

MANUEL CRESPILO, *La mirada griega (Exégesis sobre la idea de extravío trágico)*, Málaga, Ágora (Hybris), 1994, 220 págs.

En el contexto de la cultura actual, una vez caídos los formalismos lingüísticos y crítico-literarios, la hermenéutica parece erigirse en el centro no ya de las teorías de la interpretación sino, sencillamente, de la teoría, bien se trate de la crítica sobre todo literaria, bien se trate incluso de la filosofía en sentido general. Ha llegado a decir Vattimo que la hermenéutica ha devenido la *koiné* de la cultura de nuestro tiempo. Se trate de un caso tan extremo o no lo sea tanto, es preciso atender a las teorías interesantes de la interpretación que se nos ofrezcan. Este es el caso de una reflexión reciente, producida en lengua española, la de Manuel Crespillo.

Crespillo ha intentado en *La mirada griega (Exégesis sobre la idea de extravío trágico)* una nueva forma de entender la interpretación artística, que, sin embargo, va a denominar mediante el término tradicional de *exégesis*. Esta exégesis parte fundamentalmente de la necesidad de retornar al ámbito cultural griego ante la pésima situación de la cultura actual. Para interpretar el arte es necesario volver a Grecia, donde la belleza del amor y del arte desembocan en la muerte. Es en este espacio de la muerte donde se sitúa el Arte y, asimismo, la interpretación artística. Uno de los significados que tiene el concepto de "mirada griega" es, precisamente, el de regreso a lo helénico.

Define Crespillo la exégesis como el "procedimiento de interpretación moderno que difiere de lo originario por la instalación del caos en la estructura de su hermeneútica y por la mutabilidad de lo simbólico en su armadura narrativa" (p. 11). Se trata de una interpretación en la cual los límites son confusos, están abiertos debido a las características de los objetos de interpretación. Un elemento esencial de la exégesis es el *extravío trágico*. Para comprender su importancia es necesario señalar la identificación que realiza el autor entre el artista y el héroe trágico. De la misma manera que el héroe trágico, el artista se debate ante una serie de problemas que le conducirán a la soledad, al desamparo, al deseo de muerte y, finalmente, a su destrucción. A causa del desgarramiento que produce la obra artística, el artista sucumbe a su destino, al igual que el héroe trágico. El artista anhela alcanzar el Ideal, y dentro de éste se halla la idea de lo trágico (categoría de la exégesis), que remite a esa identificación entre héroe trágico y artista.

El mayor impedimento para construir la exégesis radica en lo que el autor entiende como "filología de la letra", que se opone a la filología de la cosa o del espíritu. Para Crespillo, la filología de la letra se ha desentendido del lenguaje

artístico, permitiendo la intrusión de otras disciplinas, como la Lógica, la Sociología o la Psicología. Lo importante no es que el artista sea escultor o músico, sino que esté extraviado; el extravío “es una inquietud, una porción de caos que se consume a sí misma y que aleja al artista de la realidad y lo conduce hacia lo genérico” (p. 15). Ese extravío no es demarcable, ni cognoscible en toda su amplitud, por lo tanto no es objeto de estudio adecuado para la filología de la letra, que necesita de una delimitación apriorística del objeto artístico. Manuel Crespillo propone hacer exegéticamente del comentario de texto una obra de arte, pues los comentarios académicos constituyen una burda acotación y dispersión del conocimiento. El Gran Arte es susceptible de crear un comentario por sí mismo, una interpretación de carácter ilimitado, ya que no se puede aprehender globalmente: “Es evidente que si el Gran Arte puede generar su propio comentario, éste debe ser concebido como la interpretación infinita que el propio objeto artístico provoca”. (p. 17)

*La mirada griega* es en sí misma un modelo de la tesis de su autor, puesto que es el fruto de una interpretación personal y libre de ciertas obras artísticas.

Las técnicas formales propias de la filología de la letra son completamente opuestas a la libertad interpretativa que defiende Crespillo. Éste rechaza el comentario de texto porque se fundamenta en la analogía entre modelo y objeto, en vez de buscar la esencia misma del Arte, paralizando así las tareas intelectivas del individuo. La exégesis por tanto, debe ser “ajena a fines cognoscitivos y preocupada por la permanente revelación de estados experiencia sensibles que no pueden considerarse efectos de aplicaciones mecánicas de un sistema a una actividad creadora” (p. 26). El comentario de texto no puede captar la esencia de la creatividad ni diferenciar la Gran Literatura de la literatura mimética porque está mal fundamentado teóricamente. El concepto de exégesis defendido por el autor opone el carácter ideal del tiempo y la libertad infinita a todo carácter científico positivista. Por ese motivo hay que apartar el progreso en tanto que no permite al hombre establecer relaciones independientes de lo inmediato y le aleja de las experiencias límite del Arte y de la muerte. En la exégesis existe un descentramiento de tipo lingüístico; no obstante, Crespillo nos advierte contra el sistema lingüístico-mimético. Por otra parte, la violencia del lenguaje es el instrumento que da cuerpo a la violencia de la tragedia. Esta violencia es la que produce el alejamiento entre el hombre y los dioses; se establece entonces un descentramiento interpretativo, ligado a la muerte por la palabra trágica, a la que se otorga una entidad casi ontológica.

Para que Europa pueda continuar su devenir es necesario que se retomen y que se prolonguen indefinidamente los mitos griegos, puesto que es imposible elaborar una visión artística del mundo occidental si se pasan por alto sus orígenes. Esto lo debe llevar a acabo la exégesis. El arte origen, es decir, el arte griego, tiene como símbolo la muerte, y el contenido de una obra artística es el caos. Lo que sucede actualmente es que la obra no se puede apoyar en la presencia de los dioses, así que no tiene más remedio que apoyarse en sí misma,

dando lugar a “un espacio lleno de carencias, como el abismo de muerte y vacío que sella nuestro Origen” (p. 21).

Crespillo argumenta que el valor trágico es un valor constitutivo de la génesis de Occidente. Esta tesis se basa en la distinción que hace Jaspers entre sociedades trágicas y pretrágicas. La sociedad occidental posee un sentido trágico de la existencia que propició el nacimiento del teatro. El teatro se convierte en el instrumento que refleja en su totalidad ese sentimiento trágico producido por la angustiada sensación de finitud, fracaso y culpa. La exégesis iría ligada a esta idea, y el exégeta sería una especie de recreador de esta tragedia. Afirma Crespillo que el artista de la modernidad sólo puede encontrarse con la belleza en el infinito. Ese infinito se extenderá, para Hölderlin, hacia el pasado. El punto de encuentro entre el infinito y Occidente se da en la oposición que hace Nietzsche entre lo apolíneo y lo dionisiaco. Tras Hegel tiene lugar una división entre el arte mimético y el Gran Arte, y el mismo Hegel reconoce que el Arte es incapaz de satisfacer nuestros interrogantes sobre lo absoluto. El Arte, que tiene su génesis en la propia autodestrucción del artista, se ha vuelto hacia la muerte, que se identifica con el infinito.

El acceso a lo infinito, básico en la tragedia, se produce mediante la expresividad, y causa un proceso traumático en el artista. Se plantea una opción entre el todo y la nada como referencia artística. Esta opción trae consigo una disolución, que, para Crespillo, es la manera más adecuada de entender el Arte: “deseo definir la disolución como la desaparición de la conciencia artística en un marasmo de lenguaje cuyo efecto sea el hallazgo de un estilo que perturbe” (p. 37). Es necesaria la autodestrucción consciente del sujeto creativo y la destrucción del objeto por parte del analista para cumplir este objetivo. La disolución es necesaria porque sólo a través de ella, del infinito disgregante, se puede alcanzar la belleza. Una vez superadas las disoluciones y aceptada la decadencia artística de Occidente es cuando hay que actuar contra la Naturaleza.

La necesidad por lo Absoluto viene dada por el deseo de vivir el Ideal. Lo Absoluto, a su vez, tiende al Infinito, que equivale a varios conceptos: tiempo, espacio, placer, historia, etc. La recuperación del helenismo sería una consecuencia de vivir en el Ideal. Para el artista, vivir el Ideal es más un problema de la espiritualidad que de la razón. La búsqueda del Ideal provoca una tensión que en ocasiones conduce a la muerte, como en el caso de Hölderlin. Interpretar es más complicado, pues conlleva alejarse del dato objetivo, del método para ensalzar obras de arte: “Vivir la Idea desde el punto de vista de la filología del espíritu es, pues, vivir el estilo, el Gran Estilo, el cual no se caracteriza por el cumplimiento de las normas de la lengua ni tampoco por la libertad que incorpora la finitud del individuo” (p. 52). Vivir el Ideal es lo que se asemeja el poeta al héroe trágico, pues al igual que él tendrá que renunciar a la felicidad y aceptar ser esclavo de ese Ideal. También tendrá como consecuencia la convicción de que el Arte es fundamental.

El Arte, según Crespillo, únicamente puede penetrar en la obra cuando entiende que la experiencia artística más profunda sólo se consigue al borde de

la muerte. Este es, evidentemente, un planteamiento de gran radicalidad teórica. El héroe trágico vence cuando sucumbe; de la misma forma, el artista sólo logra su máxima perfección cuando se sitúa ante la muerte. El escribir, por tanto, se equipara a la muerte: "La aventura de escribir, la contingencia sufrida por el poeta, el miedo a extraviarse en el espacio infinito del ritmo, y, sobre todo, el peligro de exponer el lenguaje al lamento del olvido, es como sufrir la agonía de la muerte" (p. 58). Como resultado de este proceso, la obra de arte es el producto de un peligrosos "ir más allá" del artista. Al ser fruto de una experiencia individual e íntima, la obra de arte es inigualable, no puede ser copiada, y por eso pertenece al arte Egregio y no al arte mimético.

La finalidad de la obra de arte es "un complicado proceso de desvelamiento del ser" (p. 77). Es algo sin principio ni fin; simplemente, es. El artista busca su propio ser mediante la obra de arte. La tragedia es definida como "un artificio teatral específico" (p. 79) que presenta un mundo simbólico, como la tipología del dolor y del sufrimiento. Denomina "voluntad trágica" a una categoría que "funcionaría como una supervaloración artística de la acción en la vida cotidiana, y que, ante un mundo fugitivo, mostraría siempre su huella como si fuera un extravío" (p. 80). La voluntad trágica constituiría, pues, un extravío artístico que desde la finitud del individuo ha de expresarse mediante un lenguaje especial, descontrolado, capaz de dar cuenta de ese extravío. El artista, que se ve dominado por la pasión absoluta de crear, de lograr su Ideal, deja marcado su extravío en la obra de arte. Ese extravío que destila la cosa artística termina por contagiar al artista, que sucumbe ante el extravío.

Crespillo, que parece seguir ciertos principios deconstructivistas, asume sin embargo algunos presupuestos teóricos fundamentales explicados por Jaspers en su gran ensayo sobre lo trágico (edición reciente, en Málaga, Ágora, 1995). Señala la distinción entre realidad trágica, saber trágico y filosofía de lo trágico. Lo más importante de su comentario a Jaspers es la asunción de la tesis principal del teórico alemán: la conservación de una visión trágica primigenia. Esta tesis defiende el carácter histórico de la tragedia frente a la idea de saberes absolutos y atemporales. La visión primigenia, que emana de Grecia y que se percibe en la contemporaneidad, también es definida como "mirada griega" por Crespillo.

En la actualidad, la lucha entre dioses antiguos y modernos no es sino un reflejo de las tensiones entre el lenguaje y el hombre; sólo se pueden revivir esas tensiones convirtiendo lo trágico en valor exegético. El autor lo explica de la siguiente forma: "lo trágico es el resultado de la conciliación de las tensiones, en el sentido de que las tentativas de integración de lo que está completamente dividido suele terminar convirtiéndose en un proceso generalmente caótico" (p. 103). La tragedia refleja el caos que existe dentro del individuo y del mismo universo y el objeto artístico sería el reflejo de este caos. Pero la tragedia, se advierte, no puede convertirse en tema de una Idea, pues su objeto es la libertad infinita, el ser, la nada, el no ser ..., es decir, lo inaprehensible. El miedo a "no ser" es el conflicto en que muchos héroes trágicos se ven inmersos, y ello se identifica con un descòntrol sobre el tiempo, descòntrol que el artista también padece.

Uno de los elementos que caracterizan al artista es la sociedad artística, la cual no se identifica con el común sentimiento de soledad. Esta soledad trastorna al artista, lo descontrola y lo hace sufrir, ya que le hace sentir todo el peso del vacío. Está producida por el deseo de crear, un deseo que resulta angustioso y que, lejos de ser la tabla de salvación del artista, se convierte en su tragedia. Al mismo tiempo es buscada por el artista como impulso creador, aunque produzca sufrimiento y un deseo de muerte. La obra artística, que revela en todo su aterrador esplendor la experiencia de su creador, quien se debate ante la angustia de la muerte y el desdibujamiento del futuro, representa la angustia y desembocará, como en el caso del héroe trágico, en el fracaso inevitable.

La respuesta griega a la imposición de un sistema se refleja en los ejemplos de Andrómaca, Antígona o Electra, y muestra la impotencia del sujeto ante un determinado suceso. Se nos presenta un héroe vencido por el sistema de su propia sociedad y por sus mismas leyes. La respuesta contra el sistema presupondrá tanto la pérdida de la soberanía del sujeto como una profunda soledad, que más bien es fruto de esa soberanía perdida. Crespillo dice que el mayor extravío de Occidente se produjo cuando los románticos descubrieron el Ideal (que no se corresponde en su totalidad con la Idea platónica): "La configuración de la Idea es la construcción de un mundo soñado a partir de la nada en el que un compacto núcleo imaginario adquiere su propia ley de desenvolvimiento" (p. 122). Esa nada, el no ser, es el deseo de lo irrealizable, donde lo infinito se convierte en materia de discurso. La pregunta acerca del ser nace de la nada, y ese interrogante produce sufrimiento, porque el artista se da cuenta de que es imposible dejar de ser. Creativamente, el tema nace de esa nada. Luego la obra de arte no se limita a un objeto como un cuadro o un poema, sino que se extiende a la vida del artista: "¿por qué un cuadro o una sinfonía o un libro de poemas pueden ser considerados una obra de arte, y por qué no puede serlo una vida, la vida de alguien que se dedica a crear?" (p. 124). Esta pregunta ofrece, a mi entender, la identificación entre el artista y el héroe trágico: la vida del artista es una obra de arte de la que él mismo es protagonista, al igual que el héroe trágico lo es de la suya.

La mirada de Tristán, que se identifica con la mirada trágica o griega, ofrece una doble explicación del género, pues se refiere "tanto a la mirada de un pobre moribundo en el que se ha despertado un deseo, como a la mirada de un artista desolado que ante el porvenir decrepito que nos aguarda decide refugiarse en aquel sublime mundo de apariencias que creó la cultura helénica para poder sobrevivir" (p. 136). La segunda acepción es la que usa el autor en esta obra, donde lleva a la práctica las teorías que vierte en la misma. En efecto, esta obra es el fruto de la mirada única e individual del sujeto. Manuel Crespillo pone de relieve que esa mirada griega, que puede entenderse como una interpretación determinada, no se refiere a lo comedido, lo sereno, lo exacto, la resignación, sino a la subversión de un orden, como lo entendieron, por ejemplo, Hölderlin y Wagner.

La muerte, desde luego, es un elemento consustancial a la tragedia. La muerte heroica está sujeta a ciertos condicionamientos: ha de producirse en el momento adecuado y seguir varios aspectos fijados por Hölderlin y Nietzsche. La muerte heroica se ha ido empobreciendo hasta convertirse en una muerte trivial en nuestros días. La muerte constituye una forma de afirmar la individualidad del sujeto en tanto que afecta a cada uno en particular; es un concepto intuitivo, cierto pero también indeterminado. Es el destino inexorable del hombre y, por tanto, el símbolo de su fracaso. Posee una historicidad que consiste en que la Historia acaba para el individuo cuando concluye su propia historia. Antígona es el ejemplo de la marcha hacia la muerte de un sujeto que no puede salvarse, pero que tampoco va a triunfar en la muerte. Sin embargo, la muerte de Antígona es ejemplar, porque sigue unos parámetros de dignidad y libertad espiritual que la enaltecen. El sujeto debe hacer una elaboración simbólica del proceso de la muerte, elaboración que se identifica por la negatividad y resignación trágicas en tanto que el sujeto sabe que no estará en ningún sitio cuando muera.

Crespillo establece una relación entre el deseo de muerte y la muerte del deseo. Como ejemplo del deseo de muerte propone los ritos báquicos, que se sitúan en el origen de la tragedia. Los ritos báquicos son una transgresión del orden impuesto, donde no existe el miedo. La transgresión es de gran importancia si ese deseo de muerte se entiende como la muerte de un deseo. Eso no quiere decir, apunta el autor, que todo deseo de muerte sea consecuencia de la muerte de un deseo. Una tercera opción es morir en el deseo. Admite que nadie sabe cómo es la muerte del deseo ni cuáles son sus causas, porque la pulsión de la muerte viene dada por la libido. Por este motivo, cuando la muertese se acerca, el sujeto expande su amor hacia los objetos, para luego eliminar todo deseo amoroso; es entonces cuando sobreviene la muerte.

El deseo muere cuando el sujeto se niega a luchar contra el tiempo, contra la caducidad de la vida; llegado ese momento, tanto el deseo de muerte como la muerte del deseo adquieren realidad, se convierten en categorías ontológicas. Cuando esto ocurre, el espíritu del artista comienza a desintegrarse y éste sufre un rápido proceso de autodestrucción. El hastío, el desagrado y la frustración son sentimientos que invaden al artista en este momento. Son los verdaderos artistas aquellos que pueden elegir libremente su muerte. Existe una exclusión del entorno que se identifica con la potestad de elegir libremente la propia muerte. Antes, el artista ha tenido que pasar por un proceso de rechazo del mundo, de la experiencia circundante, que no es otra cosa que la muerte del deseo. Por lo tanto, la obra de arte nace en contacto con la muerte, porque es obra de alguien que libremente ha elegido perecer. El deseo de muerte provoca que el artista quiera escribir, y sólo puede hacerlo al límite de sus posibilidades, al borde de la muerte. La obra de arte sería, en ese sentido, la recreación simbólica de la muerte del artista.

En este libro, Crespillo aborda varias figuras femeninas, tanto literarias (Antígona y Electra) como reales (Susette Gontard y Alma Mahler). Éstas se interrelacionan y, a su vez, se relacionan con artistas como Hölderlin y Mahler. Por

ejemplo, se afirma que la Antígona de Hölderlin tiene mucho que ver con Susette Gontard. Dichas figuras femeninas son importantes porque representan el desarrollo de la Idea; e incluso algunas, como Alma y Susette, ayudaron a sus parejas en su búsqueda del Ideal. Antígona (al igual que Electra) es la representación del enfrentamiento entre la ética y el Estado. Se trata de una mujer que desafía conscientemente las leyes para aquietar su conciencia ética, aun a sabiendas del castigo que la aguarda. Lo mismo ocurre con el artista, que se erige en defensor de su propia libertad y albedrío. Esta defensa de la libertad es una constante histórica: "La soberanía interior del artista es una emancipación infinita que no tiene nada que ver con cualquiera de las formas de libertad posesiva. Además, esa fidelidad es una constante histórica" (p. 174). Pero lo que empuja a Antígona no es sólo el deber, sino la fuerza del extravío trágico, que también es patrimonio del artista.

Con este ejemplo vuelve a quedar de manifiesto la necesidad, señalada por Crespillo, de volver nuestra mirada a Grecia a fin de comprender el Arte y al artista. Esa mirada exegética, especial, de grandes posibilidades trágicas, es la que se nos ofrece siguiendo los pasos de Goethe y Nietzsche, indudablemente grandes filólogos del espíritu. La Hermenéutica, sus saberes, parece que poseen un sentido circular, el retorno que define cada acción interpretativa, el retorno que define *La mirada griega*.

Mónica García Irlés

ALFONSO MARTÍN JIMÉNEZ, *Retórica y literatura en el siglo XVI: El Brocense*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio científico, Universidad de Valladolid, 1997, 187 págs.

En el marco de los estudios que tratan de poner de relieve la importancia de la retórica en la historia de la literatura, la obra de Alfonso Martín Jiménez se propone analizar la relación de la retórica y la literatura en el siglo XVI a través de la obra de Francisco Sánchez de las Brozas, el Brocense. En los últimos años se han venido publicando diferentes trabajos sobre la influencia de alguna parte de la retórica en obras literarias concretas, entre las que cabe destacar el acercamiento de Elena Artaza a la *narratio* en la literatura del siglo XVI y las aportaciones de Luisa López Grigera. Sin embargo, faltaban investigaciones sobre los tratados retóricos de esta época, y es ésta la intención de Martín Jiménez con su obra, estudiar los tratados retóricos del Brocense atendiendo especialmente a la relación de la retórica con la literatura.

Aborda su trabajo en dos grandes bloques. En el primero, titulado "Retórica y Literatura en la Europa del siglo XVI", expone la influencia de la retórica en la literatura del clasicismo. Comienza aclarando el sentido del término literatura en la época que le ocupa. Para ello se remonta al sentido de la palabra lati-