

Capítulo II

LA LITERATURA Y LAS DEMÁS ARTES

1. Comparación de temas y formas

Las relaciones de la literatura y las demás artes pueden estudiarse partiendo de intereses diferentes. Una forma es el fijarse en los **préstamos o coincidencias temáticas** que se dan entre las distintas artes. Otra forma es establecer su **comparación en el marco teórico de un sistema estético general**.

Ejemplo de la primera forma de estudio de las relaciones entre la literatura y las demás artes es el trabajo, de 1947, de H. Hatzfeld titulado *Crítica literaria y crítica de arte* (1975: 142-166). A este tipo de relaciones, que pueden llamarse **externas**, se refieren también René Wellek y Austin Warren en el capítulo correspondiente de su manual (1949: cap. XI), y Etiemble alude a ellas como grupo de cuestiones a que puede prestar atención la **literatura comparada** (1985: 298-300).

Helmut Hatzfeld cree fructífera la ayuda mutua de crítica literaria y crítica del arte, puesto que

“[...] el problema ha alcanzado una fase donde el investigador filosófico puede reforzar en modo considerable la base empírica para la construcción, por parte del filósofo [el que se dedica a la estética filosófica], de los futuros paralelismos entre la literatura y el arte”.

De cuatro maneras pueden establecerse paralelos:

- 1) **Un texto literario recibe su explicación final por el arte.** Se puede tratar de un texto que describe una obra artística, pictórica. Un texto hermético como *Mystique*, de *Les Illuminations* de Arthur Rimbaud, se entiende mejor si se piensa en el cuadro de Gauguin *Visión después de un sermón: Jacob luchando con el Ángel* (1889).
- 2) **Los textos literarios interpretan las implicaciones de la pintura.** Es decir, el significado íntimo de un cuadro se aclara, reafirma, por textos literarios contemporáneos que expresan significados, visiones o sentimientos semejantes. Según Hatzfeld, la pintura de Vincent van Gogh se entiende mejor a través de la poesía de su colega flamenco y contemporáneo Émile Verhaeren que por el genio de otros pintores anteriores llevado al máximo.
- 3) **Formas lingüístico-literarias que se interpretan por formas pictóricas, y formas artísticas que se explican mediante formas lingüístico-literarias.** Así,

“[...] los tres aspectos esenciales de la sintaxis del francés antiguo, la juvenil parataxis, el ilógico uso de los tiempos y la sucesión de las palabras ordenadas según su importancia psicológica, encuentran una correspondencia y una explicación en tres aspectos parecidos de la antigua pintura france-

sa: la presentación paratáctica simultánea de sucesos que tienen lugar en momentos diferentes; la llamada falsa perspectiva, casi una presentación en superficie; y el fantástico formar y reagrupar figuras según principios psicológicos” (1975: 156).

- 4) **Problemas que destacan las fundamentales diferencias entre literatura y arte.** Pues nunca hay que olvidar que las diferencias entre literatura y pintura son fundamentales.

Véase la crítica a que somete Mario Praz (1970: 22-23) la actitud de Hatzfeld ante las relaciones entre arte y literatura. Cito, como ejemplo, el siguiente juicio: “*En muchos casos Hatzfeld se limita a comprobar la existencia de paralelismos puramente temáticos, de modo que su libro sólo parece contener una serie de correlaciones aproximativas entre textos literarios y obras pictóricas pertenecientes a un mismo período*” (1970: 22-23). M. Praz está comentando un libro de Hatzfeld sobre literatura francesa. Tampoco el libro de Mario Praz se libra de reparos. Véase el trabajo de Franz Schmitt-von Mühlenfels (1981: 172), quien plantea la cuestión de la literatura y las otras artes, como frecuentemente se hace, en el marco de la literatura comparada. En el estudio de É. Souriau (1947) se encontrará una reflexión sobre la literatura en el marco de una estética general, y una comparación entre literatura y música, y entre literatura y artes plásticas. Emilio Orozco Díaz ofrece magníficos estudios concretos de relación entre las artes en el barroco español (véase, por ejemplo, 1985). Para la relación entre literatura y arte de una época -hay algo común que las define-, véase E. Moreno Báez (1971).

Nadie negará el interés que puede tener, para una comprensión de la *temática* del arte, el comparar la forma en que **un mismo tema puede ser tratado en distintas manifestaciones artísticas**. Quienes tratan de los temas mitológicos en el Renacimiento y Barroco, por ejemplo, encontrarán abundantes motivos de comparación.

Tampoco puede negarse la relación que la **conjunción de distintos sistemas** ha tenido en la manifestación artística. Platón condenaba, en *Las Leyes*, la música que no iba acompañada de un texto literario. No siempre se han manifestado de forma autónoma las que hoy tenemos por artes independientes. Y en este sentido, la literatura es de las que más frecuentemente se ha relacionado con otras artes.

Hay términos empleados en la **crítica** que ilustran perfectamente esta relación, como señala Sebastián de la Nuez (1985: 231-233), citando los muy conocidos de “lo pictórico”, “lo plástico”, “lo colorista”.

La misma **historia del arte** da por supuesta cierta base para la comparación desde el momento en que se estudian movimientos artísticos que con idéntica denominación agrupan a manifestaciones de diferentes artes (*barroco, romántico,...*).

Podemos ilustrar algo de esto con el pensamiento de Dámaso Alonso. En efecto, para él, la **intuición artística** (del lector y del autor) se diferencia de la **científica** en que **moviliza toda la psique del hombre** (memoria, entendimiento y voluntad), mientras que **la segunda nunca puede ser fantástica ni afectiva** (1950: 38-39). No es raro expresar intuiciones de tipo literario con referencia a las otras artes. Por ejemplo:

“Este acezante impulso, este empujón como de fuerzas telúricas, prurito expresivo de lo fuerte, lo abundante, lo lóbrego, lo deforme, es la nueva aportación del siglo de Góngora: algo semejante bulle por entonces en artes plásticas, en filosofía, en ciencia” (1950: 388).

La intuición estética, piensa Dámaso Alonso, puede tomar expresiones semejantes en artes diferentes (1950: 388).

2. Explicación dentro de un sistema estético

Gran interés ofrece, para la definición de la literatura, la consideración de las relaciones entre esta y otras artes dentro de una **caracterización sistemática** de las mismas, en el marco de una **teoría estética**.

Lily Litvak empieza su estudio acerca de la valoración estética de la literatura manifestando las grandes dificultades del tema, para centrarse en las concepciones idealistas y en las empiristas o relativistas (Litvak, 1985).

a) Teoría clásica y clasicista

La **comparación sistemática** entre las distintas artes se remonta a la antigüedad clásica, como tantas cuestiones que nos interesan en teoría literaria.

Simónides de Ceos

Según Plutarco (46-120 d. C.), **Simónides de Ceos** (556-468 a. C.) consideraba **la poesía como una pintura que habla, y la pintura como una poesía que calla**. La atribución del dicho a Simónides por parte de Plutarco, en *Moralia*:

“Simónides, sin embargo, llama a la pintura poesía silenciosa y a la poesía pintura parlante. Pues las hazañas que los pintores muestran como si estuvieran sucediendo, las palabras las narran y describen como sucedidas” (346 F).

El mismo **Plutarco**, en su obra *Cómo debe el joven escuchar la poesía*, comenta las relaciones entre poesía y pintura. Por ser expresión tópica de temas muy sabidos en relación con este asunto, merece la pena reproducir el siguiente fragmento:

“Y aún más nos cuidaremos del joven si, a la vez que lo introducimos en la poesía, añadimos que el arte poético es un arte mimético y una facultad análoga a la pintura. También que no escuche sólo aquello que todos repiten, que la poesía es una pintura hablada y la pintura una poesía muda, sino que, además de esto, le enseñemos que al ver una lagartija, un mono o el rostro de Tersites pintados, sentimos placer y admiramos no tanto la belleza cuanto su semejanza” (17F-18A).

Nótese la aparición del tópico del placer producido por la imitación, en la más pura tradición aristotélica y horaciana.

El de Simónides sería el primer testimonio de un tópico que conocerá enorme difusión en su formulación horaciana de **“ut pictura poesis”**.

Platón

Por supuesto que en **Platón** se encontrarán abundantes referencias a una consideración comparativa entre las distintas artes dentro de un sistema estético. Como ejemplo, véase el siguiente texto de *Las Leyes*, en el que puede apreciarse un programa de crítica estética:

“¿No necesita entonces el que va a ser un juez prudente de una imagen, en pintura, en música y en general, tener estas tres cosas, en primer lugar conocer lo que es cualquiera de las imágenes, luego, que se encuentra correc-

tamente ejecutada por palabras, melodías y tiempo de danza, luego, lo tercero, que está bien?" (669 a, b).

La **común base imitativa** sirve de fundamento para la reflexión acerca de la naturaleza, corrección y valor del arte.

Aristóteles

Aristóteles establecerá también como base común de todas las artes la **imitación**. Nótese, además, la **comparación explícita del poeta con el pintor**, cuando empieza la caracterización de su quehacer con las palabras siguientes:

"Puesto que el poeta es imitador, lo mismo que un pintor o cualquier otro imaginero, necesariamente imitará siempre de una de las tres maneras posibles; pues o bien representará las cosas como eran o son, o bien como se dice o se cree que son, o bien como deben ser" (1460, b).

En la misma *Poética* aprendemos que todas las artes son imitativas, y que **se diferencian por los medios, los objetos y los modos empleados en la imitación** (1447 a, b).

Horacio

Aparte de la feliz fórmula del verso 361 (*Ut pictura poesis*), **Horacio** aporta a la comparación de la literatura con las demás artes el comienzo de su *Epistola ad Pisones* (vv.1-13), donde **se comparan el pintor y el poeta** para decirnos que, aunque uno y otro tengan la máxima libertad, no deben llegar, sin embargo, a "*unir las serpientes con las aves, los corderos con los tigres*". Hay, pues, **normas comunes a todas las artes**.

No hay que olvidar que el pasaje (vv. 361-365) de la *Epistola ad Pisones* de Horacio en el que se encuentra la fórmula tópica **no trata de una constitución similar de poesía y literatura**, sino de una **comparación entre lo que ocurre en la recepción de la pintura y lo que ocurre en la de la poesía**; hay un modo adecuado de aproximación a cada tipo de pintura o de poesía: de cerca, de lejos, en la penumbra, a plena luz, una vez, muchas veces.

Luis Alfonso de Carvallo

De la pervivencia del tópico horaciano en la **teoría clasicista**, véase un solo ejemplo de su formulación, la de **Luis Alfonso de Carvallo**, cuando dice:

"Estas figuras pues que los antiguos pintauan, vinieron los Poetas a trasladarlas en letras, y pintarlas bocalmente en sus elegantes versos, que esta es vna de las razones, porque dixo Oracio in Poeti. Tenían ygal licencia con los pintores" (1602, I: 111).

[Para el tópico de la poesía y la pintura, véase F. Calvo Serraller, 1981; Tatarkiewicz (1976: 147-151); A. Costa, 1987; Egidio, 1989; R.W. Lee, 1982; G. de Torre (1970: 709-733); M.^a Pilar Manero Sorolla, 1988; Mario Praz (1970:9-31); Boullart, 1987; Markiewicz, 1987.]

b) Estética moderna

En el siglo XVIII, con el **nacimiento de la estética** en Alemania (A. G. Baumgarten, Winckelmann), el problema se plantea con otros fundamentos, ya que se constituye el **dominio teórico autónomo** en que todas las artes son integradas.

Por lo que se refiere a la literatura, interesa el planteamiento que de la cuestión hizo entonces **G. Ephraim Lessing** en su *Laocoonte* (1766). Parte el crítico alemán de la comparación entre el grupo escultórico alejandrino, encontrado en Roma en 1506, y la descripción que Virgilio hace del episodio del ataque de las serpientes a Laocoonte y a sus hijos, en la *Eneida* (II, 199-232). No aprueba Lessing el dicho horaciano "ut pictura poesis":

"Los objetos yuxtapuestos, o las partes yuxtapuestas de ellos, son lo que nosotros llamamos cuerpos. En consecuencia, los cuerpos, y sus propiedades visibles, constituyen el objeto propio de la pintura.

Los objetos sucesivos, o sus partes sucesivas, se llaman, en general, acciones. En consecuencia, las acciones son el objeto propio de la poesía" (1766: 165).

Si la **pintura**, en sus composiciones, implica **coexistencia de elementos**, tiene que **elegir un momento nada más de la acción**: el *más pregnante*; y la **poesía**, imitación de **lo que sucede en el tiempo**, sólo puede utilizar **una cualidad de los cuerpos**: la que de forma más plástica suscite la imagen del cuerpo adecuada a sus fines (1766: 166). Así se condena la **pintura histórica** y la **poesía descriptiva**; hay que respetar las diferencias entre *artes del espacio* y *artes del tiempo*.

Las diferencias entre poesía y pintura se explican por la condición distinta de cada arte. La distinción que establece Lessing entre artes del espacio -**artes plásticas**- y artes del tiempo -**música y literatura**- es **un punto de partida tradicional -para aceptarlo o rechazarlo- en la estética**, a la hora de clasificar las artes.

Llama la atención que la vieja diferenciación de Lessing tenga un continuador en el polaco Tadeusz Kowzan, aunque pone el énfasis en el modo de comunicación más que en el modo de percepción. En la percepción, efectivamente, se mezclan espacio y tiempo, y por eso se atacaba la clasificación de Lessing (T. Kowzan, 1975: 11-25).

El **espacio** y el **tiempo** son considerados por Kant como los únicos elementos de la estética trascendental. Kant habría establecido un dominio autónomo para la estética en su *Crítica del juicio* (1790).

Con el **Romanticismo**, se producen **grandes síntesis histórico-sistemáticas** que tratan de ofrecer un marco general en el que explicar tanto la génesis como la división de las distintas artes. El **factor histórico** se introduce como elemento decisivo en la misma teoría del arte. Piénsese en la muy conocida **clasificación teórico-histórica** de las artes hecha por Hegel y que diferencia: *arte simbólico* (**arquitectura**), *arte clásico* (**escultura**) y *arte romántico* (**pintura, música y poesía**) (Hegel, 1946: 139-167).

c) Algunas propuestas del siglo XX

Si de lo diferenciador se va a lo que une a todas las artes, según el pensamiento del siglo XX, encontramos entonces una **definición general del arte y una caracterización de la literatura desde el punto de vista de la estética**. Se puede resumir rápidamente lo que en el siglo XX se ha dicho sobre el **aspecto artificioso de todo arte** -y de la litera-

tura, por supuesto- formando los siguientes grupos, que pueden servir de guía para una clasificación, según se ponga el acento en el arte como **forma**, **expresión**, **imitación** o **comunicación**:

1. Ejemplo del primer grupo son las conocidas **teorías formalistas** acerca del arte como **sensación de la forma**, que se detallarán más adelante.
2. El teórico italiano Benedetto Croce representa la concepción del **arte como expresión**.
3. En la **teoría lukacsiana del reflejo artístico** se percibe una pervivencia de la teoría clásica del **arte como imitación** (Lukács, 1954).
4. Por último, la **semiología** parte de una concepción general del arte en que este es visto como **comunicación** (Mukarovsky, 1934: Lotman, 1970).

Como de los formalistas y de la teoría del realismo de Lukács, se habla en otros lugares, parece conveniente limitarse a dar alguna nota que aclare en qué sentido interesa el pensamiento de Croce y el de la semiología, para la definición de la literatura en el marco de una estética general.

BENEDETTO CROCE

Croce **asimila la lingüística a la estética**, pues una y otra tratarían de explicar la **intuición original** -y la **intuición es de naturaleza estética**- en todo acto de **habla** y en toda **manifestación artística**. **Intuición y expresión** están indisolublemente unidas en el acto de **conocimiento**:

“Toda verdadera intuición o representación es, al propio tiempo, expresión. Lo que no se objetiva en una expresión no es intuición o representación, sino sensación y naturalidad. El espíritu no intuye, sino haciendo, formando, expresando”. [Por lo demás], “existen también expresiones no verbales, como las de líneas, colores, tonos: todas cuantas se incluyen en el concepto de expresión, que abarca por esto toda clase de manifestaciones del hombre, orador, músico, pintor y demás” (1902: 92).

Conocimiento intuitivo o expresivo es igual a hecho estético. La única diferencia entre intuición artística y otras es de naturaleza **cuantitativa**, pero la filosofía sólo se ocupa de diferencias cualitativas. Por eso dice Croce:

“Los límites de las expresiones -intuiciones que se denominan arte, con relación a las que se califican de no arte- son empíricos y es imposible definirlos” (1902: 88-89).

Tampoco es posible una clasificación de estas intuiciones por géneros.

SEMIOLOGÍA

Basta con algún ejemplo de alguna propuesta semiológica para el marco general de las artes.

Es normal que el siglo XX haya producido clasificaciones semiológicas de las artes. Véase, como ejemplo, la de Luis J. Prieto en **artes literarias, arquitecturales y musicales** (1971).

Con justicia puede atribuirse a la **Escuela de Praga** el mérito de haber iniciado los estudios semiológicos aplicados al arte. En este grupo, será **J. Mukarovsky** quien precise el aspecto semiológico de la obra literaria, en una comunicación presentada en el Octavo Congreso Internacional de Filosofía, en Praga, el año 1934. El trabajo se titula *L'Art comme fait sémiologique* y hoy se considera una referencia obligada y clásica ya para quien quiera hablar de **semiología artística y literaria**.

La **semiología**, según Saussure, o **sematología**, según Bühler, se funda en que el **esquema de la conciencia individual está ocupado por contenidos de la conciencia colectiva**, y en que todo **contenido psíquico que desborde la conciencia individual adquiere**, al comunicarse, el carácter de **signo**.

La obra de arte, desde el momento en que está destinada a servir de intermediaria entre el autor y la colectividad adquiere el carácter de signo.

Así, la **obra de arte se objetiva** y no puede asimilarse al estado de ánimo de su autor, ni al de los receptores. Está claro que **una obra tiene algo del mundo objetivo, asequible a todos**, aparte del carácter incommunicable de todo estado de conciencia subjetiva.

No es el momento de comentar -porque se hará más adelante- cada una de las cinco directrices que da Mukarovsky para el estudio del arte desde la semiología, y que es un programa de investigación artística al que aún hoy es útil acudir. La distinción entre **obra-cosa** como **símbolo sensible** y **objeto estético** como **significación en la conciencia colectiva**, así como la relación con el contexto, constituye un esquema ineludible en el planteamiento del estudio de la literatura desde la semiótica. Lo mismo cabría decir de la **función comunicativa** propia de las artes que tienen **tema**.

Estas directrices, no hay que insistir en ello, valen para todas las artes, incluida la literatura, y constituyen un punto de referencia clásico de la semiótica del siglo XX.

En la **semiótica rusa** es fundamental el concepto de *sistema modelizante secundario*, y en este momento interesa porque sirve para definir todos los sistemas artísticos. Si un *sistema modelizante* es un aparato con el que una comunidad o un individuo perciben el mundo -el **lenguaje**, por ejemplo-, todos **los sistemas semióticos que se construyen según el modelo del lenguaje** -pero no se confunden con él, ni con el metalenguaje científico- **son sistemas modelizantes secundarios**. Lotman nos lo explicará más claramente:

“Los sistemas modelizantes secundarios (como todos los sistemas semióticos) se construyen sobre el tipo del lenguaje. Esto no significa que reproduzcan todos los lados de las lenguas naturales. Así, por ejemplo, la música, por la ausencia de uniones semánticas obligatorias, se diferencia netamente de las lenguas naturales; sin embargo, en nuestros días, la descripción de un texto musical en tanto que construcción sintagmática es completamente legítima (trabajos de M. M. Langleben y de B. M. Gasparov). La determinación de uniones sintagmáticas y paradigmáticas en pintura (trabajos de L. F. Jeguin y de B. A. Uspenski), en el cine (artículos de S. M. Eisenstein, I. N. Tinianov, Ch. Metz) permite ver en estas artes objetos semióticos -sistemas construidos según el tipo de las lenguas. Dado que la conciencia del hombre es una conciencia lingüística, todos los aspectos de los modelos superpuestos a la conciencia, y se incluye el arte, pueden definirse como sistemas modelizantes secundarios” (Lotman, 1970: 37).

Sobre la base, pues, de constituir sistemas modelizantes secundarios puede establecerse la comparación entre las diferentes artes.

En otras corrientes críticas que se inspiran en la semiología se **encontrarán igualmente bases para la comparación de las distintas artes en la común forma de significar**, de utilizar los sistemas de creación de sentido.

La base teórica para dicha agrupación como objetos de estudio de la semiótica es la misma: **todas las artes pueden ser consideradas como sistemas significantes, productores de sentido, como un lenguaje**. Los semiólogos franceses pueden apoyarse en la teoría lingüística de É. Benveniste, cuando sostiene que **la configuración del lenguaje determina todos los sistemas semióticos**. Todorov puede decir entonces:

“El arte -y por consiguiente la literatura-, al ser uno de esos sistemas semióticos, nos da la seguridad de descubrir en él la huella de las formas abstractas del lenguaje” (1967: 14).

Entonces se explica que en el número de la revista *Communications*, 4 (1964), que es el manifiesto de la semiología francesa, Roland Barthes dedique un trabajo al análisis de la imagen publicitaria (*Rhétorique de l'image*), o que Christian Metz escriba sobre el cine con el título de *Le cinéma: langue ou langage?*. En la introducción de este número Roland Barthes dice que

“[...] la semiología tiene, pues, por objeto todo sistema de signos, cualquiera que sea su sustancia, cualesquiera que sean los límites: las imágenes, los gestos, los sonidos melódicos, los objetos y los complejos de estas sustancias que se encuentran en ritos, protocolos o espectáculos constituyen, si no “lenguajes”, al menos sistemas de significación” (Communications, 1964: 1).

Ve Christian Metz la empresa “*filmolingüística*” como actividad que debe tomar todos sus conceptos operativos de la lingüística. Este mismo autor colabora en el número 8 de *Communications* con un trabajo que se titula *La grande syntagmatique du film narratif*. Aquí se propone analizar el film igual que analiza un relato literario. Se habla, por ejemplo, de la existencia de una **gramática del film** o la pertinencia de los modelos de la lingüística y la semiología en el estudio del lenguaje cinematográfico. Desarrollos de esta forma de analizar el cine, con apoyo en la teoría estructuralista entonces triunfante y con un proyecto claramente semiológico, puede encontrarse también en Gianfranco Bettetini (1968). Puede verse, igualmente, la aplicación que hace Roland Barthes de su teoría del texto al cine de S. M. Eisenstein, en el trabajo titulado *El tercer sentido* (1970).

Una bibliografía en francés de las relaciones entre literatura y cine puede encontrarse en Tenorio (1989). El trabajo de Jenaro Talens (1986 a, b) ilustra perfectamente las posibilidades de ampliación del análisis semiológico. Véase también Hernández Esteve (1978) y Cabanilles, Sánchez-Biosca (eds., 1986).

Pero no hay que insistir en esa base común a todo el arte, que la semiótica del siglo XX tiene por fin primordial el destacar, y que es el fondo sobre el que pueden asentarse las características comunes de las artes y sobre el que contrastar igualmente sus diferencias específicas.

Para terminar, y simplificando muchísimo, se puede concluir que, **en el marco general de la teoría del arte**, la literatura se caracteriza por ser un arte **temporal** o **romántico**, etc... -depende de qué clasificación se prefiera-, y por ser **forma, expresión, imitación o comunicación**.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, Dámaso: 1950 *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid: Gredos, 1971, 5ª ed., reimpresión.
- ARISTÓTELES: 1974 *Poética* (ed. trilingüe por Valentín García Yebra), Madrid: Gredos.
- ARISTÓTELES, HORACIO: 1987 *Artes Poéticas* (trad. Anibal González), Madrid: Taurus.
- BARTHES, Roland: 1970 "Le troisième sens", en *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris: Seuil, 1982: 43-61. (Hay trad. esp. en *¿Por dónde empezar?*, ed. de Félix de Azúa, trad. de Francisco Llinás, Barcelona: Tusquets, 1974: 129-151.)
- BETTETINI, Gianfranco: 1968 *Cine: lengua y escritura* (trad. Manuel Arbolí), México: FCE, 1975.
- BOULLART, Karel: 1987 "Ouvertures sur les autres arts", en Delcroix, M.; Hallyn, F. (dir.), *Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte*, Paris, Gembloux: Duculot, 1987: 72-84.
- CABANILLES, Antonia; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (eds.): 1986 *Metodología del análisis de la imagen*, vol. 2, nº 1 de *Eutopías* (Valencia).
- CALVO SERRALLER, Francisco: 1981 *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro*, Madrid: Cátedra.
- CARVALLO, Luis Alfonso de: 1602 *Cisne de Apolo* (ed. Alberto Porqueras Mayo), Madrid: CSIC, 1958, 2 vols.
- COSTA, Angelina: 1987 "Las Décimas a Pedro Ragis de Carrillo y Sotomayor. (Un ejemplo temprano de la aplicación de la fórmula horaciana *ut pictura poesis*)", *Edad de Oro*, VI, 35-49.
- CROCE, Benedetto: 1902 *Estética. Parte teórica* (trad. Angel Vegue y Goldoni), Buenos Aires: Nueva Visión, 1973.
- DÍEZ BORQUE, José María: 1985 (coord.) *Métodos de estudio de la obra literaria*, Madrid: Taurus.
- EGIDO, Aurora: 1989 "La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura", en *Fronteras de la poesía en el barroco*, Barcelona: Crítica, 1990, 164-197.
- ÉTIEMBLE: 1985 "Literatura comparada", en Díez Borque, J. M. (coord.), 1985: 279-310.
- HATZFELD, Helmut: 1975 *Estudios de estilística*, Barcelona: Planeta.
- HEGEL, G. W. F.: 1946 *De lo bello y sus formas. (Estética)* (trad. Manuel Granell), Madrid: Espasa-Calpe, 1977, 5ª ed.
- HERNÁNDEZ ESTEVE, Vicente: 1978 "Teoría y técnica del análisis fílmico", en Varios Autores, *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid: Cátedra, 1978, 203-227.
- KANT, I.: 1790 *Crítica del juicio* (trad. Manuel García Morente), Madrid: Espasa-Calpe, 1989, 4ª ed.
- KOWZAN, Tadeusz: 1975 *Littérature et spectacle*, La Haye, Paris: Mouton. (Trad. española de Manuel García Martínez, Madrid: Taurus, 1992.)
- LEE, Rensselaer W.: 1982 *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura* (trad. Consuelo Luca de Tena), Madrid: Cátedra.
- LESSING, G. E.: 1766 *Laocoonte* (trad. Eustaquio Barjau), Madrid: Editora Nacional, 1977.
- LITVAK, Lily: 1985 "Literatura y estética", en Díez Borque, J. M. (coord.), 1985: 465-490.
- LOTMAN, Iuri M.: 1970 *La structure du texte artistique* (trad. fr. por varios autores; préface d'Henri Meschonnic), Paris: Gallimard, 1973. (Trad. esp. de Victoriano Imbert, Madrid: Istmo, 1978.)
- LUKÁCS, György: 1954 "Arte y verdad objetiva", en *Materiales sobre el realismo*, traducción de Manuel Sacristán, Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1964, 187-240.
- MANERO SOROLLA, María Pilar: 1988 "El precepto horaciano de la relación 'fraterna' entre pintura y poesía y las poéticas italo-españolas durante los siglos XVI, XVII y XVIII", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXIV, 171-191.
- MARKIEWICZ, Henryk: 1987 "Ut Pictura Poesis... A History of the Topos and the Problem", *New Literary History*, 18, 535-558.
- MORENO BÁEZ, Enrique: 1971 "El nuevo comparatismo", en Varios Autores, *Historia y estructura de la obra literaria*, Madrid: CSIC, 1971: 49-56.
- MUKAROVSKY, Jan: 1934 "L'art comme fait sémiologique", *Poétique*, 3 (1970), 387-392. (Trad. esp. en Mukarovsky, 1977: 35-43)
- 1977 *Escritos de estética y semiótica del arte* (trad. Anna Anthony-Visová; ed. Jordi Llovet), Barcelona: Gustavo Gili.

- NUEZ, Sebastián de la: 1985 "Literatura e historia de la cultura y del pensamiento", en Díez Borque, J. M. (coord.), 1985: 229-275.
- OROZCO DÍAZ, Emilio: 1985 *Manierismo y barroco*, Madrid: Cátedra, 4.ª ed.
- PLATÓN: 1981-1999 *Diálogos* (varios traductores), Madrid: Gredos, 9 vols.
- PLUTARCO: 1985 "Cómo debe el joven escuchar la poesía", en *Obras morales y de costumbres. (Moralia) I* (trad. José García López), Madrid: Gredos, 83-158.
- 1989 *Obras morales y de costumbres. (Moralia) V* (trad. Mercedes López Salvá), Madrid: Gredos.
- PRAZ, Mario: 1970 *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales* (versión cast. Ricardo Pochtar), Madrid: Taurus, 1981.
- PRIETO, Luis J.: 1971 "Notas para una semiología de la comunicación artística", en *Estudios de lingüística y semiología generales* (trad. Jorge Promio), México: Nueva Imagen, 1977: 169-180.
- SCHMITT-VON MÜHLENFELS, Franz: 1981 "La literatura y las otras artes", en Varios Autores, *Teoría y praxis de la literatura comparada* (trad. Ignacio Torres Corredor), Barcelona: Alfa, 1984: 169-193.
- SOURIAU, Étienne: 1947 *La correspondencia de las artes. Elementos de estética comparada* (trad. Margarita Nelken), México: FCE [1965], 1978, reimpresión.
- TALENS, Jenaro: 1986a "El análisis textual: estructuras discursivas y producción de sentido", *Eutopías*, 2, 1, 9-26.
- 1986b *El ojo tachado. Lectura de 'Un chien andalou' de Luis Buñuel*, Madrid: Cátedra.
- TATARKIEWICZ, Wladislaw: 1976 *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* (trad. Francisco Rodríguez Martín), Madrid: Tecnos, 1990, 2.ª ed.
- TENORIO, Irene: 1989 "Cine y literatura: Bibliografía en francés", *Discurso*, 3-4, 89-104.
- TODOROV, Tzvetan: 1967 *Literatura y significación* (trad. Gonzalo Suárez Gómez), Barcelona: Planeta, 1971.
- TORRE, Guillermo de: 1970 *Doctrina y estética literaria*, Madrid: Guadarrama.
- WELLEK, René; WARREN, Austin: 1949 *Teoría literaria* (versión esp. José M.ª Gimeno), Madrid: Gredos, 1969, 4.ª ed.

Capítulo III

LITERATURA Y PSICOLOGÍA

A la hora de caracterizar la literatura, la psicología aborda ciertas cuestiones que iluminan, desde un ángulo diferente, parcelas y problemas que tienen que ver con una **comprensión del hecho literario, el autor y el lector**. Después de la formación de la psicología como disciplina independiente, dentro del campo de las ciencias humanas, era lógico que el estudio de la literatura se viera afectado por los descubrimientos y sistematizaciones llevados a cabo en esta área. Sobre todo cuando viejas cuestiones planteadas en el estudio de la **creación artística o el estado anímico del creador** pueden ser vistas a la luz de los tratamientos psicológicos modernos.

I. CUESTIONES PSICOLÓGICAS EN LA TEORÍA CLÁSICA Y CLASICISTA

En efecto, hay **problemas que la teoría literaria se plantea desde antiguo** y que tienen las propiedades de lo que hoy calificaríamos de psicológico. Recuérdense algunas de estas cuestiones.

1. La inspiración poética

El carácter de la creación poética ha merecido la atención de quienes han reflexionado sobre la literatura desde antiguo. Platón dio forma a **una postura que se hará tópicca** en la teoría literaria.

La teoría sobre la *inspiración* parece anterior a la de la *mimesis* en el pensamiento de Platón. En la *Apología de Sócrates* se lee que la creación poética es posible gracias a **cuadidades innatas** y a una **intervención del poder divino**. La idea de la **inspiración como un estado entusiástico**, no es un elemento extraño al **pensamiento griego anterior** a Platón. En efecto, Dión Crisóstomo (s. I-II d. C.) escribe sobre **Demócrito** (s. V-IV a. C.):

“Demócrito se expresa sobre Homero de la siguiente manera: ‘Homero, dotado de un genio divino, ha construido un conjunto maravilloso de poemas variados’, queriendo decir que, sin una naturaleza divina y demoníaca, no es posible componer bellos y hábiles poemas”.

Y San Clemente de Alejandría (s. II-III d. C.) nos transmite unas palabras de Demócrito que explican que la inspiración divina garantiza la belleza de la obra del poeta:

“Demócrito dice: Todo lo que un poeta compone con entusiasmo y bajo la inspiración sagrada es ciertamente bello” (Pépin, 1976: 101).

Sin embargo, en el *Ion* es donde encontrará afortunada expresión la idea del **poeta (cosa ligera, alada, sagrada) como creador inspirado por un dios**, e incapaz de hacer

nada en poesía mientras **no prescindamos de las reglas normales de su comportamiento y razonamiento diarios**. Dice Sócrates en el diálogo de Platón:

“Porque es una cosa leve, alada y sagrada el poeta, y no está en condiciones de poetizar antes de que esté endiosado, demente, y no habite ya más en él la inteligencia. [...] Porque no es gracias a una técnica por lo que son capaces de hablar así, sino por un poder divino, puesto que si supiesen, en virtud de una técnica, hablar bien de algo, sabrían hablar bien de todas las cosas. Y si la divinidad les priva de la razón y se sirve de ellos como se sirve de sus profetas y adivinos es para que nosotros, que los oímos, sepamos que no son ellos, privados de razón como están, los que dicen cosas tan excelentes, sino que es la divinidad misma quien las dice y quien, a través de ellos, nos habla” (534,c,d,e).

El poeta es un intérprete de los dioses. Hay una **cadena**, desde el **dios inspirador** hasta el **espectador** de la poesía, y en esa serie de eslabones el **poeta** no es más que el primero de los dos anillos intermedios, seguido del **rapsodo** (535,e - 536,a).

La idea de la demencia o furor (trance) del poeta es una **constante** en la historia del pensamiento literario. Cicerón, por ejemplo, en su *Defensa del poeta Arquias* (VIII, 18), se hace eco de esta idea cuando dice que, como nos enseñan los sabios, si en las demás cosas son esenciales los preceptos y el arte, el poeta, por su parte, exige una naturaleza apropiada, un ejercicio de las fuerzas mentales y henchirse de cierto espíritu casi divino (*quasi divino quodam spiritu inflari*). Con toda razón, sigue Cicerón, el poeta antiguo romano Quinto Ennio (239-169 a. C.) los llama **“santos”**.

2. Ingenio y arte

En la teoría platónica de la inspiración está uno de los orígenes de la **oposición de ingenio y arte**.

El planteamiento de la dualidad, que se difunde en la formulación horaciana (*Epistola ad Pisones*, vv. 408-411), obtiene normalmente la misma solución de equilibrio que propugnara el tratadista latino:

*“Natura fieret laudabile carmen an arte,
quaesitum est; ego nec studium sine diuite uena
nec rude quid prosit uideo ingenium; alterius sic
altera poscit opem res et coniurat amice”.*

[He aquí la traducción de estos versos que hace Aníbal González: *“Se ha preguntado si es la naturaleza la que hace a un poema digno de elogio o si es el arte; yo no veo a qué servirá el trabajo sin una rica vena ni el genio sin pulir; cada uno pide la ayuda del otro, y ambos conspiran juntos amistosamente”.*]

Como es bien sabido, Aristóteles aludía en su *Poética* también a la **oposición arte / naturaleza** (1451, a, en referencia a Homero), como puede ilustrarse en el siguiente texto:

“Por eso el arte de la poesía es de hombres de talento o de exaltados; pues los primeros se amoldan bien a las situaciones, y los segundos salen de sí fácilmente” (1455, a).

La contraposición constituye una de las tres dualidades mayores de la teoría clasicista, como ha estudiado Antonio García Berrio (1977: 237-330; 1980: 337-422), tanto en su vertiente renacentista europea como en la barroca española. Muchos tópicos menores se articulan en torno a esta oposición.

Ocasionalmente, por poner algún ejemplo de la **teoría clasicista española**, se puede notar la preferencia de un autor por uno u otro aspecto.

Conocida es la importancia que **Luis Alfonso de Carvallo** concede al estudio del **“furor poético”**. Para Carvallo, **sin dotes naturales, no hay poeta**:

“Y aunque en otras facultades dan más fuerza a la arte, que a la naturaleza, en esta tiene la naturaleza el primo lugar, porque sin ella no se puede nada bien dezir” (1602, II: 189).

El **Pinciano** trata de comprender las distintas funciones de arte y naturaleza:

“Está bien; mas se deue aduertir que la Poética se considera diferente-mente según sus causas diferentes. El que considera la eficiente, dize muy bien que es el ingenio y natural inuentiuo; y el que considera la materia acerca de que trata, dirá que, para ser buen poeta, debe tener mucho estudio; y el que considera a la Poética según ambas causas, eficiente y material, dirá lo que Horacio, que la vna y la otra, arte y naturaleza, son tan importantes, que no se sabe cuál más lo sea” (1596, I: 221-222).

No debe pasarse por alto el esfuerzo del Pinciano por entender el furor poético como **“causado de alguna destemplança caliente del cerebro”** (1596, I: 224).

Llama la atención **Feijoo** por su encendida **defensa de las dotes naturales frente a las reglas**. En una de sus *Cartas eruditas*, titulada *La elocuencia es naturaleza y no arte*, puede leerse:

“Si el componer el estilo por imitación sale mal, el formarle por la observancia de las reglas aún sale peor. Las reglas que hay escritas son innumerables, ¿quién puede hacérselas presentes todas al tiempo de tomar la pluma?”

Y más adelante:

“El genio puede en esta materia lo que es imposible al estudio. A un espíritu que Dios hizo para ello, naturalmente se le presentan el orden y distribución que debe dar a la materia sobre que quiere escribir...” (1726: 42).

Luzán, sin embargo, pone **mayor énfasis en la importancia de las reglas**, pues **“el solo ingenio y la naturaleza sola no bastan, sin el estudio y arte, para formar un perfecto poeta”** (1737: 411).

En general, los tratadistas no tienen más remedio que reconocer la necesidad del conocimiento teórico, pues en él está precisamente la razón de sus obras.

II. CUESTIONES GENERALES

El manual de René Wellek y Austin Warren ofrece una útil guía para organizar una buena comprensión de estas cuestiones. Cuatro son los apartados en que se reparten los problemas que la psicología estudia en relación con la literatura, según Wellek y Warren (1949: cap. VIII):

- estudio psicológico del **escritor**, como tipo y como individuo;
- estudio del **proceso creador**;
- **reflejo**, en la obra, de tipos y leyes psicológicas;
- efectos de la literatura sobre los **lectores**.

La utilidad de esta clasificación de asuntos psicológicos relacionados con la literatura es confirmada por la clasificación similar que, bastantes años después, sigue haciendo **Carlos Castilla del Pino** (1983: 252):

“Desde entonces [desde Freud], la bibliografía acerca de la incidencia del psicoanálisis en el universo literario, [...] es muy abundante, y aunque en manera alguna está sistematizada, podemos reconocer ahora que ha procedido sobre los siguientes cuatro aspectos: 1) en el proceso de la creación del texto literario; 2) sobre la significación del texto, de la obra, en tanto biografía “profunda” del autor; 3) acerca de las significaciones y metasignificaciones del texto en sí mismo, o bien en orden a su referencia a problemas genéricos de la conducta humana, sobre todo de carácter mitocéntrico; y 4) en la significación del texto para el lector o receptor, tanto por su temática cuanto como objeto de logro del goce estético”.

Bien es verdad que, con el estudio de estas cuestiones, parece que la reflexión se aleja del **objeto** literario -la **obra**, el **lenguaje**- y de lo que parece una conquista de la teoría literaria del siglo XX: el **inmanentismo de los estudios literarios**. Por eso, efectivamente, R. Wellek y A. Warren sitúan estos planteamientos en el grupo de los acercamientos extrínsecos.

Carlos Castilla del Pino, en su trabajo, se refiere al **universo literario** como ámbito del estudio psicoanalítico. El *universo literario* se compone de **creador, texto y lector**, mientras que *literatura* tendría que ver solamente con lo concerniente al texto (1983: 252). Con esta distinción, Castilla del Pino quiere respetar la tradición de estudios inmanentes del texto literario, gran aspiración de la poética del siglo XX.

1. Psicología del proceso creador

Es inevitable que la psicología intervenga modernamente en la cuestión, como ya lo hiciera, en el s. XVI, Juan Huarte de San Juan, en su *Examen de ingenios para las ciencias* (Baeza, 1575).

Nadie mejor que Freud para ilustrar lo que la moderna psicología -o, al menos, una de sus corrientes, en este caso la que más interesa a la teoría del arte- puede decir sobre el proceso creador. En este sentido, hay que considerar su trabajo *El poeta y la fantasía* (1908) como uno de los más significativos. En él, Freud habla de su

“[...] vivísima curiosidad por saber de dónde el poeta, personalidad singularísima, extrae sus temas [...] y cómo logra conmovernos con ellos tan intensamente y despertar en nosotros emociones de las que ni siquiera nos juzgábamos acaso capaces”.

Después de **comparar el proceso creador con el juego** (“*todo niño que juega se conduce como un poeta*”), el **sueño y la fantasía**, explica así Freud el **desencadenamiento** de tal proceso:

“Un poderoso suceso actual despierta en el poeta el recuerdo de un suceso anterior, perteneciente casi siempre a su infancia, y de éste parte entonces

el deseo, que le crea satisfacción en la obra poética, la cual deja ver elementos tanto de la ocasión reciente como del antiguo recuerdo”.

Quizá no carezca de interés detenerse un tanto en las comparaciones de la creación con el juego, el sueño y la fantasía. Por lo que respecta al *juego*, dice Freud: “Acaso sea lícito afirmar que todo niño que juega se conduce como un poeta, creándose un mundo propio o, más exactamente, situando las cosas de su mundo en un orden nuevo, grato para él”. La característica del mundo poético y el mundo del juego es su **irrealidad**, y “el poeta hace lo mismo que el niño que juega: crea un mundo fantástico y lo toma muy en serio; esto es, se siente íntimamente ligado a él, aunque sin dejar de diferenciarlo resueltamente de la realidad” (1908: 10).

Cuando el hombre crece, y deja de jugar, sólo encuentra satisfacción en la *fantasía*. Y entonces es cuando Freud establece una relación entre la **creación poética** y el **sueño diurno**, por una parte, y entre el **poeta** y el **ensoñador**, el **fantaseador**. “Los instintos insatisfechos son las fuerzas impulsoras de las fantasías, y cada fantasía es una satisfacción de deseos, una rectificación de la realidad insatisfactoria” (1908: 12). Estos deseos normalmente son **deseos ambiciosos**, que tienden a la elevación de la personalidad, o **deseos eróticos**. Por eso, el **héroe de todos los ensueños**, y **de todas las novelas**, es el **yo invulnerable** [el héroe narrativo siempre vence]. **La poesía y el sueño diurno son la continuación y el sustitutivo de los juegos infantiles.**

En cuanto a la cuestión del *placer estético*, dice Freud que “el verdadero goce de la obra poética procede de la descarga de tensiones dadas en nuestra alma”. Y continúa: “Quizá contribuye no poco a este resultado positivo el hecho de que el poeta nos pone en situación de gozar en adelante, sin avergonzarnos ni hacernos reproche alguno, de nuestras propias fantasías” [1908: 19]. El poeta sería un poco médico.

En muchos otros trabajos de Freud se podrán encontrar apreciaciones que interesan a una **teoría de la creación literaria**. Por ejemplo, cuando en su comentario a la novela de W. Jensen, *La Gradiva* (1903), se afirma la **asimilación del proceso creador al proceso de los sueños y de la vida psíquica en general**, o que tanto en el **quehacer poético** como en el **proceso neurótico** se da una básica **separación entre imaginación y pensamiento racional**. No parece aventurado en exceso traer el recuerdo de la teoría platónica del **furor poético** en este momento.

El delirio y los sueños en la “Gradiva” de W. Jensen (1907) es la obra de Freud dedicada completamente al estudio de una obra literaria. Pero, más que un análisis propiamente literario, es un **estudio sobre la creación y el creador**, y, en segundo lugar, **sobre los caracteres y temas literarios**. La obra de Jensen atrae el interés de Freud porque en ella se cuenta la historia de un delirio, con abundante material onírico, no soñado realmente, sino **fingido**, literario. A partir de este momento, Freud intenta demostrar que **las leyes psíquicas son las mismas en el sueño y en la ficción**. Dice Freud: “Aunque nuestra investigación no haya de descubrirnos nada nuevo sobre la esencia del fenómeno anímico, nos presentará quizá una visión, bajo un nuevo ángulo, de la naturaleza de la producción poética. Pero si los verdaderos sueños pasan por ser creaciones totalmente contingentes y desprovistas de toda norma, ¿qué no serán las libres imitaciones poéticas de los mismos! Afortunadamente, la vida anímica posee mucha menos libertad y arbitrariedad de lo que suponemos, y hasta quizá carezca de ellas en absoluto” (1907: 107-108). Aquí está la clave que justifica la **asimilación del proceso creador al proceso de los sueños y de la vida psíquica** en general. **Las mismas leyes psíquicas regirían la ficción y el sueño**. Pues la separación entre imaginación y pensamiento racional está en la base, tanto del quehacer poético como de la neurosis. Por eso se aplica el **mismo método** (traducir un contenido manifiesto en su contenido latente), **para la interpretación** de los sueños realmente soñados, y los fingidos. Y otra

característica común al sueño y a la ficción es su **simbolismo**, que deriva de la **ambigüedad**, de la **polisemia del texto**, tanto **onírico** como **ficticio**.

Por lo demás, la historia contada por Jensen en su obra es paralela a la **historia de una cura psicoanalítica**: hacer consciente lo inconsciente, cuya represión provoca la enfermedad. Pues toda la historia de la novela de Jensen es la del descubrimiento, por parte del arqueólogo protagonista, de su amor por una vecina amiga de la infancia: amor que él había reprimido. Pero el inconsciente se manifiesta a través de la búsqueda delirante de un personaje arqueológico, que al final coincide con la amiga.

2. Psicología de los caracteres literarios

a) Teoría clasicista

Se enumeran, nada más, algunos otros puntos en que es posible la **confluencia de teoría literaria y psicología cuando se trata de definir la literatura**. En esta enumeración, el problema de la **coherencia y verosimilitud psicológica de los personajes literarios** es, sin duda, uno de los primeros que acude a la mente. Recuérdese la teoría aristotélica de los caracteres, donde se apreciarán evidentes notas que importan a la psicología. La definición que da Aristóteles dice:

“Carácter es aquello que manifiesta la decisión, es decir, qué cosas, en las situaciones en que no está claro, uno prefiere o evita; por eso no tienen carácter los razonamientos en que no hay absolutamente nada que prefiera o evite el que habla” (1450,b).

Se trata, así, de una **actitud**, una **elección**, o una **decisión** ante situaciones concretas, y no de una demostración puramente discursiva de intenciones.

Sabido es que, como **elemento de la tragedia**, ocupan el segundo lugar, tras la fábula, y que sus cualidades residen en ser **buenos** (es decir, que la decisión sea buena), **apropiados** o **verosímiles** (no es apropiado, por ejemplo, que una mujer sea varonil), **semejantes** y **consecuentes**.

La **teoría horaciana** de los personajes insiste también en el respeto a la **coherencia psicológica** de los mismos, si se trata de un **personaje original** -debe mantenerse igual de principio a fin y consistente-; y a lo que sabemos de ellos, si se trata de **personajes ya tratados en la literatura** -Aquiles, por ejemplo, tiene que ser incansable, irascible, inexorable, duro, la ley no es para él; Medea, feroz e indómita,...- (*Epistola ad Pisones*, vv. 119-127).

b) Freud

Póngase todo esto en paralelo con los **tipos de carácter** que Freud descubre en la labor psicoanalítica y que **ilustra con ejemplos literarios**, como hace en su artículo *Varios tipos de carácter descubiertos en la labor analítica* (1915-1916). En la literatura, pues, se pueden encontrar tipos diferenciados por el psicoanálisis. ¿Pueden todos los tipos literarios interpretarse también psicoanalíticamente? Los que Freud diferencia en este trabajo son: el que se cree **“excepción”**; los que **fracasan al triunfar**; el **delincuente por sentimiento de culpabilidad**. Ejemplo del primer tipo es Gloucester, de *Ricardo III*, de Shakespeare; del segundo, Lady Macbeth; y del tercero, el **“pálido criminal”**, del que habla el Zaratustra de la obra de Nietzsche.

3. De la obra a la psicología del autor

a) Freud

Piénsese, como otro de los problemas comunes a literatura y psicología, en la **relación que puede establecerse entre la obra de arte y la personalidad del autor**, asunto que Freud trata en un trabajo sobre Leonardo da Vinci. En *Un recuerdo de infancia de Leonardo da Vinci* (1910), Freud nos muestra cómo estudiar la obra y la **personalidad del artista**, basándose en una para explicar la otra. A partir de un **recuerdo de infancia**, que por lo inverosímil parece ser más bien un fantasma producido a partir de pensamientos rechazados en la más temprana edad, **explica rasgos de la personalidad y de la obra** de Leonardo.

b) Charles Mauron

Una propuesta clásica que va en la dirección de descubrir unas constantes psicológicas en la obra que se explicaran por el autor es la del método de la **psicocrítica** de Charles Mauron (1899-1966). Su objetivo es acrecentar nuestro conocimiento de la obra literaria y de su génesis. La **creación literaria**, aunque goza de un determinado grado de libertad, está determinada por el **medio social**, la **personalidad del creador** y el **lenguaje**.

Mauron diferencia netamente su psicocrítica de los trabajos psicoanalíticos tradicionales de literatura. La psicocrítica no intenta descubrir, a partir de la obra literaria, la neurosis del escritor, sino que para ella lo esencial, en principio, es la obra misma, y la utilización de los instrumentos psicoanalíticos está al servicio de la crítica literaria.

Léanse las siguientes palabras de Ch. Mauron (1962: 13):

“Digamos, pues, que la psicocrítica pretende acrecentar nuestra comprensión de las obras literarias simplemente descubriendo en los textos hechos y relaciones que han quedado hasta ahora desapercibidas o insuficientemente percibidas, y de las que la personalidad inconsciente del escritor sería la fuente”.

El **punto de partida** del método psicocrítico puede ser calificado de **estructuralista**. En efecto, no se trata de buscar en los textos temas o símbolos que sean directa y aisladamente expresión de una personalidad profunda, pues **la unidad básica de significación psicocrítica** es una red, es decir, **un sistema de relaciones entre las palabras o las imágenes que aparecen cuando se superponen diversos textos**.

Así, el método se desarrolla en cuatro operaciones sucesivas:

1. **Superposición de textos**, que nos hará descubrir unas **relaciones inconscientes** (similares a la **asociación libre** de la cura psicoanalítica).
2. Ver cómo **se repiten y modifican** en la obra del escritor estas redes de relaciones dibujando **figuras y situaciones dramáticas**.
3. Por medio de las redes de metáforas, figuras y situaciones dramáticas, se llega al **mito personal**, que puede definirse como *“el fantasma más frecuente en un escritor”* (Mauron, 1962: 209-210).
4. Por último, los resultados obtenidos anteriormente -es decir, el **mito personal**-, deben ser controlados y verificados con los **datos biográficos** del autor, pues **el mito es la expresión imaginaria de la personalidad inconsciente**.

Pero la obra no se reduce a sus determinaciones psicológicas, puesto que la creación artística no es una expresión directa del inconsciente, sino una especie de **autoanálisis implícito**, es decir, una regresión controlada hacia los traumatismos originarios y los estadios infantiles (G. Genette, 1966: 136).

La obra donde Ch. Mauron expone sus principios e ilustra su método es *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique* (1962). Allí se explica y ejemplifica su método con estudios parciales sobre Mallarmé, Baudelaire, Nerval, Valéry, Corneille, Molière.

En su reseña de este libro de Mauron, Gérard Genette (1966: 133-138) achaca a la crítica de Mauron una confianza excesiva en la objetividad y científicidad de los datos revelados por su método. Mauron caería así en el positivismo típico de la ciencia universitaria. Es decir, según Genette, no ve, como señala Barthes, que el psicoanálisis es sólo un lenguaje crítico, entre otros posibles, un sistema de lectura no neutro, sino que supone una elección, de acuerdo con la cual se van a encontrar unas relaciones, determinadas por el método de lectura elegido. J. Melhman (1970: 373-383) también hace precisiones al método de Ch. Mauron. Anne Clancier (1973: 241-278) ofrece una amplia presentación del trabajo crítico de Mauron.

4. Efecto psicológico de la obra en el lector

Al tratar de las funciones de la literatura, se habló de algunas cuestiones de teoría literaria clásica que sin duda tienen que ver con los efectos de la literatura en el lector. Recuérdese el problema de la influencia de la literatura en las almas, con su consiguiente **poder subversivo**, planteado por Platón; o el **efecto catártico** del texto de la tragedia en el espectador, considerado por Aristóteles. También se aludió a la explicación psicológica que Sigmund Freud da para comprender el **placer estético**. Conviene detallar este último punto.

a) Teoría freudiana del placer estético

En *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1905), Freud analiza el funcionamiento psíquico y lingüístico del **ingenio**, el **humor** y lo **cómico**, y las causas del placer estético que produce. Las diversas **técnicas lingüísticas empleadas en el chiste** se reducen a producir un **ahorro**, a una **condensación de sentidos** o de **formas**. Después de un análisis de las distintas técnicas (su esquema está en 1905: 34), dice Freud (1905: 35):

“El empleo del mismo material es tan sólo un caso especial de la condensación. El juego de palabras no es más que una condensación sin formación de sustitutivo. De este modo permanece siendo la condensación la categoría superior. Una tendencia compresora o, mejor dicho, economizante domina todas estas técnicas”.

Si las técnicas diversas se reducen a una técnica de ahorro, por la **condensación**, el **placer estético procede del gasto de este ahorro de energía psíquica**:

“El placer del chiste nos pareció surgir de gasto de coerción ahorrado; el de la comicidad de gasto de representación (de carga) ahorrado, y el del humor, de gasto de sentimiento ahorrado. En los tres mecanismos de nuestro aparato anímico proviene, pues, el placer de un ahorro, y los tres coinciden

en constituer métodos de reconquistar, extrayéndolo de la actividad anímica, un placer que se había perdido precisamente a causa del desarrollo de esta actividad” (1905: 215).

b) Identificación del lector con el héroe

Para comprender el tipo de **identificación** que se da entre el lector / receptor y el mundo de la obra literaria (asunto en el que la teoría literaria se interesa también cuando trata del placer estético que produce la imitación o la catarsis trágica) puede, sin duda, la psicología prestar su ayuda.

En la teoría literaria moderna, la escuela alemana de la *estética de la recepción*, como se verá en otro lugar, plantea un estudio sistemático de la literatura desde el lado del lector, y no tiene más remedio que considerar también los aspectos psicológicos. A este respecto, interesan los trabajos de H. R. Jauss recogidos en su *Experiencia estética y hermenéutica literaria* (1977). Temas que nos son familiares ya, como el de la catarsis o el placer estético, están muy desarrollados allí con abundantes referencias a la teoría clásica o a Freud. Como ejemplo, véase la propuesta de *Los modelos interactivos de la identificación con el héroe* (1977: 239-291). La admiración por una figura literaria es una de las actitudes que puede satisfacer la actitud estética en el proceso de recepción: proceso en el que el lector o espectador suelen pasar por una serie de actitudes cambiantes:

“El asombro, la conmoción, la admiración, la emoción, el llanto, la risa, la alienación, forman la escala de niveles primarios de la experiencia estética, implícitos en la representación o lectura de un texto” (1977: 242).

Cinco son los tipos de identificación con el héroe distinguidos por H. R. Jauss (1977: 250): **asociativa, admirativa, simpatética, catártica, irónica.**

La identificación *admirativa*, por ejemplo, se da en relación con el **héroe total (santo, sabio)**, en una disposición receptiva de **admiración** que lleva a unas normas de comportamiento regidas por la **emulación**, la **imitación**, la **ejemplaridad** y la **edificación / diversión de lo inusual (necesidad de evasión)**.

La *simpatética*, por ejemplo, se produce hacia el **héroe imperfecto (cotidiano)**, en una disposición **compasiva**, donde las normas de comportamiento tienen que ver con el **interés moral (disposición a la acción)**, el **sentimentalismo (placer en el dolor)**, la **solidaridad con una actuación determinada**, la **autoafirmación (consolación)**.

III. LA PSICOLOGÍA EN LA TEORÍA LITERARIA

El aspecto psicológico ha preocupado muy frecuentemente en los análisis literarios. Por eso, si no como centro de los intereses de una determinada escuela, sí aparecen, en los más diversos lugares y momentos, a veces sólo episódicamente o en una función secundaria, en muchos trabajos sobre la literatura.

Véanse unos ejemplos. No hay que insistir en la atención que la estilística idealista pone en el significado psicológico del aspecto lingüístico. **Leo Spitzer** (1960) lo reconoce y explica claramente sus contactos con la **teoría freudiana**. Muchos de los análisis lingüísticos practicados por Freud (p. ej.: 1900, 1901, 1905), no resultarán extraños al filólogo. **Benveniste** (1956) ha comentado, con la claridad y convicción que todos sus escritos son capaces de transmitir, el papel fundamental que el lenguaje desempeña en el psicoanálisis. La **retórica**, como método de análisis semiótico, puede

utilizarse en el estudio del **sueño** y en el de **otros sistemas significantes**, como el cine (Williams, 1981). Precisamente a la forma en que distintos autores han analizado el funcionamiento de la **retórica en la explicación del subconsciente** he dedicado un trabajo (Domínguez Caparrós, 1988-1989).

Hay estudios, como los de Fónagy (1981) o Kassai (1986), que han tratado de precisar las **relaciones entre estilo y psicoanálisis o inconsciente**, y en ellos se encontrarán abundantes referencias a este importante punto de contacto entre psicología y lenguaje literario.

Especialidades de los estudios literarios como la estilística, la **crítica genética** -estudios de la **génesis de la obra literaria** partiendo del examen de su elaboración en los manuscritos (Hay, L. *et alt.*, 1989; Neefs, 1990; Biasi, 1990)-, la **temática**, o la **recepción**, no pueden ignorar muchos de los trabajos que se han llevado a cabo en el campo de la psicología.

Hasta cierto punto relacionada con la psicocrítica, y muy próxima de la crítica temática, hay que considerar, siempre como algo aparte y original, la obra de Northrop Frye, cuya teoría suele calificarse de crítica **simbólica** (Raimondi, 1980; Garrido Gallardo, 1991).

Las obras de G. Durand (1960, 1964) y J. Burgos (1982) construyen una **poética del componente imaginario** de la obra literaria. A. García Berrio (1985) ha aplicado estos principios al estudio de Jorge Guillén.

Tanto por tratar cuestiones tradicionales en el pensamiento teórico sobre la literatura, como por la necesidad de salir del texto al contexto para comprenderlo mejor, lo cierto es que la psicología ayuda a la mejor comprensión del fenómeno literario. Y habría que añadir que no todos los estudios son igualmente extrínsecos. Los centrados en el texto, en el análisis de tipos y leyes psicológicas reflejadas en él, son estudios de indudable carácter immanente, como testimonian los trabajos de Ch. Mauron.

Por todo lo anterior, puede decirse que la referencia a las relaciones entre literatura y psicología es ya una constante en todos los tratados y manuales de teoría literaria.

Aparte del libro clásico de Anne Clancier (1973) y los artículos de Jean-Louis Baudry (1968) y Jeffrey Mehlman (1970), pueden citarse, como trabajos que tienen carácter general o de síntesis, los de Jean Bellemin-Nöel (1978, 1979) y Elizabeth Wright (1982, 1984, 1988), sobre el psicoanálisis y literatura, o los de Michel Grimaud (1981) y María G. Profeti (1985). Estos dos últimos ofrecen ejemplos de análisis -Grimaud sobre el soneto "La Géante" de Baudelaire, María G. Profeti sobre el soneto de Quevedo "A una nariz"- y el de María G. Profeti trae referencias a aplicaciones a la literatura española por parte de distintos autores. También R. Páramo Ortega (1971) ensaya un análisis psicoanalítico de un cuento de Borges. Mención especial merece el trabajo de síntesis hecho por Carlos Castilla del Pino (1983).

Que la bibliografía relacionada con la psicocrítica es muy abundante, lo demuestra la confeccionada por Joseph Natoli y Frederik L. Rusch para el período 1969-1982, pues recoge, en la sección de estudios generales, 282 títulos, y 1435 títulos en total, la mayoría de ellos referidos a literatura inglesa de distintas épocas. El trabajo es muy útil porque da un pequeño resumen y comentario del contenido de cada estudio.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES: 1974 *Poética* (ed. trilingüe por Valentín García Yebra), Madrid: Gredos.
 ARISTÓTELES; HORACIO: 1987 *Artes Poéticas* (trad. Aníbal González), Madrid: Taurus.

- BAUDRY, Jean-Louis: 1968 "Freud et la 'création littéraire'", en Tel Quel, *Théorie d'ensemble*, Paris: Seuil, 148-174.
- BELLEMIN-NOËL, Jean: 1978 *Psychanalyse et littérature*, Paris: PUF.
- 1979 *Vers l'inconscient du texte*, Paris: PUF.
- BENVENISTE, Émile: 1956 "Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne", en *Problèmes de linguistique générale, I*, Paris: Gallimard, 1966, 75-87.
- BIASI, Pierre-Marc de: 1990 "La critique génétique", en Bergez, Daniel (dir.) *Introduction aux Méthodes Critiques pour l'analyse littéraire*, Paris: Bordas, 5-40.
- BURGOS, Jean: 1982 *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris: Seuil.
- CARVALLO, Luis Alfonso de: 1602 *Cisne de Apolo* (ed. Alberto Porqueras Mayo), Madrid: CSIC, 1958, 2 vols.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos: 1983 "El psicoanálisis y el universo literario", en Aullón de Haro, Pedro (ed.), *Introducción a la crítica literaria actual*, Madrid, Playor, 1985, 2.ª ed., 251-345.
- CICERÓN, M. T.: 1986 *Defensa del poeta Arquias*. Segunda edición revisada por Antonio Fontán Pérez, Madrid: Gredos.
- CLANCIER, Anne: 1973 *Psicoanálisis, literatura, crítica* (trad. María José Arias), Madrid: Cátedra, 1976.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: 1988-1989 "La retórica en la interpretación psicoanalítica", *Estudios de Lingüística* (Alicante), V, 17-28. También en *Estudios de teoría literaria*, Valencia: Tirant lo Blanch, 2001, 101-119.
- DURAND, Gilbert: 1960 *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general* (versión cast. Mauro Armiño), Madrid: Taurus, 1982.
- 1964 *L'imagination symbolique*, Paris: PUF, 1984, 4.ª ed.
- FEIJOO, Fray Benito Jerónimo: 1726-1750 *Cartas eruditas* (ed. Agustín Millares Carlo), Madrid: Espasa-Calpe, 1969.
- FÓNAGY, Ivan: 1981 "Langage poétique et psychanalyse", *Semiotica*, 33 (1/2), 123-150.
- FREUD, Sigmund: 1900 *La interpretación de los sueños* (trad. Luis López-Ballesteros y de Torres), Madrid: Alianza Editorial [1966], 1987, 17.ª reimpresión, 3 vols.
- 1901 *Los sueños*, en Freud, S., 1988: 113-168.
- 1905 *El chiste y su relación con lo inconsciente* (trad. Luis López-Ballesteros y de Torres), Madrid: Alianza Editorial [1969], 1986, 7.ª reimpresión.
- 1907 *El delirio y los sueños en "La Gradiva", de W. Jensen*, en Freud, 1970: 105-199.
- 1908 *El poeta y la fantasía*, en Freud, 1972: 9-19.
- 1910 *Un recuerdo de Leonardo de Vinci*, en Freud, 1970: 7-74.
- 1913 *El tema de la elección de un cofrecillo*, en Freud, 1972: 20-31.
- 1913a *El "Moisés" de Miguel Ángel*, en Freud, 1970: 75-104.
- 1915-1916 *Varios tipos de carácter descubiertos en la labor analítica*, en Freud, 1972: 32-57.
- 1970 *Psicoanálisis del arte* (trad. Luis López-Ballesteros y de Torres), Madrid: Alianza Editorial, 1987, 7.ª reimpresión.
- 1972 *Psicoanálisis aplicado y técnica psicoanalítica* (trad. Luis López-Ballesteros y de Torres), Madrid: Alianza Editorial, 1974, 2.ª ed.
- 1972-1975 *Obras Completas* (trad. Luis López-Ballesteros y de Torres; ordenación y revisión de los textos por el Doctor Jacobo Numhauser Tognola), Madrid: Biblioteca Nueva, 9 vols.
- 1988 *Los textos fundamentales del psicoanálisis* (selección e introducción de Anna Freud, versión española de Luis López-Ballesteros y de Torres, y Ramón Rey Ardid, revisión técnica de Miriam Chorne y Gustavo Dessal), Madrid: Alianza Editorial.
- GARCÍA BERRIO, Antonio: 1977 *Formación de la teoría literaria moderna. Tópica horaciana. Renacimiento europeo*, Madrid: Cupsa.
- 1980 *Formación de la teoría literaria moderna. 2. Poética manierista. Siglo de Oro*, Murcia: Universidad.
- 1985 *La construcción imaginaria en 'Cántico' de Jorge Guillén*, Limoges: Université.

- GARRIDO GALLARGO, Miguel Ángel: 1991 "Northrop Frye (1912-1991)", *Revista de Literatura*, 105, 175-177.
- GENETTE, Gérard: 1966 *Figures. I*, Paris: Seuil, 1976.
- GRIMAUD, Michel: 1981 "Psychologie et littérature", en A. Kibédi Varga (ed.), *Théorie de la littérature*, Paris: Picard, 256-281.
- HAY, Louis, et al.: 1989 *De la lettre au livre. Sémiotique des manuscrits littéraires*, Paris: CNRS.
- HUARTE DE SAN JUAN, Juan: 1575 *Examen de ingenios para las ciencias* (ed. Esteban Torre), Madrid: Editora Nacional, 1977.
- JAUSS, Hans Robert: 1977 *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética* (trad. Jaime Siles y Ela M.ª Fernández-Palacios), Madrid: Taurus, 1986.
- KASSAI, Georges: 1986 "Le style et ses rapports avec l'inconscient", *Revue des Sciences Humaines*, 201, 79-88.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso: 1596 *Philosophía Antigua Poética* (ed. Alfredo Carballo Picazo), Madrid: CSIC, 1973, reimpresión, 3 vols.
- LUZÁN, Ignacio de: 1737-1789 *La Poética. (Ediciones de 1737 y 1789)* (ed. Isabel M. Cid de Sirgado), Madrid: Cátedra, 1974. (Otra edición, de Russell P. Sebold, Barcelona: Labor, 1977.)
- MAURON, Charles: 1962 *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris: José Corti.
- MEHLMAN, Jeffrey: 1970 "Entre psychanalyse et psychocritique", *Poétique*, 3, 365-385.
- NATOLI, Joseph; RUSCH, Frederik L.: 1984 *Psychocriticism: an annotated bibliography*, Westport, London: Greenwood Press.
- NEEFS, Jacques: 1990 "Critique génétique et histoire littéraire", en Béhar, Henri; Fayolle, Roger (eds.), *L'histoire littéraire aujourd'hui*, Paris: Armand Colin, 23-30.
- PÁRAMO ORTEGA, Raúl: 1971 "Intento de interpretación psicoanalítica de un cuento de J. L. Borges", en Varios Autores, *Psicoanálisis y crítica literaria*, Madrid: Akal, 1981, 137-146.
- PÉPIN, Jean: 1976 *Mythe et Allégorie*, Paris: Études Augustiniennes.
- PLATÓN: 1981-1999 *Diálogos* (varios traductores), Madrid: Gredos, 9 vols.
- PROFETI, Maria Grazia: 1985 "Literatura y estudio biográfico. Psicocrítica", en Díez Borque, J. M. (coord.), *Métodos de estudio de la obra literaria*, Madrid: Taurus, 313-352.
- RAIMONDI, Ezio: 1980 "La critica simbolica", en Corti, Maria; Segre, Cesare (eds.), *I metodi attuali della critica in Italia*, Torino: ERI, 61-81.
- SPITZER, Leo: 1960 "Desarrollo de un método", en *Estilo y estructura en la literatura española* (introducción de Fernando Lázaro Carreter, varios traductores), Barcelona: Crítica, 1980, 33-60.
- WELLEK, René; WARREN, Austin: 1949 *Teoría literaria* (versión esp. José M.ª Gimeno), Madrid: Gredos, 1969, 4.ª ed.
- WILLIAMS, Linda: 1981 "Dream rhetoric and film rhetoric: Metaphor and metonymy in *Un chien andalou*", *Semiotica*, 33, 1/2, 87-103.
- WRIGHT, Elizabeth: 1982 "Modern psychoanalytic criticism", en Jefferson, A.; Robey, D. (eds.), *Modern Literary Theory: A Comparative Introduction*, London: Batsford, 1986, 2nd edition, 145-165.
- 1984 *Psychoanalytic Criticism. Theory in Practice*, London: Methuen.
- 1988 "Another Look at Lacan and Literary Criticism", *New Literary History*, 19,3, 617-627.