué es lo que los críticos puedan hacer, y qué es lo que no puedan. Es claro que recordar lo que los críticos han intentado hacer es útil para mostrar la relevancia de las conclusiones filosóficas, pero es engañoso pretender que se está describiendo lo que los críticos *realmente hacen*. Cuando el lector encuentra citas de Wittgenstein y Austin donde se explica lo que pretende hacerse, puede abrigar la esperanza de que el libro de Weitz imitará a estos autores en su claridad y fuerza analítica. Pero después comprueba que lo único que Weitz les ha tomado son ideas que aplica en forma rutinaria. No quiero poner aquí sino algunos ejemplos. Tómese primero la discrepancia. Weitz comienza por *encontrar* en los críticos un presupuesto implícito, y lo logra observando (a) que los críticos no se ponen de acuerdo y (b) que cada uno presenta su posición como la verdadera. Para concluir de aquí que los críticos piensan que sus preguntas son de orden fáctico, como lo hace Weitz, es necesario pensar que todo desacuerdo es de orden fáctico y que la palabra "verdad" hubiera sido reservada al uso y designio de los filósofos y no pudiera querer decir otra cosa. De aquí que a Weitz le parezca fácil resolver de golpe todo el desacuerdo de la crítica: creían que había un problema fáctico y éste no existe, luego no hay problema y no hay por qué discrepar. Nadie niega que el lenguaje del crítico sea poco claro, que el crítico fácilmente mal comprenda el origen de su desacuerdo, que tome sus expresiones de diversas, y tal vez incompatibles maneras y que, por tanto, la labor del filósofo sea aquí muy importante. Si un crítico da valor explicativo a un enunciado y trata de sostenerlo como si fuese una descripción, su lenguaje tendrá que ser esclarecido. Hay que explicar al crítico cuáles pueden ser sus preguntas, y a qué reglas obedecen. Y si piensa que su desacuerdo es de orden fáctico, o discute como si lo fuese, hay que explicarle cuáles pueden ser las reglas de un desacuerdo como el suyo, pero no hay por qué pretender que su desacuerdo vaya a desaparecer. La crítica puede presentar desacuerdos peculiares y

que, además, no sean indicio de que la crítica esté mal, sino cumplan un papel importante con relación al arte.

Es absurdo, también, negar en general, que la valoración pueda tener un contenido fáctico y que una disputa sobre valoración pueda estar fundada en un desacuerdo sobre materias de hecho. Pero si las discrepancias al valorar pueden tener otro origen —diferente criterio— esto no quiere decir que carezcan en principio de valor de verdad. No porque una discrepancia en descripciones pueda resultar de una discrepancia sobre el sentido de una palabra y, por tanto, sea una falsa discrepancia, vamos a decir que esas descripciones no son verdaderas o falsas. Diremos, mejor, que la contradicción era aparente. Un caso muy claro del proceder de Weitz es su demostración de que “grandeza dramática” no puede tener propiedades necesarias o suficientes. He aquí su argumento. Si hubiera propiedades necesarias o suficientes de la grandeza dramática, la grandeza dramática sería, por ello mismo, una propiedad. “Gran obra dramática” sería el nombre de una propiedad, y aplicar la expresión a una obra sería decir que posee tal propiedad, sería describirla. Pero alabar (o condenar) una obra de Shakespeare no es idéntico a describirla. “Gran obra dramática” al ser usada para valorar no funciona como predicado descriptivo. De manera que hablar de condiciones necesarias o suficientes de grandeza dramática es reducir la valoración a descripción y, por tanto, si queremos mantener el carácter valorativo de la grandeza dramática, debemos afirmar que no es posible que tenga propiedades necesarias o suficientes.

Es obvio que es útil distinguir entre valorar y describir, pues se trata de actividades distintas, pero si esto ha de hacerse, es conveniente saber en que radique la distinción y aclarar cuidadosamente las reglas y resultados de ambas actividades. Y, puesto que Weitz no se tomó el trabajo de hacerlo, cayó en el error de considerar que puesto que no son idénticas descripción y valoración, el hecho de que en un acto se describa implica que no se valore.

Pero cuando se dice que una persona es inteligente se le alaba (valora positivamente) *precisamente* porque se la describe con una propiedad que es considerada meritoria. Esto no quiere decir que siempre se valore así, pero muestra que el carácter valorativo de un acto lingüístico puede concurrir con un contenido descriptivo, y que el argumento de Weitz tiene como fundamento una distinción mal manejada. Aquí perdió Weitz la oportunidad de explicar cuál ha sido y puede ser el uso de expresiones como “grandeza dramática” y, con ello, mostrar las limitaciones que conllevaría si tuviera propiedades necesarias y suficientes y en qué contextos esa determinación le haría perder su fuerza valorativa, etc. . .

Otro ejemplo de la falta de claridad de Weitz es el criterio que propone para las buenas razones en la valoración. Aquellas serán, según él, las que empleen criterios sobre los que no pueda responderse la pregunta "¿y qué tienen que ver con la grandeza dramática?", i.e. (según Weitz), que la pregunta no tenga sentido. Pero si este extraño sinsentido no es claro, menos lo será si vemos sus ejemplos. No tiene sentido la pregunta, cuando el criterio es la consistencia y sí cuando es el poder de evocación. No parece que los dos tipos de criterios pertenezcan a dos categorías lógicas distintas. Weitz tendría que explicar la razón de una distinción semejante, que sería la única capaz de mostrar el por qué del sinsentido. Porque si Weitz hubiera querido decir que la relación entre esos criterios y la grandeza dramática es obvia y no tiene sentido preguntar por ella (no tiene para qué hacerse) así hubiera debido haberlo dicho y, además, hubiera tenido que explicar por qué sea tan obvia esa relación. No es muy claro qué podría querer decir "buena razón" aquí. De ella, según se ha definido, nadie podría decir que no es relevante para la valoración de una obra dramática, pero tampoco podría decir que sí lo es, porque no tendría sentido preguntar si tenga relación con la grandeza dramática.

Terminaré por insistir en que es importante la labor que Weitz intentó hacer. Es muy importante hacer una elucidación de los actos lingüísticos referidos a obras literarias. Pero si esto ha de hacerse, conviene empujar mucho más el análisis y describir con mucho mayor detalle las condiciones de felicidad y justificación de cada tipo de acto, y las relaciones que tengan estas entre sí, y con otros actos.

HUGO MARGAIN