

ESTÉTICA DE LA CREATIVIDAD Y DIDÁCTICA DE LA LITERATURA. MÉTODO LÚDICO-AMBITAL DE ANÁLISIS DE OBRAS LITERARIAS

Gabriel M^a Jordá Lliteras

Universidad de las Islas Baleares

Marcos Peñate Cabrera

Universidad de Las Palmas de G.C.

Introducción

Esta comunicación está determinada por dos parámetros: uno teórico y otro práctico. El teórico se concreta en la presentación del método lúdico-ambital de análisis de obras literarias. El práctico tiene como meta la aplicación de este método dentro de la enseñanza de Lenguas Extranjeras en el nuevo Bachillerato propuesto por la Logse.

No pretendemos hacer un estudio de la Historia de la Literatura del país donde se habla la lengua. Lo que sí pretendemos es, partiendo de una perspectiva interdisciplinar, llegar a contribuir a la formación integral del alumno.

Literatura, Filosofía y Educación

Debido al poder clarificador que encierra la obra literaria, son numerosos los pensadores que acogen la obra novelística, teatral o poética como cauce adecuado para el análisis de temas filosóficos.

Gabriel Marcel, dramaturgo y filósofo, manifestó en cierta ocasión que, cuando no veía claro un tema, elaboraba un drama, echaba a andar unos personajes y les concedía libertad para instaurar una trama de relaciones. En el campo de juego así fundado se le iluminaban las ideas.

Esta luz filosófica procede del juego dramático que, como todo acontecimiento lúdico, se realiza a la luz que él mismo suscita. De ahí que el criterio para crear o interpretar una obra debe ser interno al juego mismo de creación o interpretación.

La Estética de la Creatividad intenta poner de manifiesto las vertientes profundas de la realidad que los grandes autores plasman y expresan en sus creaciones literarias. La interpretación de textos suele atender más bien al aspecto estilístico y se mueve en un radio de acción muy acotado. De ordinario se analizan fragmentos de obras, al menos cuando se trata de formas amplias, como la novela o el drama. Esto presenta una ventaja: disponer de espacio para realizar una obra minuciosa, y una gran desventaja: perder de vista el conjunto de la obra, que es el que da cuerpo al mundo que el autor quiso encarnar.

Justamente, este mundo es el que alberga el valor más alto en orden a la for-

mación humanística integral del alumno. Si se comprende genéticamente una obra, como si se la estuviera volviendo a gestar, se gana en experiencia humana y se pone uno en disposición de comprender en su verdadero alcance el sentido de los recursos estilísticos que moviliza el autor. Cuando se centra la atención en tales recursos de forma exclusiva y directa, se corre el peligro de que los árboles no permitan ver el bosque, de reducir la obra literaria a un artificio formalista carente de vibración existencial.

A menudo, al estar inmerso en un ambiente de preocupación excesivamente formalista, el profesor se encuentra inerme y desconcertado a la hora de analizar con los alumnos obras *integrales* de autores que intentan ahondar en los enigmas de la existencia humana, obras literarias que presentan una carga humanista muy densa.

En nuestra opinión este análisis exige un método especial, basado en la fenomenología filosófica. Pensamos que la cooperación entre literatura y filosofía se está haciendo de día en día más necesaria. Esta comunicación intenta colaborar en este quehacer interdisciplinar para ayudar a los alumnos a descubrir la riqueza de las obras literarias y su fecundidad para formar en la creatividad y el cultivo de los grandes valores.

Crítica y Filosofía

Buena parte de los mejores logros de la crítica contemporánea son debidos a la decisión de orientar el análisis desde una perspectiva marcadamente filosófica. Basta recordar la obra hermenéutica de A. Malraux, E. Soriau, Bruno Zevi, T.S. Elliot, J.P. Sartre, G. Bachelard y los representantes de las nuevas corrientes críticas francesas: G. Poulet, M. Blanchot, J.P. Richard, R. Barthes, J. Starobinsky, L. Goldmann, para comprobar que el análisis crítico de obras artísticas y literarias pone en juego actualmente conceptos y esquemas mentales cuya clarificación final compete a la Filosofía. Consciente de esta fecunda simbiosis entre praxis hermenéutica y reflexión filosófica, Serge Doubrovsky consagra el último y decisivo capítulo de su polémica obra *Pourquoi la nouvelle critique? Critique et objectivité*, al estudio del tema “crítica y filosofía”. Su amplia confrontación de las diversas corrientes contemporáneas le permite afirmar que una “reflexión profunda sobre la literatura es de orden filosófico o no es nada” (1). En esta misma línea, el eminente crítico literario J.P. Richard subraya el carácter comprometido de la literatura contemporánea que es, a su entender, “expresión de las preferencias, de las obsesiones y de los problemas que están situados en el núcleo mismo de la existencia personal” (2).

Diversos autores han planteado recientemente con la mayor crudeza la cuestión de qué es la crítica, cuáles son sus metas, su alcance, su orientación, sus recursos. La crítica es “un ojo viviente que desposa fielmente, por tanteos sucesivos, el objeto que mira”, afirma J. Starobinsky (3). Este objeto, la obra de arte, la obra literaria, no se reduce a *mero objeto*; constituye más bien un *ámbi-*

to, un campo de expresión, y, como tal, una fuente de sentido y belleza. Por ser ámbito, un complejo expresivo, la obra artística o literaria tiene un poder *apelante*, apela al lector intérprete a dialogar con ella, a comprometerse en la tarea común de buscar el sentido último de la realidad y, muy en especial, de la realidad humana con todas sus implicaciones.

Para responder de modo eficaz a tal apelación, la crítica no puede reducirse a analizar *desde fuera* la obra en su estructura, sus dependencias e influjos, su contenido. Debe inmergirse en el núcleo irradiante de la misma, y rehacer su experiencia básica, y descubrir la intuición fundamental que esta experiencia alumbró en el espíritu del autor.

Toda auténtica obra artística o literaria está muy lejos de ser un producto meramente ficticio o simplemente estético, en el sentido restrictivo de mero halago sensorial. Es la plasmación expresiva de un modo radical de vinculación a la realidad; es un plexo de ámbitos que se interfieren y crean un mundo, un campo de sentido. Correlativamente, la crítica, para ser clarificadora, debe configurarse en forma de diálogo. Todo diálogo auténtico es un juego de apelaciones y respuestas que crean un *campo de iluminación*. La hermenéutica, la interpretación de realidades expresivas, es una actividad rigurosamente *creadora*.

La orientación hermenéutica basada en la teoría del juego y de los ámbitos permite hacerse cargo del valor de las aportaciones de los diferentes modos de lectura de obras literarias y, en algunos casos, hace posible formas de interpretación más depuradas.

Método de análisis

El método propuesto por el Prf. Dr. Alfonso López Quintás presenta notable afinidad con el llamado “método circular” (Kreisendes Denken) o “método en espiral” (Spirales Denken). Estas expresiones son utilizadas por M. Heidegger, R. Berlinger, F. Ulrich y otros autores contemporáneos. El “método en espiral” plantea desde el principio una serie de temas intervinculados, y los va retomando una y otra vez a niveles más hondos. El método propuesto en Estética de la Creatividad está basado en la convicción de que, a nivel creador, el esquema que vertebra la actividad humana no es el esquema causa-efecto, esquema causalista de tipo lineal, monodireccional, sino el esquema interferencial apelación-respuesta.

Para conocer los actos y procesos que responden a este esquema interferencial, no basta estudiar sucesivamente las distintas fases que los integran. Hay que tener ante la vista, en alguna medida, el bloque, la trama constelacional que forman estas fases y, por consiguiente, su intrínseca respectividad y conexión estructural. Como el hombre no puede captar *del todo* desde el principio una realidad compleja, aunque sí debe atender al *conjunto* de la misma, tiene que insistir en el conocimiento de las diversas realidades a niveles cada vez más radicales y comprensivos. A este estilo tensional, intuitivo-discursivo, de

abordar los temas complejos alude Heidegger al afirmar que para pensar hay que inmersarse en su “elemento”, adentrarse desde el comienzo es esta especie de torbellino que constituyen las realidades ricas de vertientes, realidades no del todo delimitadas, por cuanto constituyen *un acontecimiento*, no son un objeto.

Nunca con más nitidez que en este campo de la hermenéutica se advierte que el método es una vía de investigación que debe ir roturándose pacientemente a medida que el espíritu se adapta a las exigencias de cada objeto de conocimiento. No se trata de un modelo interpretativo rígido que el lector haya de proyectar sobre las diferentes obras. *El método se fragua y perfila conforme se avanza en el conocimiento dialógico de la realidad.*

El intérprete debe partir de su experiencia personal y promocionarla a los planos de madurez e intensidad en que se mueven los autores analizados. Si se cuenta con un acervo de experiencia rico y se lo tematiza y enriquece, se está ya dispuesto para entrar en diálogo creador con los grandes textos. A su vez, este diálogo acrecienta nuestra capacidad de experiencia y ensancha nuestro horizonte de comprensión.

Lectura lúdico-ambiental de una obra literaria

El método que propugnamos consiste en *hacer juego* con la obra, rehacer las experiencias básicas que hizo en su día el autor y dejó plasmadas en un texto. Al revivir tales experiencias, se alumbran en el espíritu del lector las mismas intuiciones que tuvieron en su día los autores y que impulsaron y guiaron su proceso creador. A la luz de tales intuiciones podemos leer las obras por dentro como si fuéramos asistiendo a su *génesis*. La forma más perfecta de leer es ir reviviendo la obra como si fuera uno el autor y anticiparse incluso a lo que va a suceder.

Para llevar a cabo esta lectura creativa, *genética*, re-creadora del texto, se debe evitar toda precipitación en la lectura, no limitarse a tomar nota de los hechos narrados, de las peripecias argumentales descritas, sino detenerse a rehacer personalmente las experiencias fundamentales del relato, aquellas en las que se apoya el conjunto y por las que adquiere su verdadero sentido. Al ir leyendo hemos de prestar atención, sobre todo, a los *temas* que el autor quiere exponer a través de los argumentos. El “principito” le pide al piloto que le dibuje un cordero. Este es un *hecho* que pertenece a la conocida obra de Saint-Exupéry. Pero, ¿cuál es el tema que el autor quiere plantearnos? Indudablemente el de *la primacía de la vida creadora sobre la biológica*. El principito representa la vertiente elevada del hombre que no se preocupa tanto de salvar la vida en los momentos de extremo peligro cuanto en darle pleno sentido a través de la creatividad, sobre todo, del encuentro interhumano.

Los temas que los autores suelen destacar no son algo sencillo; encierran una gran riqueza de aspectos que el lector debe captar. En una obra literaria se describen múltiples actos humanos a través de los cuales una persona o un gru-

po social van desarrollando un proyecto vital e intentando dar sentido a su existencia conforme a determinados criterios. He aquí los tres aspectos que debemos poner al descubierto:

- 1.- Los *actos humanos* que no son hechos intrascendentes sino decisivos para la marcha de la vida.
- 2.- El *contexto* en que tales actos se dan, contexto que puede ser de creatividad o de destrucción.
- 3.- La *razón* interna de ser, el móvil secreto de las actitudes de creatividad y de destrucción.

LA PRIMERA TAREA que proponemos es hacerse cargo del *sentido profundo* de los diversos actos y acontecimientos que tienen lugar en las experiencias fundamentales de la obra. Para ello hay que hacer un descubrimiento muy profundo: el de los *ámbitos*. La realidad que plasman expresivamente las grandes obras literarias no están constituidas por un conglomerado de *objetos*, sino por un tejido de *ámbitos*.

El entorno en el cual debe el hombre realizar su vida presenta dos tipos de realidades distintas y complementarias: los *objetos*, realidades que se pueden delimitar, situar en el espacio y el tiempo, pesar, medir, tocar..., y los *ámbitos*, realidades que no pueden ser medidas, pues no presentan límites precisos, ni pueden ser asidas con la mano, ni vistas, ni pesadas. Por *ámbito* entendemos:

1.- Una realidad dotada de iniciativa, de libertad, del poder de superar el espacio y el tiempo y abarcar mucho campo. Piénsese, por ejemplo, en la persona humana. Lo que una persona abarca en el aspecto objetivo, corpóreo, es fácilmente delimitable mediante una cinta métrica. Lo que implica como persona en todos los órdenes, biológico, afectivo, estético, ético, profesional, religioso..., ni siquiera el interesado puede precisarlo con rigor. Buber solía decir que “el yo no limita”; es real, pero constituye un *campo de realidad* más que un objeto. Al ver una persona hemos de pensar siempre que su mundo verdadero, el alcance de su personalidad, se escapa a nuestros sentidos.

2.- Un *campo de posibilidades de acción*. Una red vial, un tablero de ajedrez, un avión, el mar, el lenguaje, una obra de arte... y tantas otras realidades presentan una vertiente objetiva, pero no se reducen a ella; ofrecen al hombre diversas posibilidades de juego creador en diversos aspectos y deben ser consideradas como “ámbitos”. “Tocar” (al piano), como objeto, no es lo mismo que “tocar el piano” (como instrumento); lo primero es una actitud objetivista, lo segundo es una actividad lúdica, significa un tipo de juego, un intercambio de posibilidades. Cuando se da este tipo de intercambio acontece el fenómeno del *encuentro*, que implica la fundación de *modos relevantes de unidad*, el alumbramiento de sentido y de eclosión de belleza. Las diversas formas de juego creador están constituidas por *ámbitos* que se entrecruzan, no por objetos que se yuxtaponen. Los diferentes modos de entrecruzamiento de *ámbitos*, los armó-

nicos y los conflictivos, los que edifican y los que dismantelan, los gozosos y los trágicos... es lo que los artistas y literatos intentan dejar patente, luminosamente perceptible, en imágenes sensibles.

La tarea primaria del arte y la literatura no es reproducir objetos o narrar hechos; es plasmar ámbitos. Pero los ámbitos no son realidades estáticas, sino dinámicas; tienen poder de iniciativa, se relacionan entre sí, dan lugar a procesos de muy diverso carácter. Esta circunstancia nos lleva a la **SEGUNDA TAREA** que debíamos destacar.

No basta comprender los diferentes actos y actitudes del hombre, tales como amor, ambición, fidelidad, perfidia, odio, traición... Hay que captar los *procesos creadores* que arrancan de las diversas actitudes y son realizados por los diversos actos humanos. Tales procesos no son nuevas cadenas de hechos; son encajalgamientos de ámbitos. Todo relato literario es una sucesión bien trabada de ámbitos de vida. El “principito” le ruega al piloto que le dibuje un cordero. Por estar enfrascado en el arreglo del avión, el piloto le dibuja de forma precipitada una figura, que el principito la rechaza por defectuosa. Al fin, para desentenderse de él, le dibuja una caja con agujeros y le dice: “Esta es la caja, el cordero que quieres está dentro”. Teme, sin duda, el piloto, que el principito va a enojarse, pero éste, con el rostro iluminado, exclama: “Es exactamente así como yo lo quería”. ¿Qué significa este diálogo? Las palabras y las frases son tomadas de la vida cotidiana. Parecen en principio no plantear mayor problema. Pero si las leemos en su contexto, es decir, en el campo de juego en que están inscritas, veremos que cambia su sentido. El principito acaba de aparecer de repente en el desierto, solo, bien vestido, sin síntoma alguno de agotamiento; no muestra temor, no pregunta por sus padres, no pide ser llevado a casa; solamente ruega que se le dibuje un cordero y se contenta con un cordero imaginado tras las paredes de una caja pintada. A continuación empieza a preguntar por el sentido de las espinas en las flores y, ante la negativa del piloto a responderle por estar muy ocupado en “cosas serias”, tan serias como resolver el problema mecánico del que pende su vida, el principito entra en estado de desconuelo y rompe a llorar. Para descubrir el sentido riguroso de esta serie de actos debemos profundizar en las experiencias que se aluden en el diálogo: dibujar, oler una flor, hacer sumas y restas, mirar a una estrella, ser un hongo... Dibujar es un acto creador, lo mismo que oler una flor o contemplar una estrella. Hacer sumas y restas significa aquí una mera operación de cálculo, no un diálogo entre diversas realidades. Por eso viene a representar el mundo espiritual de quienes sólo intentan controlar, dominar, reducir la realidad a medio para los propios fines, sin crear en verdad nada nuevo. Bien hechas tales experiencias llegamos a un esbozo de interpretación que la lectura irá permitiendo clarificar y puntualizar cada vez mejor: el diálogo en cuestión no es sino el comienzo de un proceso en el cual el principito, que viene a buscar amigos a la tierra, según él confiesa más adelante, intenta elevar al piloto, haciéndole pasar de una actitud objetivista,

manipuladora de objetos, a una actitud lúdica, despreocupada de la vida material, incluso de la vida biológica, para ocuparse de realidades y acontecimientos que no parecen tener ninguna utilidad pero que deciden el sentido de la vida.

Para adoptar esta perspectiva lúdico-ambiental debe el lector realizar un cambio de mentalidad: de la mentalidad objetivista ha de ascender a la creativa. Cuando se adopta frente a la vida una actitud auténticamente creadora, todos los seres del entorno dejan de verse sólo como objetos para pasar a ser considerados como ámbitos, reales o posibles. La actitud frente a ellos se trueca de manipuladora en reverente, de dominadora y utilitarista en colaboradora, colaboradora en la tarea incesante de entreverarse para fundar ámbitos nuevos de mayor envergadura. Pero, ¿cuál es la razón de que prevalezcan en unos casos las actitudes objetivistas manipuladoras y en otros las actitudes creativas, respetuosas, dialógicas? Contestar a esta pregunta con lucidez es decisivo para penetrar en el transfondo de las obras literarias, el mundo enigmático del ser humano que los grandes autores han sabido intuir y expresar con inigualable fuerza expresiva. Esto nos lleva a la **TERCERA TAREA** indicada.

Los *ensamblamientos de ámbitos* tienen lugar de forma articulada, siguiendo una lógica que es del mayor interés conocer. Al leer *Macbeth*, de Shakespeare, seguimos paso a paso una serie de acciones y reacciones que terminan en la catástrofe del usurpador del reino. Esta serie concatenada de hechos, ¿sucede de la forma expresada en la obra por un azar de la historia o más bien obedece a una lógica interna, la lógica de la vida espiritual, de la vida creadora? Si fuera lo primero, la obra literaria no tendría sino un valor testimonial de unos hechos históricos y un cierto valor estilístico, literario; pero no aportaría una lección pedagógica de primer orden, como es, sin embargo, el caso. El método lúdico-ambiental nos muestra nítidamente que el protagonista, inducido por su mujer se entrega al vértigo de la ambición y, una vez dado el primer paso, se ve sorprendido por todas las fases de dicho proceso: incremento de la violencia, exacerbación del espíritu de temor y suspicacia, tristeza, angustia, desesperación, destrucción. El “bosque” que avanza y cerca el castillo de Macbeth no es sino el símbolo de la fuerza destructiva que encierra el vértigo. Si se conoce la lógica de las diferentes formas de vértigo puede uno adelantarse al autor, a medida que va leyendo su obra, y prever lo que va a suceder o, al menos, profundizar en cada momento en las causas más hondas de cuanto va sucediendo.

Para realizar esta compleja tarea, debe el intérprete seguir por dentro el devenir configurador de las obras, comprender su lógica interna. El análisis literario, si ha de ser radical, debe revelar las diferentes formas de *instauración* de las obras.

Si entramos en el juego que constituye una obra literaria, asistimos genéticamente al alumbramiento de su expresividad y belleza. Para ahondar en el secreto de una obra no basta analizar desde fuera su estructura, sus dependencias e influjos, su contenido. Hay que arriesgarse a realizar el juego a que ella nos

invita y captar por dentro los diferentes modos de lógica que orientan las diversas formas de actividad: la lógica de la creatividad y la lógica de la disolución, la lógica del éxtasis y la lógica del vértigo en sus diversas formas.

Toda lectura auténtica constituye una *re-creación*. Para recrear una obra, el lector ha de asumirla como si la estuviera gestando por primera vez; debe tomar sus elementos integrantes, conceptos, frases, escenas..., en su albor, en su interno dinamismo, en su poder de vibración, en su capacidad de conferir cuerpo expresivo a mundos de sentido, es decir, de *vida de relación*. Ello es posible si se leen los textos a la luz ganada en la propia experiencia, experiencia tematizada, ahondada y articulada a través de una reflexión filosófica rigurosa que permite ver la trabazón estructural de acontecimientos, conceptos y términos.

En el análisis del libro de Samuel Levin *Estructuras lingüísticas de la poesía*, el Prof. Lázaro Carreter, comentando la función de la Poética y las aportaciones de otras disciplinas al análisis literario, afirma que "todo análisis deja un residuo estético del que, hoy por hoy, ni la poética ni ciencia alguna conocida, puede dar cuenta"(5). Creemos que el análisis literario fundamentado en la Estética de la Creatividad puede contribuir a acercarnos a este residuo estético y a ayudarnos a descubrir la riqueza de las obras literarias y su fecundidad para la tarea pedagógica de formar a los alumnos en la creatividad.

NOTAS:

- (1) DOUBROVSKY, S., *Pourquoi la nouvelle critique? Critique et objectivité*, Mercure de France, París 1972, p. 182.
- (2) RICHARD, J.P., *Littérature et sensation*, Du Seuil, París 1954, p. 44.
- (3) LÓPEZ QUINTÁS, A., *Estética de la creatividad*, Cátedra, Madrid, 1977, p. 14.
- (4) Puede encontrarse una exposición más profunda de la Estética de la Creatividad y de los análisis que a su luz se han realizado en:
LÓPEZ QUINTÁS, A., *Metodología de lo suprasensible*, UCM, Madrid, 1963.
"Transfondo filosófico del objetivismo en arte", in *Arbor*, 315 (1972).
El triángulo hermenéutico, BAC, Madrid, 1975.
Estética de la creatividad. Juego. Arte. Literatura, Cátedra, Madrid, 1977.
"La racionalidad propia del arte. Creatividad y acceso a lo real", in *Realitas* III-IV (Sociedad de Estudios y Publicaciones), Madrid, 1979, pp. 151-228.
Análisis estético de obras literarias, Narcea, Madrid, 1982.
Obras literarias de hoy, Ed. San Pío X, Madrid, 1983.
Análisis literario y formación humanística. (Kafka, Hesse, Unamuno, Lorca, B. Vallejo), Editorial Escuela Española, S.A., Madrid, 1986.
El secuestro del lenguaje. Tácticas de manipulación del hombre y Vértigo y Éxtasis. Bases para una vida creativa, Asociación para el Progreso de las Ciencias Humanas, Madrid, 1987.
- JORDÁ LLITERAS, G.M. *Claves estéticas en "Citadelle" de Antoine de Saint-Exupéry. Análisis superobjetivo*, UCM, Madrid, 1990.
- (5) LEVIN, S., *Estructuras lingüísticas de la poesía. Presentación y apéndice de F. Lázaro Carreter*, Cátedra, Madrid, 1974, p. 98 nota 1.