

Pájaros Interiores (Parte IV): Después de las *Meditaciones*: el sentido filosófico de la crítica

Interior Birds (Part IV): After the *Meditations*: The Philosophical Sense of Criticism

EDUARDO CESAR MAIA

Recibido: 11–Noviembre–2017 | Aceptado: 20–Diciembre–2017 | Publicado: 22–Diciembre–2017

© Studia Humanitatis – Universidad de Salamanca 2017

Este es el último artículo, de una serie de cuatro, en la que intenté presentar y comentar el desarrollo de las ideas del filósofo español José Ortega y Gasset respecto a la crítica literaria, comprendida como actividad intelectual de particular interés filosófico. La importancia que la literatura asume en el pensamiento y en el estilo orteguiano es tema ya exhaustivamente debatido; el estudio de su labor como crítico literario y sus concepciones sobre la crítica tampoco es tema novedoso; así que mi propuesta no es simplemente la de repetir los caminos de trabajos ya muy bien realizados, sino presentar, a partir de una lectura crítica de las obras de Ortega, una visión particular respecto al desarrollo –en diferentes momentos de su trayectoria intelectual– de sus concepciones sobre la actividad del crítico, con la intención de discutir la actualidad y pertinencia de las ideas del filósofo para el debate literario contemporáneo. En esta última parte, veremos de qué manera el pensador plantea, en un camino contradictorio a las preceptivas de la Teoría Literaria hegemónica en el siglo pasado, que hay que abrir «a la estética las puertas de su prisión académica».

Ortega y Gasset · Literatura · Filosofía · Teoría de la Literatura.

This is the last installment, in a four part series of articles, where I intend to present and discuss the development of the ideas of the Spanish philosopher José Ortega y Gasset about literary criticism, conceived as an intellectual activity of particular philosophical interest. The importance that literature assumes in Ortegian thought and style is already a subject thoroughly discussed; the study of his work as a literary critic and his views on literary criticism is also not a novel issue; so my proposal is not simply to repeat the paths of works already well done, but to present, from a critical reading of the works of Ortega, a particular view about the development –at different times of his intellectual career– of his conceptions of the activity of the critic, with the intention to discuss the timeliness and relevance of the ideas of the philosopher for contemporary literary debate. In this last installment, we will see how the thinker proposes, in a contradictory way to the prescriptions of the hegemonic literary theory in the last century, that it is necessary to open «to aesthetics the doors of its academic prison».

Literary Criticism · Ortega y Gasset · Literature · Philosophy · Literary Theory.

E. C. Maia (✉)

Universidade Federal de Pernambuco, Brasil
email: eduardocesarmaia@gmail.com



Pájaros Interiores (Parte IV): Después de las *Meditaciones*: el sentido filosófico de la crítica

EDUARDO CESAR MAIA

§1. Algunas reflexiones sobre la crítica literaria en textos posteriores a 1914

UNQUE CONSIDERE LAS *Meditaciones del Quijote* la obra clave para la comprensión del pensamiento crítico-literario de Ortega¹ —y la naturaleza de su crítica de madurez—, creo que el ensayo es también un punto de partida para una nueva concepción de filosofía que mantiene una relación muy estrecha con la literatura y las demás manifestaciones artísticas. De hecho, podemos encontrar en una gran cantidad de textos del filósofo posteriores a las *Meditaciones* una serie de especulaciones directa o indirectamente relacionadas a la actividad crítica (literaria y artística) y, además, por supuesto, a problemas estéticos generales.

Un ejemplo valioso está en el ensayo «Estética en el tranvía» (1916), en el cual Ortega desarrolla la idea de que las cuestiones éticas y estéticas comparten una naturaleza común: pertenecen a la dimensión de los valores, un ámbito de la experiencia humana que no corresponde a algo objetivamente dado, que no está exclusivamente en las cosas y tampoco está únicamente en nuestra subjetividad; se trata más bien de un *proceso*:

Yo no ambiciono saber ahora qué mecanismo secreto de la conciencia causa y regula ese acto de valoración estética. Me contento con describir aquello de que nos damos clara cuenta cuando lo realizamos (II, 177).

¹ Las demás *Salvaciones* se filian al proyecto que es establecido y desarrollado teóricamente en ese ensayo inaugural. Sobre las listas y los múltiples proyectos de *Meditaciones*, véanse, por ejemplo, José Ortega y Gasset, *Meditaciones sobre la literatura y el arte* (La manera española de ver las cosas), edición de E. Inman Fox (Madrid: Castalia, 1987); y *las Notas de Trabajo* editadas por José Luis Molinuevo («Sobre Cervantes» y «El Quijote desde el Escorial») en *Revista de Occidente* 156 (Mayo 1994): pp. 36–54).

El filósofo se opone a la creencia de índole platónica de que nuestra psicología estética obedece a una simple trasposición de un modelo previo a un caso particular porque «No hay un modelo único y general que imiten las cosas reales» (II, 177). Si hubiese una teoría general de lo bello todo sería más fácil para la labor crítica, pero la vida perdería infinitamente en variedad y dramatismo. No hay tampoco posibilidad de encontrar un conjunto determinado de arquetipos de belleza específicos: serían tantos que volveríamos prácticamente a los casos concretos y una teoría no podría tener función orientadora alguna. Lo que el filósofo defiende ahora es que nosotros seleccionamos nuestro ideal de belleza entre varios modelos ideales —los prejuicios estéticos— solamente después que miramos un objeto concreto real, «de esta suerte, la realidad individual colabora en nuestro juicio de perfección y no permanece, como antes, totalmente pasiva» (II, 177).

Subyacente a esa comprensión fenomenológica de los procesos estéticos está la intención de superación de las dicotomías entre sujeto y objeto; idealismo y realismo: las normas y modelos estéticos no pueden nunca ser anteriores a la realidad, no pueden ser categorías trascendentales que dependan de las situaciones concretas. Dice Ortega que su modo de mirar la faz de una mujer estéticamente,

es por completo distinto del que usaría un juez presuroso de aplicar el Código preestablecido, la ley convenida. Yo no conozco la ley: al contrario, la busco en la faz transeúnte. Mi mirada lleva el carácter de una absoluta experiencia (II, 177)

Es decir, una crítica estética no puede prescindir del contexto *experiencial* específico en que una perspectiva humana interactúa con la realidad —«la sublime incubadora de ideales, de normas, de perfecciones» (II, p.181) —, y la redimensiona, la transforma en una vivencia íntima, una *realidad sentimental*. El crítico, pues, no puede obedecer exclusivamente a patrones convencionales, *exteriores*, ajenos a su propia perspectiva de las cosas. El elemento *impresionista* de la crítica, por tanto, sigue vigente y tiene un lugar fundamental en el proceso.

Aparece además en «Estética en el tranvía» una nueva aportación directa al tema de la crítica literaria en forma de preceptiva a los críticos. Ortega, después de observar que la diversidad incalculable de juicios estéticos se hace posible debido a las infinitas formas en que la realidad puede manifestarse a través de una perspectiva, defiende que hay que abrir «a la estética las puertas de su prisión académica» (II, 180). Ya que los juicios estéticos no pueden obedecer a

criterios apriorísticos y trascendentales, el filósofo sugiere que cada obra sólo puede ser evaluada con justicia si es considerada como un objeto único, como la realización de una intención artística específica, un *proyecto* autoral. El proceso crítico, pues, pasa por el reconocimiento de las intenciones estéticas y artísticas del escritor y el juicio final debe basarse en la mejor o peor consecución de tales propósitos:

Al leer un libro, sobre el cuerpo que forma lo leído, va golpeando como un íntimo martilleo de agrado o desagrado: «Esto va bien, decimos; es como debía ser». «Esto va mal; su perfección designa otra trayectoria». Y automáticamente, sobre la obra, inscrito o circunscrito en ella, vamos dejando un pespunte crítico que es el esquema por ella pretendido. Sí, todo libro es primero una intención y luego una realización. Con aquélla midamos ésta. La obra misma nos revela a la par su norma y su pecado. Y el mayor absurdo fuera hacer a un autor metro de otro (II, 181).

En uno de los artículos de crítica literaria en que trata de las novelas de Pío Baroja, «Ideas sobre Pío Baroja», también de 1916, Ortega vuelve a reflexionar de forma muy parecida sobre lo que él considera como tarea fundamental de la crítica:

Hay una afinidad previa y latente entre lo más íntimo de un artista y cierta porción del universo. Esta elección, que suele ser indeliberada, procede —claro está— de que el poeta cree ver en ese objeto el mejor instrumento de expresión para el tema estético que dentro lleva, la faceta del mundo que mejor refleja sus íntimas emanaciones. Por esto, la crítica literaria —cuya misión primaria y esencial no es evaluar los méritos de una obra sino definir su carácter— tiene, a mi juicio, que empezar por aislar ese objeto genérico, que viene a ser el elemento donde toda la producción alienta. (II, 212)

La búsqueda de la crítica es, pues, por el *estilo* de cada autor, pero hay que entender el término no simplemente en una acepción restringida al aspecto formal de un texto literario: el *estilo* en Ortega es mucho más que la forma, es el resultado de la interacción entre una intención artística —una perspectiva del mundo— y el objeto artístico concreto, el libro. Hay una gran diferencia entre esta concepción de crítica y la idea que defendía en «Renan», el ya comentado artículo de 1909, en el cual dice que el poeta no es portador de una voz personal, sino que es simplemente un humilde siervo «de lo objetivo» (II, 34). La consideración de la intención autoral pasa a ser un criterio clave para el juicio crítico, pero esa *intención* sólo puede ser comprendida si se la coloca en relación con las circunstancias del escritor: «No es lícito censurar a un autor

porque no abriga las mismas intenciones estéticas que nosotros» (II, 217). En las novelas de Baroja, por ejemplo, los críticos solían apuntar muchos errores gramaticales; Ortega, en cambio, argumenta que rebajar la obra del escritor por tal cuestión es no atenerse a su intención como artista: «Yo leo para aumentar mi corazón y no para tener el gusto de contemplar cómo las reglas de la gramática se cumplen una vez más en las páginas del libro» (II, 219).

Fiel a su ideal de crítica *potenciadora*, el filósofo busca en las obras de Baroja todo lo que hay de riqueza vital, de sensibilidad hacia las circunstancias españolas e, incluso, le perdona algunos de sus fallos técnicos como escritor; sin embargo, le parece indispensable a la labor crítica apuntar los defectos substanciales para establecer un diálogo *colaborativo* con el autor, para que éste pueda superar sus posibles deficiencias con la ayuda del crítico:

Si de la sensibilidad de Baroja tengo la mayor estimación, no me acontece lo mismo con sus libros, tal y como estos se presentan. Si en España existiese crítica literaria, habría Baroja hallado hace tiempo un correctivo que tal vez hubiera impedido ciertos graves defectos de su producción. Hay artistas que no necesitan de la colaboración del crítico para realizarse a sí mismos en su obra. Otros, en cambio, han menester de él como de un amigo sagaz (II, 233).

Rafael García Alonso, en un artículo sobre las polémicas entre Ortega y Baroja, defiende la idea de que el mayor defecto que el filósofo encontraba en las novelas del escritor era que las preocupaciones ideológicas, políticas y religiosas del autor se sobreponían a la realización artística, lo que causaba una desarmonía entre forma y contenido. Dice García Alonso que, para Ortega, las obras de Baroja son «mero pretexto para exponer sus inquietudes de tipo extraartístico, políticas, sociológicas».² Para Ortega, Baroja «no consigue introducirnos en la realidad por él intentada» (II, 235), y además a su obra le faltaría dramatismo y unidad de acción entre las aventuras. Pero, lo más importante y lo fundamental en este escritor es que «A pesar de los defectos y limitaciones de su obra, sospechamos en ella no sé bien qué esencias de humanidad» (II, 241). Ortega busca investigar en su crítica de dónde proviene la visión pesimista de Baroja y como, contradictoriamente, la falta de vida que este escritor encuentra en el mundo llena de vida sus páginas, una vida verdadera, fluyente. La individualidad radical de Baroja es como «un

² Rafael García Alonso, «El desacuerdo social y estético de Ortega y Baroja», *Revista de Estudios Orteguianos* 12-13 (Mayo–Noviembre 2006): p. 187.

laboratorio de humanidades» (II, 220). Tal visión es reafirmada en otro ensayo orteguiano del mismo período, «Una primera vista sobre Baroja», en el que supone que Baroja no tiene una preocupación primordial en sus novelas por cuestiones propiamente artísticas o estéticas, sino por expresar necesidades y rasgos personalísimos de su carácter y de su visión pesimista de la realidad del país, «Baroja nos hace patente la dureza de las costumbres de España» (II, 254), es más bien un destructor y no un esteta o un reformador. La crítica de Ortega apunta nuevamente a lo que le parece más importante, es decir, a la adecuación entre la intención del autor y la realización de la obra literaria en su concreción. Y desde ese criterio Baroja asoma como un escritor esencial para la época.

Otro escritor que mereció atención crítica de Ortega fue Azorín. En «Azorín o Primores de lo vulgar» (1916/1917), el filósofo sigue su proyecto de interpretación y *salvación* de la realidad española a través de sus escritores más representativos. A Ortega, lo que le parece esencial en la literatura de ese autor es su atención a los detalles, a lo minúsculo de la historia; su obra entenece porque aporta valor y cuidado a lo que normalmente es relegado: «Un ser que desprecia su propia realidad no puede verdaderamente estimar nada» (II, 295) Ortega relaciona el minimalismo sentimental de Azorín a su perspectivismo individualista y vitalista y a su tarea intelectual de salvar la realidad a través de *conexiones amorosas*, en un camino alternativo a la concepción racionalista dominante: «Enferma de panlogismo, la filosofía de la historia nos presenta la vida como una evolución de ideas colosales y abstractas» (II, 294).

El filósofo reconoce en el minimalismo sentimental del escritor un punto de convergencia con su propio pensamiento, con su perspectivismo vitalista de las *Meditaciones del Quijote* en su intento de conectar todas las cosas, grandes y pequeñas, importantes y triviales. Para Ortega, Azorín era una especie de escritor «sensitivo de la historia» (II, 296) que, aunque trate de temas del pasado, sus obras se salvan porque su sensibilidad es siempre la de lo actual. El filósofo relaciona la sensibilidad azoriniana a la idea de que es importante atenderse a los más variados aspectos de la realidad —los grandes o los más mínimos— con la labor crítica: el crítico literario debe dirigir la atención del lector a un punto que le parezca sugestivo, rico, reverberativo y que puede pasar desapercibido en un texto.

La crítica literaria pasa a ser considerada, además, una «caza de resonancias y afinidades»; y la lectura, «un virtual aumento y dilatación que ofrecemos a nuestras germinaciones interiores; (pues) merced a ella conseguimos realizar lo que sólo como posibilidad latía en nosotros» (II, 301). La visión orteguiana

respecto a la literatura conlleva que la crítica literaria no puede ser tratada como una disciplina aislada y autorreferente, hecha con un lenguaje cargado de jergas sólo comprendidas por expertos. Las reverberaciones que una determinada obra pueda suscitar en una individualidad concreta —sea la de un crítico o la de un lector común— son los «pájaros interiores» (IV, 117): repercusiones o conexiones que íntimamente establecemos entre lo que leemos y nuestra experiencia concreta del mundo, nuestro conocimiento íntimo de la vida. Ortega ensaya aquí una especie de *prototeoría* de la recepción literaria, en la cual no hace sentido presentar a la literatura como un tema abstracto, teórico–conceptual o un sistema autotélico, cerrado en sí mismo.

El tema de una especie de *arte de la recepción* en el pensamiento orteguiano ya fue desarrollado anteriormente por Domingo Hernández Sánchez. Según él, la idea de la *lectura como un proceso de recepción* en Ortega estaría caracterizada por tres rasgos fundamentales:

Salir del texto, abandonar la pasividad, construir lo no dicho. Ortega se refiere a la necesidad de apoderarse de la realidad vital que subyace al texto concreto para poder entenderlo, aunque sea de un modo aproximado. Es la conjunción de filología e historia: entender un texto significa entenderlo en la función activa, vital, que cumplió al ser enunciado. Y ello exige reconstruir la vida entera del autor, pero también la de su época, y la de las vigencias de la época, o, de otro modo, conjuntar la razón histórica con la razón vital.³

Para Hernández Sánchez, la estética de la recepción a la manera orteguiana tiene como base el entendimiento de que «el diálogo entre el productor y el receptor crea constantemente la obra, la actualiza, sin por ello desvirtuar su situación y contextualización concretas en un determinado momento histórico»⁴. Que Ortega haya formulado con esas características y de manera tan clara y profunda una especie de «teoría» de la lectura (y, a la vez, de la crítica) anterior a los trabajos de Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser, es una indicación tajante de la tremenda pertinencia y vigencia de su pensamiento crítico–literario y de la necesidad de recuperarlo adecuándolo, cuando sea posible, a los problemas más actuales de la crítica y de la teoría literarias. Creo, además, y en eso sigo lo planteado por Hernández Sánchez, que la concepción de *recepción* en Ortega es más avanzada en ciertos aspectos y tiene más alcance filosófico que

³ Domingo Hernández Sánchez, «Los clásicos de nuestros clásicos. Ortega y el arte de la recepción», *Revista de Estudios Orteguianos* 12–13 (Mayo – Noviembre 2006), p. 14.

⁴ *Op. cit.*, p. 10.

la misma Teoría de la Recepción, porque está integrada de forma coherente en una visión filosófica más general; es decir, supera los límites de una teoría de la interpretación de textos.

Para Ortega, «No se suele percibir lo que tiene de trágico toda «recepción». Trágico en el sentido más denso, porque es una intervención inexorable e irrevocable del Destino» (IX, 1067); y es así porque se la entiende simplemente como un transporte *mecánico* de ideas, un traslado automático de un pensamiento a un tiempo y a una circunstancia diferentes de la que le ha originado. Todavía según Hernández Sánchez, la idea de recepción en el filósofo,

Consiste en mostrar los dos sentidos de la deficiencia y excedencia de los textos: lo no dicho como aquello que hay que averiguar, uniendo filología, vida e historia, y lo no dicho como aquello que hay que crear, mediante la recepción, mediante la utilización de la obra o texto con pretensiones de actualidad⁵.

Tal formulación preserva en su complejidad el papel central del individuo concreto —y de sus circunstancias— en el acto interpretativo a la vez que supera la falsa dicotomía entre subjetivismo y objetivismo en la relación entre el lector (crítico) y el texto. La lección orteguiana para la teoría literaria es la de que no hay objetivismo posible sin subjetivismo, pero lo subjetivo no existe en sí, aislado e independiente de las cosas.

Algunas observaciones muy interesantes sobre la actividad de la crítica de arte en general —pero que sirven perfectamente si las consideramos en relación con la crítica literaria— están en «Sobre la crítica de arte», texto de 1925 en el cual Ortega comenta de forma muy objetiva y concreta las dificultades del ejercicio de la crítica militante y sugiere qué calidades debe tener un crítico que escribe con frecuencia en periódicos. El filósofo considera que la crítica es una actividad arriesgada y que exige coraje, «ser crítico un día tras otro, equivale a poner una fábrica de enemistades» (III, 841). Para él, prudencia y mesura son valores importantes para un crítico profesional, para evitar «las grandes caídas, los tremendos aterrizajes del desprestigio» (III, 841). Le parece evidente que es imposible que un crítico que escribe a diario tenga siempre la capacidad de convencer a todos de sus puntos de vista estéticos: uno u otro juicio siempre será discutido o negado, pero lo más fundamental es un sentido de equilibrio general, de coherencia de personalidad y de criterios.

⁵ *Op. cit.*, p. 14.

No basta al crítico simplemente aplicar esquemáticamente modelos preestablecidos o seguir una jerarquía de valores trascendentales y objetivos para legitimar sus apreciaciones. Ortega reconoce el carácter intrínsecamente problemático de la actividad crítica, su naturaleza predominantemente *retórica* y no simplemente *lógico-deductiva*. La aceptación de la contingencia de los valores humanos, de su circunstancialidad, coloca el crítico ante la eterna obligación de buscar argumentar y legitimar rigurosamente cada una de sus valoraciones:

En otro tiempo podía el crítico comportarse como un juez: partiendo de un código preestablecido sentenciar sobre el hecho concreto. Ese código preexistente amparaba sus resoluciones y cobijaba su criterio. Pero el arte de nuestro tiempo, desde el fin del impresionismo en pintura y del simbolismo en poesía, carece de códigos sancionados. (...) El crítico tiene que operar a la intemperie (...); al mismo tiempo que juzga una obra tiene que conquistar autoridad para la ley general que aplica (III, 841–842).

Para el filósofo, todos los valores —sean morales, políticos o estéticos— tienen que «ganarse la vida, por decirlo así, cotidianamente» (III, 842), pues no son válidos por sí mismos, independientes de las convenciones humanas, de la historia, de las tradiciones y de las perspectivas individuales. Aquí aparece otra vez la concepción del crítico como una suerte de *publicista cultural*, alguien que promueve ciertos valores y niega otros; que defiende una determinada visión de mundo en detrimento de otras.

En sus «Ideas sobre la novela» (1925), Ortega dirá irónicamente que él mismo no puede ser considerado un crítico literario *strictu sensu*, pues no es un especialista en ello, pero como los críticos de la época no estaban haciendo bien su trabajo, él asume la función porque es necesario que alguien lo haga. Su argumentación crítica básica en el ensayo es la de que «Nace muerta toda novela lastrada con intenciones trascendentales, sean éstas políticas, ideológicas, simbólicas o satíricas» (III, 901), porque en una buena novela, es decir, en una novela artísticamente bien realizada, los problemas humanos son presentados de forma compleja y no esquemáticamente, *teóricamente*:

En una novela puede haber toda la sociología que se quiera; pero la novela misma no puede ser sociológica. La dosis de elementos extraños que pueda soportar el libro depende en definitiva del genio que el autor posea para disolverlos en la atmósfera de la novela como tal (III, 907).

El crítico debe investigar la novela en su plenitud, en su funcionamiento

orgánico, para que la pueda entender como obra de arte, «El punto de vista del autor o del crítico no puede ser el mismo que el del lector incalificado. A éste le importa sólo el efecto último y total que la obra le produzca y no se preocupa de analizar la génesis de su placer» (III, 890). Lo decisivo para la crítica, pues, no puede ser simplemente tratar del tema general, del contenido dramático o de las ideas que puedan acaso hacer parte de la narrativa, sino entender cómo el escritor logró darles forma artística, transformarles en un organismo vivo que nos puede convencer de su propia verdad artística. Desde tal perspectiva, no tiene sentido hablar de una separación artificial entre forma y contenido, entre crítica formalista y crítica de contenido: para Ortega, una cosa no funciona artísticamente sin la otra. El ejemplo de Dostoievski es paradigmático para el filósofo, porque la impresionante organicidad de sus novelas estaría — paradójicamente— en su íntima desarmonía formal que termina por dar sentido a la desarmonía temática; por lo cual, se trata de «un prodigioso técnico de la novela, uno de los más grandes innovadores de la forma novelesca» (III, 890).

La imposibilidad de separar completamente el aspecto formal del contenido de una obra literaria exige del crítico una visión amplia y no dogmática sobre el arte literario. Una crítica que se fundamente exclusivamente en consideraciones políticas, ideológicas o religiosas; o, por otro lado, en una pura investigación sobre las características formales del texto, será siempre una crítica carente de verdadera reflexión, porque sus valores son inmutables y ya están de antemano determinados. En un artículo de 1927, por ejemplo, titulado «Un diálogo», publicado originalmente en *La Nación* y después republicado en la antología *Espíritu de la letra*, Ortega trata del problema de la llamada *crítica católica*. Él empieza por afirmar que una crítica así simplemente no existe, porque:

El catolicismo no es una cosa que pueda añadirse a otras: él nos introduce en la realidad, en la verdad misma, y nos proporciona, por tanto, un punto de vista desde el cual se determinan las condiciones de toda realidad, de toda verdad; entre ellas, la verdad artística. De aquí que la inspiración y la crítica del arte tengan que ser católicas, no por consideraciones suplementarias, sino por esencia (IV, 161).

La sumisión de la capacidad crítica individual a cualquier forma de comprensión totalizadora de la realidad es, en realidad, una anticrítica; una forma de simplemente justificar y reafirmar una comprensión de las cosas —sea una obra particular o la realidad entera— que ya está dogmáticamente

establecida. Para Ortega, ese tipo de crítica no genera reflexión verdadera y radical sobre el mundo y sobre el arte mismo: «Afirmaciones y negaciones. Golpes. Boxeo. Nunca se plantea serenamente un problema e intenta su solución. Nunca se repiensa con noble y efectivo esfuerzo (...)» (IV, 162). Tal suerte de crítica sea de carácter religioso o político–ideológico, no buscaría, según Ortega, una verdadera comprensión del fenómeno artístico:

Los escritores franceses del catolicismo parecen más bien gente política. Atacan y defienden; no meditan. Insultan y enconan; no investigan. Usan del catolicismo como de una maza. Se ve demasiado pronto que su afán nos es el triunfo de la verdad, sino apetito de mando. La actitud que han tomado la han aprendido de los sindicalistas, comunistas, etcétera. Porque hubo un tiempo en que, como ahora a ciertos católicos les basta con declararse católicos para asumir todas las sabidurías, los socialistas extremos creían poseer en cifras todas las verdades y desdeñaban de la ciencia burguesa. También entonces había una crítica literaria socialista donde volcaban toda su miseria mental y todo su rencor las almas menos bellas del tiempo (IV, 163).

Es decir, no hay sed de intelección para quien ya cree que lo sabe todo. En Ortega, sin embargo, la necesidad de conocer surge de una original y radical desorientación humana frente a la complejidad de la realidad; si el católico o el crítico ideológico ya conocen, debido a sus creencias, cuáles son los verdaderos problemas humanos y sus soluciones, no hace falta una crítica, una actitud cuestionadora. Richard Freadman y Seumas Miller comentan que, para los críticos de orientación marxista radical, el socialismo, cuando esté debidamente implantado, reemplazará el discurso moral, pues ya no existirán conflictos sociales y todo el problema de la existencia humana estará solucionado⁶. La falacia de tal planteamiento está en la consideración de que los conflictos de clase agotan toda la dimensión ética y moral de la vida del hombre. Para Ortega, ese tipo de respuesta a los problemas humanos es simplificadora e intelectualmente *perezosa* pues «El deber del hombre no es poseer, sea como sea, soluciones, sino aceptar, sea como sea, los problemas. Y éstos son siempre actuales, son el destino de cada generación» (IV, 164).

En contra de todas las concepciones reduccionistas y esquemáticas originarias de discursos ideológicos y religiosos o de grandes teorías con pretensiones metanarrativas, el filósofo defiende, en «Cuestiones novelescas», texto de 1927, que «La vida es más profunda que mis ideas preconcebidas y me invita a ensanchar éstas, a seguir la pista subterránea de los instintos humanos»

⁶ Richard Freadman y Seumas Miller, *Re-pensando a teoria* (São Paulo: Unesp), p. 184.

(IV, 168).

Aunque pueda parecer algo descontextualizado cronológicamente, antes de finalizar esta serie de artículos y empezar mis reflexiones finales, quisiera referirme a un coloquio en el cual estuvo presente Ortega y Gasset en el año 1951, en Ginebra. De lo que fue discutido después de su conferencia «Pasado y porvenir para el hombre actual», me interesa destacar, por lo que tiene directamente que ver con el tema de la crítica literaria, un punto específico del debate final entre los pensadores presentes en la ocasión. Entre ellos, se encontraba M. J. Durry, que presentó sus preocupaciones respecto al estado de la crítica de la época. Su inquietud se debía a la constatación de que, para ella, había una tendencia muy fuerte en los estudios literarios a «una excesiva división del trabajo: crítica literaria, crítica filosófica, crítica no filosófica» (VI, 1122); es decir, la extrema especialización dentro del campo de los conocimientos humanísticos le parecía un factor de empobrecimiento intelectual. Para la pensadora, habría que preocuparse por integrar dialógicamente todas las disciplinas de las llamadas Humanidades y evitar una especialización a la manera de la que ocurría en las ciencias abstractas o empíricas. De hecho, para otro pensador presente, R. Kanters, la preocupación de Ortega era exactamente la misma, pues el filósofo español consideraba que todas las ramas del saber humano pueden ser interesantes «ciencias auxiliares de una crítica literaria completa» (VI, 1122).

Ortega interviene poniendo en el centro de ese debate sobre la revisión de los estudios humanísticos la importancia del rescate de la retórica —disciplina de carácter eminentemente humanista—, que ha sido despreciada por la filosofía tradicional y dice que, a través del monopolio, en la primera mitad del siglo XX, de la utilización de la retórica en el ámbito de la política (los dictadores son siempre grandes retóricos), «esa cosa despreciada se ha vengado» (VI, 1123). El filósofo entiende la retórica como ciencia de las palabras y argumenta que debe ser aprovechada en nuestra vida social y cultural, pues «el poder de las palabras es lo que de último hay en los hombres» (VI, 1123). Advirtiendo que, si todavía había países que hacían de la vida literaria uno de los centros de la cultura y de los valores, la recuperación de la herencia latina de la retórica debería ser un tema central entre filósofos y críticos literarios.

§2. A manera de conclusión

En littérature plus qu'ailleurs, les doctrines ne valent tout justement que ce que valent les esprits qui les appliquent.

(Gustave Lanson)

La critica degna di questo nome rappresenta no solo un lavoro di interpretazione letteraria, ma anche un sviluppo della vita civile e sociale, filosófica e polita dei popoli.

(Luigi Russo)

Esta es la parte final de una serie de cuatro reflexiones, todas publicadas en *Disputatio*, con el objetivo general de situar las ideas orteguianas respecto a la crítica literaria dentro de una problemática más amplia, que es la de la relación conflictiva que se estableció en el siglo XX entre las diversas corrientes de teoría literaria y las prácticas efectivas de la crítica. Durante todo este trayecto, busqué en los textos de Ortega no exactamente (o no solamente) comprender al filósofo en sí o tomar preceptivamente sus enseñanzas, sino, y desde un camino que considero bastante orteguiano, *valerme* de su pensamiento —quizás forzando los términos en alguna ocasión— de forma libre, para en cierta manera orientarme en mi trayecto intelectual personal.

Pienso que el valor que pueda tener el pensamiento literario de Ortega en nuestros días no está en ninguna proposición particular sobre lo que para él pueda ser esencialmente la literatura o la crítica, y tampoco en una teoría general sobre cualquiera de las dos cosas. Si hay una lección en Ortega como ensayista literario es la de que en crítica no se debe simplemente intentar imitar un modelo o aplicar mecánicamente un método teórico. Remediar acríticamente el pensamiento orteguiano o su estilo es una vía anti-orteguiana: el camino que señala Ortega para la formación del crítico es el camino de la *Bildung*, de la formación personal, individual (erudita, moral, intelectual y estética) que es un camino que, por supuesto, uno tiene que hacer por sí mismo. Se trata de aprender a leer mejor el mundo, su propio mundo, en la obra de otros. Eso no nos lo enseña de forma objetiva ni Ortega ni las teorías y mucho menos la academia o los métodos dichos *científicos*. El único camino genuino para un crítico que elija la tradición humanista como orientación de su labor es el más largo (quizás interminable) y difícil: la formación de su propia

sensibilidad frente al mundo, de su propia perspectiva y de sus propias conexiones vitales.

El enfoque historicista que plantea que la historia de los métodos críticos es una secuencia progresiva que va desde un mero impresionismo hasta una forma de interpretación objetiva de los textos no pasa de un mito teórico, pero, por supuesto, se trata de una ilusión poderosa y que sigue fuertemente presente en los estudios literarios. Como ya comenté anteriormente, una parte importante de la crítica, al intentar revestirse de una cierta dignidad *científica*, muchas veces terminó por perder su propia identidad y su relación concreta con los textos literarios. En contra de toda esa tendencia, mi posición en este estudio parte del reconocimiento de que no hay ninguna garantía posible de que un crítico actual, por manejar herramientas teóricas aceptadas en este momento, producirá análisis literarios de más calidad y rigor que un crítico del siglo XVIII o XIX, por ejemplo. Consciente de ello, intenté en esta serie de ensayos reevaluar desde los problemas actuales el pensamiento crítico-literario de Ortega y Gasset, pero, y desde luego, considerando que la visión que el filósofo tenía sobre la práctica crítica tiene un carácter completamente contradictorio con lo que vendría a proponer gran parte de los teóricos de la literatura del siglo pasado.

En el desprecio hacia el *humanismo* y el *impresionismo crítico* por los entusiastas de teorías y metodologías pretendidamente científicas está implícita una tendencia a la eliminación del sujeto individual —el elemento subjetivo— de la actividad crítica porque sería ése un factor de inseguridad teórica. El problema con tales procedimientos es que consideran que toda la problemática de la crítica estaría resuelta con la simple utilización de métodos comparables a los de las ciencias naturales y exactas, sin tomar en cuenta que una parte importante de la labor crítica es de naturaleza *activa y creativa*. En Ortega, sin embargo, el problema con el elemento subjetivista de la crítica simplemente carece de sentido porque en su pensamiento no hay separación entre la obra como cosa y la conciencia pura: el texto literario sólo adquiere significado desde una lectura individual y concreta; y la conciencia, que igualmente no existe en sí, aislada e independiente de las cosas, es, en el acto crítico, conciencia de una obra. Una característica importante de la crítica de Ortega es que en ella no aparecen disyuntivas absolutas: objetivo o subjetivo, texto o contexto, forma o contenido.

Por otra parte, la concepción orteguiana de crítica puede aportar algo a los debates contemporáneos respecto a los criterios de valor literario. En Ortega, el

valor de una obra literaria no surge de un mero capricho individual —esa sería una mala interpretación de lo que significa *impresionismo*—, pero el individuo es el único que ejecuta (o no) un valor que sólo existe como potencia en una determinada novela o poema. La crítica es, pues, un trabajo sin fin, de constante revisión vital de los valores artísticos y culturales a través de la *confrontación* entre obra y crítico dentro de una determinada circunstancia. La visión de la crítica en Ortega y Gasset se fundamenta en el reconocimiento de que el hombre se encuentra siempre perdido frente a la complejidad de sus circunstancias y que busca alguna forma de orientación. El crítico, para el filósofo español, no es alguien que ya sabe de antemano lo que va a hacer con un texto. Desde una perspectiva orteguiana, más vale un crítico «sin método» que un crítico que está limitado desde el principio por una metodología inflexible: los métodos críticos son modificados y abandonados con el tiempo, pero las formulaciones individuales, buenas o malas, son insustituibles. Ningún gran crítico ha sido jamás un puro especialista en la literatura sin más.

Si la crítica se convierte en el obsesionado intento de solucionar cuestiones de carácter teórico y olvida la circunstancia original de todo acto crítico (una obra concreta y un crítico concreto, ambos en circunstancia), carecerá de interés público y sólo podrá sobrevivir protegida dentro de los muros de la academia, alimentándose de sí misma o de otras teorías, sin contacto con los problemas reales de las personas y de la sociedad en general; es decir, con los problemas *vitales*. De que la vida humana es entendida por Ortega como una especie de obra dramática o literaria podemos aducir que toda reflexión sobre la vida y la cultura es una suerte de crítica literaria. La función de la crítica en Ortega y Gasset sobrepasa la mera noción de crítica como interpretación, como hermenéutica de los textos, pues cada crítica de cada obra es parte de un todo, de un proyecto intelectual más amplio, que tiene un sentido político, moral, estético y pedagógico: un proyecto, pues, *humanista*. La obra literaria muchas veces es sólo un punto de partida: un elemento más en el eterno diálogo de las cosas humanas, eso que llamamos de forma muy general *cultura*. La comprensión de humanismo a la cual vinculamos el pensamiento crítico-literario de Ortega ya no se fundamenta en una idea previa, esencial y universalista de hombre a la cual todo individuo particular debe adecuarse, sino que parte más bien de la comprensión de que cada hombre en particular es un proyecto que él mismo crea frente a sus propias circunstancias.

Una parte muy escasa de la crítica contemporánea tiene la preocupación y la capacidad de establecer conexiones vitales entre las obras literarias y la cultura; la literatura, pues, se volvió un tema para expertos, un mundo cerrado

en sí mismo. La buena literatura —y la buena crítica—, sin embargo, nos advierte sobre los límites de nuestras creencias previas en comparación con las posibilidades tremendas de interpretación de la vida individual y social. Los grandes críticos y grandes escritores suelen superar las simples visiones de mundo fundamentadas en ideologías, en maniqueísmos, en valores eternos, porque están atentos a la permanente fluidez de la vida, de las apariencias y de los sentimientos humanos. El pensamiento de Ortega sobre las obras literarias, aunque esté colmado por digresiones personalistas, por observaciones extraliterarias, no padece de falta de rigor, todo lo contrario: el rigor de la crítica literaria orteguiana está en la capacidad de *vitalizar* las obras, de potenciarlas y de relacionarlas con otras dimensiones de la vida humana. La revitalización de la crítica, la vitalidad de la misma literatura, sólo pueden emanar de una personalidad individual: el método considerado de forma aislada carece de *pathos*, de interés por la vida y por las cosas humanas.

REFERENCIAS

Los criterios que rigen la Bibliografía están condicionados por el conjunto del trabajo. Ésta se divide en cuatro secciones: 1. *Obras de Ortega y Gasset*: contiene la referencia a las obras de Ortega en general. 2. *Sobre Ortega y la crítica literaria*: incluye libros y artículos que tratan específicamente del tema. 3. *Bibliografía general sobre Ortega*. 4. *Crítica y Teoría Literaria*.

§1. Obras de Ortega y Gasset

ORTEGA Y GASSET, José (1988). *Meditaciones sobre la literatura y el arte. La manera española de ver las cosas*. Edición de E. Inman Fox. Madrid: Castalia.

ORTEGA Y GASSET, José (1995). *El sentimiento estético de la vida*. Edición e introducción de José Luis Molinuevo. Madrid: Tecnos.

ORTEGA Y GASSET, José (2004–2010). *Obras completas*. 10 Tomos. Madrid: Taurus.

ORTEGA Y GASSET, José (2007). *Meditaciones del Quijote*. Edición de Julián Marías. Madrid: Cátedra.

§2. Sobre Ortega y la crítica literaria

ALFONSO, Ignacio Blanco (2005). *El periodismo de José Ortega y Gasset*. Madrid: Biblioteca Nueva – Fundación José Ortega y Gasset.

ALFONSO, Ignacio Blanco (2001). «Modelos, métodos y formatos de las críticas literarias de José Ortega y Gasset». *Revista de estudios orteguianos* 2, pp. 165–174.

AYALA, Francisco (1974). «Ortega y Gasset, crítico literario». *Revista de Occidente* 170, pp. 214–235.

FOX, Inman (1985). «Ortega como crítico. Literatura y crisis de la cultura». En: Pelayo H. Fernández (ed.), *Ortega y Gasset Centennial / University of New Mexico*. Madrid: José Porrúa Turanzas.

GARCÍA ALONSO, Rafael (2006). «El desacuerdo social y estético de Ortega y Baroja». *Revista de Estudios Orteguianos* 12/13, pp. 173–194.

GULLÓN, Ricardo (1956) «Ortega, crítico literario», *Sur* 241.

LÓPEZ MORILLAS, Juan (1957). «Ortega y Gasset y la crítica literaria». *Cuadernos Americanos* 16, pp. 97–106.

MARTÍN, Francisco José (1997). «Filosofía, literatura y crítica literaria en Ortega». En: Antonio Heredia Soriano y Roberto Albares Albares (eds.), *Filosofía y literatura en el mundo hispánico. Actas del IX Seminario de Historia de la Filosofía Española e Iberoamericana*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 203–213.

ROGGIANO, Alfredo A. (1956). «Estética y crítica literaria en Ortega y Gasset». *La Torre* 15–16, pp. 337–359.

ROMANO GARCÍA, Vicente (1977). *José Ortega y Gasset, publicista*. Madrid: Akal.

§3. Bibliografía general sobre Ortega

HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo (2010). *Índice de conceptos, onomástico y toponímico*. En: José Ortega y Gasset, *Obras Completas*. Tomo X. Madrid: Taurus.

HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo (2006). «Los clásicos de nuestros clásicos. Ortega y el arte de la recepción». *Revista de Estudios Orteguianos* 12–13, pp. 9–30.

MARTÍN, Francisco José (1999). *La tradición velada, Ortega y El pensamiento humanista*. Madrid: Biblioteca Nueva.

MERMALL, Thomas (1978). *La retórica del humanismo: la cultura española después de Ortega*. Madrid: Taurus.

MERMALL, Thomas (2000). «Hacia una retórica de Ortega». *Revista de Estudios Orteguianos* 1, pp. 113–119.

MOLINUEVO, José Luis (2002). *Para leer a Ortega*. Madrid: Alianza Editorial.

MOLINUEVO, José Luis (1984). *El idealismo de Ortega*. Madrid: Narcea.

MOLINUEVO, José Luis (1992). «Literatura y filosofía en Ortega y Gasset». *Revista de Occidente* 132, pp. 69–94.

MOLINUEVO, José Luis (ed.) (1995). «Estudio Introductorio». En: José Ortega y Gasset, *El sentimiento estético de la vida (Antología)*. Edición de José Luis Molinuevo. Madrid: Tecnos.

ORRINGER, Nelson R. (1979). *Ortega y sus fuentes germánicas*. Madrid: Editorial Gredos.

SENABRE SEMPERE, Ricardo (1964). *Lengua y estilo de Ortega y Gasset*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

TORRE, Guillermo de (1956). «Las ideas estéticas de Ortega». *Sur* 241, pp. 79–89.

§4. Crítica y Teoría Literaria

ALBORG, Juan Luis (1991). *Sobre crítica y críticos*. Madrid: Gredos.

COMPAGNON, Antoine (1999). *O Demônio da teoria*. Belo Horizonte: UFMG.

EAGLETON, Terry (1996). *Literary Theory: An Introduction*. Oxford: Blackwell.

EAGLETON, Terry (1999). *La función de la crítica*. Barcelona: Paidós.

EAGLETON, Terry (2005). *Depois da Teoria: um Olhar sobre os Estudos Culturais e o*

- Pós-Modernismo*. Tradução Maria Lucia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização.
- ELIOT, Thomas Stearns (1997). *Ensaaios de doutrina crítica*. Lisboa: Guimarães Editores.
- FREADMAN, Richard y MILLER, Seumas (1994). *Re-pensando a teoria*. São Paulo: Unesp.
- HILLIS MILLER, Joseph (1986). *The Ethics of Reading: Kant, de Man, Eliot, Trollope, James, and Benjamin*. New York: Columbia University Press.
- RICHARDS, Ivor Armstrong (1997). *A prática da crítica literária*. São Paulo: Martins Fontes.
- RORTY, Richard (1997). *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona: Paidós.
- SELDEN, Raman (ed.) (2010). *Historia de la crítica literaria del siglo XX: del formalismo al Postestructuralismo*. Madrid: Akal.
- VARGAS LLOSA, Mario (2004). *A Verdade das Mentiras*. Tradução: Cordelia Magalhães. São Paulo: ARX.
- WELLEK, René (1967/1972). *História da crítica moderna*. 5 vols. São Paulo: Herder.



EDUARDO CESAR MAIA, es Profesor en la Universidade Federal de Pernambuco, Brasil. Doctor en Teoría Literaria [PhD] en la Universidade Federal de Pernambuco. Su investigación se centra en el análisis y rescate intelectual de la tradición crítica humanista a través de las obras de José Ortega y Gasset y Álvaro Lins. Así mismo, sus estudios abordan el pensamiento literario y crítico de Mario Vargas Llosa.

DIRECCIÓN POSTAL: Departamento de Comunicação Social, Universidade Federal de Pernambuco, Av. Prof. Moraes Rêgo 1235 Cidade Universitária, 50670-901 Recife/PE, Brasil. e-mail (✉): eduardocesarmaia@gmail.com

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO: MAIA, Eduardo Cesar. «Pájaros Interiores (parte IV): Después de las *Meditaciones*: el sentido filosófico de la crítica». *Disputatio. Philosophical Research Bulletin* 6, nº 7 (2017): pp. 211–229.