

SEGUNDA PARTE

TEORÍAS LITERARIAS DEL SIGLO XX

CAPÍTULO VI

LITERATURA Y LENGUA: TEORÍAS LINGÜÍSTICAS Y SEMIOLÓGICAS

1.—EL FORMALISMO RUSO

En un trabajo reciente Emil Volek señala: "Si reflexionase sobre sus raíces, el inquieto Fausto de la teoría literaria moderna llegaría infaliblemente a la conclusión de que *en el principio era... el Formalismo Ruso*" (Volek, 1985: 49). En efecto, parece fuera de todo posible cuestionamiento la afirmación de que la "Teoría literaria" contemporánea comienza con esa escuela cuya historia fue resumida así por V. Erlich: "Se trata de una escuela rusa de erudición literaria que se originó por allá los años 1915-16, llegó a su apogeo a principio de los veinte y fue suprimida alrededor de 1930" (Erlich, 1955: 17). Ha sido Erlich también quien ha presentado a Potebnja y a Veselovskij como precursores en Rusia de las teorías formalistas. Potebnja habría insistido, por ejemplo, en la necesidad de una alianza más estrecha entre el estudio del lenguaje y la ciencia literaria, mientras que Veselovskij habría mostrado un enorme interés por los recursos formales de la poesía, y se habría preocupado más por la estructura objetiva de la obra literaria que por los procesos psíquicos subyacentes.

La relación entre Formalismo y Vanguardia es también ya otro lugar común a la hora de abordar este capítulo de la historia de las teorías literarias. En muchas ocasiones, las teorías formalistas fueron tan sólo la expresión de una estética que se caracterizaba sobre todo por una inversión radical de los conceptos románticos. En este sentido, cabe destacar la coincidencia que existe entre los primeros planteamientos formalistas y las opiniones expuestas para la pintura por Malévich, en el ensayo de 1920, "El suprema-

tismo o el mundo de la no representación" (cfr. Micheli, 1966: 261-79), donde se habla de la "pura sensibilidad plástica" como el valor específico del arte —el que serviría para distinguir una obra buena de otra mala, a pesar de tener ambas el mismo contenido representado. Lo que podía valer como constatación teórica se hace, sin embargo, más discutible cuando se convierte en principio estético que propugna la eliminación de los contenidos del arte, a fin de que el valor específicamente artístico obtenga la su premaxia. Para Gadamer, se trataría de una "teoría estética que se deja limitar por el concepto de verdad de la ciencia" (Gadamer, 1960: 25). La cuestión del "lenguaje transraccional" (*zaum*), que los formalistas apoyaron en sus primeros trabajos, está muy relacionada con esa búsqueda supremacía de lo puramente artístico. Y fue precisamente esta tentativa la que hizo inevitable el choque con las teorías sociales del arte (y con su correlato estético, el realismo) en una situación histórico-política que exigía del intelectual un compromiso explícito y sin fisuras con la causa revolucionaria. Desde la perspectiva actual, enriquecida por las ya conocidas aportaciones de Bajtin y por las de la semiótica de la cultura, se ve claro que el enfrentamiento no era tanto entre teorías formalistas y marxismo (pues el marxismo, como teoría de la historia, todavía no se había planteado seriamente el problema del arte) cuanto entre dos estéticas antagonicas que venían enfrentándose ya desde mediados del siglo XIX.

Pero si los teóricos de la *Opojaz* estuvieron en un primer momento más comprometidos con una estética determinada que con el conocimiento de lo que el arte literario era o había sido, paulatinamente fueron desligándose de su alianza solidaria con las vanguardias y elaborando teorías que querían ser válidas para todo arte. La prueba de ello es que muchos de sus trabajos versaban sobre autores no vanguardistas (clásicos del XVIII y el XIX, como Pushkin, Gogol, etc.). La deuda que la teoría literaria actual mantiene con los conceptos e hipótesis elaborados por los formalistas rusos es indiscutible (cfr. García Berrio, 1973). Habría que distinguir tres grupos de aportaciones: en primer lugar, las referentes al concepto de literatura; en segundo, las aportaciones metateóricas, referidas al concepto de teoría o ciencia de la literatura

y a cuestiones metodológicas; y en tercer lugar, las que se ocupan de la caracterización del lenguaje literario, verso o prosa.

Una exposición del concepto de literatura de los formalistas rusos debe comenzar por la que fue la teoría más conocida de la escuela, la del "extrañamiento" elaborada por Sklovskij. Respecto de la misma, Jakobson iba a decir en 1965, en el prólogo que escribió a la antología de Todorov: "Sería erróneo identificar el descubrimiento e incluso la esencia del pensamiento 'formalista' con los vacuos discursos sobre el secreto profesional del arte, que consistiría en hacer ver las cosas desautomatizándolas y volviéndolas sorprendentes (extrañamiento), mientras que en realidad el lenguaje poético opera un cambio esencial en las relaciones entre el significado y el significado, así como entre el signo y el concepto" (Jakobson, 1965: 8). Las palabras de Jakobson parecen contener una desautorización de la teoría sklovskiana, pero no debe olvidarse que el propio Jakobson escribió algunos de esos "vacuos" discursos sobre el extrañamiento en los primeros años de desarrollo de la escuela. En 1921, su ensayo "Sobre el realismo artístico" proponía un realismo fundado sobre la sorpresa, sobre la violación de las formas habituales, es decir, al igual que Sklovskij, pensaba que el secreto del arte consistía en *hacer ver* mejor la realidad dificultando su percepción (Jakobson, 1921: 73). Lo que las afirmaciones de Jakobson en 1965 implican es, en consecuencia, una desautorización del pensamiento "juvenil" de la escuela en función de la revisión posterior a que ese pensamiento fue sometido por parte de esa misma escuela.

Una revisión que se originó en los esfuerzos de estos investigadores rusos para encontrar aquello que empezaron a considerar el objeto de la ciencia literaria, la "literariedad". La búsqueda de lo específicamente literario les llevó a establecer nítidas diferencias entre el lenguaje práctico o comunicativo y el lenguaje artístico, hasta llegar a esa conclusión que Jakobson exponía sucintamente en 1965: "el lenguaje poético opera un cambio esencial en las relaciones entre el significante y el significado, así como entre el signo y el concepto". La literatura no era ya, pues, un modo de hacernos ver mejor la realidad, sino una alteración profunda de las leyes del lenguaje cotidiano, una *lengua especial*. Ya en 1923, en su tra-

bajo académico *Sobre el verso checo, comparado principalmente con el verso ruso*, Jakobson exponía en qué consistía ese carácter especial de la lengua poética, definiéndola como "elocución orientada hacia el modo de expresión" (Erllich, 1955: 262), y anticipando, pues, la formulación conocida y posterior de la función poética como aquella en que el lenguaje se orienta hacia el mensaje (Jakobson, 1960). Lo más importante, sin embargo, era la negativa por parte de Jakobson en este libro —y de la escuela formalista en pleno en muchos de sus trabajos— a identificar la lengua poética con la lengua expresiva; lo más importante, por lo que esta negativa contenía de oposición a las teorías del idealismo posthegeliano, croceanas y simbolistas, entonces en expansión en Europa. No cabe ninguna duda —y ello a pesar de que muchos políticos soviéticos no supieron apreciarlo así— de que la escuela formalista representaba un islote de lucidez racionalista frente a una intelectualidad europea cada vez más seducida por todas las variantes del idealismo neorromántico.

Las aportaciones metateóricas de la escuela formalista son tan importantes como las teóricas. Los formalistas rusos fueron los primeros en hablar de teoría de la literatura —de "ciencia de la literatura" se hablaba, como se ha visto, desde la segunda mitad del XIX—, con las consecuencias que ello tiene para el carácter abier-to y no dogmático de la investigación; y fueron también los primeros en plantearse la necesidad de delimitar el objeto de estudio (cfr. González, 1982: 11-13). Las formulaciones más conocidas son la de Eijembaum en "La teoría del método formal" (1927: 25): "el objeto de la ciencia literaria debe ser el estudio de las particularidades específicas de los objetos literarios que los distinguen de toda otra materia"; y la de Jakobson en *La poesía rusa moderna*, de 1919: "El objeto de la ciencia literaria no es la literatura sino la 'literariedad', es decir, lo que hace de una obra dada una obra literaria" (cit. por Eijembaum, 1925: 25-26).

Parece innegable, pues, que es en esta escuela donde el cientifismo, que había corroido los niveles terminológico y metodológico de la Historia de la literatura, alcanza ya su tercer y más "grave" momento. La ciencia de la literatura no es ya la ciencia histórica a la que se añade el método positivo de las ciencias natu-

rales: es la "ciencia" misma. Su objeto, sus objetivos y su método responden a las exigencias de los objetos, objetivos y métodos de las ciencias naturales. Eijembaum lo resume así: "el método formal ha sobrepasado los límites de lo que se llama generalmente metodología, y se ha transformado en una ciencia autónoma que tiene por objeto la literatura considerada como una serie específica de hechos" (22). Al considerar las obras literarias como "hechos", el investigador de la literatura se situaba frente a ellas como un geólogo lo haría frente a las muestras de un mineral que desea investigar. Estos tempranos investigadores no repararon, sin embargo, en una diferencia fundamental que los separaba de los geólogos: el estudioso de la literatura observa las muestras de "literatura" sabiendo ya de antemano que son "literatura" y que nada que él descubra o no descubra en ellas hará ya cambiar ese hecho. El objeto de las ciencias humanas nos viene ya dado por la tradición, y ninguna nueva definición de la "literariedad" permite expulsar de la Historia de la Literatura obras que fueron acogidas allí en razón de otras definiciones.

Junto al concepto de "teoría de la literatura" los formalistas nos ofrecen un renovado concepto de "historia de la literatura" que encuentra su más plena expresión en el trabajo de Tynianov, "Sobre la evolución literaria" (1927). La visión de la evolución literaria como sustitución de sistemas —cambio de funciones y elementos formales del sistema—, inaugura una manera de hacer historia positivista que ya no es mera crónica de la literatura. Por otra parte, el hoy tan celebrado concepto de la "intertextualidad" encontró también sus primeros elaboradores en los formalistas rusos: para Sklovskij, "de todas las influencias que se ejercen en la historia de una literatura, la principal es la de las obras sobre las obras" (cit. por Eijembaum, 1925: 35). Finalmente, las tesis de Tynianov-Jakobson, al determinar que era imposible explicar la orientación de la evolución literaria "sin analizar la correlación de la serie literaria con las otras series sociales" (1928: 105), abrieron lo que amenazaba con convertirse en una visión cerrada —por excesivamente inmanente— del fenómeno literario; mientras que, al advertir del peligro de "considerar la correlación de los sistemas sin tener en cuenta las leyes inmanentes a cada sistema" (*ibid.*),

ponían necesarios frenos a las visiones reductoras de la literatura, visiones procedentes del sociologismo decimonónico, que abordaban la obra literaria como cualquier otro producto ideológico, sin tener en cuenta su especificidad artística.

Las observaciones formalistas sobre el papel de la parodia completaron el cuadro de la evolución literaria, al proyectar luz sobre los mecanismos del cambio literario. El enfoque funcional de la evolución literaria demostró que ésta no era "ni una cuestión de suave transición del maestro al discípulo, ni de rígidas antinomias" (Erich, 1955: 370). Es el uso de la parodia el que permite ver la naturaleza dual de la evolución literaria, como desafío contra lo precedente y, al mismo tiempo, como continuidad con ello.

Las investigaciones sobre el lenguaje literario llevaron a los formalistas en primer lugar a distinguir nítidamente, en oposición a los simbolistas, el verso y la prosa literaria, como géneros regidos por diferentes leyes. Mientras que en el dominio de la prosa, los formalistas eran pioneros, en el del verso se vieron obligados a enfrentarse a teorías precedentes. Los trabajos de los formalistas sobre el verso llevaron a visiones teóricas nuevas sobre la naturaleza de la lengua poética. Los fundamentos de esta nueva visión fueron presentados por O. Brik, en el trabajo "Ritmo y sintaxis" (1920), a partir del cual los formalistas empezaron a estudiar el ritmo como fundamento constructivo del verso que determinaba todos sus elementos, y a considerar el verso como una forma particular de discurso que posee sus propias cualidades lingüísticas.

En los estudios sobre la prosa literaria, lo más importante es la distinción entre "fábula" y "trama" (*sujet*), aplicación clara a la ficción narrativa de la dicotomía entre "material" y "procedimiento", uno de los principios teóricos básicos del formalismo. La eficacia artística dependía del procedimiento, de la trama, es decir, de la construcción artística, y no del material o fábula —esto es, de los acontecimientos narrados—, de la misma manera que Malévich había señalado que el valor estético de un cuadro no dependía del contenido representado sino de la pura sensibilidad plástica. Otra de las contribuciones importantes de los formalistas a la teoría de la ficción narrativa es el análisis morfológico del relato, inaugurado por V. I. Propp en su *Morfología del*

cuento (1928), donde se pretendía reducir la multiplicidad de los cuentos de hadas del folclore ruso a un número limitado de tipos básicos, descubriendo las funciones idénticas que desempeñaban los variadísimos personajes.

2.—LA ESTILÍSTICA

No debe confundirse lo que, con mayúscula, se denomina aquí Estilística con la investigación del estilo en general. Mientras que ésta es una constante en la historia del pensamiento literario (*cf.* Vázquez Medel, 1988), la Estilística es una corriente determinada de concepción e investigación del estilo que constituye escuela crítica en el siglo XX. Entiendo por tal sobre todo la que suele llamarse también estilística idealista o genética, ya que ésta es la estilística más propiamente literaria, es decir, la más preocupada por el estilo de la escritura artística.

Para la Estilística (idealista o genética), es posible encontrar las fuentes de sus presupuestos básicos en los pensadores posthegelianos, es decir, en el idealismo de fines del XIX y comienzos del XX. Se suele localizar una de esas fuentes en la *Poética* de Dilthey. No en balde, el pensador alemán declaraba con toda rotundidad su "oposición a toda estética formalista" (Dilthey, 1887: 205-6) en razón del "nexo causal" que existiría "entre el estado de ánimo que produce una obra poética y la forma que le es propia" (32), es decir, se pronunciaba en favor de la tesis de la fenomenología hegeliana —el espíritu se expresa en las formas— que está también en la base de la Estilística. También de Dilthey procede esa importante distinción entre ciencias de la naturaleza y ciencias del espíritu, entre sus distintos modos de conocer —la "reflexión" y la "experiencia vivida" (*Erlebnis*)—, y entre sus distintos resultados, la "explicación" y la "comprensión", que daría tanto juego a comienzos del siglo XX, sobre todo en manos de la Estilística española. Y, finalmente, se encuentra también en él esa conciliación de lo psicológico y lo histórico, de la "facultad creadora" y la "historicidad de la vida anímica" (10-11), que caracterizaría igualmente a la Estilística, buceadora del espíritu individual, pero también del espíritu de época.

Mucho más importante aún es la influencia de B. Croce, hasta hace poco el teórico más influyente en Italia, y autor de la que se considera la primera obra de teoría estilística, *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general* (1902). La gran lucha que sostuvo con la filosofía positiva, partiendo de la fenomenología hegeliana, pero rectificándola en sus aspectos más dialécticos, hasta acercarla al neokantismo, explica que en esta obra Croce pueda decir "el arte es forma y nada más que forma". Quiere significar con ello que el arte es forma espiritualizada (forma, y no materia), en suma, expresión, pero no del Espíritu objetivo hegeliano, que igualaba las formas de un período histórico como formas expresivas de un estado histórico del Espíritu, sino expresión de un espíritu subjetivo, radicalmente individual, que no podría nunca derivar en tipologías. De ahí la imposibilidad de estudiarlo científicamente, según Croce —que parte, pese a todo, de un concepto positivista de ciencia como observación de relaciones *constantes* y deducción de leyes—, y la necesidad de emplear la "intuición" (equivalente de la *Erlebnis* diltheyana) para acceder al espíritu oculto en la forma, verdadero objeto de la crítica por él propuesta. Aunque Saussure todavía no había elaborado su conocida distinción entre lengua y habla, Croce afirmaba ya *avant la lettre* que todo era habla en el lenguaje y que era imposible encontrar en él elementos colectivos, sociales, pues todo allí era expresivo y manifestaba un rasgo anímico único e irrepetible.

Por último, en este repaso a los precedentes filosóficos de la Estilística, habría que tener en cuenta la influencia que la fenomenología husserliana tuvo en el concepto de lenguaje que iba a marcar esta corriente de teoría literaria y que la distingue nítidamente de las corrientes saussureanas. La diferencia reside en la mayor importancia que Husserl concede a lo que de expresión individual hay en el uso del lenguaje, concebido éste además como expresión de la conciencia (del espíritu) y no como medio social de comunicación. No es que Husserl —y con él la Estilística— no reconociera lo que de social, de experiencia colectiva, hay en el lenguaje, pero ésta le parecía un inconveniente, y soñaba con un lenguaje que expresase puramente la conciencia individual, quedando libre de tener que indicar significados externos a la mente

en el momento de hablar (*cf.* Eagleton, 1983: 80). Para la crítica literaria basada en este concepto del lenguaje, el mayor problema en el análisis de la expresión literaria es la dificultad de extraer el acento personal, la singularidad de esa expresión, envuelta como está en un lenguaje "contaminado" de lo social.

Dificultad que se aprestaron a enfrentar precisamente los representantes de la Estilística. Convencido, tras la lectura de Croce, de que en la lengua, y sobre todo en la lengua literaria, se expresa ese espíritu puro e incontaminado, el lingüista alemán K. Vossler decide partir en su búsqueda. Lo hace, además, de acuerdo con el lema de la fenomenología husserliana, "la vuelta a las cosas", es decir, partiendo de los fenómenos, de lo inmediatamente visible, de lo empírico. De ahí esa famosa distinción suya entre positivismo metodológico y positivismo metafísico, que en realidad podría servir para distinguir, en general, las dos variantes en el horizonte positivista del siglo XX (*cf.* Rodríguez, 1984). La propuesta de Vossler de utilizar los métodos positivos de descripción y análisis, integrándolos en una fenomenología o ciencia del espíritu, consiste fundamentalmente en que, después del análisis exhaustivo de lo material, que suele caracterizar a todo empirismo, se proceda a aquello que Comte repudiaba como metafísico: la búsqueda de la causa, de la génesis oculta en el dato (*cf.* Vossler, 1904: 12-14).

Para Vossler, posthegeliano, la causa reside en el Espíritu, aunque su definición del mismo difiere bastante de la de Croce, pues para él existirían compartimentos estancos en la inmensa realidad del Espíritu: el correspondiente a la época histórica, el espíritu histórico; el correspondiente a la nación, el espíritu nacional (estos dos correspondiéndose a su vez con el espíritu objetivo hegeliano); el correspondiente al individuo, el espíritu individual o subjetivo; e incluso —lo que constituye un desafío a la estética croceana que negaba rotundamente la existencia de "tipos" o de "géneros" en arte— el correspondiente a un género. Así, en su conocido análisis comparado —estético-histórico— de los estilos de Ariosto y La Fontaine, las características comunes a ambos se explican como manifestaciones de un espíritu compartido de fabulista —espíritu sencillo y humilde—, mientras que las diferencias se remiten a las de las distintas naciones y épocas históricas en

que vivieron (Vossler, 1905: 187-92). En realidad, Vossler, más hegeliano que croceano, deja poco ámbito de actuación al espíritu individual. Tras partir en su búsqueda, tiene que reconocer, si quiera sea implícitamente, que éste se disuelve en gran medida en las variantes del espíritu objetivo.

En cambio, Spitzer, más influido por la psicología, desdeña todo cuanto en la obra remite a causas espirituales colectivas y busca, con su método del "círculo filológico", el rasgo psíquico peculiar, la causa espiritual eminentemente subjetiva que explica las características singulares de un estilo. A él se debe la formulación más conocida de la lengua literaria como "desvío" (cfr. Pozuelo Yvancos, 1988: 22), y también la formulación más nítida del método de la crítica estilística, que consiste, en esencia, en elaborar progresivamente hipótesis sobre ese rasgo psíquico a partir de la materialidad —rasgos lingüísticos— del texto. Diferencia a Spitzer de otros famosos representantes de la Estilística como Dámaso Alonso, un optimismo epistemológico, de base más hegeliana que husserliana, que le lleva a rechazar el adagio escolástico —en el que el español iba a creer a pies juntillas—, "*individuum est inefabile*" (Spitzer, 1948: 21). Para Spitzer, el análisis de los datos combinado con la intuición —educada por la lectura constante— que permite establecer hipótesis interpretativas de esos mismos datos, es suficiente para dar con la causa espiritual del texto, sin que después de la aplicación del método haya que hablar de un misterio inaccesible al que éste no tendría acceso.

El desarrollo de la Estilística española coincidió en el tiempo con una circunstancia muy específica de la cultura española —la posguerra—, que explica muchas de las diferencias del sistema elaborado por Dámaso Alonso respecto del de Spitzer, a pesar de que ambos tienen también muchos rasgos en común. Hay que ceñir el hecho de que en la receptiva personalidad de Dámaso Alonso se encuentren influencias entrecruzadas que permiten dar cuenta del devenir de la teoría literaria en el segundo cuarto de siglo. Desde *La lengua poética de Góngora* —publicada en 1935, pero escrita ya en 1927—, donde Dámaso Alonso se comporta como un descriptivista en la línea saussureana —vía Bally— más pura (cfr. Portolés, 1986: 143), hasta llegar a *Poesía española* (1950),

obra clave de la Estilística, de base eminentemente husserliana, Dámaso Alonso recorre un camino, que en otro lugar he considerado involutivo (cfr. Wahnón, 1988), y en el que jugó un destacado papel sin duda la influencia de un Amado Alonso, muy influido a su vez por la fenomenología husserliana (cfr. Portolés, 1986: 170).

En *La lengua poética de Góngora*, a Dámaso Alonso le caracteriza un notable optimismo epistemológico: está persuadido de que una actitud objetiva en el sentido de neutral, de desapasionada, hacia el fenómeno literario, junto con el máximo rigor en el análisis de los datos lingüísticos del texto, será capaz de dar cuenta del mismo en lo que se refiere a su valor estético. Tras su análisis de la lengua gongorina, está convencido de que ha dado con el "secreto del estilo del gran poeta" (Alonso, 1935a: 213). Para Dámaso Alonso, en 1927, no hay más "misterios" en el arte literario que los procedimientos y las técnicas lingüísticas. En 1935, en cambio, puede detectarse ya un cambio importante en lo que concierne al concepto de poesía que manejará después el Dámaso Alonso más conocido. En el artículo "Aquella arpa de Bécquer" el crítico se muestra mucho más inseguro acerca de su capacidad para acceder al porqué del valor estético de un poema, localizado éste ya en algo que no es el trabajo formal: "Nadie nos revelará nunca el misterio de la poesía. Vanas alusiones, corredores que dan vueltas en el aire, palabras tan aparentemente claras que nos engañan con su luz y, en su diaphanidad, nos celan su secreto intacto" (Alonso, 1935b: 61). Y es precisamente cuando detecta en la poesía la existencia de algo misterioso a lo que no se puede llegar por el análisis, por muy riguroso que éste sea, cuando Dámaso Alonso decide dar cabida en su método crítico a la intuición, convirtiéndose así en uno de los más importantes representantes de la Estilística idealista.

El nuevo hincapié en la intuición coincide en el tiempo con el comienzo de la participación de Dámaso Alonso en la cultura universitaria del nuevo régimen franquista. En 1941 la *Revista Nacional de Educación*, portavoz de la política educativa de este régimen, publica un artículo de Dámaso Alonso que marca las directrices de lo que deberá ser la enseñanza de la lengua y la literatura en las universidades españolas. Titulado "Sobre la enseñanza de

la filología española", este temprano trabajo de teoría estilística permite ya detectar esa diferencia epistemológica entre la Estilística propugnada por Dámaso Alonso y la spitzeriana, a que antes me refería. Se trata de una diferencia localizada precisamente en el uso que se hace de la intuición. En la estilística de Dámaso Alonso, la intuición no es sólo la encargada de seleccionar los datos lingüísticos que van a ser más importantes para acceder al alma del autor, como ocurre en el método del círculo filológico de Spitzer. La intuición tiene también en el método de Dámaso Alonso esta función de punto de partida del análisis, pero no es la única que tiene. Mucho más importante, y más característica de la Estilística española, es la segunda función que se le encomienda como rúbrica final del método y que viene determinada por la convicción de que el alma del autor es en última instancia incognoscible, de que "*individuum est ineffabile*". Para Dámaso Alonso, el método spitzeriano que combina la intuición y el análisis sigue siendo incapaz de dar con el misterio de la obra: por eso al final de toda labor crítica es preciso reconocer humildemente la insuficiencia de la misma, los famosos "límites de la Estilística" (*cf.*: Alonso, 1950). Después de la humilde confesión de derrota, sin embargo, viene la soberbia compensación: es posible llegar al alma del autor dando un salto intuitivo, con una intuición que no tiene ya el sentido de "hipótesis" que tiene en Spitzer, sino un sentido de acceso místico al "misterio" reservado a seres tan únicos y singulares como el propio artista: los críticos de raza.

A partir de 1950, la obra de Carlos Bousoño supone una normalización de la Estilística española, en la que ya no son tan visibles los efectos de las condiciones político-culturales de la posguerra. En las tres producciones, la de Amado y Dámaso Alonso y la de Carlos Bousoño, se encuentran sin duda las bases del pensamiento literario español del siglo XX, y si bien, durante un tiempo, fue necesario reaccionar enérgicamente contra esas bases, a fin de incorporarse a la contemporaneidad teórica, hoy tiende a subirse lo que de aprovechable, a la luz de las nuevas teorías, hay en ellas.

En cuanto a las corrientes de estilística positivista, es decir, no fenomenológica, la más importante es la llamada estilística des-

criptiva, fundada por Charles Bally. Este autor iba a asignar una labor muy concreta a la nueva disciplina lingüística que concibió: "La estilística estudia, pues, los hechos de expresión del lenguaje organizado desde el punto de vista de su contenido afectivo, es decir, la expresión de los hechos de la sensibilidad por el lenguaje y la acción de los hechos de lenguaje sobre la sensibilidad" (Bally, 1909: 16). Fundamentaba así una estilística de la lengua, de la que excluía coyunturalmente, en tanto no estuviesen más desarrollados sus métodos de estudio, el estudio estilístico del habla, y de la que excluía incondicionalmente el estudio estilístico del habla literaria —puesto que ésta, decía Bally, era un hecho estético además de lingüístico, sobre el que el lingüista, por tanto, no tenía competencia. Sólo más tarde, seguidores de Bally, como Charles Bruneau, Jules Marouzeau y Marcel Cressot se plantean la posibilidad de utilizar textos literarios para estudiar esa dimensión afectiva del lenguaje que es el objeto de la estilística. A diferencia de la Estilística idealista, y de acuerdo con las premisas del cientifismo positivista, la estilística descriptiva no busca causas, sino leyes; en expresión de Cressot, "las leyes generales que rigen la elección de la expresión" (Cressot, 1947: 4).

En Guiraud (1969: 27), puede leerse que la estilística funcional sería "el estudio de los valores estilísticos en función de las necesidades específicas de la comunicación: es decir, en el sentido más amplio, del género". Esta corriente de estilística ha sido practicada especialmente en la U.R.S.S., donde M. V. Lomonósov en el siglo XVIII fue "el primero en sugerir la idea de las variedades funcionales del ruso, introdujo el concepto de los tres estilos aplicado concretamente al género (tipo) del lenguaje literario y perfiló los principios para intensificar su expresividad" (Kaida, 1986: 25). El comienzo de la estilística funcional en Rusia lo constituye la obra de G. O. Vinokur, *Cultura del idioma (Kultura iazyká)* (1929) (*cf.*: Kaida, 1986: 27).

En cuanto a la llamada estilística estructural, se trata de una corriente desarrollada principalmente en Francia dentro de la poética estructuralista. Esta corriente que ha abrazado la concepción de la lengua literaria como "desvío", pero a diferencia de la Estilística genética, no busca causas espirituales en los rasgos des-

viados ni centra su atención en la individualidad del estilo —el estilo de autor—, sino en las características generales por las que el lenguaje literario es un lenguaje “desviado” respecto de la norma común (cfr. Pozuelo Yvancos, 1988: 24). L. Dolezel fue uno de los primeros, junto con M. Riffaterre, en proponer una estilística objetiva basada en los métodos lingüísticos estructuralistas; pero es el último de los autores citados quien pasa por ser el principal representante de esta corriente. Riffaterre cree que los métodos lingüísticos pueden emplearse para la descripción exacta y objetiva de la utilización literaria del lenguaje, y que los hechos de estilo (los hechos literarios) sólo pueden aprehenderse en el lenguaje, aunque por su carácter específico deban distinguirse de los hechos de lengua (Riffaterre, 1971: 36).

3.—EL “NEW CRITICISM”

Se conoce con este nombre un movimiento crítico norteamericano que floreció desde mediados de los años treinta hasta los años cincuenta. El primer problema que se plantea al abordar este capítulo reside en llegar a un acuerdo sobre quiénes deberían ser considerados Nuevos Críticos. No parece conveniente ampliar la extensión del término hasta hacerla equivalente a toda la crítica que desde los años veinte en adelante se opuso en Norteamérica a los métodos de la historia literaria tradicional. El “New Criticism” se caracterizó, además de por esta oposición, por una serie de principios y métodos críticos que son los que aquí se pondrán de relieve, y que tienen en común con los movimientos europeos coetáneos —Formalismo ruso y Estilística— la atención prestada al texto mismo, en detrimento de los factores extratextuales.

Muchos de esos principios y métodos que caracterizan al “New Criticism” recibieron inspiración de pensadores ingleses y estadounidenses que representaban las nuevas tendencias de la lingüística y del arte poético. Así, la semántica de I. A. Richards —la teoría lingüística que los “new critics” conocieron mejor— tuvo mucho peso en la concepción que el “New Criticism” defendió de la literatura. Richards había distinguido dos formas de comunica-

ción: las proposiciones (*statements*) y las pseudo-proposiciones (*pseudo-statements*), pertenecientes las primeras a la ciencia, las segundas al arte; y había señalado que, mientras las primeras se caracterizaban por implicar significaciones referenciales (*Meaning*), las segundas sólo implicaban significaciones emocionales (*Significance*). Así pues, una cosa era lo que la palabra significaba efectivamente y otra lo que sugería. Aunque la mayoría de los antirrománticos “new critics” rechazaron la tesis de la significación emocional del arte (cfr. Morpurgo-Tagliabue, 1960: 300-2), no cabe duda de que las teorías semánticas de Richards, junto con las de su discípulo Empson, orientaron sus teorías sobre el significado del lenguaje poético como algo básicamente sugerente, plurisignificativo, además de que contribuyeron precisamente a la preocupación por el significado que distingue a los “new critics” norteamericanos de sus correligionarios europeos (estilísticos o formalistas), y que los hace hoy —en plena crisis del paradigma formalista y de recuperación del problema del significado— especialmente interesantes.

También T. S. Eliot y T. E. Hulme ejercieron una profunda influencia sobre el nuevo pensamiento crítico norteamericano. Hulme con su recusación del subjetivismo y el individualismo románticos y su preocupación por la tradición literaria y el oficio del poeta; y Eliot, que siguió a Hulme, con este mismo interés por la tradición literaria —una tradición que, como señala Eagleton (1983: 55), no deja de ser “profundamente selectiva”— y con su idea de que la crítica debía ocuparse del texto y no del autor. Finalmente, el crítico inglés T. R. Leavis, con su propuesta de una “crítica práctica” y una “lectura analítico-interpretativa”, confirmó a los “new critics” en sus empeños de hacer que se prestase al texto la debida atención. Para Eagleton, las propuestas de Leavis alentaron “la ilusión de que cualquier trozo escrito, ‘literario’ o no, puede ser debidamente estudiado e incluso comprendido aislado de todo contexto” y supusieron “el comienzo de la ‘cosificación’ de la obra literaria, del tratamiento que la considera como un objeto en sí mismo, que alcanzó su triunfal consumación en la nueva escuela crítica norteamericana” (Eagleton, 1983: 61).

Los nuevos métodos, el tono y el nuevo gusto se pueden distin-

guir con claridad en un grupo de críticos del sur de los Estados Unidos —la Escuela del Sur constituida por J. C. Ransom, A. Tate, C. Brooks y R. P. Warren. En 1923, A. Tate hablaba ya de una “nueva escuela de la llamada crítica filosófica” (cfr. Wellek, 1986: 219). Otros críticos a los que se suele considerar miembros de la Escuela son R. P. Blackmur, K. Burke, Yvor Winters —los tres a veces en violento desacuerdo con sus supuestos aliados— y W. K. Wimsatt, el único que verdaderamente se consideraba afín al grupo y que trabajó por sus principios incluso en la década de los setenta, cuando el “New Criticism” ya había caído en desgracia en los Estados Unidos y en Europa (v. el ensayo de Wimsatt incluido en Bradbury y Palmer, 1970: 73-98).

R. Wellek advierte con acierto que este grupo de críticos dedica mucho de estar unificado (cfr. Wellek, 1986: 220), y, de hecho, dedica buena parte de su libro a demostrar que las tesis de estos autores eran muchas veces contradictorias e incompatibles. No obstante, existen algunas teorías que pasan por ser representativas del grupo, y a ellas precisamente debemos referirnos. Una de las más conocidas ha venido en denominarse “denuncia de las cuatro falacias”. Se trata de la crítica de los presupuestos que estarían en la base de cuatro conocidas tendencias críticas frente a las que el “New Criticism” opondría su método del “close reading” o “lectura atenta”. La denuncia de la “falacia intencional”, por ejemplo, al oponerse a la idea de que texto literario e intención del autor fueran identificables, deja sin sentido la cuestión de la biografía del autor y, por tanto, todo tipo de crítica biográfica e incluso intencional (caso de la fenomenológica crítica de la conciencia, a la que Wimsatt, el “denunciante” en este caso, se enfrentaba especialmente).

Lo importante era que, al enfrentarse mediante las “denuncias” a ciertos tipos de crítica, los “new critics” elaboraban el suyo: la crítica intrínseca, con su método, el “close reading”. Cuando Cleanth Brooks y Robert Penn Warren propusieron en su conocido libro de texto, *Understanding Poetry* (1938), la lectura minuciosa del texto del poema, seguramente no imaginaban la repercusión que dicha propuesta iba a tener. Sin duda, se trata de una metodología crítica muy relacionada con el horizonte positivista domi-

nante en el siglo XX, en el sentido de que tiene la ambición básica de atenerse al dato, pero sería un error considerar, como a menudo se hizo, que el “New Criticism” sea el formalismo norteamericano. Los conceptos de forma pura, de palabra autosuficiente o de lengua autónoma fueron completamente ajenos al pensamiento literario de los “new critics”. Para Allen Tate, la idea de que el lenguaje sea una realidad en sí mismo es simplemente una “superstición que procede de Lautréamont, Rimbaud y Mallarmé y llega a los surrealistas” (cit. por Wellek, 1986: 226). Para los “new critics”, el poema, o mejor, el lenguaje poético, se refiere a una realidad, es sobre todo un modo de significar, y la función de la crítica consiste precisamente en explicitar esos significados que, por poéticos, se encuentran en estrecha interrelación con el significante —de ahí que en poesía se rechace la distinción entre forma y contenido— y que, además, no son unívocos.

Con esto último está relacionada precisamente la ingente labor de reflexión sobre el significado poético que el “New Criticism” llevó a cabo y que constituye hoy lo más atractivo de su producción teórica. Dejando de lado la desafortunada elección por parte de Ransom de los términos “estructura-textura” para dar cuenta de la diferencia entre el significado literal o lógico del poema y los significados añadidos por la riqueza significativa del poema, lo cierto es que esta distinción parece haber tomado carta de soberanía en la teoría literaria actual, con los trabajos de la semiótica sonviética y la semántica greimasiana, cuyo concepto de “isotopías” recuerda bastante la concepción de la metáfora como “una especie de segundo poema añadido al poema en sí” que se debe precisamente a Ransom (cit. por Wellek, 1986: 255). Otros conceptos igualmente relacionados con la riqueza significativa del lenguaje poético como el de “tensión” de Allen Tate y, sobre todo, el de “ironía” de Brooks son igualmente aprovechables.

Claro es que Eagleton tiene seguramente razón cuando advierte que la riqueza significativa del lenguaje poético proclamada por el “New Criticism” tiene sus límites —en última instancia, metáfora, tensión e ironía se resuelven en una unidad significativa perfectamente estructurada, centrada y armónica, la del significado global del poema—, y que estos límites impiden identificarla

del todo con las teorías más actuales, relativizadoras absolutas del significado. Con estas últimas —advierte también Eagleton— estaría más relacionado el concepto de "ambigüedad" elaborado por Empson, a quien, por esta razón, no debería considerarse un representante sino un opositor del "New Criticism" (*cf.* Eagleton, 1983: 69-70).

Los opositores más famosos del "New Criticism" fueron, no obstante, los autollamados neorristotéticos de Chicago, encabezados por R. S. Crane. Las polémicas entre éstos y los "new critics" son un capítulo obligado de la crítica norteamericana, a pesar de que resulta difícil conocer su verdadero alcance por tratarse de un material de difícil acceso. De todas las paráfrasis que se han hecho de dichas polémicas, la más clarificadora es la que hace Morpurgo-Tagliabue (1960: 304-5). El más importante reproche que la Escuela de Chicago le hacía al "New Criticism" era el de no tener en cuenta el contexto histórico a la hora de intentar determinar el significado de un texto poético. Para estos neorristotéticos, el significado poético no sería tan ambiguo, paradójico e indeterminado como sostienen los "new critics", con sólo tener en cuenta el momento y el público para el que se escribió.

4.—EL ESTRUCTURALISMO LITERARIO

Las raíces del pensamiento o de la actividad estructuralista en los estudios literarios están en el formalismo ruso. Las tesis elaboradas por los teóricos formalistas, que ya se han estudiado, tales como la del "extrañamiento", la "literariedad", la parodia del procedimiento, etc., forman parte del arsenal de conceptos estructuralistas sobre literatura. Para decirlo brevemente, la Poética estructuralista es en muchos sentidos un desarrollo y maduración de la formalista. El "continuo" formalismo-estructuralismo es algo, pues, fuera de toda duda (*cf.* Broekman, 1971: 35; Fokkema, 1977: 28; y sobre todo Todorov, 1965, y García Berrio, 1973). Sin embargo, el estructuralismo literario supone, al mismo tiempo, una profunda revisión del formalismo clásico de la *Opojaz*, por cuanto supone sobre todo la continuidad con la revisión que ya se había

realizado en el propio seno de la escuela rusa, en las ocho tesis de Jakobson y Tynianov, donde se expuso por primera vez una teoría de la historia literaria que, con toda justicia, podía ya calificarse de estructural. De hecho, para F. W. Galan, "el desarrollo íntegro de la teoría de la historia literaria tal y como la concibieron Jan Mukarovsky y sus colegas de la escuela de Praga, puede tomarse como un comentario ampliado sobre el manifiesto de Roman Jakobson y Jurij Tynianov" (Galan, 1984: 23).

Hoy es comúnmente aceptado que esta profunda revisión realizada por la escuela praguense y que superó el rígido sincronismo del estructuralismo saussureano, no fue rápidamente exportada a la teoría literaria producida en Occidente. La versión que nos llegó, una vez sobrepasada la frustrante etapa "rehumanizadora" de la estética de posguerra, y precisamente como inevitable reacción contra su radical antiformalismo, fue una versión todavía atrapada en los confines del análisis sincrónico y de la inmanencia estructural. Lo que aquí se va a estudiar como estructuralismo literario no ha tenido repercusión y difusión entre nosotros más que en la última década, y podría parecer, por ello, que en una ordenación cronológica de las teorías del siglo XX, debería ocupar un lugar más próximo a nosotros, presentándose así como superación de la poética jakobsoniana. Me parece preferible, sin embargo, presentar el espacio estructuralista en todas sus dimensiones, sin intentar reducir a unidad lo que, desde el primer momento, se reveló un espacio lleno de diferencias. De hecho, los conflictos en el seno del estructuralismo no se reducen al de sincronía-diacronía, sino que, si hay que creer a Jakobson, otros debates de apariencia muy actual habrían animado desde sus comienzos la vida del estructuralismo literario: "En la crónica de los debates en el Círculo de Moscú y en la *Opojaz*, tal vez los más encarnizados y sugestivos son los que conciernen a la relación entre las propiedades puramente lingüísticas de la poesía y sus caracteres que trascienden los límites de la lengua y pertenecen a la semiología general del arte" (Jakobson, 1965: 9).

El propio concepto de estructura es ya el lugar de un conflicto. Ponerse de acuerdo sobre qué significa el término "estructura" se ha revelado una labor imposible. Optar por una definición es defi-

nir al mismo tiempo qué tipo de "estructuralismo" literario preferimos. Se puede elegir, por ejemplo, la definición que ofrece Lotman en *La estructura del texto artístico*: "El enfoque estructural de la obra literaria presupone que tal o cual 'procedimiento' no se considera como un dato material aislado, sino como una función con dos o, más frecuentemente, varias generatrices. El efecto artístico del 'procedimiento' es siempre una relación (por ejemplo, la relación del texto respecto a la expectación del lector, a las normas estéticas de la época, a los habituales clichés argumentales u otros, a las regularidades de los géneros). Fuera de estas relaciones el efecto artístico no existe simplemente" (Lotman, 1970: 124). Pero, si se acepta esta definición, se está aceptando que el punto de vista funcionalista es el determinante a la hora de definir en qué consiste el estructuralismo literario, y lo cierto es que hay estructuralismos que no hacen tanto hincapié en el enfoque funcional. En mi opinión, la idea en la que todo estructuralismo —incluido todo estructuralismo literario— se apoya es la de que por debajo de un conjunto de hechos similares —hechos lingüísticos, hechos literarios, hechos sociales, o cualesquiera otros—, existe un sistema más o menos estable de unidades y reglas de combinación. En el caso de los hechos literarios, ese sistema sería la "lengua literaria": y, en efecto, se diría que cuando falta la convicción acerca de la existencia de una lengua literaria, no se puede seguir hablando de "estructuralismo literario". De hecho, la crisis en que esta convicción entró a partir de mayo del 68 fue uno de los factores determinantes en la aparición de lo que se llama el postestructuralismo.

Otro aspecto importante es el de distinguir nítidamente entre estructuralismo lingüístico y estructuralismo literario o, dicho de otro modo, entre Lingüística y Teoría de la Literatura. El hecho de que las reflexiones estructuralistas sobre literatura hayan surgido del seno de escuelas del estructuralismo lingüístico —y la de Praga es un caso paradigmático—, motivó que, durante algunas décadas, aquello que los formalistas rusos quisieron evitar a toda costa —la invasión de los estudios literarios por otras disciplinas auxiliares—, se produjera, con más intensidad que en ningún otro caso, con la Lingüística. El estudio del estructuralismo checo permite, en primer lugar, delimitar claramente los dominios de una y

otra disciplina. Para J. Mukarovsky, la teoría literaria era una rama de la estética, y por tanto, dado el carácter signico de todo hecho artístico o estético, de la semiología. Esta teoría estructural de la literatura estaba, no obstante, en estrecha relación con la lingüística funcional o estructural, por la sencilla razón de que el material de la obra de arte literaria era el lenguaje (Mukarovsky, 1940: 67-68). Mukarovsky hacía notar también el carácter de modelo de investigación estructural que tenía el estructuralismo lingüístico, muy desarrollado en relación con la incipiente teoría estructural de la literatura: ésta debía, pues, aplicar "los métodos lingüísticos a toda la problemática de la ciencia literaria" (73).

Ciertamente, es difícil entender por qué, estando tan perfectamente formulada la relación estructuralismo lingüístico-estructuralismo literario desde los mismos orígenes de ambos en la Escuela de Praga, ha costado tanto trabajo en las últimas dos décadas dejarla clara. Sin duda, la desafortunada formulación que de la misma hiciera uno de los más destacados componentes de esa Escuela, R. Jakobson, en su famosa conferencia de 1958, en lo que Blas Matamoro llama con ironía "sus malos momentos" (Matamoro, 1988: 35), tuvo mucha responsabilidad en una confusión que ha tenido enormes repercusiones en los estudios literarios. Empezar la exposición del estructuralismo literario por las teorías de Mukarovsky permite, pues, conocer la versión originariamente estructuralista de esta relación y dejar sin fundamentos la idea de que esta delimitación sea un logro de la semiótica más actual.

En realidad, pocas de las afirmaciones sobre la literatura que se hacen hoy desde las más modernas escuelas de investigación literaria —semiótica de la cultura, poética de la recepción, sociocrítica o teoría empírica del texto— no se encuentran ya en las reflexiones semiológico-estructurales de Mukarovsky. La línea semiótica del estructuralismo checo recogió, precisamente, esas "ideas más osadas y estimulantes" del formalismo ruso, que en 1965, a juicio de Jakobson (1965: 8-9), permanecían aún en la sombra en Occidente, pero que pronto constituirían la clave medular del desarrollo de la semiótica literaria. Desde la naturaleza significativa del arte, hasta el carácter medio autónomo, medio comunicativo del signo literario; desde la transformación dialéctica de la estruc-

tura artística hasta la importancia del receptor a la hora de captar esta estructura como artística; desde el carácter productor que no reproductor del trabajo científico —“En un sentido científico los hechos en y para sí no tienen el mismo valor” (Mukarovsky, 1940: 46)— hasta la relación de la estructura artística con otras estructuras y su participación en el sistema de estructuras que es la Historia; son concepciones que asombra encontrar en los trabajos siempre estimulantes de Mukarovsky, y que han obligado en los últimos tiempos a renunciar a los enfoques inmanentistas, exclusivamente fonéticos y rígidamente ahistóricos de la obra literaria que durante algún tiempo quisieron pasar por el único estructuralismo literario.

También ha tenido mucho peso en esta reconsideración actual de lo que fue y es el estructuralismo literario, la obra de la escuela postformalista soviética, la escuela de Bajtin. Aunque Bajtin no utilice el término semiología, y siga colocando sus investigaciones bajo la rúbrica de “poética” heredada de sus predecesores formalistas, resulta del todo evidente que la poética bajtiniana, concebida como teoría de la literatura integrada en una teoría del arte, y con especial atención a los significados transmitidos por la estructura artística, merece ser considerada otro ejemplo temprano de semiótica literaria. La denuncia del error metodológico que consiste en pasar directamente de la visión del mundo del autor al contenido de sus obras, sin pasar por la forma (*cf.* Bajtin, 1963: 23, n. 8), se complementa, como en el caso de Mukarovsky, con la renuncia a la consideración de la obra como construcción puramente formal. Al igual que Mukarovsky, Bajtin contempla el lado autónomo del signo artístico —y por ello la evolución autónoma o inmanente del mismo, la historia del género, las relaciones de intertextualidad, la tradición literaria, etc.— y su lado comunicativo —la vida de la palabra en la obra literaria, las posiciones ideológicas que se expresan en ella, etc. La poética bajtiniana venía, así, a acabar con el divorcio dramático entre marxismo y teoría estructural de la literatura. Es de destacar que las ideas de Bajtin sobre la novela (la teoría de la polifonía) hayan podido ponerse en relación con las que el filósofo español Ortega y Gasset, pionero de las teorías más contemporáneas de lo literario, estaba defendiendo

casi por las mismas fechas (1925) (*cf.* Sánchez Trigueros, 1988).

Dentro del estructuralismo literario habría que hablar igualmente de la teoría glosemática de la literatura. A pesar de que comparte con las corrientes que proceden del estructuralismo lingüístico una orientación inmanentista y ahistórica, propia del rígido formalismo hjelmsleviano, y que, por tanto, es en algunos aspectos antagónica a las teorías de Mukarovsky o de Bajtin, sin embargo las teorías sobre literatura elaboradas por Stender-Petersen y Johansen a partir de los presupuestos de la lingüística hjelmsleviana, comparten también muchas de las características de lo que aquí se ha acordado en considerar estructuralismo literario y punto de vista semiológico.

Los principios para una ciencia de la literatura estructuralista inspirada en la Escuela de Copenhague (glosemática) los proporciónó el propio Hjelmslev, al sugerir una ampliación de los dominios de su teoría más allá de los límites de la lengua natural: “En un sentido nuevo, pues, parece fructífero y necesario establecer un punto de vista común a un gran número de disciplinas, desde la literatura, el arte, la música y la historia en general hasta la lógica y las matemáticas, de modo que desde él se concentren esas ciencias en un planteamiento de los problemas definido lingüísticamente. Cada una de ellas podrá contribuir en su medida a la ciencia general de la semiótica investigando hasta qué punto y de qué manera pueden someterse sus objetos a un análisis que esté de acuerdo con las exigencias de la teoría lingüística” (Hjelmslev, 1943: 153). A esta llamada responden a los pocos años dos investigadores daneses, Stender-Petersen y Johansen, con estudios que representan un intento de aplicar a la literatura la teoría hjelmsleviana del signo. Una tentativa similar realizan algunos años después Sörensen y Flydal, y finalmente J. Trabant.

Todos estos trabajos tienen una neta orientación semiótica-literaria, aun partiendo de un modelo lingüístico. Stender-Petersen, en “Esquisse d’une théorie structurale de la littérature” (1949), deja bien clara la necesidad de elaborar una teoría de la literatura que sea parte integrante de una teoría del arte y no de la Lingüística. Para este autor, aun cuando la literatura sea un “arte verbal” y aun cuando, por ello, la teoría lingüística deba ser una

presuposición fundamental en una teoría de la literatura, ésta debe abordar sobre todo lo que es arte y no lengua en la literatura, es decir, aquello que comparte con otras artes, la realización artística, siendo, pues, el principal problema a la hora de elaborar una teoría estructural de la literatura, determinar si esta realización artística puede ser sometida a análisis estructural. El planteamiento de Stender-Petersen es, como puede verse, un programa de semiótica literaria, que peca quizás de inmanentismo, pero que no se confunde con un programa de investigación lingüística.

5.—EL ESTRUCTURALISMO LINGÜÍSTICO Y LA LITERATURA

Se da la circunstancia paradójica de que Roman Jakobson, autor junto con Tynianov de las tesis de 1928 que cambiaron precisamente el signo formalista del formalismo ruso (*cf.* E. Volek, 1985: 79), y miembro destacado de la Escuela de Praga hasta exiliarse a los Estados Unidos, fue también quien difundió aquí y en Europa occidental esa versión formalista del estructuralismo que hoy, bajo los auspicios del estructuralismo checo —identificado con Mukarovsky— y de la poética bajtiniana, se rechaza como insuficiente e incluso como errónea. Recordemos las tesis fundamentales contenidas en la conferencia "Lingüística y poética": primero, la "literariedad" tiene unos fundamentos objetivos —lo que hace de un texto dado un texto literario son unas características lingüísticas susceptibles de análisis científico; segundo, la ciencia de la literatura es, consecuentemente, una parte de la Lingüística, ya que sólo la descripción lingüística puede dar cuenta de lo "literario" de un texto; tercero, la evolución de las formas literarias es un proceso completamente inmanente, que se debe únicamente al agotamiento o "automatización" de las mismas (Jakobson, 1960).

Estas tesis han sido suficientemente —a veces, excesivamente— contestadas desde que se produjera primero, la crisis de la función poética, luego la de la literariedad, como para dispensarnos aquí de rebatirlas. Probablemente se trataba de una formulación demasiado extrema de la legitimidad que, asiste al lingüista para abor-

dar el estudio de la literatura, pero es probable también que sólo con una formulación tan radical como la que eligió Jakobson, podía ser aceptada una tesis tan contraria a los que eran en 1958 los usos de la crítica literaria. En algunas ocasiones, y tras las críticas de que fue objeto, el propio Jakobson ha intentado explicar esta radical formulación como hija necesaria de un contexto determinado. Aunque actualmente se han discutido y finalmente negado casi unánimemente las implicaciones últimas de la teoría de la función poética y del principio de la literariedad, nadie podrá negar que los análisis de la lengua poética realizados por Jakobson, con su correspondiente principio del paralelismo o la recurrencia como manifestación empírica de esa función, son absolutamente pertinentes como descripción de la lengua poética contemporánea —al fin y al cabo, los basó en el lenguaje poético de Hopkins. Por tanto, pueden ser perfectamente integrados en la actual teoría del texto literario con tan sólo matizar que se trata de la descripción empírica de una literariedad concreta, de una época determinada y dependiente, por tanto, de un históricamente definido "valor" literario.

Muchas de las acusaciones que pesan hoy sobre la poética jakobsoniana son en realidad infundadas. Por ejemplo, Jakobson no negó nunca el carácter comunicativo del signo literario: "La primacía de la función poética sobre la función referencial —aclaró en un sentido parecido a Lotman cuando habla de la densidad semántica del texto poético— no elimina la referencia, pero la hace ambigua" (Jakobson, 1960: 382-83). En cambio, otras son de difícil defensa. En su conferencia de 1958, Jakobson presta demasiada atención a la capacidad del sonido para transmitir significaciones en detrimento del nivel léxico; desatiende los factores externos en la evolución de la serie literaria; y, sobre todo, está aquejado de un descriptivismo bloomfieldiano, que encontrará su máxima expresión en el famoso análisis de "Les chats" realizado con Lévi-Strauss. En realidad, es perfectamente posible explicar la reorientación de la poética jakobsoniana, completamente olvidada en 1958 de lo que en 1934 afirmara, en un artículo hoy muy citado, "Co je poezie?" —"el arte es una parte del edificio social, una componente en correlación con las otras, una componente varia-

ble..." (Jakobson, 1934: 307)—, como el producto de un contagio de la lingüística norteamericana. El deleite con que Jakobson analiza el intrincado tejido de recursos poéticos tiene mucho que ver con ese estricto empirismo que constituye el principio básico de la lingüística bloomfieldiana: el de que los enunciados científicos sólo deben referirse a hechos objetivos, esto es, sensorialmente perceptibles.

De ahí precisamente que, cuando se produjo la "revolución" chomskyana, la lingüística norteamericana no fuera la única que se dio por aludida. Aunque la lingüística europea, influida por Saussure, no fue nunca tan estrictamente empirista como la norteamericana y dejó mucho margen a la construcción teórica, en el momento en que se difundió la gramática generativa, y merced precisamente a la influencia de Jakobson, también ella se encontraba aquejada de un excesivo apego al dato, por lo que la reivindicación de la hipótesis teórica, del constructo racional y de la labor explicativa, llevada a cabo por Chomsky, ejerció un influjo saludable y preparó el terreno para la renovación metateórica de los estudios literarios. Fue a partir de la reflexión chomskyana, en efecto, cuando pareció convertirse en un componente esencial de la teoría literaria la reflexión sobre la ciencia y sobre la teoría misma.

La crítica del concepto positivista de ciencia no fue, sin embargo, la única aportación de la gramática generativa a la teoría literaria. Otra muy importante fue la del propio concepto de "gramática" como conjunto de reglas interiorizadas por el hablante de una lengua. Con este concepto, Chomsky abrió un nuevo estadio en la reflexión estructural sobre el lenguaje: su teoría recoge los atisbos más importantes de Saussure, Sapir, Trubetzkoy, Jakobson, y los enlaza con puntos de vista procedentes de los más recientes desarrollos de la lógica matemática y la psicología (*cf.* Bierwisch, 1966: 43-44). El núcleo de la teoría se encuentra en la afirmación de que el dominio de una lengua es una capacidad productiva activa, no meramente el conocimiento de una nomenclatura. Se puede llamar gramática a los conocimientos sobre los que se apoya tal capacidad. Bajo esta premisa, el problema lingüístico básico es: ¿cómo está construida, exacta y completamente,

la gramática de una lengua? Fue sobre todo el estructuralismo francés el que resultaría beneficiado de la renovación teórica procedente de la lingüística chomskyana. La ambición de reconstruir la gramática del relato, que constituye el núcleo de la narratología estructuralista, es una prueba de ello. También la idea que le subyace de que en esa gramática existen universales, es decir, elementos constantes, no sujetos a variación histórica, tiene su origen en la revitalización por parte de Chomsky de la idea de los universales lingüísticos.

El estructuralismo francés, sin embargo, no tardaría en entrar en crisis postestructuralista y en cuestionar muy seriamente que las estructuras por él descubiertas revelasen realmente propiedades objetivas de las lenguas; y serían otros autores, relacionados estrechamente con la investigación lingüística, como T. A. van Dijk o Bierwisch, quienes difundieron más ampliamente la idea de construir una gramática que explicitase la "competencia" literaria. Para los representantes de la poética generativa, la formación y la comprensión de las estructuras poéticas obedece a reglas semejantes a las de las estructuras lingüísticas primarias. Una "gramática de la poesía", por tanto, describiría la competencia poética, tal como la gramática ordinaria describe la competencia lingüística, aunque Bierwisch, por ejemplo, reconoce que no podría identificarse con una teoría de la literatura, sino tan sólo con una parte esencial de la misma (Bierwisch, 1966: 92). En efecto, a diferencia de la formulación jakobsoniana de la relación lingüística-estudios literarios, Bierwisch señala que la arquitectura general de esa gramática poética tendría que tener en cuenta numerosos fenómenos extralingüísticos, puesto que análogos principios de orden —paralelismo, repetición, semejanza, oposición, etc.— rigen con parecidos efectos la música y la gesticulación, los juegos de niños y la publicidad. La gramática de la poesía resulta ser, pues, un caso especial de una teoría general de la competencia estética, en la que habría que distinguir entre los universales y las relaciones convencionales (90-91). El trasvase de este concepto de la teoría lingüística a la poética fue el origen de un sinnfin de polémicas y matizaciones que acabarían en el reconocimiento casi generalizado del carácter cultural, convencional, de lo literario.

Como ha señalado Pozuelo Yvancos recientemente (1988: 30-34), hay que distinguir claramente entre la poética generativa, que trata de explicitar la gramática literaria extendiendo la teoría al texto literario, y la estilística generativa, que mediante los nuevos instrumentos metodológicos y el nuevo metalenguaje del generativismo trata de confirmar la tesis de que la lengua literaria se define por su transgresión de las reglas de la gramática. En estos casos, se trata de una mera aplicación de los instrumentos lingüísticos a la literatura y, por tanto, un caso más de distorsión de la relación estudios lingüísticos-estudios literarios, que vivió en estrecha alianza con la poética lingüística de Jakobson (piénsese en el caso de S. R. Levin, 1962).

6.—EL ESTRUCTURALISMO FRANCÉS

Acaso no haya otra denominación más equívoca en la historia de la teoría y crítica literarias del siglo XX que la de "estructuralismo francés". Como ha señalado muy bien García Berrio, lo de "crítica estructuralista francesa" es una "denominación demasiado global para una enorme variedad de enfoques e intereses, desde Barthes, Kristeva, Todorov y Ruwet, a Greimas, Rastier, Starobinsky, etc." (García Berrio, 1978: 259). En España empezamos a conocer a los estructuralistas franceses en la década de los setenta, cuando todos ellos andaban inmersos ya en plena crisis postestructuralista, y durante mucho tiempo tomamos por tesis estructuralistas lo que no eran sino signos de esa crisis. En el momento actual, ya tras la teorización surgida acerca del postestructuralismo, es posible marcar con más nitidez los confines de la actividad estructuralista en Francia. Una de las primeras distinciones que hay que hacer, en aras de esa mayor nitidez, es la que diferencia "nouvele critique" de estructuralismo. La figura de Roland Barthes, cuya variada trayectoria teórica permite convertirla en representación señera de todo cuanto se va a hablar aquí, puede servir ya de entrada para hacer esta primera distinción.

En un primer momento, la oposición se establecía entre "nouvele critique" y crítica tradicional o académica. La primera era

una crítica conscientemente ideológica, que interpretaba la obra literaria según un sistema de pensamiento del cual se reconocía la parcialidad, de acuerdo con esa convicción inicial de Barthes sobre la inexistencia del "grado cero" de la escritura. Frente a ella, la crítica tradicional, académica, se proclamaba objetiva y no ideológica, en virtud de su aferramiento al dato y, como bien señalaba Barthes, a las interpretaciones establecidas con carta de naturaleza. La polémica alcanzó su momento culminante cuando Picard reaccionó en *Nouvelle critique ou nouvelle imposture* (1965) a los ataques de Barthes en "Histoire ou littérature?" (1960), pero para entonces éste ya se había embarcado en otro proyecto que distaba bastante de la crítica interpretativa e ideológica a la que se conocía como "nouvele critique".

Barthes había entrevisto la posibilidad de una actividad científica en relación con la literatura. La clave se la habían dado la lingüística generativa y la antropología estructural de Lévi-Strauss. En el ensayo de 1963, "La actividad estructuralista", el estructuralismo a que se refiere Barthes no es ya el mero descriptivismo gestaltista en que había degenerado la actividad estructuralista de Jakobson. La reflexión chomskyana ha hecho ya su efecto en la teoría, y Barthes habla de sacar a la luz el "proceso propiamente humano por el cual los hombres dan sentido a las cosas" (Barthes, 1963: 260). La imagen de una humanidad como "una máquina inmensa (...) procediendo incansablemente a una creación del sentido" (261), es muy similar a la de la máquina generativa chomskyana, y lo es más aún la decisión de entender ese proceso como un juego de reglas que el investigador debe reconstruir (259) para hacer el camino que el hablante recorre espontáneamente (262).

En "Introducción al análisis estructural de los relatos" (1966a), sin duda el texto más estructuralista de Barthes, se constata, por supuesto, la influencia de la antropología estructural: Lévi-Strauss había demostrado en su famoso ensayo de 1945, "El análisis estructural en lingüística y en antropología" que en todas las actividades humanas podía encontrarse análogo estructural a la descubierta en las lenguas por la lingüística estructural (Lévi-Strauss, 1945), y Barthes señala en este texto que los relatos —presentes en todos los tiempos, todos los lugares y todas las sociedades: por

tanto, realidad antropológica— tienen una estructura y que esta estructura puede analizarse siguiendo el modelo del análisis lingüístico. Pero también puede constatarse ya la influencia que los conceptos de la gramática generativa han ejercido sobre la teoría: la gramática del relato que Barthes quiere reconstruir es a la literatura lo que la gramática ordinaria a la lengua normal. Barthes entrevé la posibilidad de describir la “lengua” de la que habrían surgido todas las formas del relato “y a partir de la cual se las puede engendrar”, merced a la convicción de que, por muy variados que sean, todos los relatos poseen “en común con otros relatos una estructura accesible al análisis”, y de que “nadie puede combinar (producir) un relato, sin referirse a un sistema implícito de unidades y reglas” (Barthes, 1966a: 10). En estas mismas fechas, en *Crítica y Verdad* (1966b), la respuesta a Picard, es cuando Barthes se atreve a hablar de una “ciencia de la literatura”.

También en 1966 se celebraron los coloquios de Cerisy-la-Salle donde Gérard Genette leyó otro texto importante del estructuralismo francés, “Razones de la crítica pura” (repr. en Poulet, 1967: 155-72). Aquí Genette insiste también en la existencia de una gramática literaria, que él encarna en los géneros. Toda forma de expresión literaria se produciría de acuerdo con unas estructuras que, además, datarían de muy antiguo. Así, el relato representaría “incluso bajo sus formas más elementales, y hasta desde el punto de vista puramente gramatical, un empleo muy particular del lenguaje” (el relato poseería una gramática especial); y “todo estudio de las grandes creaciones poéticas debería comenzar por considerar lo que se ha llamado recientemente las *estructuras del lenguaje poético*” (165). El estructuralismo francés no se especializó, sin embargo, en la gramática de la poesía, sino en la de la narración, inaugurando la narratología o ciencia del relato, capítulo especial de la ciencia de la literatura.

Hay que advertir, no obstante, que los narratólogos franceses no entendieron nunca la actividad científica como una actividad reproductora de lo real. Barthes ya lo había señalado en el ensayo “La actividad estructuralista”: “la creación o la reflexión no son aquí ‘impresión’ original del mundo, sino fabricación verdadera de un mundo que se asemeja al primero, no para copiarlo, sino

para hacerlo inteligible” (Barthes, 1963: 257). El carácter productor, que no reproductor, de la actividad científica no implicaba, sin embargo, la negación de lo real objetivo. Que la ciencia añada algo al objeto que no estaba visiblemente en él, desafiando el empirismo estricto, es precisamente, en opinión de Barthes, el acto por el cual puede conocerse, hacerse inteligible el objeto. Por la misma razón, los estructuralistas franceses afirman el carácter hipotético, de “teoría”, de sus descripciones. En el momento estructuralista, Barthes y los demás representantes de la narratología sólo tienen una certeza: la de que existe esa gramática universal que puede ser reconstruida. De ahí esa afirmación de Todorov, cuando después de haber reconstruido la gramática del *Decamerón*, señala: “si bien ESTA gramática particular del relato puede ser discutida, creemos que no sucede lo mismo en cuanto a la idea general que se desprende del conjunto y que implica la existencia de LA gramática de la narración” (Todorov, 1969: 162).

Era lo mismo que decir que se creía en la existencia de una estructura inmutable en el espíritu humano, de una “humanidad” invariable por debajo o junto con las variaciones históricas de la misma. Era la convicción de la que el estructuralismo francés partía, apoyado por algunos supuestos de la antropología estructural y por la lingüística chomskiana, para resistir con fuerza el embate del relativismo al que conducía la mera práctica de la crítica de las ideologías. Pronto, en 1968, Barthes y los demás pondrían en cuestión la que empezaban a llamar la “tentación antropológica” (Barthes, 1968).

7.—LA CRISIS DEL ESTRUCTURALISMO

Este apartado debe considerarse una introducción general a las corrientes más actuales de los enfoques lingüísticos y semióticos, afectados de la llamada crisis de la literariedad, pero también de otras crisis que confluyeron con ella y que acabarían dando un renovado aspecto a estos enfoques, sobre todo tal como se habían practicado en Occidente. El rasgo más espectacular de esta renovación es la penetración en la línea lingüístico-semiótica de los

principios y logros de otros enfoques de los estudios literarios. De ahí que sea, en efecto, en 1968 cuando puede datarse el comienzo de la crisis del estructuralismo, a pesar de que, sobre todo en España, no hayamos percibido sus efectos hasta fechas mucho más recientes. En 1968, el grupo *Tel Quel*, uno de los máximos responsables de la crisis global del estructuralismo, redactaba una especie de manifiesto editorial, donde se proclamaba partidario de organizar "llamadas y estímulos" para romper la "clausura" lingüístico-formalista.

La redacción de *Tel Quel* observaba que las adquisiciones del formalismo, relacionadas con el nacimiento del estructuralismo, indicaban demasiado tarde el lugar de una ruptura en lo que se refería al enfoque del texto literario, y que las tres palabras, formalismo, estructuralismo y literario, habían sufrido una singular desviación en relación con la serie de conceptos decisivos elaborados en los últimos años: escritura, texto, inconsciente, historia, trabajo, trazo, producción, escena (*Tel Quel*, 1968: 7-8). Dicho en otras palabras, el monopolio de que el estructuralismo lingüístico o semiológico había gozado en los estudios literarios se daba por terminado. Había que abrirse a otras disciplinas, a otros enfoques del fenómeno literario.

También en 1968, en "Drama, poema, novela", Roland Barthes daba por "no oportuna" la creencia antropológica en "los sistemas de estabilidad trans-histórica, como el lenguaje o el relato". Al igual que la redacción de *Tel Quel*, protestaba contra la "clausura"—en su caso, la que suponía la visión antropológica de una "normalidad" humana. Apoyada en el concepto de esa "humanidad" invariable que podía ser descrita mediante análisis estructural—argumentaba Barthes—, la actividad científica se convertía en cómplice de una autoridad, de una norma, dando un último límite a los signos, el de una estructura invariable, y potenciando por tanto la imagen que el hombre occidental tiene de sí mismo como un ser definido desde siempre (Barthes, 1968: 31-32, n. 1). Tanto *Tel Quel* como Barthes representaban la crisis del estructuralismo que iba a desembocar en lo que hoy se conoce como crítica postestructuralista o desconstruccionista.

Pero, independientemente de esta crisis radical que se estudia-

rá en otro lugar, en los años setenta se produjo, por la confluencia de influencias diversas —la de este primer postestructuralismo francés, la de la metateoría generativista, la de las corrientes pragmáticas en lingüística, y la del recuperado estructuralismo checo—, una revisión profunda de muchos de los principios de la crítica lingüístico-formalista que había predominado, bajo la influencia de Jakobson, en la década de los sesenta, y de la que surgiría, como ya se ha dicho, una renovación del estructuralismo literario en forma de semiótica literaria, de poéticas textuales y pragmáticas, etc. Una de las primeras cuestiones sometidas a revisión fue la del papel de la lingüística en los estudios literarios. La tesis de Jakobson fue negada de todas las maneras imaginables y se sostuvo con firmeza que la poética no podía ser una disciplina meramente lingüística, aun cuando la lingüística pudiera servir de modelo e incluso de auxiliar en los estudios literarios. Los propios lingüistas —y un caso paradigmático es Mounin— se encargaron de insistir en que la lingüística era insuficiente para abordar el fenómeno literario.

La polémica no se redujo sólo a las limitaciones de la crítica lingüística. También alcanzó a las características de la lingüística que venía sirviendo de modelo para la investigación literaria. Esta había sido una lingüística estrictamente formal, configurada por las variantes más difundidas del estructuralismo desde Saussure a Chomsky pasando por Hjelmslev. Como señalaba Roger Fowler en un temprano ensayo, "Chomsky tiene muy poco interés por la actuación lingüística, pues define justamente el papel del lingüista estricto en términos de competencia" (Fowler, 1970: 223). La recuperación que de la actuación o el uso lingüístico hizo la lingüística del texto en la década de los setenta fue otro elemento que influyó enormemente en la crisis del estructuralismo, pues se puso de manifiesto que la descripción estructural immanente no era LA LINGÜÍSTICA, sino sólo una manera de entenderla. La "lengua" o la "gramática", para decirlo en términos saussureanos y generativos, dejó de ser el único objeto de atención de los lingüistas y, en consecuencia, de los teóricos de la literatura, que volvieron a atender a los actos de habla, lo que en literatura quería decir atender a cada texto concreto y su peculiar combinatoria y significado y no

sólo al "esquema" general formal que los subyace y los explica.

La crisis de la función poética fue otro elemento que agravó la situación. Desde el momento en que Jakobson formuló su teoría del predominio de la función poética y el principio de recurrencia como manifestación empírica de ese predominio, fueron muchas las matizaciones y reservas que se pusieron a su potencia explicativa. Una de ellas, la menos grave, es la de que ese predominio puede encontrarse en textos no poéticos; otra, la más grave, y que conduciría directamente a la llamada crisis de la literariedad, es la de que no en todos los textos poéticos de todos los tiempos puede localizarse esa recurrencia. Pronto se reparó en que la consideración de un texto como literario dependía no sólo de las estructuras objetivas del texto, sino, en primer lugar, de que el receptor del mismo poseyese un concepto de lo literario, y, en segundo, de que este concepto coincidiese con esas estructuras. Se cayó en la cuenta, pues, de la profunda relación entre literatura y cultura o entre literatura e ideologías, o, en suma, de que lo literario era un *valor* además de una estructura.

Un libro que tuvo un peso considerable como ejemplo de puesta en cuestión de todos los tópicos que informaban la actividad estructuralista en Occidente fue el de John M. Ellis, *Teoría de la crítica literaria. Análisis lógico* (1974). En tan temprana fecha, Ellis formulaba propuestas que hoy se conocen como características de la pragmática literaria. No era algo casual, puesto que Ellis partía inequívocamente de la filosofía del lenguaje o lógica que se define precisamente como pragmática. Su enfrentamiento radical a la teoría referencial del significado —que se hace explícito en numerosas ocasiones a lo largo del texto— es una prueba de ello. Son las concepciones filosófico-lógicas de H. P. Grice y de L. Wittgenstein las que informan su propuesta de definir la literatura no por sus propiedades formales sino por el acuerdo de los miembros de la comunidad, es decir, por su convencionalidad. La definición pragmática de la literariedad no implica en Ellis la negación de que existan calidades que son la causa de que la comunidad los trate como textos literarios (51). La literatura no se define por esas calidades, pero es posible y necesario describirlas, puesto que ellas son los que hacen idóneos para el uso literario a deter-

minados textos. Una cosa es, pues, definir la literatura y otra informarse sobre la literatura mediante la investigación de los datos o el análisis empírico (55). Se entiende, sin embargo, que si los autores les confieren esas calidades es porque son sabedores de lo que la comunidad valora como literario, y quieren que sus textos entren en esa categoría. Investigar los rasgos empíricos del texto literario equivale a responder a la pregunta de qué calidades exige una comunidad determinada a un texto para usarlo como literario.

Otro aspecto por el que la teoría literaria inspirada en la lógica wittgenstiana sacudía las creencias del estructuralismo literario clásico, y que también puede localizarse en el libro de Ellis, era su relativización de la ciencia y la consiguiente anulación de la rigida separación entre ciencia e interpretación o entre ciencia y crítica que constituía, como pudo verse en el apartado dedicado al estructuralismo francés, uno de los más sólidos fundamentos en que se basaba la actividad estructuralista. Tanto para el Barthes estructuralista como para Jakobson, el semiólogo o el lingüista encarnaba la imagen del científico que escrutaba el texto, extraía datos científicamente controlados y verificables y se los entregaba al crítico, quien haría una interpretación literaria de los mismos. La división del trabajo que quedaba así establecida, tenía su fundamento en la concepción cartesiana de la ciencia, que el neopositivismo lógico —Peirce, Wittgenstein, el convencionalismo (*cf.* a este respecto L. Kolakowski, 1966)— ha sometido a revisión radical, y que encontró su más popularizado y polémico mentís en el libro de Thomas S. Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas* (1962). Ellis, en esta misma línea, subraya el componente interpretativo e imaginativo de la actividad científica, tratando de dejar sin validez el contraste entre análisis e interpretación que habría llevado al "impasse" de la crítica estructuralista.

Un último aspecto por el que el libro de Ellis se nos aparece como una influencia decisiva en la crisis del estructuralismo es el de su negativa a considerar que el objetivo de la crítica o la teoría literaria sea el de descubrir o aislar las propiedades formales de los textos literarios como algo separado y distinto de su contenido (153). Para Ellis, lo que importa de un texto literario, como de

cualquier otro texto, es lo que dice y no cómo lo dice, esto es, la crítica tiene como objetivo el contenido del texto literario. Pero ello supone, precisamente, que el crítico deba observar muy atentamente el texto, ya que lo que éste dice está inextricablemente vinculado a las que son llamadas erróneamente por la crítica formalista "características formales": no existe una diferencia estilística que no implique una diferencia de significado o, dicho de otro modo, muy similar a algunas afirmaciones de Lotman, "estilo" es significado" (147).

De todo este cruce de estímulos que romperían, en efecto, como *Tel Quel* pretendía, la "clausura" formalista, surgirían enfoques diferentes del texto literario. Algunos continuaron, pese a todo este replanteamiento, en la línea de la semiología estructural, aunque de una semiología ya mucho más influida por los redescubiertos estructuralismo checo y postformalismo bajtiniano, es decir, mucho más atenta a las significaciones culturales o ideológicas de la literatura, como texto y como fenómeno. Sin renunciar a la investigación de las estructuras del texto artístico, y, por tanto, sin renunciar a la idea de una especificidad del lenguaje artístico, la "semiótica literaria" incorporará la dimensión pragmática de las lingüísticas del texto sin disolverse, no obstante, en ciencia social de la literatura. Por su parte, la pragmática literaria, definiendo la literatura como uso o convención social de unos textos sin propiedades formales fijas, y por tanto sin disolverse en lingüística, tendrá muy en cuenta las calidades que en cada momento o comunidad determinada permiten hacer un uso literario de los textos, con lo que semiótica y pragmática literaria muestran hoy enlaces fructíferos, siendo una característica común a ambas la atención primordial al texto como unidad de análisis.

8.—LA SEMIÓTICA LITERARIA

El texto fundamental de esta corriente es el trabajo de Lotman, *La estructura del texto artístico*. En este libro, en el que se centrará mi exposición de la semiótica soviética —por considerarlo la más importante aportación de la misma a la semiótica específicamente

literaria—, Lotman sigue parcialmente en la línea de la investigación estructuralista de la literatura. Al igual que Barthes antes de romper con la "tentación antropológica", Lotman advierte del carácter transhistórico de la actividad artística: "El arte ha acompañado a la humanidad a lo largo de toda la existencia históricamente establecida de ésta" (Lotman, 1970: 9). Y, después de definir el arte como lenguaje, advierte igualmente que se trata de un "lenguaje organizado de un modo peculiar" (14), cuya estructura, unidades y reglas deben ser descritas de acuerdo con el método estructural. Sin embargo, una de las cosas en que debe hacerse hincapié en la exposición del estructuralismo de Lotman es que éste dista mucho de ser un ejemplo de clausura lingüístico-formalista. La principal diferencia respecto de la semiología estructuralista francesa reside en que el objetivo perseguido por Lotman no es sólo la descripción de las estructuras del "lenguaje" o la "gramática" literaria (los esquemas formales vacíos), sino sobre todo la descripción de la estructura del texto, la peculiar organización estructural de cada uno de los mensajes transmitidos en ese lenguaje artístico; y ello porque, para Lotman, la principal y casi única característica del lenguaje artístico-literario consiste precisamente en que sus mensajes son transmitidos por toda la estructura artística, por cada uno de los elementos que forman parte del texto.

Sin duda, uno de los grandes atractivos de la semiótica textual reside en este énfasis en el carácter comunicativo del texto literario. Subrayando, como se ha visto ya, la especificidad del lenguaje artístico y su organización peculiar, Lotman no pierde de vista lo que el lenguaje artístico posee en común con otros lenguajes o sistemas de signos: el hecho de ser un "sistema de comunicación" (18). La finalidad de toda actividad semiótica —asegura Lotman— es transmitir un contenido, y el lector de un texto artístico experimenta el "deseo de conocer su contenido", lo que no es sino la "actitud natural" ante-cualquier texto o mensaje transmitido en cualquier lenguaje (48). Así pues, la teoría de un mensaje orientado hacia el mensaje, despreocupado del referente, que hizo familiar el formalismo ruso y su heredera, la poética jakobsoniana, se sustituye por la idea de un mensaje escrito en un lenguaje especial, cuya singularidad reside en que los significados no son

transmitidos únicamente por las palabras, por el léxico —aunque éste siga siendo el nivel fundamental, “sobre el cual se construye todo el edificio de su semántica” (221)—, sino por todos sus elementos, incluidos los que suelen considerarse elementos formales, con la lógica consecuencia de que “un poema carece de ‘elementos formales’ en el sentido que se confiere habitualmente a este concepto. Un texto artístico es un significado de compleja estructura. Todos sus elementos son elementos del significado” (23). El lenguaje literario resulta, pues, ser no *menos*, como aseguraba la poética formalista, sino *más* comunicativo que el normal: “posee la capacidad de contener una información de una concentración excepcionalmente elevada” (359).

Otro de los grandes atractivos de la semiótica textual soviética reside en la distinción que establece entre “estructura artística” y “comunicación artística”. Tras realizar el que es el mejor análisis del lenguaje poético realizado en el ámbito del estructuralismo, Lotman señala que la estructura artística —de cuya existencia y posibilidad de describir no duda un momento— no es suficiente para que se produzca la comunicación artística, lo que equivale a decir que la literatura —el fenómeno social e institucional de la existencia de la literatura— no puede definirse por las estructuras verbales. Para que pueda hablarse de un texto como literario, es preciso no sólo que posea una estructura artística, sino sobre todo que en el contexto cultural esté prevista la existencia del arte. En la jerarquía de códigos que es toda cultura —de acuerdo con la semiótica de la cultura— hay ocasiones en que está prevista la existencia del código poético y ocasiones en que no. En un trabajo posterior, “The content and structure of ‘Literature’”, Lotman insiste en la idea de que la literatura no es sólo un código lingüístico sino también un código extralingüístico o *norma*, entendida como proceso psicosocial que califica u otorga una “valencia” de discurso artístico, valencia que es inseparable del proceso social de producción y recepción (Lotman, 1976).

Finalmente, el que considero tercer gran atractivo de la teoría textual de Lotman —precisamente por lo discutible— es su afirmación de que la recepción del texto como poético o no, es decir, el efecto que el texto produce en la conciencia del sujeto lector, no

anula la existencia de la estructura artística: lo real objetivo no se disuelve en la conciencia subjetiva, como ocurre en otras versiones de la teoría del texto literario. Como señala Pozuelo Yvancos (1988: 70), “lo más característico de esta línea semiótico-textual es el intento de integrar el estudio de los recursos verbales en una tesis global sobre el funcionamiento del texto literario como *signo cultural*”, con lo que, obviamente, Lotman no hace sino proseguir en la línea del estructuralismo mukarovskiano, distinguiendo claramente el “artefacto” del “objeto estético”. Por la misma razón, la semiótica textual atribuye la pluralidad de interpretaciones de un texto literario a “causas orgánicamente inherentes al arte” —su complejísima codificación— y no a la arbitrariedad del lector o a las condiciones de recepción de lo escrito (37). La relativización absoluta del significado que caracteriza a las corrientes postestructuralistas no es tampoco, pues, algo que afecte a la semiótica lotmaniana, que se presenta así como un bastión de sentido común.

La influencia de la semiótica textual lotmaniana sobre el desarrollo de la semiótica occidental en las dos últimas décadas es indiscutible. Umberto Eco, en su tratamiento semiótico del texto estético, no hace sino reproducir los principales conceptos lotmanianos, al considerar el texto estético como “acto comunicativo” que proporciona “un incremento de conocimiento conceptual”, y al señalar que en la interpretación del mensaje se establece una dialéctica entre “*fidelidad* y *libertad*” (Eco, 1976: 416-36).

Las características de la semiótica greimasiana son muy semejantes a las que acaban de describirse. Al igual que Lotman, Greimas admite que el concepto de “literariedad” es “una connotación sociocultural variable en el tiempo y en el espacio humanos”, pero subraya que esto no es óbice para que pueda hablarse de la existencia de unas estructuras poéticas, de “un tipo particular de discurso” con una “disposición estructural” propia, que es la responsable de los efectos producidos en el lector. La especificidad o particularidad de este discurso consiste, a decir de Greimas, en “la correlación entre el plano de la expresión y el plano del contenido”, o, lo que es lo mismo, en la semantización de los rasgos formales de que habla también Lotman (Greimas, 1972). El hecho de

que Greimas partiese, para elaborar su semiótica del texto poético o narrativo, de la semántica estructural, explica que su semiótica sea una semiótica de la comunicación, especialmente preocupada además por el "sentido" o significado transmitido por un texto.

De ahí que uno de los conceptos más fructíferos de los elaborados por Greimas sea el de "isotopía". Se trata de una categoría lingüística que se ha convertido en un concepto clave para el estudio de la estructura del discurso poético, sobre todo a partir de la ampliación del concepto que llevó a cabo François Rastier (1976). Cada isotopía es un conjunto de categorías sémicas redundantes que hace posible la lectura uniforme de una historia, y se da la particularidad de que en el texto poético pueden localizarse varias isotopías, lo que explica en gran parte la pluralidad de lecturas que de él pueden hacerse. Como señala Greimas, "la pluri-isotopía del texto no tiene nada que ver con la infinitud de lecturas posibles", según la moda que tiende a negar la posibilidad de un análisis científico de la obra literaria" (Greimas, 1976: 26). En efecto, al igual que Lotman, y en ello reside la característica fundamental de lo que aquí llamamos semiótica literaria, Greimas sostiene la existencia de una objetividad del texto independiente de la recepción lectora y susceptible de análisis. De ahí que la semiótica literaria, lotmaniana o greimasiana, aun incorporando la crisis de la literariedad y la dimensión pragmática que contempla la correlación texto-receptor, pueda considerarse una corriente de resistencia al relativismo postestructuralista, otro bastión de la "ciencia de la literatura".

Mucho más contagiada, en cambio, por ese relativismo, aun que sin llegar tampoco a disolverse en él, estaría el semanálisis, uno de los ejemplos más característicos de la semiótica de la producción. De 1968 data la primera crítica que Julia Kristeva hizo de la semiótica como discurso contaminado de ideología (rep. en Kristeva, 1969), y su propuesta de transformarla profundamente convirtiéndola en una ciencia crítica y, sobre todo, autocrítica, a la que acabaría denominando "semanálisis" (Kristeva, 1969, 2: 95-108). La propuesta de Kristeva de convertir la semiótica en una "crítica de la ciencia" tiene mucho que ver con la puesta en cuestión del científicismo estructuralista que, por la fecha de 1968, es-

taba realizando el grupo *Tel Quel* del que ella formó parte integrante, pero también con el concepto de "teoría crítica" de una de las versiones del marxismo más difundidas en ese mayo del 68, la de la Escuela de Frankfurt. Habría que estudiar en profundidad el peso que las teorías marxistas de Frankfurt han tenido en la formulación de las teorías postestructuralistas. En el caso del semanálisis, desde luego, todo ello se encuentra estrechamente interrelacionado. Hay que recordar que en el trabajo que abre su libro fundamental, *Semiótica*, Kristeva señalaba que el semanálisis se resentía "del resquebrajamiento freudiano y, en otro plano, marxista, del sujeto y de su discurso, y, sin proponer un sistema universal y cerrado, formaliza para desconstruir" (1969: 1, 29), convirtiéndose así en una de las primeras teóricas de la "desconstrucción", es decir, del movimiento de autocrítica incesante en la práctica científica que propugnaban Derrida y Barthes como fórmula contra el excesivo optimismo de la ciencia estructuralista. La forma en que Kristeva ironiza acerca del "entusiasmo de la *glosemática*" y de "la Razón Sistemmatizadora persuadida de la universalidad de sus operaciones transcendentales" (*ibid.*), es un signo inequívoco de que la llamada crisis de la ciencia ha alcanzado también a la semiótica, aun cuando en el caso del semanálisis la crisis se resuelva sin dramatismo en función de un concepto renovado de la ciencia.

Lo más característico del semanálisis y, en general, de la semiótica de la producción es el cruce de conceptos procedentes de diversas corrientes de pensamiento, tales como marxismo, gramatología, psicoanálisis, etc. Para Jenaro Talens, el estatuto multidisciplinar de esta nueva semiótica surgió del mayo del 68 se explica "por el mismo carácter de una práctica que, aunque específica y diferenciada, sólo existe en tanto articulada a, superpuesta y cruzada por otras prácticas, en una formación social determinada" (Talens, 1978: 31). La existencia del texto en la historia es algo que Kristeva pondrá de manifiesto, sobre todo en *El texto de la novela*, donde criticaría la tentativa de la narratología estructuralista de querer encontrar una estructura única en todos los relatos de todos los tiempos (Kristeva, 1970: 21). Kristeva subraya aquí la radical historicidad de las estructuras narrativas y su existencia dia-

léctica, en constante transformación, elaborando para el análisis de estas estructuras cambiantes —del proceso de producción de las mismas—, conceptos tan importantes como intertextualidad, ideograma, genotexto y fenotexto, etc., que se revelan muy fructíferos para una semiótica orientada en sentido marxista.

Dentro de este capítulo, hay que atender también a las corrientes llamadas de Pragmática literaria, pues éstas, lejos de ser ajenas a la semiótica, no son sino —como el propio T. A. Van Dijk recuerda— “el tercer componente de una tríada, cuyos otros dos son la sintaxis y la semántica”, todos los cuales juntos constituyen “una teoría lingüística —o desde una perspectiva más general, una teoría semiótica— del lenguaje” (T. A. Van Dijk, 1977: 172). Así pues, ni la gramática del texto ni la teoría de la acción discursiva —que, por otro lado, conviene distinguir aunque ambas, por una incorrecta traducción del término alemán “text”, hayan venido confundándose (cfr. Van Dijk, 1978: 19-20)— vendrían a suplantar sino antes bien a enriquecer el caudal de la semiótica literaria, la primera proporcionando nuevas categorías de descripción del texto literario, como las de coherencia semántica, macroestructura, etc., y la segunda aportando esa teoría de la comunicación y el contexto literarios que ya demandaba Lotman como complemento inexcusable de la teoría del texto literario.

Habría que distinguir dentro de estas corrientes de pragmática literaria dos variantes. En primer lugar, las llamadas poéticas textuales, es decir, las descripciones del texto literario que se hacen desde las bases y conceptos de los primeros modelos de la Lingüística del texto. El análisis lingüístico de los textos fue emprendido en los primeros años de la década de los sesenta, para desarrollarse en los setenta, y su aparición y desarrollo tuvo mucho que ver, precisamente, con el problema planteado a los lingüistas por los textos literarios. De hecho, en España son dos teóricos de la literatura de formación eminentemente lingüística, A. García Berrio y T. Albaladejo, los que representan tanto la lingüística del texto como su aplicación a los textos literarios. Precisamente por lo familiar que nos resulta el enfoque textual de estos autores, parece conveniente advertir que el modelo lingüístico en que basan sus trabajos, el de Petófi, “Modelo de la Estructura del Texto-de-la

Estructura del Mundo”, no es el único existente en la llamada lingüística del texto (cfr. Bernárdez, 1987: 13-15).

La característica más importante de este modelo, en relación con los que van a predominar en la década de los ochenta, es la fidelidad a la división establecida por Morris entre sintaxis, semántica y pragmática. En la lingüística del texto basada en Petófi, el componente pragmático no resulta privilegiado, aunque se le atiende. Ello tiene una importancia decisiva a la hora de abordar el texto literario, importancia de la que es muestra la reciente defensa por parte de García Berrio del principio de la literariedad (cfr. García Berrio, 1989: 57). La posición de la gramática textual literaria practicada en España es la de superar el inmanentismo radical de la primera Poética, sin llegar a negar la existencia de unas estructuras verbales especiales que justifican la “comunicación” literaria. Dicha posición no es nueva, sino que estaba formulada ya así de explícita y rotundamente en un trabajo de 1978: “En el caso de los textos literarios resulta indudable que hay que asumirlos como lo que son: los textos verbales más artificiosos y complejos que produce el hombre, resultado de una dialéctica complejísima con el contexto social” (García Berrio, 1978: 262).

Precisamente sería esta asunción —la de que los textos literarios son, “indudablemente”, los más artificiosos y complejos que produce el hombre— la que sería puesta en duda por las corrientes que representan la segunda variante de pragmática literaria. Ya se vio en un capítulo anterior que una de las causas de la llamada crisis del estructuralismo o de la literariedad fue la irrupción de las teorías pragmáticas de la literatura. El encuentro entre lingüística y filosofía del lenguaje que se produce en la década de los setenta, en particular gracias a la labor de Richard Montague, no hizo sino facilitar que los lingüistas aceptasen lo que una década antes parecía imposible que aceptaran, por mucho que lo repitieran a voces sociólogos, marxistas o existencialistas: que la definición de la literatura dependía del contexto social. Una vez aceptado por los lingüistas, ostentadores todavía del halo de auténticos científicos de la literatura que les donó Jakobson, ya fue mucho más fácil que este principio pasase a formar parte integrante imprescindible de toda teoría literaria que se preciasse, bajo el nom-

bre de "componente pragmático". A la mayoría les resulta difícil creer que algo que parece hoy tan "indudable" fuese descuidado tanto tiempo por formalistas y estructuralistas.

El desacuerdo se genera hoy en torno al problema de las dimensiones de este componente, tanto en la cuestión importantísima de la definición de la literatura cuanto en la cuestión no menos importante de la determinación del significado de un texto literario. Con respecto a esto último, conviene señalar que la posición de García Berrio, al reivindicar la posibilidad de fijar un significado al texto poético independientemente de la situación comunicativa, merced al concepto de "estructura preferencial" (García Berrio, 1978: 263-64), es una posición que podría definirse como "teoría semántica del significado", frente a las que podrían definirse, por el contrario, como "teorías pragmáticas del significado". Para estas últimas, a las que se enfrenta decididamente el citado teórico, el significado de un texto sería una función de los hablantes-oyentes, de sus intenciones y creencias. García Berrio elige a Roland Barthes como antagonista, a pesar de que en este teórico francés la relatividad del significado —la imposibilidad del "grado cero"— sea una constante de su pensamiento que procede más de una posición filosófica que de cualesquiera teorías lógicas o lingüísticas.

En lo que respecta a la definición de la literatura, el enfrentamiento se hace aún más grave. Ya se vio que John M. Ellis, en *Teoría de la crítica literaria. Análisis lógico* (1974), partiendo inequívocamente de teorías lógico-pragmáticas, proponía definir la literatura no por sus propiedades formales sino por el acuerdo de los miembros de la comunidad, es decir, por su convencionalidad. Ello suponía el fracaso de la especificidad verbal textual de la lengua literaria que había intentado describir el estructuralismo, y suponía igualmente que, para calificar un texto como "literario", tenían que entrar en juego estructuras no lingüísticas: eran estructuras y normas extralingüísticas las que sancionaban un texto como literario dentro de un sistema de valores cambiante y dinámico (*cf.* Pozuelo Yvancos, 1988: 75). Aceptado incluso por los más conspicuos estructuralistas —por ejemplo, por Todorov— que la "literatura" era un valor social o cultural, quedaba por determinar si la

concesión de ese valor debía apoyarse en estructuras verbales especiales. Las posturas son encontradas. La que defiende la existencia de esas estructuras ya ha sido ejemplificada al hablar de la ciencia del texto literario propugnada por los teóricos españoles.

La más reacia a admitir que las estructuras verbales deban ser especiales para que se produzca la comunicación literaria, es la postura representada por Mary Louise Pratt, es decir, por la que resulta de la aplicación de la teoría de los actos de habla —o actos de lenguaje— a la teoría literaria. En su famoso libro, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse* (1977), esta autora borra completamente las fronteras entre lenguaje literario y no literario. Para ella, el lenguaje literario no es una clase de lenguaje sino un uso del lenguaje. Estructuralmente, no habría diferencias entre una narración considerada no literaria y otra considerada literaria (Pratt, 1977: 38-78). La literariedad no estaría asociada directamente con propiedades formales del texto, sino con una disposición especial del hablante y del oyente hacia el mensaje. Por tanto, no sería precisa una disciplina especial para estudiar los textos literarios, que podrán ser descritos y definidos con los mismos términos que se utilizan para describir otras clases de discurso (*cf.* Domínguez Caparrós, 1981: 99-103).

Parecida postura es la representada por los últimos desarrollos de la llamada teoría del texto o ciencia del texto y por sus principales cultivadores, T. A. Van Dijk y S. J. Schmidt. El primero de ellos propone una teoría general de la comunicación literaria en la que desempeña un importante papel la consideración del con-texto literario. Para Van Dijk, lo literario no es fundamentalmente unas estructuras, sino unas "funciones" social, cognitiva e históricamente asignadas. Las propiedades más específicamente "literarias" se localizan no en las características textual-lingüísticas, sino "en el contexto social e institucional" (T. A. Van Dijk, 1977: 194). De ahí que esa teoría general precise de la integración de los resultados de otras disciplinas, como sociología, psicología, historia, etc.

La llamada "teoría empírica de la literatura", representada por S. J. Schmidt y el grupo NIKOL, y basada en la teoría analítica de la ciencia desarrollada por W. Stegmüller y J. D. Sneed, sostiene

igualmente que los textos denominados literarios no tienen una entidad ontológica autónoma ni son portadores de significado por sí mismos, sino que son el resultado de actividades que asignan significado a los textos. Para Schmidt, "literario" es "lo que los participantes de la comunicación implicados en procesos de comunicación a través de textos tienen por literario sobre la base de las normas poéticas válidas para ellos en una situación de comunicación dada" (J. S. Schmidt, 1978: 202). El contenido del concepto "literario", pues, sólo podrá ser llenado empíricamente con investigaciones sobre los procesos concretos de comunicación literaria, es decir, podrá determinarse qué es literario en tal o cual situación dada. A través del predominio alcanzado por el componente pragmático de la teoría semiótica se llega a una ciencia social de la literatura. Pese a ello, Schmidt contempla la existencia de unos criterios que permiten distinguir la comunicación literaria de todos los demás sistemas de comunicación: la regla F, que implica la suspensión de los criterios de verdad en el proceso de la comunicación literaria (la regla de la ficción), y el criterio de la polifuncionalidad o polivalencia del texto literario que permite varias lecturas del mismo.

Una teoría muy similar a la de Schmidt y que puede calificarse de semiótica pragmática, es la representada por la teoría del texto literario de Walter Mignolo (1978a). En esta teoría se hace la propuesta, muy similar a la de Schmidt, de describir las condiciones empíricas en las cuales se manifiesta la literariedad en diversos períodos históricos. Esta nueva "ciencia" de la literatura, que se caracteriza por incorporar la dimensión "social" e histórica del fenómeno lingüístico-literario, se caracteriza también por neutralizar esa dimensión al someterla a las condiciones de un modelo de ciencia supuestamente neutral y objetivo. Pese a las objeciones que pueden hacerse a esta reducción cientifista de la teoría, no puede negarse el impacto que la nueva ciencia ha tenido y sus benéficos efectos sobre lo que se llama la "interdisciplinariedad". Es obvio que, para llevar adelante esta empresa semiótico-pragmática, no basta con poseer profundos conocimientos de lingüística. Es preciso también poseer profundos conocimientos sobre las sociedades históricas y sobre sus valores culturales e

ideologías: de ahí la demanda de interdisciplinariedad realizada en el ámbito de la pragmática literaria, que cuestiona de esta manera muy seriamente el monopolio o cuando menos la dominación ejercida durante este siglo por la lingüística en los estudios literarios académicos, y da su parte de razón a los desprestigiados enfoques histórico-sociológicos.

9.—LA NEORRETÓRICA

Por diversas razones (cfr. García Berrio, 1989: 144-46), la Retórica tradicional había caído en desprestigio desde los albores del Romanticismo. Pero, mucho antes de estas fechas, la Retórica clásica, tal como había salido de Grecia, había sufrido, como se vio en la primera parte de este libro, una grave amputación al quedar reducida al componente elocutivo, es decir, a tratado de figuras. Como retórica elocutiva, precisamente, y a pesar de su desprestigio, estuvo siempre presente —por mucho que se la intentara disimular— en las investigaciones acerca de la lengua literaria llevadas a cabo por las corrientes crítico-literarias del siglo XX, y siempre hubo trabajos en el campo de las filologías clásicas y románticas, como los de Lausberg (1949 y 1960), que seguían sintetizando el rico caudal retórico. En 1958 tienen lugar, sin embargo, los dos acontecimientos claves que iban a dar lugar al resurgimiento de la Retórica ya con nombre y apellidos, aunque, por supuesto, no concebida de manera unitaria.

En primer lugar, hay que considerar la famosa conferencia de Jakobson que iba a renovar el interés por las figuras y tropos y a dar origen, por consiguiente, a las retóricas literarias centradas en su enumeración y descripción, entre las cuales la más conocida es la *Retórica General* del Grupo μ (Dubois *et al.*, 1970). Retórica, pues, entendida a la manera de Quintiliano, como método de descripción y producción de obras literarias, destinado a la formación del *litteratus* (cfr. López García, 1985: 603). También Roland Barthes tuvo su responsabilidad en la resurrección de este tipo de estudios y, sobre todo, en la recuperación del nombre "retórica" para designarlos: "¿qué es lo que convierte un mensaje verbal en

obra de arte? Es ese elemento específico que yo, por mi parte, llamaría *retórica*, para evitar de este modo toda reducción de la poética a la poesía y dejar bien claro que se trata de un plan general del lenguaje común a todos los géneros, tanto a la prosa como al verso" (Barthes, 1964: 35). Pronto esta denominación se extendería a la disciplina encargada de estudiar el lenguaje literario, la Poética. En 1966, Genette se refería a este género de estudios con el nombre de "nueva retórica". Como puede desprenderse de las palabras que voy a citar a continuación, se trataba de una "nueva retórica" estrechamente vinculada a todos los principios de la poética lingüístico-estructural que por entonces defendía la llamada "nouvelle critique": "esta nueva retórica entraría muy naturalmente, como lo había ya previsto Valéry, en el dominio de la lingüística, que es sin duda la única disciplina científica que tiene actualmente algo que decir sobre la literatura *como tal*, o, para recoger una vez más la palabra de Jakobson, sobre la *literariedad* de la literatura" (Genette, 1967: 166). Como se ve, pues, la "nueva retórica" propuesta por los estructuralistas franceses equivalía a la Poética lingüística o semiológica.

En segundo lugar, habría que considerar la publicación del trabajo de Perelman y Olbrechts-Tyteca que, surgido en el campo de la lógica, iba a desempeñar un papel importante en la transformación pragmática y social de las ciencias lingüística y literaria: *Traité de l'argumentation. La nouvelle Rhétorique* (1958). La "Nueva Retórica" o teoría de la argumentación que proponían estos autores tenía por objeto "el estudio de las técnicas discursivas que permiten *provocar o acrecentar la adhesión de los espíritus a las tesis presentadas a su asentimiento*" (Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1956: 414). Se restablecía así el concepto de la Retórica aristotélica como ciencia y arte de la persuasión verbal que tenía una larga tradición desde su fundación mítica por Corax y Tisias (*cf.* López García, 1985: 603). Nuestra civilización, educada en la racionalidad cartesiana —denunciaban Perelman y Olbrechts-Tyteca—, había olvidado esta tradición y, por consiguiente, la teoría de la acción sobre los espíritus por medio del discurso.

Como ha señalado Pozuelo Yvancos (1988a: 182-83), aunque ambas recuperaciones de la Retórica se presentaban como "nueva

retórica", no puede hacerse de ambas un solo objeto. La nueva retórica propugnada por los neoformalistas estaba destinada a dar cuenta de los elementos lingüísticos que hacían de un texto dado un texto literario, es decir, un texto definido precisamente por la ausencia de "tesis" y por su nula voluntad de captación de los espíritus, o, dicho de otro modo, un texto "desinteresado", centrado predominantemente en su apariencia lingüística. En cambio, la "Nueva Retórica" propugnada por los teóricos de la argumentación se dirigía a cualquier texto, oral o escrito, para estudiar sus estructuras argumentativas, es decir, las técnicas que hacían de todo texto dado, incluido el literario, un texto persuasivo. Entre ambas, pues, había una diferencia abismal, en lo que se refiere al objeto de nuestra atención: el texto literario. De hecho, los dos filósofos parecían enfrentarse directamente a la poética formalista cuando recordaban que "la ausencia material de los lectores puede hacer creer al escritor que está solo en el mundo, aunque, de hecho, su texto se encuentre siempre condicionado, conscientemente o no, por aquellos a los cuales pretende dirigirse" (Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1956: 417).

Si bien la propuesta de los filósofos lógicos fue anterior en el tiempo a la de la "nueva retórica" elocutiva de los formalistas, lo cierto es que sólo en los últimos años —unos seis u ocho, según Pozuelo Yvancos (1988a: 184)— se ha atendido en el dominio de los estudios literarios. Los que fueron grandes representantes de la Poética lingüística en España hablan de Retórica General, critican el reduccionismo de la retórica literaria elocutiva y subrayan el componente pragmático del discurso. El planteamiento de la teoría de la argumentación sirve sobre todo para recordar que la Retórica tenía un dominio de actuación más amplio que el de los textos literarios y que era algo más que un tratado de figuras. Dicho de otro modo, que la Retórica equivalía a una ciencia general de los discursos, de todo tipo de discursos y no sólo de los literarios. La lingüística, y sobre todo la actual lingüística del texto, tiene, pues, mucho que aprovechar de las descripciones del discurso y sus partes que hacía la vieja retórica, aunque se advierte con acierto que conviene integrar esas doctrinas clásicas en las modernas teorías del discurso. En palabras de A. García Berrio: "Retóri-

ca, pues, o *Retórica General*, se identifican inconfundiblemente con Lingüística en lo que concierne al interés de su objeto común más complejo, el texto. (...) no creo exagerado insistir en la correlación posible entre esa ambiciosa *Retórica General*, integrada en la *Lingüística*, y una *Lingüística del texto* debidamente desarrollada” (García Berrio, 1989: 142).

¿Qué ocurre cuando esa *Retórica General*, que puede ocuparse de todos los discursos, da en ocuparse de los literarios, convirtiéndose en lo que se llama *Retórica Literaria*? En lo que se refiere a las propuestas españolas, integradas en el marco de esa *Retórica General* identificada con una *Lingüística* del texto, es obvio que no se salen del ámbito de la *Poética lingüística*. La “*Ciencia de la Expresividad literaria*” que propone el mismo García Berrio —para quien la crisis de la *Poética lingüística* no es más que una crisis de superproducción— no renuncia en absoluto a la idea básica de la *poética formalista*: la de que el texto literario produce un efecto especial en los receptores, el efecto estético, y que éste viene determinado por una transformación en las estructuras lingüísticas normales (cfr. García Berrio, 1989: 148). Ahora bien, lo que supone la inscripción de esa renovada ciencia literaria en el marco de la *Retórica General* es que se atienda a “la complejidad del texto”, es decir, a “los aspectos *extensionales* del texto, su dimensión *pragmático-social* e *individual-estética*” (149). Aspectos todos ellos que, si es verdad que fueron descuidados por la *Poética formalista* del siglo XX, en absoluto lo fueron, como es bien sabido, por la *Poética aristotélica*, así que, bien mirado, lo primero que habría que plantearse es si existe alguna razón para cambiarle el nombre a la disciplina cuando bastaría con transformar algunos de sus planteamientos, como se viene haciendo en el ámbito de la *semiótica literaria* de base postformalista.

Donde la reflexión actual sobre la *Retórica* puede ayudar más a los estudios literarios es en aquellos aspectos relacionados con el problema de la interpretación y la verdad en las ciencias humanas. La existencia, desde muy antiguo, de un arte de la persuasión por la palabra nos sitúa frente a ese “interés” específicamente humano por la comunicación y el acuerdo recíprocos que es reivindicado hoy desde la nueva filosofía moral (la *Hermenéutica* y la

Pragmática trascendental). Como ha señalado Michel Meyer en el prefacio a la última edición de la obra de Perelman y Olbrechts-Tyteca, “Entre la ontología, de flexibilidad hueca, pero infinita, y la racionalidad apodictica, matemática o silogística, pero limitada, Perelman ha tomado una tercera vía: la argumentación, que razona sin constreñir, pero que no sigue obligando a renunciar a la Razón en beneficio de lo irracional o de lo indecible” (cfr. Meyer, 1988). La retórica elocutiva sería sólo una parte, aunque importante, de una Nueva *Retórica* que, como la antigua, está mucho más centrada en el problema hermenéutico que en el estético.

No me resisto a terminar este bloque de capítulos dedicados a las teorías literarias del siglo XX en las que la perspectiva es fundamentalmente lingüística y semiótica, sin duda predominantes en nuestro siglo, sin citar las palabras con que Graciela Reyes en un reciente trabajo ha resumido crítica y valorativamente el carácter de la relación entre estudios lingüísticos y literarios en nuestro siglo: “la relación entre lingüística y literatura podría presentarse como un buen ejemplo de la relación amo-esclavo: mientras la lingüística ‘científica’ de nuestro siglo sigue rápidamente su camino, sacudiéndose de la chaqueta las últimas briznas de filología, y considerando que los estudios literarios pertenecen al dominio de lo acientífico, por más que se empeñen en formalizar sus análisis y en adoptar jergas, los estudios literarios, en papel de esclavos, van detrás, pidiendo categorías, pidiendo métodos, para luego aplicarlos (con mayor o menor fortuna) a ese material lingüístico que a la lingüística no le interesa, la literatura” (Reyes, 1989: 15).

CAPÍTULO VII

LITERATURA Y SOCIEDAD: TEORÍAS HISTÓRICAS Y SOCIOLOGICAS

I.—SOCIOLOGÍA DE LA LITERATURA Y SOCIOLOGÍA EMPÍRICA

La conciencia de la relación existente entre literatura y sociedad es algo que puede rastreadse ya en la crítica romántica. Puede decirse incluso que el proyecto cabal de una sociología de la literatura se halla contenido en el libro de Madame de Staël publicado en 1800, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*. Socorrida por los conceptos de la sociología de la época —la de Montesquieu—, la autora procuraba informar acerca de las especificidades de las literaturas antiguas y modernas del norte y del mediodía. Desde entonces, la consideración sociológica de la literatura ha dado origen a una disciplina, la Sociología de la Literatura, cuyo objetivo es dar cuenta del alcance y características de esa reconocida relación entre literatura y sociedad.

La unidad no es algo que, sin embargo, caracterice a esta disciplina. Al igual que ocurre en el caso de la llamada crítica lingüística o semiológica —denominación unitaria bajo la cual hemos podido determinar diversos conceptos de lo literario y lo crítico dependientes del concepto de “lengua” o de “semiología” que se maneja—, la llamada crítica sociológica o sociología de la literatura presentará tantas variedades cuantos conceptos de “sociedad” y de “sociología” se manejen por sus cultivadores. Lo que hay de común en todas ellas son las nociones sociológicas fundamentales, o, dicho de otro modo, la problemática característica de esta disciplina: la discusión atañe a cuestiones como las instituciones, o la conciencia colectiva, las clases sociales, las ideologías, etc.

La diferencia más importante, por otro lado, es la metodológica. Diferencia de métodos que implica una diferencia filosófica fundamental, la que separa a las sociologías empíricas de las sociologías dialécticas. La diferencia fundamental entre los métodos empíricos y los dialécticos puede ser explicada por el hecho de que los primeros se orientan hacia el postulado weberiano de la objetividad científica (*Wertfreiheit*), eliminando todo juicio de valor estético u otro, en tanto que los segundos desarrollan ciertas teorías estéticas y filosóficas existentes con la ayuda de nociones sociológicas (cfr. Zima, 1985: 30). También puede explicarse señalando que las investigaciones de la sociología empírica atañen a la literatura como producto de consumo, mientras que las de la sociología dialéctica atañen a la literatura como parte integrante de la realidad social (Leenhardt, 1967: 47).

Pero tampoco existe unidad en los enfoques dialécticos. La principal diferencia que debe establecerse es la que separa a la sociología de la literatura marxista de la que no se inspira en el materialismo histórico y, por tanto, posee un concepto de sociedad precedente de las diversas filosofías idealistas. Como los próximos capítulos van a dedicarse a las teorías marxistas, es conveniente dar cuenta aquí de la existencia de grandes obras de sociología de la literatura que pueden relacionarse con posiciones idealistas en filosofía. La principal diferencia de estas obras respecto de las marxistas reside en que no se utilizan los conceptos característicos del materialismo histórico tales como "ideología" o "clase social", sino otros conceptos procedentes de las filosofías idealistas de la historia tales como "sociedad histórica" o como "espíritu de época". Dicho de otro modo, las sociologías idealistas conciben la sociedad como un todo armónico caracterizado por una visión unitaria de la realidad. La obra literaria expresaría el espíritu de ese todo social.

Conviene también dar cuenta de las dos direcciones, positiva y axiológica, que puede tomar la teoría sociológica de la literatura. Creo que en este sentido debe distinguirse claramente entre crítica o teoría sociológica y crítica social. Es bien sabido que todas las corrientes de teoría sociológica, incluida la marxista, han pasado el sarapión normativo. El más desprestigiado es sin duda el que

ha pretendido valorar las obras literarias en base al grado de fidelidad con que reproducía los valores ético-políticos del marxismo. En puridad, este tipo de crítica social —como ya se vio en el capítulo dedicado al siglo XIX— es un género hegeliano y no marxista: se valora la obra literaria por cuanto manifiesta el progreso de la Idea. Lo que parece más discutible es, sin embargo, la separación tajante entre teoría y juicio de valor. Cuando la Escuela de Frankfurt invierte el planteamiento del realismo socialista y define el arte por su grado de alejamiento de lo real, la teoría va a acarear inevitablemente que se privilegien en el análisis —presentándose como más valiosas— obras literarias que muestren ese alejamiento.

Precisamente la ambición de alejarse de toda valoración es el fundamento en que descansa la primera de las sociologías de la literatura que va a estudiarse aquí en profundidad, la llamada sociología empírica. Esta, en sus formulaciones más conocidas como la de Escarpit o Silbermann, y como señaló con ironía Goldmann en un coloquio con estos autores celebrado en París, se trata más que de una sociología empírica, de "una sociología empirista y positivista" (en Barthes, Lefebvre, Goldmann *et al.*, 1964: 48). En efecto, el hecho de denominar "empírica" a la corriente de estudios estadísticos —de mercado— sobre literatura, no implica que la otra sociología —la llamada dialéctica— prescinda completamente de los datos empíricos. Lo que ocurre en la llamada sociología empírica es que se permanece en el nivel empírico, exagerando la necesidad del control cuantitativo detallado, total, y prescindiendo de las hipótesis. Esto no habría originado las polémicas típicas de la década de los sesenta, de no ser porque la obsesión de objetividad llevaba a los representantes de esta corriente a negar validez científica a los trabajos que no permanecían en los confines de la recogida de datos. En palabras de Escarpit: "siempre es posible hacer síntesis, pero entonces uno se convierte en un escritor, un crítico, un ensayista. El investigador ha de ser estúpido, debe limitarse al mundo de los hechos, no tiene derecho a hacer síntesis" (en Barthes, Lefebvre, Goldmann, *et al.*, 1964: 112). Como se ve, también la sociología tiene su versión científica. Frente a esta versión, Goldmann exponía con conciencia herme-

néutica: "no hay hechos; los hechos sólo existen en el interior de una visión, de un conjunto de conceptos y de valores" (113).

Las investigaciones realizadas por la sociología empírica son, en primer lugar, estudios que sobrepasan las posibilidades de los individuos e incluso de los equipos aislados: por eso, sus protagonistas son en realidad centros de investigación sociológica como los de Burdeos, Bruselas o Birmingham. Uno de los métodos más utilizados en estas investigaciones es la encuesta: "plantear preguntas a un número suficiente de personas escogidas juiciosamente" (Escarpit, 1958: 27). Otro es lógicamente la consulta minuciosa de documentos —catálogos de bibliotecas, censos, etc. Pero, sea cual sea el método empleado, el objetivo es siempre el mismo: conocer la mayor cantidad de datos posibles acerca del circuito de la comunicación literaria. Conocer la literatura es conocer cuántos escritores escriben en una sociedad, cuáles son sus orígenes sociales, cuál su edad, qué tipo de libros escriben, cuáles de entre ellos son publicados por los editores, quiénes son los editores, quiénes son los lectores, qué tipo de libros prefieren éstos, en qué circunstancias leen (momentos vacíos, vacaciones, en transportes públicos), etc.

Tras la investigación minuciosa, la aterradora conclusión de que la literatura casi no existe: "Frente a la industria y al comercio del libro se erigen medios de difusión tanto más poderosos cuanto que escapan a la pequeña industria: no únicamente el cine, la radio o la televisión, sino también la prensa y la edición periódica con sus *comics* y sus *digests*". El investigador constata y describe la situación, el hecho: "la literatura es tomada aquí como lo que es y no como lo que debería ser. No hemos escondido que la situación de la literatura en la sociedad contemporánea está muy lejos de ser satisfactoria". La literatura, el concepto sacralizado de obra literaria, no sirve para designar la cultura de masas que se impone y que nos obliga, según Escarpit, a cambiar ese concepto: "es preciso desacralizar la literatura, liberarla de sus tabúes sociales percibiendo el secreto de su poder" (Escarpit, 1958: 131-32). Dicho de otro modo: la literatura no se consume, luego no existe ni tiene derecho a la existencia. El concepto de lo real-empírico de Escarpit equivale directamente a la cultura de masas, que existe porque se

consume. De ahí los principales reproches que se le han dirigido desde las variantes dialécticas de la sociología: en primer lugar, el de descuidar la existencia de unas estructuras empíricamente literarias, que son literarias aunque no se perciban como tales (Goldmann); y, en segundo lugar, el de descuidar la existencia de un espíritu crítico que, analizando la realidad tal como es y no como debería ser, puede después aplicar su energía creadora a la transformación ética de lo real (Adorno, Habermas).

2.—TEORÍAS MARXISTAS DE LA LITERATURA

a) *El marxismo clásico*

Una cuestión que puede plantearse es la de por qué no se incluyen las teorías marxistas en el capítulo anterior, bajo el rótulo de teorías sociológicas, habida cuenta de que la relación entre literatura y sociedad es problemática imprescindible de toda teoría marxista de la literatura. La distinción entre materialismo histórico y materialismo dialéctico puede ser la respuesta a esta pregunta. Es incuestionable que toda teoría marxista de la literatura incluye una sociología de la literatura. Se trata naturalmente de una sociología marxista, es decir, que parte del concepto de sociedad histórica, de clases, propio del materialismo histórico, y del principio no menos inequívocamente marxista de la división en tres niveles del edificio social. No obstante, también es cierto que muchos de los más afamados teóricos marxistas de la literatura no se han limitado a explicar socialmente el fenómeno literario. Muchos de ellos han pretendido elaborar, fundamentándose en los principios del materialismo dialéctico (es decir, de la filosofía marxista), una Estética y, con ella, una teoría de la literatura que, por ser parte de la filosofía marxista y no de la ciencia materialista (ciencia de la historia), tiene en cuenta no sólo la dimensión histórica, social de la literatura sino también lo que podría llamarse su dimensión antropológica, transhistórica. La famosa pregunta de Marx acerca del porqué del valor estético eterno del arte griego; el intento de Lukács de definir el arte como un tipo espe-

cial de reflejo; el de Althusser por definirlo como un tipo especial de conocimiento; la "teoría estética" de Adorno etc., constituyen algunos ejemplos de esa interrogación sobre los problemas "esenciales" del arte que caracteriza también al marxismo y que impide considerar la producción teórico-literaria marxista *únicamente* como una sociología de la literatura. Desde este punto de vista, la teoría marxista de la literatura está más relacionada con la teoría general del conocimiento que con la sociología.

Todo este caudal de reflexiones sociológicas y dialécticas acerca de la literatura que constituyen lo que vamos a llamar las teorías marxistas de la literatura (en plural, porque tampoco aquí puede hablarse de unidad) tuvo un ilustre comienzo en las escasas y dispersas páginas que los fundadores del marxismo dedicaron a la literatura. Páginas de aficionados a la literatura —en su juventud, Marx y sobre todo Engels se habían dedicado a componer poemas y dramas—, de las que resulta del todo imposible, además de innecesario, extraer una teoría de la literatura. El texto que Marx escribe como introducción a la *Contribución a la crítica de la economía política* en 1857 (v. Bozal, 1976: 73-76) es el que contiene las afirmaciones más valiosas para la construcción de una teoría marxista de la literatura. De este texto se desprenden las siguientes ideas básicas:

1.—El arte está vinculado a las formas del desarrollo social. La epopeya griega tiene como "condiciones necesarias" de existencia la ideología que caracterizaba a la sociedad griega —la mitología— y, en consecuencia, el estado de desarrollo de las fuerzas productivas que determinaba esa ideología. De donde se deduce la existencia históricamente determinada de las formas y los contenidos del arte: ni la mitología ni, por consiguiente, la epopeya pueden volver a darse en una sociedad con máquinas automáticas y vías férreas.

2.—No existe, sin embargo, una relación mecánica entre arte y sociedad. Y esto debido a la relativa autonomía del arte, como dominio específico con leyes propias. El arte tiene un desarrollo propio, regido por sus propias leyes, que no tiene por qué coexistir de manera especular con el desarrollo social. De ahí que un arte

avanzado no tenga por qué coincidir necesariamente con una sociedad avanzada (nótese que, de haber tenido en cuenta esta observación de Marx, los teóricos del realismo socialista hubieran podido incluso haberse resignado a que la "floreciente" sociedad socialista tuviese un arte "decadente").

3.—El arte posee un valor estético que permanece incluso una vez superadas las condiciones sociales que estuvieron en su origen. Independientemente de la ingenua teoría con que Marx intentó explicar esto para el arte griego, es obvio que esta convicción está en la base de la teorización no estrictamente sociológica sobre el arte que se da en el marxismo. Como señalaría Lukács, el fragmento de Marx sobre el valor eterno del arte griego "muestra que él ve en dichas épocas de florecimiento puntos culminantes objetivos de la evolución del arte, que considera el valor artístico como algo objetivamente cognoscible y objetivamente determinable. Así pues, toda conversión de esta profunda teoría dialéctica de Marx en sociología vulgar relativista significa el rebajamiento del marxismo al pantano de la ideología burguesa" (Lukács, 1934: 41).

Fue Plejanov —el primero en elaborar sistemáticamente una estética marxista— el que dio, sin embargo, ese tinte sociológico a la reflexión sobre el valor estético en *Cartas sin dirección*. Enfrentándose a las teorías darwinistas en boga, que pretendían fundamentar biológicamente el valor estético convirtiéndolo en algo inmutable, Plejanov elabora una distinción entre el sentido de lo bello o sentido estético y el valor estético. Mientras que el primero, el sentido de lo bello, estaría presente en toda la historia de la humanidad y podría tener fundamentos biológicos; el segundo, el valor estético, sería social y por tanto relativo, dependiente de las condiciones —sociales, educativas, etc.—, en que el que experimenta ese sentimiento estético ha vivido. La posibilidad de una crítica del gusto estaba ya, pues, anunciada en la estética de Plejanov.

Lamentablemente, las teorías plejanovianas de mayor difusión no fueron las contenidas en este trabajo, sino en el titulado *El arte y la vida social* (1912-13), donde se ocupaba ya de cuestiones más

específicamente referidas a la literatura y el arte de su tiempo y, por tanto, manifestaba la relatividad de sus propios valores y gustos. El trabajo, en un primer momento, se plantea la relación entre arte y sociedad y también la manera en que los artistas conciben esa relación en los distintos momentos históricos. Plejanov realiza en definitiva un análisis de las condiciones históricas que determinan las dos concepciones más conocidas de esa relación: la utilitaria —el arte debe servir a la sociedad— y la del arte por el arte —el arte es un objetivo en sí, divorciado de la sociedad. Para Plejanov, que intenta realizar un análisis objetivo y no normativo de esas dos concepciones, la primera se produce siempre que existe una simpatía recíproca entre una parte de la sociedad —por ejemplo, la burguesía en ascenso a comienzos del siglo XIX— y los artistas; mientras que la segunda se produciría cuando se da un “divorcio irremediable” entre sociedad y artistas, porque éstos no experimentan simpatía hacia ninguna de las partes sociales en conflicto.

Del análisis, por objetivo que Plejanov quisiera hacerlo, se desprendería inevitablemente la idea —valorativa— de que un arte y una sociedad compenetrados eran preferibles a un arte y una sociedad divorciados; y, como quiera que en el momento en que Plejanov escribía, era la segunda actitud la que predominaba en el arte, el teórico ruso concluía con la tesis conocida de la “decadencia del arte burgués” —reflejo especular y mecánico de una sociedad burguesa en decadencia— que tantos problemas iba a originar en el futuro desarrollo de la estética y la teoría literaria marxistas. Plejanov culminaba su análisis “científico” con una predicción: la de que en la nueva sociedad socialista el arte sería inevitablemente “comprometido” porque el artista sentiría simpatía hacia la parte más importante de esa sociedad, el proletariado en ascenso. Acompañaba a este ejercicio de futurología la convicción de que dicha simpatía se mensuraba, en cuestiones de arte, por el grado de realismo en la representación, convicción ésta que venía determinada obviamente por un valor estético relativo y algo trasnochado. Pero todo este conjunto de ideas que se revelan ahora como algo más que discutibles, fueron las que determinaron en gran parte la posterior elaboración de las teorías del realismo

mo socialista, que en su uso dogmático por parte de las autoridades culturales soviéticas tras la muerte de Lenin, decretaron la “inevitable compenetración” entre artistas y proletariado y su también “inevitable” representación realista.

Conviene, no obstante, al abordar el tema del realismo socialista, distinguir lo que es la teoría del realismo artístico de lo que fue su utilización política, ya que a menudo esta última se esgrime en desprestigio de la primera y, por extensión, de toda la teorización marxista sobre la literatura. En relación con la instrumentalización política de la teoría, hay que recordar además, por aquello de dirimir responsabilidades, que en 1920 Lenin manifestaba su rotundo rechazo a cualquier tentativa de elaborar artificialmente una cultura especial del proletariado, por considerarla “inexacta teóricamente y perjudicial en la práctica” (cfr. Lenin, 1920: 151), y que en 1905, en el nunca suficientemente citado texto “La organización del Partido y la literatura del Partido”, se dirigía a los intelectuales que eran fervorosos partidarios de la libertad en la creación ideológica para tranquilizarles en cuanto a su pretensión, confesa en ese mismo texto, de controlar la labor literaria de los miembros del Partido: “[Tranquilizaos, señores! En primer lugar, se trata de la literatura del Partido y de su subordinación al control del Partido. Cada uno es libre de escribir y de hablar cuanto quiera, sin la menor cortapisa. Pero toda asociación libre (incluido todo partido) es también libre para arrojar de su seno a aquellos de sus miembros que utilicen el nombre de un partido para propugnar puntos de vista contrarios a éste. *La libertad de palabra y de prensa debe ser completa*. Pero también debe serlo la libertad de asociación” (la cursiva es nuestra) (Lenin, 1905: 21). Sólo tras la muerte de Lenin, y como consecuencia de la toma de la cultura por los bogdanovianos —a los que también Trotski se enfrentaría—, pudo implantarse la idea de una literatura proletaria (cfr. Gallas, 1971: 62-64).

En lo que respecta ya a la teoría del realismo, en cambio, aun- que sin llegar a los extremos del realismo tendencioso que se llamó “socialista”, es innegable que sí que encuentra apoyo en todos los fundadores del marxismo, sobre todo en la estrecha conexión que todos ellos establecen —como vería ya explícitamente

Althusser— entre literatura y conocimiento. Engels decía que había aprendido más sobre la sociedad francesa de la primera mitad del siglo XIX en la obra de Balzac que en todos los libros de historia, economía y política juntos (Engels, 1888: 168). El valor del arte es, pues, cognoscitivo, y por ello la teoría marxista de la literatura está siempre relacionada con la epistemología o teoría del conocimiento. En cuanto a ésta se refiere, es conocida la importancia que en ella tiene la teoría del reflejo. La posibilidad de un reflejo objetivo de lo real, es decir, la posibilidad del conocimiento, es un principio básico de la epistemología marxista que se encuentra presente igualmente en la teoría marxista clásica de la literatura.

Que Marx y Engels valoran las obras literarias de su tiempo por el grado de fidelidad con que reproducen las relaciones reales entre los hombres, y que están convencidos incluso de que la pintura fiel de esas relaciones en el momento que ellos vivían no podía sino representar —bien que tuviese que hacerlo espontáneamente para no hacer arte de tendencia— a un proletariado en ascenso y a una burguesía en decadencia, no puede negarse. Recuerdese la regañina que Engels dirige a Margaret Harkness por que en su novela había representado a la clase obrera demasiado pasiva, demasiado resignada, en un momento en que el proletariado era —según la realidad que había visto Engels— una clase activa y rebelde. Que Lenin no otorgase ningún valor al arte de Mayakovski —aunque no lo prohibiera— por la ausencia en él de ese componente de mimesis de la realidad, y que adorase a Gorki por lo contrario, a pesar de que políticamente estaba más de acuerdo con el primero que con el segundo, muestra hasta qué punto los fundadores del marxismo tenían claro su concepto de lo literario y cuán vinculado estaba éste a su concepto del conocimiento como representación objetiva de lo real, y, en última instancia, a la estética hegeliana.

Dicho concepto fue desarrollado y completado en la más amplia obra de estética marxista, la de Lukács. El gran teórico húngaro remitía al principio aristotélico de la mimesis para subrayar después que todas las grandes estéticas habían considerado el arte un tipo de conocimiento y que la estética marxista no hacía con

ello sino continuar una larguísima tradición. Subrayaba, no obstante, el “carácter específico” del conocimiento producido por el arte, buscando en el tipo de reflejo de la realidad la especificidad artística que la poética formalista buscaba en el tipo de lenguaje, y enunciando el conocido principio de la unidad de esencia y apariencia, de generalidad e individualidad en la obra de arte. El problema que hoy, en la actual perspectiva teórica, plantea el realismo crítico lukácsiano no es el siempre traído a colación de la obediencia a modelos realistas del siglo XIX, pues, a pesar de cuanto se ha dicho sobre el clasicismo formal de la teoría literaria marxista, el mismo Lukács advertía que lo que había que aprender de los grandes escritores de épocas pasadas no eran “cualesquiera exterioridades técnico-formales”: “Nadie puede ni debe escribir hoy como escribieron en su día Shakespeare y Balzac” (Lukács, 1934: 50). En 1938, cuatro años después, Brecht insistía en lo mismo: “Si una obra es o no realista no se puede comprobar examinando únicamente si se parece o no a obras existentes, llamadas realistas, calificables de realistas para su época. En cada caso particular —añadía, coincidiendo con Lukács— hay que comparar la descripción que hace de la vida (en vez de sólo con otras descripciones) con la misma vida descrita” (Brecht, 1967: 241).

El problema planteado hoy por el realismo crítico, sea en su versión lukácsiana más apegada a las formas clásicas de escritura, sea en la brechtiana, más apegada a las formas experimentales, es, pues, el de la correspondencia entre la representación de la realidad en la obra y la realidad misma, o, dicho de otra manera, el de cuándo puede hablarse, como lo hace Lukács, de “reflejo correcto del proceso conjunto de la realidad objetiva” (Lukács, 1934: 28) o, como lo hace Brecht, de “la verdad” que debe ser descrita de muchas maneras en la literatura (Brecht, 1967: 239). Captar lo esencial en el fenómeno y no reproducirlo simplemente en su dimensión empírica, como proponía Lukács para lograr un correcto reflejo artístico de la realidad objetiva, equivalía —hay que señalarlo— a ofrecer una interpretación específica de la realidad —la “realidad tal como es efectivamente” (Lukács, 1938: 293)— que podía incluso contradecir las apariencias y que se consideraba, por ello, más profunda y más “real”.

Lukács se basaba en el concepto engelsiano de lo típico. Engels había reconocido que Margaret Harkness había visto bien la realidad al ver una clase obrera pasiva y embrutecida en el East-End de Londres, donde ella situaba la acción de su novela —“en ninguna parte en el mundo civilizado la clase obrera manifiesta menos resistencia activa, más pasividad ante su destino” (Engels, 1888: 168)—, pero le recomendaba que, a la hora de describir realidades, eligiese las “típicas”, las “características” de una época histórica —en este caso, la resistencia activa de la clase obrera. Como señalaba Brecht, por cierto en completa conformidad con Lukács y con Engels, lo típico era simplemente lo que había que seleccionar en la realidad empírica para que ésta hablase del progreso del ideario socialista: “Este concepto permite acercarse a la luz de la poesía sucesos también en apariencia insignificantes, raros, desapercibidos, así como a personas modestas, raras, por- que son históricamente significativos, es decir, importantes para el progreso de la humanidad, es decir, para el socialismo” (Brecht, 1967: 409-10). De ahí que el concepto de “realismo” no sólo en su versión más ortodoxamente política sino incluso en su versión más relajadamente estética —lukácsiana o brechtiana— esté hoy tan cuestionado que no merezca la pena retomar aquí toda la cuestión y pronunciarse anacrónicamente en ella, como viene siendo habitual en todos los trabajos sobre crítica marxista. Me li- mito a transcribir unas palabras recientes de P. V. Zima: “La misma noción de realismo es extremadamente problemática por- que la cuestión de saber si una obra artística es realista y si repre- senta situaciones ‘típicas’, no puede encontrar una respuesta más que por referencia a una definición *particular* (únicamente *posible*, nunca necesaria) de la ‘realidad’” (Zima, 1985: 36).

Relacionado con este carácter específico del conocimiento ar- tístico estaba también el concepto de totalidad artística, un con- cepto de carácter netamente estructural, por el que Lukács subra- yaba la profunda interrelación que debía existir entre todos los detalles de la obra a fin de construir una unidad de sentido: “toda obra de arte ha de presentar una cohesión coherente, redondeada, acabada, y tal, además, que sus movimientos y estructura resulten *directamente* evidentes” (Lukács, 1934: 20). La categoría de la tota-

lidad estructural ocuparía un importante lugar en el estructuralis- mo genético de Goldmann que, al propugnar igualmente una uni- dad de sentido en la obra bien construida, se enfrentaría a finales de los años sesenta a las corrientes que privilegiaban la polisemia del discurso literario, entre las que se encontraban incluso otras versiones de la estética marxista.

De todos los principios lukácsianos quizás el de mayor vigen- cia —desacreditados como están hoy el del realismo y el de la to- talidad significativa— sea el de la objetividad de la forma artísti- ca. Sus reflexiones sobre la objetividad y al mismo tiempo la his- toricidad de los géneros literarios pueden conectarse con las reflexiones más actuales que sobre esta cuestión se realizan en el marco de la sociología de los géneros literarios, por ejemplo la de Erich Köhler en Alemania. Para Lukács, las formas literarias —en especial, los géneros— tienen una razón objetiva de ser que no puede ser desafiada caprichosamente por los artistas: “Cuando tengamos una teoría marxista del género, podremos ver que todo género tiene sus leyes objetivas determinadas de plasmación, que ningún artista, so pena de la destrucción de su obra, puede pasar por alto” (Lukács, 1934: 38). Independientemente de que esta con- vicción se traduzca en el pensamiento lukácsiano en exigencias relacionadas con su gusto realista, como la de plasmar el reflejo artístico de la realidad en forma de fábula, Lukács no hace sino sostener la autonomía de los géneros literarios, su vida propia, in- dependiente de los sujetos y, por tanto, de la historia económica y social. A esta convicción añade luego Lukács su respeto al princi- pio hegeliano de la manifestación sensible de la idea en la forma artística, lo que le lleva a establecer una correspondencia entre contenidos socio-históricos y formas artísticas: “la conquista de una nueva temática produce una forma de leyes formales internas esencialmente nuevas, desde la composición hasta el lenguaje” (37). Sucede, pues, que la concepción objetiva de los géneros apa- rece combinada con una concepción histórico-sociológica, que Lukács acaba denominando “dialéctica *histórica*” de las formas y que resume así: “la aplicación siempre nueva y siempre modifica- da de dichas leyes, y no de su observancia mecánica” (40). Los cambios en el interior del sistema genérico se explican, en conse-

cuencia, como mutaciones funcionales provocadas por cambios sociales, y dicha concepción —hay que insistir— es muy similar a la que sostienen hoy las poéticas del género de orientación sociológica que, sin duda, han encontrado base y apoyo en la reflexión lukacsiana (cfr. Zima, 1985: 44-50).

Mucho más polémica que la relación con Brecht fue la relación de Lukács con la Escuela de Frankfurt o, mejor, a la inversa. Baste recordar los duros y muchas veces injustos términos con que Adorno se refiere a Lukács en el ensayo "Lukács y el equívoco del realismo" (cfr. Adorno, 1958). La estética de Adorno, como la de Brecht antes, permite a la teoría marxista de la literatura salir del "impasse" en que la tenían encerrada su primigenio gusto realista y su herencia hegeliana. Cuando Adorno advierte a Lukács que "el arte se distingue, como conocimiento, de las ciencias" sólo a través del estilo, de la forma y los medios expresivos que él infravalora como sintomas de decadencia (Adorno, 1958: 45), anuncia ya el fin del contentidismo en que había derivado toda la teorización marxista sobre la literatura. Es preciso advertir que Adorno niega el papel cognoscitivo del arte, aunque cuestione que el arte pueda ser tratado con las mismas categorías que el conocimiento, ignorando la especificidad formal que lo distingue de éste: "Sólo en la cristalización de su ley formal, y no en la pasiva admisión de los objetos, es como el arte converge hacia la realidad. El conocimiento es en el arte todo él mediato estéticamente" (55).

Este renovado concepto formal del conocimiento artístico permite que Adorno, mucho más que Brecht, dé un rotundo sí a la vanguardia y a todo arte que "desconcierta a la conciencia realista-ingenua ordinaria" (50). Además de localizar en este tipo de arte el mérito de no descuidar la ley formal del arte, le ve la ventaja de que con toda su ininteligibilidad y su supuesta falta de sentido —en realidad, su polisemia— ejerce una función mucho más crítica que el arte ingenuamente realista con toda la fuerza comprometida de su legible y unívoco contenido crítico. En primer lugar, porque al no encerrarse en los límites de un sentido, opta por no ejercer la función de manipulación ideológica que caracteriza a cualquier texto comunicativo. En segundo lugar, porque, en una sociedad dominada por el valor de cambio y, en con-

secuencia, en una sociedad en que los bienes culturales también son utilizados como valores de cambio y no de uso, todo se convierte en un "goce de la mercancía" y, por tanto, en una "mera parodia del resplandor estético" (Adorno, 1970: 31). Y, en este contexto, la actitud de quienes se resisten a entrar en ese juego comercial, evitando aquel lenguaje fácil que rápidamente puede convertirse en objeto de consumo, es una actitud heroica: "Lo que los enemigos del nuevo arte llaman su negatividad, llevados por un instinto mejor que sus angustiados apologistas, es el resumen de todo aquello que oprime la cultura establecida" (Adorno, 1970: 33).

Para terminar, y para no identificar totalmente la actual hegemonía de la Escuela de Frankfurt con un acuerdo generalizado en el seno del marxismo, conviene recordar la opinión que mereció al racionalista Della Volpe lo que él llamaba la "paradoja tardoromántica" de Adorno y Horkheimer: "se alinean, en sustancia, aunque pretendan distinguirse, entre las filas de críticos espiritualistas de la 'crisis' de la 'civilización' (burguesa) como los Huizinga, los Ortega y Gasset y Jaspers, por nombrar sólo a los más importantes. Todos ellos tienen en común una cierta aristocrática intolerancia no sólo hacia la técnica, sino también (naturalmente) hacia las 'masas' (en general) y hacia la cultura 'bárbara' que bulle tras la técnica de los *mass-media*" (Volpe, 1967: 77). Si para Della Volpe, los miembros de la Escuela de Frankfurt adolecen de un gusto aristocrático y elitista, y, en cambio, para los de Frankfurt, los lukácsianos son esclavos de un gusto realista ingenuo y ordinario, está claro que no puede hablarse ni tan siquiera de *el marxismo clásico*: entre los padres de la teoría literaria marxista, junto con algunos acuerdos básicos, también reinan la polémica y la desavenencia.

b) *El marxismo estructuralista*

La relación entre estructuralismo y marxismo ha estado en el origen de muchas controversias (para la incompatibilidad entre método estructural y método dialéctico, véase Sève, 1969). A la ha-

bitual polisemia del término "estructuralismo", que ya consideramos en otro lugar, se aúna la polisemia del término "marxismo", que estamos considerando aquí. En lo que respecta a la teoría literaria, son dos las versiones más importantes de esa alianza entre un método con implicaciones filosóficas, como el estructuralismo, y una ciencia-filosofía con implicaciones metodológicas como el marxismo: el estructuralismo genético propuesto por Lucien Goldmann y el estructuralismo de base althusseriana. Pese a que ambos gozan de la consideración de estructuralismos y marxismos, nos encontramos ante dos corrientes de estudios literarios que, fuera de la consideración de las relaciones entre literatura y sociedad, no tienen nada o tienen muy poco en común.

Las diferencias proceden, precisamente, de los diferentes conceptos de estructura y de marxismo que ambas escuelas manejan. En lo que respecta al primero, Althusser se concibe estructuralista porque intenta descubrir la estructura invariable —el juego de relaciones constantes— que subyace a toda actividad cognoscitiva: la estructura del pensamiento científico, la estructura de la ideología, la estructura del conocimiento literario, etc. Dicho de otro modo, Althusser maneja ese concepto matemático de estructura que distingue la actividad estructuralista de los gestaltismos y de los primeros estructuralismos saussureanos. Goldmann, por su parte, maneja un concepto gestaltista de la estructura como totalidad sostenida por las partes, de larga vida ya en la teoría literaria, y maneja también el concepto matemático de estructura —intenta descubrir la estructura de una visión del mundo en todos los moldes de la misma—, pero añadiéndole una dimensión dialéctica casi desconstruccionista, que no se da en el estructuralismo althusseriano: las estructuras estarían en constante mutación en "una mezcla extremadamente embrollada, no de estructuras, sino de procesos de estructuración y de desestructuración" (Goldmann, 1967: 35).

En lo que respecta al segundo, y como correlato de lo primero, el marxismo de Goldmann, heredado de Lukács, es un marxismo hegeliano, humanista y dialéctico, muy emparentado con la sociología del conocimiento de Mannheim y que se define fundamentalmente en relación con la fenomenología, a cuya consideración

de la identidad total entre sujeto y objeto del pensamiento en las ciencias humanas, opone Goldmann el principio de su "identidad parcial" (Goldmann, 1967: 12). El marxismo de Althusser se define, en cambio, por oposición a la dialéctica —reniega de Hegel y del Marx hegeliano—, no haría ningún tipo de transacción con la sociología del conocimiento, y guarda una estrecha relación con el antihumanismo teórico y la epistemología del modelo que caracterizan al estructuralismo francés y que fueron severamente criticados por Goldmann. Dadas estas diferencias, es comprensible que lo que ofrecen ambos autores o escuelas para la mejor comprensión de lo literario sean conceptos, métodos y principios también diferentes. Sin entrar aquí en la polémica sobre el grado de marxismo de ambos estructuralismos (véase a este respecto Zima, 1973), voy a dar cuenta de sus principales aportaciones a la teoría literaria.

El concepto más conocido de los elaborados por Goldmann es el de "visión del mundo". Al distinguir las ideologías de las visiones del mundo, Goldmann no hace sino reformular la diferencia establecida por Mannheim entre concepción particular y concepción total de la ideología (Mannheim, 1929: 112-13). La coincidencia del concepto goldmanniano de "visión del mundo" con lo que Mannheim llama concepción total de la ideología es indudable: la visión del mundo es, para Goldmann, una "visión total de las relaciones humanas y entre los hombres y el universo" que caracteriza a un grupo social privilegiado y que se diferencia notablemente de la "conciencia ideológica" en la medida en que ésta "tiene un carácter particular y estrictamente sociocéntrico y muy a menudo los intereses materiales, en el sentido más o menos restringido de la palabra, juegan en ellos un papel marcadamente preponderante" (Goldmann, 1964: 210). En la visión del mundo goldmanniana, como en la concepción total de la ideología de Mannheim, el "error" o la deformación ideológica vendría, pues, determinada más por las limitaciones del tiempo en que se vive que por un tipo de interés concreto.

También fue Mannheim el que señaló la posibilidad de someter esas visiones del mundo a un análisis estructural y funcional cuya finalidad fuese la reconstrucción de la perspectiva entera de

un grupo social, sin considerar las diferencias individuales en esa visión (Mannheim, 1929: 113); y el que señaló que en cada período histórico podía hablarse de una unidad significativa —una coherencia ideológica— hecha de interdependencias entre las significaciones, aunque al mismo tiempo hubiera que considerar el cambio continuo y coherente de esa estructura (121-22). Todos estos principios, además de la disposición del investigador a reconocerse él mismo provisto de una visión del mundo social e históricamente determinada, y a hacerla explícita tal como aconsejaba Mannheim en beneficio de la mayor objetividad de la investigación (145), los encontramos recogidos en el estructuralismo genético de Goldmann, quien no en balde declaraba en 1970 su propósito de “abrir el camino, a través de un método *científico* y *positivo* —es decir, dialéctico— de estudio de la creación literaria, a una *sociología científica* y *positiva del conocimiento*, y, a partir de aquí, a un estudio dialéctico de la realidad humana en general” (las negritas son nuestras) (Goldmann, 1970: X-XI).

Lo que Goldmann añade de original a la sociología del conocimiento de Mannheim —además, por supuesto, de una mayor convicción que éste en la validez de la visión marxista del mundo— es la idea de que esas estructuras significativas pueden localizarse con toda nitidez, para un período histórico determinado, en las obras literarias. A la idea manneimiana de que en ninguna otra parte del reino de la cultura era tan claramente evidente la interdependencia en los cambios de significación como en las obras del pensamiento (Mannheim, 1929: 137), Goldmann opone la idea de que entre todos los productos del pensamiento, en ninguna otra parte como en la obra literaria se puede aprehender la visión del mundo de un período determinado (Goldmann, 1964: 210). Y ello porque, de acuerdo con Lukács y con toda la tradición estética alemana, Goldmann hace residir el valor estético, la esteticidad de un producto cultural, en la coherencia o carácter rigurosamente unitario que la hace ser una “unidad estructural” (Goldmann, 1967: 37). Se explica, pues, que Goldmann se dedique a la labor de descubrir en las obras literarias la difícil sincronía y coherencia de unas significaciones que en el mundo real estaban en constante mutación y de traducirlas a lenguaje conceptual

—lo que, desde la presentación que Kristeva hizo del pensamiento bajtiniano, es considerado una herejía contra el carácter dialógico y desestructurado del texto literario vanguardista (cfr. Zima, 1985: 37-39; y para una respuesta de Goldmann al ensayo de Kristeva, cfr. Goldmann, 1967: 38-39).

La sociología de la literatura como parte fundamental de una sociología del conocimiento propuesta por Goldmann, fue practicada por muchos de sus seguidores en una forma que rozó el contenedinismo y la mera utilización de la obra literaria como documento de la mentalidad de una época. Para ser justos con el estructuralismo genético, hay que señalar que Goldmann no predicó nunca una correspondencia punto por punto entre la obra literaria y la visión del mundo de una época. El concepto de “homología estructural” salvaba al método de caer en una reducción de la literatura a pensamiento conceptual o a reproducción mecánica de lo real. Como advertía Lukács, al tratarse de homología y no de analogía, la existencia de una estrecha relación entre creación literaria y realidad socio-histórica no era en absoluto incompatible con la más poderosa imaginación creadora. Un universo imaginario, como el de un cuento de hadas, podía ser en su estructura significativa rigurosamente homólogo a la experiencia de un grupo social particular.

Otro aspecto importante del estructuralismo genético es la división del estudio estructural de la obra literaria en dos niveles o planos que se corresponderían con dos procesos cognitivos complementarios: el de la comprensión y el de la explicación. En primer lugar, el nivel interpretativo o formal, que consistiría en sacar a la luz, al nivel puramente inmanente y sin salirse para nada del texto, la estructura de la obra y los factores que en la obra se oponen a esta estructura y que ella integra. En segundo lugar, el nivel explicativo, que consistiría en la búsqueda, en el exterior de la obra, y sobre todo en el nivel sociológico, de los factores que han engendrado la visión del mundo y las reglas de coherencia que estructuran el universo de la obra (Goldmann, 1970: 468-69).

En lo que respecta al estructuralismo althusseriano, hay que subrayar que renovó profundamente la reflexión marxista e incluso la puramente sociológica sobre la relación entre literatura e

ideología. Hasta entonces, esta relación se concebía únicamente en lo que concernía a las significaciones y estructuras del texto literario, sin que se hubiese reparado suficientemente en que el propio concepto de literatura, la práctica de su enseñanza en las escuelas y universidades, y el discurso teórico sobre la literatura, tenían una estrecha relación con la ideología, mayor incluso que la de la literatura misma, pues esta última, en definición del propio Althusser, estaba más cerca del conocimiento que de la ideología (Althusser, 1966: 85). Lo que posibilitó esta reformulación del problema de las relaciones entre literatura e ideología fue la reflexión epistemológica de Althusser.

Independientemente del grado de acuerdo que pueda tenerse hoy, en el horizonte hermenéutico y post-estructuralista, con la pretensión de Althusser de producir un "*conocimiento del arte*" que se separara por completo del "lenguaje de la *espontaneidad ideológica*" (90) —grado de acuerdo que dependerá del que se tenga con su epistemología—, es innegable que fue su reflexión la que nos hizo reparar a todos en que las ideologías no estaban sólo en los textos literarios a los que nos acercábamos como jueces implacables, sino también en nosotros mismos y en nuestra "visión del texto". En palabras de Balibar y Macherrey (1974: 43), "el discurso crítico, el discurso de la ideología literaria, comentario perpetuo de la 'belleza' y de la 'verdad' de los textos literarios, es la continuación de las asociaciones 'libres' (en realidad, obligadas y pre-determinadas) que desarrollan y realizan los efectos ideológicos del texto literario".

Centrándonos ya en la reflexión de la escuela althusseriana sobre la literatura —encaminada a producir auténticos conocimientos sobre ella y que utiliza, como materia prima para esta producción, la propia ideología literaria— es posible distinguir dos tipos de investigaciones: las destinadas a ofrecer una teoría de la literatura en las formaciones sociales capitalistas, y las destinadas a ofrecer una teoría de la literatura sin más. Con el primer tipo están relacionadas aportaciones como la de Balibar y Macherrey en el famoso artículo, "Sobre la literatura como forma ideológica" (1974) y como el libro de Renée Balibar al que éste servía de introducción, *Les Français fictifs* (1974). En estos trabajos se pone

de manifiesto el funcionamiento ideológico de la literatura en la sociedad burguesa, funcionamiento que se presenta estrechamente vinculado al Aparato Ideológico de Estado dominante —según la teoría del propio Althusser— en esta sociedad: la Escuela. La tesis de que la literatura es una de las habilidades que se enseñan en la escuela con el objetivo de reproducir las relaciones de producción existentes —relaciones de explotados con explotadores—, es una confirmación de la tesis formulada por el propio Althusser años antes sobre la posibilidad de que la obra de arte se convirtiese "en un elemento de la *ideología* (...), donde se reflejan, en una relación imaginaria, las relaciones que los 'hombres' (es decir, los miembros de las clases sociales, en nuestras sociedades de clases) mantienen con las relaciones estructurales que constituyen sus 'condiciones de existencia'" (Althusser, 1967: 86).

Sin embargo, Althusser señalaba también que, aunque era posible que la obra de arte funcionase como un elemento de la ideología e incluso que produjese efectos ideológicos —de reconocimiento—, la obra de arte no pertenecía "en cuanto *objeto estético* a la cultura, más de lo que pueden pertenecer a esa 'cultura' un instrumento de producción (una locomotora, por ejemplo), o los conocimientos de índole científica" (*ibid.*). La tentativa de definir en qué consiste esa estética del objeto, independientemente de su utilización y de sus efectos culturales, constituye la parte de reflexión teórica no sociológica de la escuela althusseriana. En el renovado fervor sociologista por el que atraviesa hoy la investigación histórica del hecho literario, esta parte de la reflexión althusseriana es la que goza de menor consideración. Téngase en cuenta que la pretensión de definir la estética supone la convicción, común a todo estructuralismo, de que el arte está dotado de una estructura y funcionamiento propios e inmutables. Althusser no hacía sino retomar la tradición de la estética marxista, no sólo en esa tentativa de encontrar elementos esenciales en el arte —tentativa que ya vimos se encontraba en el propio Marx, en Lukács y en todas las variantes no meramente sociologistas del marxismo—, sino también en la convicción de que esos elementos específicamente estéticos debían buscarse en el marco general de una teoría del conocimiento —y de su correlato, la teoría de las

ideologías. La estética se encontraría en la relación que la literatura mantiene con el conocimiento y con la ideología, es decir, en lo que la diferencia de ellos, y no en cualesquiera cualidades lingüísticas que diferenciaran la lengua literaria de la lengua normal — diferencia lingüística que, para esta escuela, sería sólo uno de los efectos ideológicos producidos por la literatura.

De acuerdo con todo esto, Althusser ofrecía en 1966 un primer intento de definir esas relaciones entre literatura, conocimiento e ideología. Contra las torpes teorías del reflejo, según las cuales la literatura expresaría la realidad de una época, Althusser señala que “lo propio del arte es *‘hacernos ver’, ‘hacer percibir’, ‘hacer sentir’* algo que *alude* a la realidad”. Ese algo que alude a la realidad es, precisamente, la ideología: la obra de arte, pues, nos hace ver, percibir o sentir “la ideología de la que nace, en la que se sumerge, de la que se destaca en cuanto arte y a la que hace *alusión*”. La literatura nos ofrece, un “conocimiento” no de la realidad sino de la ideología, es decir, de la manera en que los hombres creen vivir esa realidad. Pero este “conocimiento” que nos ofrece la literatura no es exactamente un conocimiento: “La verdadera diferencia entre el arte y la ciencia radica en la *forma específica* en que nos dan, de modo totalmente diferente, el mismo objeto: el arte en la forma de un ‘ver’, ‘percibir’ o ‘sentir’, y la ciencia en forma de *conocimiento* (en sentido estricto: mediante conceptos)” (Althusser, 1966: 87-88). Como se ve, la deuda de la teoría estética de Althusser hacia la estética marxista clásica es mucho mayor de lo que podría hacer pensar su radical y explícito antihegelismo.

Existe, no obstante, una diferencia importante entre la teoría althusseriana y la que procede de la herencia de Hegel, diferencia que afecta fundamentalmente al modo en que ambas escuelas se enfrentan a los textos literarios concretos: en aquélla el acento no se pone sobre la coherencia estructural de la obra, sino sobre su disonancia y desestructuración. Ello permite afirmar que en el estructuralismo althusseriano el concepto gestaltiano de estructura ha hecho agua definitivamente. Balibar y Macherey se enfrentaban así de rotundamente contra el principio goldmanniano de la rigurosa unidad estética: “las producciones literarias no deben ser estudiadas desde el punto de vista de su *unidad* aparente e iluso-

ria, sino desde el punto de vista de su *diversidad* material. Lo que hay que investigar en los textos no son los signos de su cohesión, sino los índices de las contradicciones materiales (históricamente determinadas) que los producen”. Y un poco más adelante: “el análisis materialista de la literatura, en la misma medida en que investiga contradicciones determinantes, recusa por principio la noción de ‘la obra’, es decir, la representación ilusoria de la unidad del texto, como una totalidad completa, que se basta a sí misma, perfecta en su género” (Balibar y Macherey, 1974: 33).

Denunciada como ilusoria e ideológica la noción clave del que durante mucho tiempo había pasado por ser el método por excelencia de estudio sociológico-marxista de la literatura, el estructuralismo genético —descuidándose ciertamente el débito del mismo a la sociología manheimiana, que antes se ha analizado—, la “sospecha” podía alcanzar a cualquiera. Los althusserianos, sin embargo, ocupados como estaban en producir el “auténtico conocimiento” sobre la literatura, distaban mucho de suponer por entonces que ellos también, en un día no muy lejano, serían tratados como vulgares sospechosos de ideología.

c) *La semiótica marxista*

Hasta ahora se ha visto una delimitación clara entre las teorías marxistas de la literatura y las teorías semióticas o formalistas: mientras que las primeras incluyen la teoría de la literatura en la filosofía —definiéndola en relación con el conocimiento—, o en la sociología —definiéndola en relación con la sociedad—, las segundas la incluirían en la lingüística o la semiótica, definiéndola en relación con el lenguaje. Tipo especial de conocimiento o tipo especial de lenguaje, ésta es la oposición fundamental que se establece en ambos enfoques en lo que se refiere al concepto de literatura. Pero esta nítida distinción se empezó a hacer un poco más confusa cuando los enfoques lingüístico-semióticos empezaron a reparar en el componente cognoscitivo del lenguaje literario (caso de Lotman y, en general, de la semiótica de la cultura), al mismo tiempo que los enfoques marxistas empezaron a reparar en el

componente lingüístico-semiótico del conocimiento literario. Se produce entonces un cruce de conceptos y métodos que va a empezar a conocerse como semiótica marxista o semiótica social o como, en el caso específico de Francia —siempre, por la herencia goldmanniana y althusseriana, más dispuesta a poner el énfasis en lo social que en lo semiótico—, sociocrítica.

Anteriormente a este hecho, el teórico marxista que más se había distinguido por su consideración de la lingüisticidad de la literatura fue Galvano Della Volpe. Fue este teórico quien señaló la carencia filosófica, gnoseológica, de los métodos formalistas y su consideración unilateral tecnicista de los problemas generales de la literatura (Volpe, 1967: 140-41), al mismo tiempo que hacía hincapié en el carácter de "discurso" y de "proceso semiótico" de la obra literaria (*cf.* Volpe, 1956: 149-50). No conviene, sin embargo, exagerar el alcance de estas últimas afirmaciones: para Della Volpe, la discursividad o verbalidad no es lo que diferencia a la poesía de la ciencia. Esta última también sería "discurso" y, en consecuencia, "proceso semiótico", ya que no existe un proceso de pensamiento que sea puro, desligado de la palabra. La diferencia entre discurso poético y discurso científico tampoco residiría, para Della Volpe, en los medios estilísticos o retóricos, como pondría de relieve en su ajuste de cuentas con los formalistas rusos (1967: 152), sino, mucho más cercanamente al pensamiento clásico marxista, en las "técnicas distintas del conocimiento" que emplean: diferencia técnico-cognoscitiva que se resume en la "rigurosa organización semiótica" del discurso literario frente a la "inorganicidad semiótica" del científico (1967: 154), es decir, en lo que I. Ambrogio llama la "organicidad semiótica contextual de los signos verbales" (Ambrogio, 1975: 172).

Criterio, pues, que recuerda el de la rigurosa unidad y coherencia del texto literario defendido por Goldmann, y que hoy sólo es retomado por las poéticas textuales de base semiótica y no pragmática. Aunque Della Volpe estuviera lejos, pues, de defender una especificidad verbal de la literatura, se entiende que, partiendo de la idea dellavolpiana de que todo es semiótico —significativo— en la obra literaria, pudiera pasarse a propugnar en nombre de un marxismo no dogmático, como hace Ambrogio, una estética de los

medios expresivos o semióticos que pusiera en relación ideológicas y técnicas literarias. Desde entonces este género de estudios ha experimentado un inusual crecimiento, constituyéndose en versión renovada de algo que si era ya usual en los trabajos de estilística social, como el muy famoso de Auerbach, *Mimesis*, donde se buscaba la génesis del rasgo estilístico no en la conciencia individual del autor —como hacía el psicologista Spitzer— sino en la conciencia colectiva (*cf.* Auerbach, 1942).

Dependiendo de que ésta se defina como conciencia de época —visión del mundo— o conciencia de clase —ideología—, los trabajos de estilística sociológica serán más o menos marxistas, pero en cualquier caso creo que pueden ponerse en relación con ese otro tipo de trabajos más actuales que buscan la relación entre visiones del mundo o ideologías y estructuras discursivas como el género. Un mismo principio, por cierto muy diltheyano, subyace a todos esos trabajos: el de la vida histórica de las formas en estrecha relación con la vida histórica de los contenidos. Se trata de un principio que, sin embargo, encuentra acogida incluso en una de las versiones más actualizadas de la semiótica social, la de Roger Fowler: "El crítico lingüístico —afirma— debe dar por sentado que todas y cada una de las elecciones estilísticas del autor tienen un significado que se puede interpretar socialmente" (Fowler, 1981: 39). Se notará lo que todo esto supone de invasión de la sociología, incluso de la sociología marxista, en el terreno que la crítica lingüística consideraba antes vedado completamente a la perspectiva sociológica y ámbito exclusivo de dominio de los enfoques estructurales: el terreno de las formas. De ahí la importancia de trabajos de este tipo en la llamada crisis del estructuralismo.

Otro tipo de trabajos que ponen en relación enfoques lingüísticos y enfoques marxistas son los que proceden de la definición semiótica de la ideología, definición que empezó a expandirse a partir de la versión inglesa publicada en 1973 del libro de Valentín N. Voloshinov, *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje* (1930). La tesis de que todo lo ideológico posea valor semiótico, o dicho a la inversa, de que allí donde hubiera un signo —una semiótica— estaba también la ideología, produjo una renovación

importante primero en la lingüística y la semiótica generales, donde el enfoque sociológico empezó a desplazar al psicológico (cfr. Ponzio, 1981: 122), luego en los estudios de semiótica literaria y en los de sociología de la literatura. Para estudiar la visión del mundo de una época en el texto literario, era preciso ahora conocer el lenguaje en que cobró realidad. La visión del mundo no tenía ya existencia fuera de una estructura discursiva. Como además, la filosofía voloshinoviana —o bajtiniana— del lenguaje implicaba la multiacentalidad del signo, su participación viva en los conflictos sociales, la idea de que esa visión del mundo que se expresaba en el lenguaje literario distaba mucho de ser tan coherente como la pintaba Goldmann pareció confirmarse.

La perspectiva por la que los problemas y antagonismos sociales aparecen como problemas y conflictos lingüísticos es particularmente importante en el caso de la sociocrítica practicada en la Escuela de Montpellier, cuya tesis principal es que el universo social puede representarse como un conjunto de lenguajes colectivos —correspondiendo cada uno a un grupo o a una clase social— y que estos lenguajes colectivos son absorbidos y transformados por los textos literarios (Zima, 1985: 117). Adoptar esta perspectiva a la vez semiótica y sociológica no significa que se reduzcan los hechos sociales y los sujetos colectivos a fenómenos textuales. Se trataría más bien de establecer relaciones estrechas entre el texto y la sociedad representando intereses y problemas colectivos al nivel lingüístico, lo que permitiría poner en correlación lo literario y lo social sin acudir a nociones pre-semióticas como “contenido social” o “visión del mundo”. Para Zima, el concepto de ideología (que se trata de desarrollar y de redefinir) adquiere una nueva dimensión cuando es reformulado en un contexto semiótico y puesto en relación con los conceptos de discurso y de sociolecto (131). Hay que subrayar que, sea cual sea el grado de acuerdo con las premisas de esta semiótica marxista, las interpretaciones que Zima hace de textos literarios concretos como *El extranjero* de Camus o *El hombre sin atributos* de Musil justifican por sí solas la atención que actualmente se concede a esta corriente.

d) *La crítica marxista del gusto literario*

Otras corrientes de estudios marxistas sobre literatura muy frecuentes en el momento actual son la crítica de las teorías literarias, la crítica del gusto y la sociología de la lectura. La convicción de que ni el concepto de literatura ni el valor estético-literario ni la interpretación de un texto son constantes, y la de que, por el contrario, todos ellos se modifican de acuerdo con las circunstancias históricas y sociales, están en la base de estos géneros entre los cuales el más antiguo es la crítica del gusto o, si se quiere, la sociología del gusto literario. Un trabajo clásico en este sentido es el de Levin L. Schücking, *El gusto literario (La sociología de la formación del gusto literario)* es el título en alemán) (1931). En este libro se encuentran ya muchos de los presupuestos sociológicos que informan hoy la crítica de las ideologías estéticas. Muchos de ellos son francamente opuestos a la versión que la Estética de la recepción ofrece actualmente acerca de los fenómenos de recepción y valoración del texto literario.

Lo más característico del enfoque sociológico de estos fenómenos reside en la objeción a la idea de que exista una homogeneidad cultural en un período determinado, a la que se pueda denominar “espíritu de la época” o, en terminología actual, “horizonte de expectativas”. Schücking se enfrentaba a la primera de las denominaciones, la habitual en el momento en que escribía, señalando: “no existe un espíritu de la época, sino, que por así decir, hay toda una serie de espíritus de la época” (20). La sociología de la lectura actual sigue a Schücking cuando se opone igualmente a la idea de que el público y sus expectativas constituyan un todo homogéneo, idea característica de la Estética de la recepción, y cuando defiende la tesis de que el público literario reproduce los conflictos de una época no sólo entre clases sociales sino entre grupos ideológicos dentro de cada clase (cfr. Jurt, 1980). Pero, además, Schücking era plenamente consciente de que uno de los espíritus de la época se siente como “el espíritu de la época” sólo porque “se tiene en cuenta la comunidad espiritual más o menos estrecha de cierto grupo cultural dirigente” (Schücking, 1931: 18), y por esta razón él mismo emprendía, junto con la explicación so-

biológica del gusto, la crítica del que dominaba en su época, justificando su actitud de la siguiente forma: "Si, como dejamos sentado, un nuevo gusto, que ha surgido en cualquier parte, no representa en modo alguno el 'espíritu de la época', sino sólo el espíritu de un determinado grupo, que puede no tener nada de portavoz de la época, habría que examinar de cerca a *este grupo mismo* antes de ceder a sus exigencias" (129).

Se da la circunstancia curiosa de que el gusto que Schücking somete a crítica es el mismo que caracteriza precisamente a la Estética de la recepción. En efecto, Schücking critica la tendencia dominante en su época —cuyas causas sociológicas de aparición y preponderancia analiza antes con acierto— a valorar el arte según "la divergencia total del gusto acostumbrado", mencionando incluso como resumen de esta actitud esa paradoja tan del agrado de Nietzsche: "Están aplaudiendo. ¿Qué tontería habrá dicho?" (92). Sin duda, este criterio de valoración, que Schücking dista mucho de concebir absoluto e incontestable, coincide completamente con esa "distancia estética" respecto del horizonte de expectativas en que, para Jauss, consiste el valor de todo arte.

La crítica del gusto fue cultivada también por Della Volpe, quien en su *Historia del gusto* (1971) la funde con lo que llamamos la crítica de las teorías literarias. Si esto es posible es porque, como señalaba Schücking, intuyendo ya la teoría althusseriana acerca del Aparato Ideológico de Estado dominante en nuestra formación social, "de todas las fuerzas que determinan el gusto, la escuela representa el papel más importante" (Schücking, 1931: 118). En la escuela y en la universidad —explica este mismo autor— se despierta en el alumno la comprensión de los valores artísticos. En la actualidad, la teoría literaria es el discurso mediante el cual la universidad transmite conceptos y valores literarios. De ahí que la crítica de las ideologías literarias se presente cada vez más como crítica de las teorías literarias, género que ha encontrado uno de sus principales representantes en Terry Eagleton.

Si sus primeros trabajos en este sentido tenían una orientación marcadamente althusseriana, que le hacía someter a crítica las teorías literarias ajenas desde una posición que se pretendía frente

a todas ellas "científica", en la actualidad Eagleton parece estar más cerca de las posiciones que sostienen el carácter inevitablemente "ideológico" —no entendido ya como lo opuesto a la "ciencia"— de la práctica cultural. La única exigencia que, desde esta nueva perspectiva tan próxima a la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt, se plantea al investigador, es la de hacer explícitos los valores de los que se parte, de donde la propuesta, desde luego explícita, por parte del teórico británico de practicar abiertamente una "crítica política": "No se debe censurar a las teorías literarias por tener características políticas sino por tenerlas encubierta o inconscientemente, por la ceguera con que presentan como verdades supuestamente 'técnicas', 'axiomáticas', 'científicas' o 'universales' doctrinas que, si se reflexiona un poco sobre ellas, se ve que favorecen y refuerzan intereses particulares de grupos particulares en épocas particulares" (Eagleton, 1983: 232).

Con estas palabras de un teórico marxista que todavía, al igual que Jameson, piensa que "No hay documento cultural que no sea a la vez un registro de la barbarie" (254), puede terminarse un capítulo que está especialmente vinculado a la actitud con que se escribe el presente trabajo. La hermenéutica marxista o crítica de las ideologías cobra una nueva dimensión cuando, como ocurre en el caso de estos dos teóricos, se utiliza un concepto renovado de "ideología", más próximo a lo que Platón llamaba "retórica", y, por tanto, definido más por oposición a la dialéctica que a la ciencia.

CAPÍTULO VIII

LITERATURA E INCONSCIENTE: TEORÍAS PSICOANALÍTICAS

1.—EL PSICOANÁLISIS FREUDIANO

El psicoanálisis, que nace en 1900 con la publicación de la obra de Freud, *La interpretación de los sueños*, mostró desde el primer momento que existía una especial relación entre él y la literatura. Como ha señalado Starobinski, no sólo en el sentido de que las técnicas de interpretación psicoanalítica podían utilizarse para una mejor comprensión de un texto literario, sino sobre todo en el sentido de que el psicoanálisis tenía una de sus más importantes fuentes de inspiración en la literatura (Starobinski, 1970: 204-5). Dejando, sin embargo, este último hecho a un lado, y centrándonos en el caso en que el psicoanálisis se convierte en auxiliar de la teoría y crítica literarias, habría que distinguir precisamente los dos formas, teórica y crítica, en que se da esta cooperación. Freud ha ejemplificado en algunos de sus trabajos sobre literatura y arte estas dos maneras de abordar la explicación psicoanalítica de las obras artísticas.

“La creación literaria y el sueño diurno” (1908) sirve para ejemplificar el uso del psicoanálisis en la elaboración de una *teoría* de la literatura o el arte. En los trabajos de tipo teórico o, si se quiere, especulativo, el psicoanálisis trata de explicar por qué ese sujeto escindido que constituye su “objeto” —el objeto del psicoanálisis— produce arte, es decir, propone hipótesis explicativas sobre las razones de ser del arte como actividad humana. En el ensayo citado, Freud relaciona la actividad del poeta con tres tipos de actividades en las que el inconsciente juega un importante papel: el juego, la fantasía o sueño diurno y el sueño. Al vincu-

lar la literatura a la segunda de las dos actividades, aquélla queda definida como un comportamiento resultante de la frustración del deseo que conlleva la adecuación a la realidad (Castilla del Pino, 1984: 261). Serán muchos los teóricos del psicoanálisis —Kris, Baudouin, etc.— que hagan aportaciones a la teoría psicoanalítica de la literatura, y en todas ellas la actividad literaria queda vinculada a hechos tan importantes de la vida psíquica inconsciente como la sublimación, el narcisismo, y otros. Naturalmente, como tampoco el psicoanálisis es un bloque homogéneo donde todos los teóricos estén de acuerdo en la definición de la vida inconsciente o del sujeto, presentar “*la teoría psicoanalítica de la literatura*” entraña siempre un riesgo de simplificación. No obstante, lo que puede afirmarse sin vacilaciones es que el psicoanálisis ha aportado una “teoría crítica” —en el sentido en que Habermas utiliza esta expresión— sobre la naturaleza y origen de la actividad artístico-literaria.

Freud ofrece también los primeros ejemplos de la segunda forma en que el psicoanálisis contribuye a una mejor comprensión de la literatura. En trabajos como “El delirio y el sueño en ‘Gradiva’ de W. Jensen” (1906) o como “Un recuerdo de infancia, de Leonardo da Vinci” (1910), Freud realiza una actividad que puede caracterizarse como *crítica* —en el sentido en que se utiliza esta palabra en la actual clasificación de los estudios literarios, es decir, como complemento de la teoría. En este tipo de trabajos, que también encontrará una ingente cantidad de cultivadores, la interpretación es la labor fundamental; y el sentido que inconscientemente nos ha transmitido un escritor en su obra, el principal objeto de interés. Los conceptos psicoanalíticos que son fundamentales en el ejercicio de esta labor son los de “contenido manifiesto”, “contenido latente”, “deformación”, “resistencia”, “síntoma”, etc.

Una de las polémicas más importantes que se producen en el ámbito de la interpretación psicoanalítica de los textos literarios es la que se refiere precisamente a la legitimidad de una interpretación del inconsciente del autor a partir del texto literario. Aunque el psicoanálisis de autor —la psicobiografía— fue género practicado con frecuencia en la primera mitad de nuestro siglo

(piénsese en Marie Bonaparte, en René Laforgue, etc.), a partir de los años cincuenta y sobre todo en la década de los sesenta, en el momento de mayor auge de las corrientes imanentistas y científistas en el estudio de la literatura, se plantea con insistencia el problema de dar un carácter immanente y científico también a la crítica psicoanalítica. Aparece entonces la Psicocrítica, una escuela que propuso las dos reglas de oro para lograr ese monstruo bífalo que sería una “interpretación científica”: en primer lugar, la de centrarse en el texto sin acudir a nada exterior a él —inmanentismo—; en segundo lugar, la de utilizar un “método” para interpretar que, por su carácter científico —metodológico—, diese garantías de objetividad a la interpretación.

En la teoría de la interpretación psicoanalítica propuesta por Castilla del Pino —actual y producida en España— se corrige ya la autocomprensión científista que habría caracterizado al psicoanálisis desde su fundación por Freud (*cf.* Habermas, 1968: 245-70). El psiquiatra español señala, no obstante, que las pretensiones de la Psicocrítica serían legítimas, pues la obra —el texto— es “el objeto en que cada lector ha de contrastar sus asertos” (Castillo del Pino, 1984: 256), y porque es preciso una “sistemática de la interpretación textual” (317); y propone por ello un método que conste de x operaciones para localizar los mensajes inconscientes del texto, pero advierte encarecidamente que ni una cosa —el encuentro con el texto— ni la otra —el método sistemático—, pueden garantizar la “objetividad” de la interpretación crítica. Y ello por dos razones: en primer lugar, porque “la interpretación psicoanalítica no puede pretender (...) el monopolio de toda interpretación” (316), es decir, tiene que convivir con otras interpretaciones del texto procedentes de otros horizontes teóricos como pueden ser el marxista o el semiótico; y, en segundo lugar, porque la misma interpretación psicoanalítica tiene necesariamente un “carácter *conjetural*”. Debido a este carácter conjetural o hipotético, toda interpretación psicoanalítica puede tener una relación conflictiva con otras interpretaciones también psicoanalíticas: “la resignación ha de ser sustituida por la convicción de que a todos nos está vedada la obtención de verdades que, por así decirlo, valgan de una vez para siempre” (313). Lo que observa Castilla del

Pino para el horizonte de la crítica psicoanalítica no es, ni más ni menos, que lo que se ha venido señalando con insistencia a lo largo de este trabajo para el resto de los horizontes teóricos del siglo XX: que ninguno de ellos es monolítico.

Por otro lado, habría que tener muy presente que, por mucho que centremos nuestra atención en el texto, ignorando otras informaciones sobre el inconsciente del autor que pudieran proceder de su biografía o de sus comportamientos sociales, el "sujeto" sigue siendo necesariamente el "objeto" de todo psicoanálisis (Castilla del Pino, 1984: 258), aunque el texto sea el conjunto de "síndromes" que nos permite llegar a interpretar su conducta. La crítica psicoanalítica, en este sentido, es siempre, pues, psicoanalítica de autor. De hecho, un psicoanálisis que no quisiera acceder al "sujeto" perdería todo sentido y razón de ser. Lo único que cabe plantearse como diferencia entre la práctica psicoanalítica médica y la literaria estaría en que esta última no puede tener como objetivo el alivio del sufrimiento de ese sujeto que, a través del texto, comunica sus dramas íntimos, como sí ocurre en la primera. Es decir, no puede actuar como terapia para el sujeto interpretado, casi siempre por demás fallecido. Sin embargo, la diferencia no obsta para que los objetivos de la crítica literaria psicoanalítica puedan describirse también como objetivos terapéuticos o críticos. Si se está de acuerdo con Habermas en que el objetivo de la práctica psicoanalítica, como de toda práctica basada en una teoría crítica, es la "autorreflexión" del sujeto —enseñar a un sujeto a comprender su propio lenguaje, a comunicarse consigo mismo—, una crítica literaria psicoanalítica podría definir su objetivo como el de ayudar al lector a comprenderse mejor a sí mismo a través de la mejor comprensión de un sujeto que se le parece, que es su "semejante". En cualquier caso, estaría claro que no hay psicoanálisis sin sujetos.

Como se ve, el psicoanálisis juega un importante papel en la reflexión metahermenéutica actual, y a ello ha contribuido el hecho de que, mientras otras disciplinas humanistas como la crítica literaria, habían renunciado a toda práctica interpretativa, el psicoanálisis no tenía más alternativa que seguir practicándola, aun cuando se juzgase negativamente la "cientificidad" de la

misma. Han sido reflexiones como la de Paul Ricoeur (1965) o la de Habermas (1968), las que habrían utilizado precisamente el componente interpretativo de la práctica psicoanalítica para rectificar los juicios habituales sobre la interpretación y volver a darle carácter de actividad legítima y útil en otras ciencias humanas, como es el caso de la crítica literaria.

Además de esta contribución valiosísima a la recuperación de la dignidad de interpretar, las corrientes de crítica psicoanalítica —fuera como fuera la autocomprensión que tuvieran de sí mismas— han hecho importantes aportaciones a la comprensión de textos fundamentales de la cultura literaria. La Psicocrítica, tal como fue cultivada por su fundador, Charles Mauron, permitía reparar en significaciones imprevistas e imperceptibles desde el punto de vista de una lectura de la superficie del texto, y su método —el método psicocrítico de las superposiciones— trataba de vencer la "resistencia" del texto a comunicar a sus lectores ciertos contenidos reprimidos.

2.—ÚLTIMAS CORRIENTES DE CRÍTICA PSICOANALÍTICA

La Psicocrítica es una corriente de innegable filiación freudiana, lo que quiere decir en primer lugar que trata de localizar un mensaje individual, que pertenece a un individuo singular, en el texto, y, en segundo lugar, que se escribe en el mismo lenguaje que utilizó Freud para describir y explicar los conflictos de la vida psíquica del individuo. Otras corrientes de crítica literaria psicoanalítica, por estar inspiradas en otros autores importantes y representativos del psicoanálisis, no cumplirían, sin embargo, estas dos condiciones. Esto ocurre, por ejemplo, con la llamada "Poética de lo imaginario" que estaría vinculada al psicoanálisis de Jung y de Bachelard, y que, por lo mismo, más que intentar descubrir un sentido personal e intransferible en la obra literaria, intentaría poner de manifiesto ciertos sentidos universales y estereotípicos que procederían del "inconsciente colectivo", es decir, que tendrían un origen antropológico.

Véase cómo ha resumido Antonio García Berrio —representante

en España de una poética de lo imaginario conciliada con el análisis textual-lingüístico — las razones por las que un psicoanálisis de los arquetipos o de los mitos puede aplicarse con éxito a la interpretación de las obras literarias: “Lo peculiar del significado poético imaginario, frente a las formas más inmediatas y directas de la significación lingüística semántica, consiste en su incoercible tendencia a la universalización extensiva. El valor poético del símbolo individual y aún más el de la secuencia mítica y el objeto o la figura ejemplar que la representa —la lanza, Edipo, el árbol, Prometeo, el cáliz, Electra, el escudo, etc.— hunde su explicación en zonas muy arraigadas de la personalidad y de la conducta humanas, que por serlo, alcanzan a representar a su vez aspectos muy extensos del comportamiento y de la realidad antropológica” (García Berrio, 1989: 388).

Además de esta poética que defiende la existencia de los arquetipos míticos en la literatura, basándose en los presupuestos del psicoanálisis de Jung y Bachelard, existe otra corriente de crítica literaria psicoanalítica que tampoco podría entenderse bien, de referirnos sólo a Freud. El psicoanalista que inspira buena parte de los trabajos actuales de crítica literaria psicoanalítica, sobre todo los realizados por críticas feministas, es Jacques Lacan. Eagleton, que ha tratado de hacer digerible el complejo pensamiento lacaniano para los interesados en él por cuestiones referidas a la literatura, señala: “la obra de Lacan es un intento notablemente original de ‘reescribir’ la teoría freudiana en formas que interesan a quienes estudian las cuestiones relativas al sujeto humano, su lugar en la sociedad y, sobre todo, sus relaciones con el lenguaje” (Eagleton, 1983: 196).

Es bastante impropio relacionar, como a menudo se ha hecho, el psicoanálisis lacaniano con el estructuralismo, si por estructuralismo entendemos el pensamiento lingüístico y literario derivado de los modelos sistémicos de la ciencia, es decir, el estructuralismo de Saussure o el de Jakobson. Aunque es verdad que la conocida fórmula lacaniana —“el inconsciente se estructura como un lenguaje”— puede parecer confesión de estructuralismo, está en realidad mucho más relacionada con la rectificación que del estructuralismo saussureano estaba haciendo Derrida en

los mismos momentos en que Lacan exponía sus teorías. De ser estructuralista, lo sería de ese “estructuralismo francés” del que habla Broekman (1971: 119) que no sería del todo identificable con el estructuralismo, porque “ha cambiado las perspectivas y ha dado origen a nuevas combinaciones”, es decir, de ese estructuralismo que ya es “postestructuralismo”. Lacan no cree, pues, que el inconsciente se estructura como un lenguaje descrito a la manera saussureana, como sistema de signos (entendidos éstos como unión especular de significante y significado que remiten a un objeto presente), sino como un lenguaje descrito a la manera derridiana, es decir, como galaxia de significantes, donde un signo sólo tiene significado porque se diferencia de otros signos y porque presupone la “ausencia” del objeto que significa (*cf.* Eagleton, 1983: 198-99).

Es fácil, por otro lado, comprender la relación que existe entre el “deseo” lacaniano, definido como movimiento interminable que nunca acaba de ser satisfecho y que hace, sin embargo, que la vida humana funcione como la búsqueda de la satisfacción, y esa constante búsqueda del “centro” que Derrida considera característica del pensamiento occidental y que proclama igualmente imposible de satisfacer. Los trabajos de crítica literaria inspirados en el psicoanálisis lacaniano pertenecen, pues, a ese horizonte postestructural, donde existen estrechas relaciones entre aquel y la desconstrucción. Por otro lado, la “reescritura” de las teorías freudianas en términos que pertenecen a este horizonte postestructuralista, y que están muy influidos por el pensamiento de la diferencia y por el nihilismo post-heideggeriano, hace que la teoría clásica psicoanalítica sea casi irreconocible en estos textos, aunque en realidad el psicoanálisis lacaniano no supone tanto una rectificación de tesis freudianas cuanto un intento de formular en un lenguaje no cientifista y radicalmente crítico un discurso que, por haberse originado a comienzos de siglo, adolecía a veces de excesiva confianza en sí mismo y en la validez de sus interpretaciones.

CAPÍTULO IX

LITERATURA Y LECTOR: TEORÍAS FENOMENOLÓGICAS, HERMENÉUTICAS Y DESCONSTRUCTIVAS

1.—TEORÍAS FENOMENOLÓGICAS

En *L'oeuvre d'art littéraire*, Roman Ingarden expone cuáles son los objetivos perseguidos por él en la investigación sobre el arte literario, objetivos que él mismo reconoce más cercanos a la filosofía que a la teoría de la literatura o la crítica literaria: "las motivaciones últimas que me han empujado a ello son de naturaleza *filosófica* y desbordan el marco de este tema particular" (Ingarden, 1931: 8). Esta es, sin duda, la característica más relevante de las teorías de la literatura que en este siglo han optado por no autosegmentarse como científicas y que van a ocupar el último capítulo de este libro: teorías hermenéuticas, estética de la recepción y des-construcción. En lo que respecta a las teorías fenomenológicas, pese a la citada autoconcepción filosófica, habría que señalar la estrecha relación que existe entre ellas y las teorías estructuralistas del fenómeno literario en sus versiones menos formalistas y más atentas al receptor, por ejemplo, la de Lotman.

El problema filosófico al que Ingarden quiere dar respuesta mediante la investigación de la obra literaria, pero que desborda el marco de lo estrictamente literario, es el del conflicto entre realismo e idealismo. Pese a las raíces inequívocamente husserlianas de su reflexión, Ingarden va a enfrentarse al postulado del idealismo trascendental de Husserl, según el cual habría que comprender el mundo real y los elementos que lo componen como "objetos" puramente intencionales cuyo fundamento de ser y de determinación reside en las profundidades de la conciencia pura que los constituye. Frente a este postulado, Ingarden mantiene la es-

trica realidad de diversos objetos “ideales” y ve en los conceptos ideales un fundamento óptico de las significaciones léxicas que les asegura la identidad intersubjetiva y su modo de ser ontológicamente heterónimo: en palabras llanas, una realidad objetiva e independiente de la conciencia humana. Las consideraciones de Ingarden están, pues, orientadas ontológicamente y tratan de “establecer una ‘anatomía de la esencia’ de la obra literaria” y de “mostrar que la obra literaria es un objeto que presenta una estructuración propia” (24).

De acuerdo con estos objetivos, Ingarden nos ofrece una teoría de la obra literaria que está indudablemente en la base de muchas de las reflexiones estructuralistas procedentes de semiólogos y lingüistas. Para Ingarden, la obra estaría estructurada en cuatro niveles, capas o estratos de un entramado simbólico múltiple: “La estructura de la obra literaria conforme a su esencia consiste globalmente en esto: es una *construcción (Gebilde) escalonada en diferentes niveles y constituida por varias capas heterogéneas*” (43). Estos niveles son el de las “formaciones fónicas”, el de las “unidades significativas”, el de los “aspectos esquematizados” y el de los “objetos representados”: de la conjunción de todos resultará una “estructura polifona de estratos” que tendría como característica principal la de constituirse no como un haz de elementos ensambalados al azar, sino como “un todo orgánico cuya unidad se arraiga precisamente en lo que cada capa tiene de específico” (43).

En un momento que, como el actual, cuestiona seriamente que un texto literario sea ese “todo orgánico” al que, optimistamente, se refiere Ingarden, y que ha dejado de preocuparse por la “estructura” invariable de la obra literaria, el aspecto de su teoría por el que Ingarden goza de más atención que nunca es el que, por mediación de la fenomenología que estaría en la base de ambas, la convierte en precedente de las teorías de la recepción: la atención al lector, a la hora de considerar no ya la estructura esencial de la obra sino lo que Ingarden llama la “vida” de la obra literaria (281). La cuestión que se plantea ahora no es la de saber qué es la obra de arte literaria, sino la de “saber cómo se presenta en una lectura la obra literaria, y cuál es el correlato inmediato de esta lectura” (281). Para responder a esta pregunta, Ingarden elabora el

fundamental concepto de “concretización”: habrá que distinguir entre lo que la obra *es* y las formas diferentes en que se la lee dándole una *existencia* concreta.

La estructuración compleja de la obra es precisamente la que impide que la obra literaria pueda ser aprehendida plenamente en todos sus estratos y componentes, y la que determina que la aprehensión siempre sea parcial: “la obra literaria nunca es aprehendida *plenamente* en *todas* sus capas y componentes, sino sólo en parte (y) por decirlo así en una *abreviatura perspectivista*” (283). Sin embargo, a diferencia de Lotman, quien en *La estructura del texto artístico*, como se vio, atribuía sólo a la complejidad real del objeto literario, y no a condicionamientos de la lectura, la pluralidad de las interpretaciones, Ingarden planteaba el problema en forma más parecida a la que predomina en el momento actual: sin dejar de señalar que la construcción de la obra tiene mucho que ver en la imposibilidad de aprehenderla totalmente, advertía igualmente que la parcialidad interpretativa no dependía tanto “de la obra misma cuanto de las condiciones respectivas de lectura” (283).

Habría un aspecto, sin embargo, por el que Ingarden no podría ser recuperado totalmente por las corrientes más actuales de la hermenéutica, y por el que sería seguramente catalogado por éstas como un representante de la “metafísica de la presencia”. Es cierto que, por un lado, Ingarden subraya que la única relación posible con una obra es la concretización y, por tanto, la parcialidad, de tal modo que, para el lector, esa concretización y la obra son una sola y la misma cosa: “En definitiva nos centramos no sobre la concretización *como tal*, sino sobre la obra misma, y no tenemos generalmente conciencia de lo que la distingue de la concretización en cuestión” (286). Pero, por otro lado, ante los riesgos que implica esta reducción husserliana del ser a la conciencia, afirma la existencia ontológica de la obra, es decir, el hecho de que ella posee una auténtica realidad aunque nosotros no podamos nunca, por nuestras limitaciones, aprehenderla: “Sin embargo, ella (la obra) es esencialmente diferente de todas sus concretizaciones” (286).

De presupuestos parecidos partió la llamada Escuela de Ginebra, cuya forma de orientar los estudios literarios recibe las deno-

minaciones de "crítica de la conciencia" y de "crítica temática", aun cuando los críticos que componen esta escuela, de una manera más próxima a la fenomenología decimonónica, sueñan todavía con llegar a comprender la "intención" del autor, con alcanzar su "universo mental" y "revivirlo" desde dentro (cfr. Miller, 1972: 291). Anclada todavía en el modelo hermenéutico de la "revivencia de estados psíquicos del otro" (cfr. Habermas, 1968: 188), la crítica de la conciencia acaba confesándose, como le ocurría a la Estilística española, intuitiva e incluso irracional. Marcel Raymond, por ejemplo, atribuye a un estado de receptividad profunda al que llama "simpatía penetrante" la labor de "volver a vivir desde dentro", a través de una especie de conocimiento interno, la experiencia del autor, "re-creando" la obra de arte.

Los otros componentes del grupo no andarán muy lejos de Raymond: Béguin cree también que la crítica literaria auténtica sólo es posible cuando "el comentarista se sitúa en el interior del universo creado por el autor" y define la poesía como un "restituir en su integridad la contemplación *asombrada* y la primera *presencia de las cosas*" (Béguin, 1939: 83), sin que la rotunda utilización del término —hoy tan actual— de "presencia" sea en absoluto casual, pues es precisamente esta misma "presencia" a la que se refiere Béguin, la que será objeto de crítica y, por tanto, negada como posibilidad, por el pensamiento deconstructivo. La crítica de la conciencia, al menos en la forma en que era cultivada por Poulet y Rousset, fue, pues, junto con el estructuralismo, uno de los términos respecto de los cuales se definió la desconstrucción —piénsese en que uno de los ensayos más conocidos de Derrida, "Fuerza y significación" (1963), está dedicado precisamente a Rousset y su libro, *Forme et signification*. Habría que hacer, sin embargo, una salvedad para con Jean-Pierre Richard y para con Starobinski, a los que se suele considerar miembros del grupo, pero que, en lo que respecta a la posibilidad de recuperar la presencia original de las cosas, mantienen una posición diferente a la aquí descrita y más próxima a un moderado escepticismo, que no llega nunca tampoco a las dimensiones del que caracteriza al pensamiento de la diferencia.

2.—TEORÍAS HERMENÉUTICAS

El pensamiento que está en la base de ese escepticismo respecto a la captación del significado original no es ya la fenomenología, sino el existencialismo. Ha sido la difusión del pensamiento heideggeriano, con la corrección en sentido historicista que le hacía a Husserl, la que ha originado la irrupción de una hermenéutica renovada, cuyos precedentes en lo que se refiere a su aplicación literaria deben buscarse en la obra de Jean-Paul Sartre. Este abrió el camino para la rehabilitación del lector, preservando su significación, la del lector, como teoría de la dialéctica existente entre escribir y leer (cfr. Jauss, 1977: 20). Con todo, los frutos más maduros y con mayores consecuencias para el desarrollo futuro de los estudios literarios se localizan en la obra del pensador alemán Hans-Georg Gadamer.

El libro de este último, *Verdad y Método* (1960), ha tenido enorme repercusión sobre todo en el concepto que la ciencia literaria ha tenido de sí misma en las últimas décadas. Gadamer hace en este monumental trabajo una serena pero firme reivindicación de la Interpretación como método específico de las ciencias humanas, y expresa una decidida hostilidad hacia los predominantes métodos empírico-analíticos utilizados en el estudio de la literatura en el último siglo. Su ejemplo, tras la difusión de su pensamiento en la década de los ochenta, ha servido para restarle gravedad al problema de "si era posible una ciencia de la literatura" que el género "metateoría" se planteó y replanteó insistentemente en las décadas de los sesenta y setenta. Por contra, Gadamer puso de nuevo al día la vieja cuestión de la validez interpretativa —la de si era posible comprender e interpretar correctamente un texto— que se había dado por saldada desde el momento en que las ciencias humanas, a fin de parecerse cada vez más a las ciencias físicas, habían renunciado a la voluntad de interpretar.

Lo más importante, sin embargo, en relación con el tema que nos ocupa —la relación entre literatura y lector—, es la rectificación que Gadamer hace de la hermenéutica decimonónica en el sentido de negar que pueda darse esa "revivencia" de la intención del autor, esa perfecta compenetración entre autor y lector en la

que todavía la Escuela de Ginebra creía. La hermenéutica de Gadamer propone como alternativa a la tesis romántica la convicción —extraída de la fenomenología hermenéutica de Heidegger— sobre la imposibilidad de llegar al Ser —a la Verdad— del texto. Al igual que Ingarden, Gadamer cree que la “vida” de una obra literaria es la sucesión de lecturas que de ellas se hace, pero, a diferencia de Ingarden, no establece ninguna diferencia entre estas lecturas y lo que la obra sea: “Es verdad que nuestro interés se orienta hacia la cosa, pero ésta sólo adquiere vida a través del aspecto bajo el cual nos es mostrada” (352).

De acuerdo con esta convicción, ningún texto puede considerarse comprendido de una vez para siempre. Las interpretaciones son inagotables y, lo que es aún más importante, no pueden medirse por el patrón del “progreso” con que se miden los logros científicos: “en las ciencias del espíritu no puede hablarse de un ‘objeto idéntico’ de la investigación, del mismo modo que en las ciencias de la naturaleza, donde la investigación va penetrando cada vez más profundamente en ella” (353). Lo único que puede decirse de cada una de las lecturas o interpretaciones de un texto es que “*cuando se comprende, se comprende de un modo diferente*” (Gadamer, 1960: 367). Es este escepticismo el que da su tinte característico a las teorías hermenéuticas de la lectura y el que las distingue de las teorías fenomenológicas. No obstante, a diferencia de las teorías desconstruccionistas que vamos a analizar en último lugar, el escepticismo procedente de la hermenéutica gadameriana es un escepticismo de signo positivo, pues Gadamer ve en esta inacababilidad de las interpretaciones la condición misma de posibilidad de la vida histórica: “*Ser histórico quiere decir no agotarse nunca en el saberse*” (372).

De ahí que el escepticismo gadameriano no desemboque en una renuncia a la labor interpretativa y ni tan siquiera en su desacreditación: pese a la imposibilidad humana de alcanzar una interpretación definitiva del texto —equivalente a la imposibilidad de lograr una explicación definitiva de la realidad histórica—, la humanidad debe seguir esforzándose en comprender de nuevo algo que ya fue comprendido de manera diferente en otro momento. No es un defecto de la labor hermenéutica el que cada intérprete-

te adapte el sentido de un texto a la situación concreta desde la que habla —lo que, desde una perspectiva científica, sería considerado pecado de subjetividad—, ya que, para Gadamer, “el trabajo del intérprete no es simplemente reproducir lo que dice en realidad el interlocutor al que interpreta, sino que tiene que hacer valer su opinión de la manera que le parezca necesaria” (379). La hermenéutica propugnada por Gadamer es, en consecuencia, un ejercicio de actualización de textos, de tratar de hacer válido para hoy un significado del pasado: el intérprete debe permanecer abierto a la pretensión de verdad de los textos. Para ello —y ésta es otra de las reivindicaciones importantes de Gadamer—, tiene que abandonar ese sentimiento de superioridad respecto del pasado que ha caracterizado al lector contemporáneo, educado en el ideal cientifista y persuadido de que la tradición es sólo fuente de prejuicios y de mitos.

La corriente de estudios literarios más influida por las teorías de Gadamer es la llamada Estética de la recepción, practicada especialmente por la Escuela de Constanza, cuyo principal representante es Hans Robert Jauss. Dicha escuela muestra su dependencia del pensamiento de Gadamer en dos aspectos decisivos. En primer lugar, en su voluntad de recuperar un “saber histórico” con finalidades y métodos propios y diferentes de los del “saber científico”: de ahí el título de esa conferencia-manifiesto de Jauss, “La Historia literaria como desafío a la ciencia literaria” (1967). En segundo lugar, en su concepto de la vida histórica de la obra literaria como una sucesión inacabable de interpretaciones diferentes por parte de los diferentes receptores de la misma, en la que es imposible tratar de decir la “última palabra”. De ahí que la propuesta de Jauss sea la de elaborar una historia de la literatura donde se tenga en cuenta el proceso dinámico de producción y de recepción de la obra literaria, y se sea consciente de que ninguna época histórica ha percibido ni ha valorado del mismo modo que otra un determinado texto.

Pese a las innegables relaciones que existen entre la Historia literaria propugnada por Jauss y la hermenéutica de Gadamer, pueden señalarse algunas diferencias importantes que impiden identificar del todo las teorías hermenéuticas de la literatura con

la Estética de la recepción. Esta última seguiría estando muy influida por el pensamiento literario que ha sido dominante en el siglo XX, es decir, por el pensamiento formalista. La Historia propuesta por Jauss es una historia de las formas literarias, no de los significados transmitidos por las obras literarias —significados que son los que trataría de rescatar una hermenéutica literaria orientada en sentido gadameriano. Jauss trata de demostrar que las normas estéticas o literarias tienen una historia y que no todas las épocas han producido literatura siguiendo unos mismos códigos: no existe una forma literaria canónica, sino una sucesión infinita y dialéctica de formas literarias.

La diferencia que acaba de exponerse remite a una discrepancia aún más fundamental entre ambos pensadores, que concierne al propio concepto de Literatura que manejan. En el importante primer capítulo de *Verdad y Método*, Gadamer muestra su preocupación por lo que él llama la "verdad del arte" (Gadamer, 1960: 121). Gadamer sostiene que Kant, en su intento de subrayar en el ámbito de las "bellas artes" la superioridad del genio sobre cualquier estética regulativa, habría hecho posible que el concepto de conocimiento quedara restringido al uso teórico y práctico de la razón. En la estética Kantiana, el concepto general de la experiencia del gusto —que contenía un momento cognoscitivo— fue sustituido por el más restringido concepto del juicio sobre lo bello, que se vinculó desde entonces al "sentimiento", la "empatía", y se desvinculó de cualquier cosa relacionada con lo "teórico" o lo "intelectual" o lo "racional", etc., aspectos todos estos últimos que se comenzaron a considerar exclusivos de la recepción de otros discursos como los científicos o los filosóficos. Gadamer, al denunciar la "subjetivización de la estética por la crítica Kantiana" (73-75), querría recuperar para el arte y, sobre todo, para la literatura, ese momento cognoscitivo que desde Aristóteles se le venía reconociendo como propio y en el que, como se vio en el capítulo dedicado a la teoría literaria marxista, no se ha dejado de creer en el siglo XX.

Ello supone que la hermenéutica gadameriana contiene no sólo un reto a la "ciencia literaria", construida a imagen y semejanza de las ciencias naturales, sino también un desafío a la estétici-

ca literaria, formalista que ha pasado por la vanguardia del arte del siglo XX. Frente a los valores de la "autonomía" del arte, de la "obra de arte pura" y otros que caracterizaron al formalismo, y que Gadamer considera la mera resultante de una "teoría estética que se deja limitar por el concepto de verdad de la ciencia" (25), en *Verdad y Método* se va a decir tan clara como rotundamente: "Sólo cuando entendemos un texto —cuando por lo menos dominamos el lenguaje en el que está escrito— puede haber para nosotros una obra de arte lingüística" (132). Y más adelante: "el arte es conocimiento, y (...) la experiencia de la obra de arte permite participar en este conocimiento" (139). La función de la Estética como disciplina sería, precisamente, la de "ofrecer una fundamentación para el hecho de que la experiencia del arte sea una forma especial de conocimiento" (139). Y, finalmente, como la obra de arte literaria tiene que ser comprendida en el mismo sentido en que hay que comprender todo texto, Gadamer concluye: "*La estética debe subsumirse en la hermenéutica*" (217).

Jauss no dudó, desde ese primer y decisivo texto de 1967 en que se enfrentaba con la Ciencia literaria para propugnar una renovada Historia literaria, en enfrentarse asimismo con Gadamer, en primer lugar resistiéndose a subsumir lo estético en lo hermenéutico, y en segundo lugar, reprochándole que estuviere excesivamente apegado al concepto clásico del arte como "mimesis" o "reconocimiento". Para Jauss, éste sería un concepto del arte que valdría para el Humanismo, pero no para la Edad Media, por ejemplo, ni para la época actual en la que "el esfuerzo específico de la forma artística no está definido únicamente por la mimesis, sino, de un modo dialéctico, como medio que forma y modifica la percepción, en el cual se realiza la parte más importante de la 'educación de los sentidos'" (Jauss, 1967: 33).

La corrección, ciertamente oportuna, que Jauss hace a Gadamer, en el sentido de que éste trata de hacer pasar por definición esencial de la literatura lo que sólo es un concepto histórico de la misma —la literatura como mimesis—, es, paradójicamente, la misma corrección que, por idénticas razones, se hace hoy a esta primera formulación de la estética recepcionista, pues en ella Jauss afirmaba rotundamente: "el modo en que una obra literaria

cumple, excede, defrauda o repele las expectativas del público en el momento en que aparece, nos informa bastante sobre su valor estético" (47). En consecuencia, para Jauss, el valor artístico de una obra literaria venía determinado por la distancia que existiese entre las expectativas del público y la obra, es decir, entre las expectativas estéticas ya conocidas y la "modificación del horizonte" que exigía la recepción de una obra rupturista. De no darse, o de darse en muy pequeña medida, esta distancia, la obra pertenecía a la esfera de lo que Jauss llamaba arte "culinario" (48), es decir, a una literatura sin valor artístico, por mucho que pudiese divertir o entretener al público.

Es natural, pues, que a Jauss se le haya reprochado lo mismo que él reprochó en su día a Gadamer: el ser esclavo de un gusto literario determinado. Su teoría de la distancia estética es sin duda válida para explicar una buena parte de la literatura de los últimos dos siglos, estrechamente vinculada a la norma de la "originalidad", a ese "prejuicio a favor de lo nuevo" que Gadamer consideraba característico del espíritu moderno, desde la Ilustración hasta las vanguardias (Gadamer, 1960: 345). Pero es obvio que tampoco esta teoría es aplicable a otras épocas y otras normas literarias en que el "valor" se medía según criterios de tradición y repetición y no de novedad y diferencia. Si Gadamer era esclavo de un gusto clásico, Jauss lo era de un gusto vanguardista.

Pero lo sería por poco tiempo. Quizás fueron las críticas recibidas desde los campos de la hermenéutica y de la sociología de la lectura, o quizás la propia maduración de sus ideas, las que le hicieron rectificar sus tesis en el libro *Experiencia estética y hermenéutica literaria* (1977). Aquí Jauss sigue discutiéndole a Gadamer que haya un "texto eminente" —clásico— al que haya que conceder una "superioridad y libertad de origen" frente a otras tradiciones, y sigue discutiéndole también su crítica a la "conciencia estética" (Jauss, 1977: 23), pero en este libro la ruptura del horizonte de expectativas no aparece ya como la "norma estética" absoluta, sino que se sitúa ahora como un caso entre otros de una más compleja historia de la experiencia estética (cfr. Pozuelo Yvancos, 1988b: 116). Jauss reconoce, pues, en este reciente libro que la "experiencia estética de la modernidad", determinada por la "ruptura de la

estética autónoma del genio", es la única que exigiría la innovación y el extrañamiento como condiciones del placer estético, y que ha habido períodos de la historia de la literatura en que el valor estético se ha localizado en el cumplimiento de otras condiciones (Jauss, 1977: 42).

En la obra de Paul Ricoeur encontramos otra variante de estudios literarios mucho más afín a la Hermenéutica gadameriana que la Estética de la recepción, a pesar de compartir con esta última su familiaridad con las teorías formal-estructuralistas. En primer lugar, Ricoeur comparte con Gadamer la idea de que existe una "verdad" en la literatura que debe ser rescatada —interpretada—, pero, por otra parte, tiene clara conciencia de que esta verdad literaria, sobre todo en sus formas más actuales, se transmite o se constituye en un código o códigos que el lector no dominaría como domina el uso habitual de la lengua. Para Ricoeur, estos códigos precisarían de una labor de descomposición en unidades y de formulación de hipótesis sobre sus reglas de combinación, muy próxima a la labor realizada por las diversas modalidades de semiótica textual. Sería éste, pues, el punto de convergencia que impediría tener que desechar drásticamente el inmenso esfuerzo realizado por la Teoría de la literatura de nuestro siglo, siempre que, a su vez, la semiótica no volviera a levantarse en armas "contra la interpretación".

He aquí cómo resume el propio Ricoeur, para el caso concreto de la interpretación de un mito, las ventajas de este acuerdo entre semióticos y hermeneutas: "la función del análisis estructural es llevarnos desde una semántica de superficie, la del mito narrado, hacia una semántica de profundidad, la de las situaciones-límite que constituyen el 'referente' último del mito (...) de no ser así, el análisis estructural se reduciría a un juego estéril, a un álgebra divisoria, y el propio mito se vería privado de la función que el propio Lévi-Strauss le atribuye, *la de volver a los hombres conscientes de ciertas oposiciones y la de tender hacia su mediación progresiva. Eliminar la referencia a las aporías de la existencia, en torno a las cuales gravita el pensamiento mítico, sería reducir la teoría del mito a una necrología de los discursos sin significado de la humanidad*" (la cursiva es nuestra) (Ricoeur, 1976: 8).

El que todo discurso sin significado es un discurso muerto, es, en consecuencia, la profunda convicción que anima a la Hermenéutica en su voluntad de recuperar el contenido de verdad de la literatura, a pesar de que tanto Gadamer como Ricoeur están muy lejos de sostener que la Verdad del texto pueda ser establecida de una vez por todas: en palabras de un pensador español afín al escepticismo optimista de los nuevos hermeneutas, Emilio Lledó, se trataría de cultivar "una *praxis hermenéutica* que, a pesar de su esencial historicidad, ofrezca a cada época, a cada momento de la temporalidad inmediata, el inconfundible sonido de la temporalidad mediata, de los textos mediados, interferidos ya por el hilo del pasado que necesariamente lo enhebra" (Lledó, 1985: 444).

3.—TEORÍAS DESCONSTRUCTIVAS*

Aunque la desconstrucción no es una teoría de la literatura ni su fundador, Jacques Derrida, un crítico literario, son muchos los aspectos que, caracterizándola como corriente de pensamiento o como filosofía, la hacen especialmente importante para los que, por contra, nos dedicamos a menesteres literarios. Aquí vamos a referirnos solamente a dos de ellos: en primer lugar, la crítica del estructuralismo como última manifestación de la metafísica occidental; en segundo, la crítica radical de la teoría de la interpretación que aspira a reconstruir el significado.

En lo que respecta al primer punto, el de la crítica del estructuralismo, es preciso remitirse al importante ensayo de 1966, "Las escalas", donde Derrida denunciaba lo que Barthes llamaba un año después la "tentación antropológica", es decir, la tentación de encontrar un nuevo "centro" —algo invariable, no sometido a cambio histórico, en la por otra parte cambiante existencia humana—,

(*) Aunque el uso del anglicismo "deconstrucción" parece generalizarse, sobre todo en el ámbito de los estudios literarios, todavía es tiempo de apostar por la correcta traducción española del inglés *deconstruction*. De ahí que hable de teorías *deconstructivas*. Si pierdo la apuesta, nadie podrá decir que no lo intenté.

en la supuesta existencia de unas estructuras antropológicas, tentación que estaba en la base de todos los intentos estructuralistas referidos a cualquier campo de investigación: la estructura de la mente humana, en Chomsky; la estructura del relato, en la etapa semiológica de Barthes; la estructura del mito, en Lévi-Strauss.

Derrida advertía, además, de cuál era el mecanismo inconsistente —el "deseo", como decía literalmente utilizando un concepto lacaniano— que hacía a los estructuralistas buscar ese centro en la estructura como los filósofos anteriores lo habían buscado en Dios o en el Espíritu: "El concepto de estructura centrada es, efectivamente, el concepto de un juego *fundado*, constituido a partir de una inmovilidad fundadora y de una certeza tranquilizadora, que por su parte se sustrae al juego. A partir de esa certidumbre se puede dominar la angustia" (Derrida, 1967: 384). El "deseo" de dominar esa angustia que es producida por un concepto de la vida como juego sin ningún fundamento superior a la vida misma —ni divino ni ético ni antropológico—, sería, pues, la única motivación de esa incesante "serie de sustituciones de centro a centro" (385) que es, para Derrida, la historia del pensamiento y de la que el estructuralismo sería sólo un capítulo más, tan desechable o tan provechoso como los anteriores, por mucho que se autopresentase con el prestigio de la ciencia.

En realidad, para Derrida, como para Nietzsche, el hombre de ciencia —de la "gaya ciencia", se entiende— es el hombre que puede prescindir de lo absoluto sin perecer por ello, que es capaz de experimentar consigo mismo y con su propia existencia, si- tuándose sobre el terreno de las hipótesis sin sentirse por ello inseguro ni, por tanto, angustiado. La desconstrucción es, en este sentido, la puesta en práctica de aquel proyecto que Nietzsche, después de diagnosticar que el nihilismo sería la enfermedad del siglo XX, propuso como terapia para una sociedad enferma de angustia existencial: mantenerse abierto al conocimiento que reflexiona sobre sus propios constructos, que está decidido no ya a criticar el valor de sus objetos, sino el valor de las escalas utilizadas, el valor del valor mismo. Pues la actitud iniciada por Nietzsche y proseguida por la desconstrucción es una actitud de sospecha radical ante todo lo que aparentemente resulta indudable y bien

fundamentado, sólo que añadiendo un matiz más a ésta que no es, bien mirado, sino la actitud típica de la crítica de las ideologías, ya que la sospecha nietzscheana —y la de Derrida— no va tanto dirigida al contenido de la supuesta certeza cuanto al hecho de que el hombre necesite estar seguro de algo para vivir: "la sospecha nietzscheana presupone que el interés por la verdad oculta algo más importante que ella misma y menos discutido: la necesidad de la verdad" (Avila Crespo, 1986: 125).

Es esta misma sospecha la que alentaba los trabajos de Derrida en un momento en que la cultura occidental permanecía cómodamente instalada en unas estructuras que, descubiertas y descritas a semejanza de las lingüísticas en todos los campos de la actividad humana, pronto mostrarían —entre otras cosas, por el esfuerzo de Derrida— que también formaban parte del "juego" de la existencia. El agradable consuelo que la presunta existencia de regularidades a lo largo de toda la vida humana —lo que Althusser denominaba la "omnihistoricidad"— proporcionaba a hombres que en la Europa del siglo XX se sentían abandonados de Dios y del Progreso dialéctico del Espíritu, fue en consecuencia anulado por un primer ejemplo de corrosiva crítica deconstructiva.

La existencia de las estructuras invariables no fue, sin embargo, la única que Derrida sometió a radical cuestionamiento ni tampoco la única cuyo mentís afectó profundamente a los estudios literarios. Otra de las certezas tranquilizadoras con que éstos contaban, aunque ya había comenzado a ser cuestionada por la nueva hermenéutica, era la de que el texto literario poseía una unidad de sentido y la de que el objetivo del intérprete era *tratar de* aprehender ese sentido, aun cuando se pensara que captarlo en su totalidad era labor imposible (piénsese en Ingarden). Derrida hará posible un nuevo planteamiento que vendrá a coincidir con la difusión de las nuevas teorías hermenéuticas, confundándose con ellas, a pesar de la mayor radicalidad y provocación de sus asertos. Ambas corrientes coinciden, en efecto, en señalar como carente de toda justificación la ambición de la hermenéutica decimonónica de descifrar una verdad en el texto, o, lo que es lo mismo, de dar una interpretación definitiva del mismo después de

la cual resultara superflua toda nueva tentativa de llegar a conocer la intención del autor. Ambas también sostienen, por el contrario, que el juego de las interpretaciones es un juego sin final, un incesante ir y venir sobre el texto, tanto menos unívoco cuanto más importante sea el texto (pues éste será sometido a continuas interpretaciones).

Es preciso, sin embargo, señalar las diferencias teóricas y no sólo de tono que, a pesar de las semejanzas, separan al enfoque hermenéutico del deconstructivo. Si la nueva hermenéutica afirma el juego, optando por reivindicar la necesidad de re-interpretar siempre, el pensamiento deconstructivo se inclina más bien por no interpretar, es decir, por no participar en el juego de asignar un contenido a un texto a sabiendas de que este contenido no es ni mucho menos la última palabra sobre el tema. Culler ha resumido la opción deconstructiva del siguiente modo: "La deconstrucción no aclara los textos en el sentido de captar su contenido o su unidad: su lectura es la investigación del funcionamiento de los textos, de oposiciones metafísicas en sus argumentos y los modos en que las relaciones textuales y las figuras en ellos presentes producen una lógica doble o aporética" (Culler, 1982: 99). En este hecho habría que ver el único aspecto por el que la reflexión de Derrida establece una distancia interior respecto de Nietzsche: en lugar de "la afirmación nietzscheana, la afirmación gozosa del juego del mundo y de la inocencia del devenir, la afirmación de un mundo de signos sin falta, sin verdad, sin origen, que se ofrece a una interpretación activa" (Derrida, 1967: 400), esto es, en lugar de la actitud del genealogista instaurador de valores, Derrida prefiere vivir el azar de la vida con una actitud permanentemente crítica hacia todas las manifestaciones de ese azar y que nunca llega a instaurar nada, ni siquiera un engaño para seguir viviendo. Como otros pensadores del siglo XX, Derrida ha elegido, pues, sobrevivir en la permanente conciencia del vacío.

El pensamiento de Derrida ha inspirado muchas corrientes de crítica literaria, todas las cuales se caracterizan por someter a cuestionamiento radical algunas de las oposiciones binarias sobre las que están contruidos algunos comportamientos interpretativos. La más importante de estas corrientes es la llamada Escuela

de Yale representada, en especial, por Paul de Man. En los trabajos más importantes de esta escuela, es la propia crítica literaria y no la obra literaria la que resulta objeto de una incansable desconstrucción, encaminada a mostrar que ella no es algo esencialmente diferente de la literatura misma, siendo ambas irremediablemente mal-interpretaciones o tergiversaciones. Por otra parte, en los trabajos de una crítica comprometida con la problemática del Tercer Mundo, como la de Edward W. Said —cuyo magnífico trabajo sobre el “orientalismo”, como visión que la literatura occidental tenía de Oriente, fue el que inauguró esta corriente de crítica—, se encuentra, sin duda, la versión más políticamente comprometida de la desconstrucción, convertida aquí en complemento de una crítica de las ideologías que encuentra insuficientes los esquemas marxistas para abordar la compleja realidad de las relaciones entre países desarrollados y subdesarrollados en el siglo XX.

Exactamente igual ocurre con la crítica feminista: ni la lucha de clases, ni la plusvalía, ni la tesis de la determinación de la superestructura por la infraestructura podrían explicar por sí solas la relación de marginación en que la mujer ha vivido a lo largo de los siglos en relación con el género masculino. La desconstrucción se aplica aquí a la tarea de mostrar el juego, no fundamentado en determinación alguna procedente de Dios o de la Naturaleza, en que se apoyan todas las oposiciones binarias que han hecho de la mujer un ser aparte, definido funcionalmente como no-hombre.

Pero la crítica feminista es sobre todo un ejemplo y un testimonio —el último que se ofrece en este libro— de que el texto dice siempre cosas diferentes a diferentes lectores. En el magnífico trabajo de Toril Moi, “¿Quién teme a Virginia Woolf? Lecturas feministas de Woolf” (Moi, 1988: 15-31), se ponen de relieve no sólo las diferencias que existen entre las lecturas “machistas” y las lecturas “feministas” de Woolf, sino también las que existen entre diversas lecturas feministas. Toril Moi no está de acuerdo con los críticos machistas que ven en Woolf “una insignificante esteta de Bloomsbury y una bohemia frívola” (15), pero tampoco lo está con ciertas críticas feministas a las que califica de lukácianas, que ven en la escritora inglesa a una representante de un cierto tipo de literatura irrealista, psicologista e individualista y que, por lo mismo, tam-

bién la rechazan. Tras cuestionar los presupuestos del realismo lukáciano, Toril Moi se pregunta: “¿existe alguna alternativa a esta lectura negativa de la obra de Woolf?” Y, acto seguido, se propone: “Veamos si un enfoque teórico distinto es capaz de recuperar a Virginia Woolf para la política feminista” (22-23). Naturalmente, la respuesta es afirmativa y, al final del trabajo, Virginia Woolf no sólo es calificada de “escritora feminista genial y progresista”, sino que se solicita una crítica feminista que “haga justicia y rinda homenaje a esta gran madre y hermana” (32): un ejemplo elocuente —me parece— de que ni siquiera los más convencidos por el pensamiento desconstruccionista y la crítica radical del sentido, pueden dejar de producir sentidos con apariencia de verdades.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Th. (1958), *Notas de literatura*, Barcelona, Ariel, 1962.
- (1970), *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1971.
- ACOSTA, L. (1989), *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*, Madrid, Gredos.
- AGUIAR E SILVA, V. M. De (1967), *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1972.
- ALONSO, D. (1935a), *La lengua poética de Góngora (Parte primera)*, Madrid, Revista de Filología Española.
- (1935b), "Aquella arpa de Bécquer", *Cruz y Raya*, 27, junio, pp. 59-104.
- (1941), "Sobre la enseñanza de la filología española", *Revista Nacional de Educación*, I, 2, febrero, pp. 21-39.
- (1950), *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos.
- (1952), "Menéndez Pidal y la cultura española", en *Obras Completas*, Madrid, Gredos, 1972-85, vol. IV.
- ALTHUSSER, L. (1966), "El conocimiento del arte y la ideología", en ALTHUSSER, L., BADIOU, A. et al., *Literatura y sociedad*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974, pp. 85-92.
- (1967), "El pintor de lo abstracto", en ALTHUSSER, L. et al., *Para una crítica del fetichismo literario*, Madrid, Akal, 1975, pp. 77-86.
- (1970), "Ideología y Aparatos Ideológicos de Estado. Notas para una investigación", en *Escritos*, Barcelona, Laia, 1975, pp. 107-72.
- AMBROGIO, I. (1975), *Ideologías y técnicas literarias*, Madrid, Akal. Traducción y notas de A. Sánchez Trigueros.
- ARISTÓTELES, *Poética*, en ARISTÓTELES, HORACIO, BOILEAU (ed. 1982), pp. 57-120.
- ARISTÓTELES, HORACIO, BOILEAU (ed. 1982), *Poéticas*, ed. de Aníbal González Pérez, Madrid, Editora Nacional.
- AUERBACH, E. (1942), *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, F. C. E., 1950 (reimp. 1982).
- AULLÓN DE HARO, P. (1984), "La construcción del pensamiento crítico-literario moderno", en AULLÓN DE HARO (ed.) (1984), pp. 19-82.
- (ed.) (1984), *Introducción a la crítica literaria actual*, Madrid, Playor.

- ÁVILA CRESPO, R. (1986), *Nietzsche y la redención del azar*. Granada, Universidad de Granada.
- BAJTIN, M. (1963), *Problemas de la poética de Dostoiévski*. México, F. C. E., 1986.
- BALIBAR, E. y MACHEREY, P. (1974), "Sobre la literatura como forma ideológica", en ALTHUSSER, L. et al., *Para una crítica del fetichismo literario*. Madrid, Akal, 1975, pp. 23-46.
- BALIBAR, R. (1974), *Les Français fictifs: le rapport des styles littéraires au français national*. Paris, Hachette.
- BALLY, Ch. (1909), *Traité de stylistique française*. Genève-Paris, Georg et Cie. Librairie Klincksieck, 1951³.
- BARTHES, R. (1960), "Histoire ou littérature?", en *Sur Racine*. Paris, Seuil, 1963, pp. 137-57.
- (1963), "La actividad estructuralista", en *Ensayos críticos* (1964). Barcelona, Seix-Barral, 1967, pp. 255-62.
- (1964), "El análisis retórico", en BARTHES, R., LEFEBVRE, L., GOLDMANN, L. et al. (1969), pp. 34-39.
- (1966a), "Introducción al análisis estructural del relato", en V.V. A.A., *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974, pp. 9-43.
- (1966b), *Crítica y Verdad*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1971.
- (1968), "Drama, poema, novela", en TEL QUEL, *Teoría de conjunto*. Barcelona, Seix Barral, 1971, pp. 29-47.
- BARTHES, R., LEFEBVRE, L., GOLDMANN, L. et al. (1969), *Literatura y sociedad. Problemas de metodología en la sociología de la literatura*. Barcelona, Martínez Roca.
- BEGUIN, A. (1939), *El alma romántica y el sueño*. México-Madrid-Buenos Aires, 1954 (reimp. 1981).
- BENICHO, P. (1973), *La coronación del escritor 1750-1830. Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*. México, F. C. E., 1981.
- BERNÁRDEZ, E. (1987), "Introducción", en BERNÁRDEZ, E. (ed.), *Lingüística del texto*. Madrid, Arco-Libros, 1987, pp. 7-18.
- BIERWISCH, M. (1966), *El estructuralismo: Historia, problemas, métodos*. Barcelona, Tusquets, 1979⁴.
- BOZAL, V. (ed.) (1976), *Marx-Engels. Textos sobre la producción artística*. Madrid, Alberto Corazón, 1976.
- BRECHT, B. (1967), *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona, Península, 1974.
- BRIK, O. (1920), "Ritmo y sintaxis", en TODOROV (ed.) (1965), pp. 107-14.
- BRINK, C. O. (1963), *Horace on Poetry. Prolegomena to the Literary Epistles*. Cambridge University Press, vol. I.
- BROEKMAN, J. M. (1971), *El estructuralismo*. Barcelona, Herder, 1974.
- BRUYNE, E. De (1954), *Historia de la Estética*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1963, 2 vols.
- CASTILLA DEL PINO, C. (1984), "El psicoanálisis y el universo literario", en AULLÓN DE HARO (ed.) (1984), pp. 251-345.
- COLLI, G. (1975), *El nacimiento de la filosofía*. Barcelona, Tusquets, 1987⁴.

- COMTE, A. (1844), *Discurso sobre el espíritu positivo*. Madrid, Sarpe, 1984.
- CRESSOT, M. (1947), *Le style et ses techniques*. Paris, P. U. F.
- CROCE, B. (1902), *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1973.
- CULLER, J. (1982), *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*. Madrid, Cátedra, 1984.
- DERRIDA, J. (1966), "La estructura, el signo y el juego en las ciencias humanas", en *La escritura y la diferencia* (1967). Madrid, Anthropos, 1989, pp. 383-401.
- DIEZ BORQUE, J. M. (ed.) (1985), *Métodos de estudio de la obra literaria*. Madrid, Taurus.
- DIJK, T. A. Van (1977), "La pragmática de la comunicación literaria", en J. A. Mayoral (ed.), *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid, Arco-Libros, 1987, pp. 171-94.
- (1978), *Estructuras y funciones del discurso. Una introducción interdisciplinaria a la lingüística del texto y a los estudios del discurso*. México, Siglo XXI, 1980.
- DILTHEY, W. (1867), *Poética*. Buenos Aires, Losada, 1945.
- DOMÍNGUEZ CAPARROS, J. (1981), "Literatura y actos de lenguaje", en MAYORAL, J. A. (ed.) (1987), pp. 83-121.
- (1982), *Crítica literaria*. Madrid, UNED.
- DUBOIS, J. et al. (1970), *Retórica General*. Barcelona, Paidós, 1987.
- EAGLETON, T. (1983), *Una introducción a la teoría literaria*. México, F. C. E., 1988.
- ECO, U. (1976), *Tratado de Semiótica General*. Barcelona, Lumen, 1977.
- (1986), "Il messaggio persuasivo", en ECO, U., ROSSI, P. et al., *Le ragioni della retorica*. Modena, Mucchi Editore, pp. 11-27.
- EJEMBAUM, B. (1927), "La teoría del método formal", en TODOROV (ed.) (1965), pp. 21-54.
- ELLIS, J. M. (1974), *Teoría de la crítica literaria. Análisis lógico*. Madrid, Taurus, 1988.
- ENGELS, F. (1888), "Carta a Miss Harkness", en BOZAL (ed.) (1976), pp. 165-68.
- ERLICH, V. (1955), *El formalismo ruso. Historia. Doctrina*. Barcelona, Seix-Barral, 1974.
- ERMATINGER, E. (ed.) (1930), *Filosofía de la ciencia literaria*. México-Madrid-Buenos Aires, F. C. E., reimp. 1984.
- ESCARPIT, R. (1958), *Sociología de la literatura*. Barcelona, Ed. de Materiales, 1968.
- FOKKEMA, D. W. (1977), "Formalismo ruso, estructuralismo checo y semiótica soviética", en FOKKEMA, D. W. e IBSCHE, E. (1977), pp. 27-68.
- FOKKEMA, D. W. e IBSCHE, E. (1977), *Teorías de la literatura del siglo XX*. Madrid, Cátedra, 1981.
- FONTAN, A. (1974), "Cicerón y Horacio, críticos literarios", *Estudios clásicos*, 72, pp. 187-216.
- FOWLER, R. (1970), "La estructura de la crítica y de la poesía: crítica lingüística", en BRADBURY, M. y PALMER, D., *Crítica contemporánea*. Madrid, Cátedra, 1974, pp. 209-36.

- FOWLER, R. (1981). *La literatura como discurso social. La práctica de la crítica lingüística*. Alcoy, Marfil, 1988.
- FRANCE, A. (1888-92). *La vie littéraire*. Paris, Colin, 4 vols.
- FRYE, N. (1982). *El Gran Código. Una lectura mitológica y literaria de la Biblia*. Barcelona, Gedisa, 1988.
- GADAMER, H. G. (1960). *Verdad y Método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca, Sigueme, 1988³.
- GALAN, F. W. (1984). *Las estructuras históricas. El proyecto de la Escuela de Praga, 1928-1946*. México, Siglo XXI, 1988.
- GALLAS, H. (1971). *Teoría marxista de la literatura*. México, Siglo XXI, 1973.
- GARCÍA BERRIO, A. (1973). *Significado actual del formalismo ruso (La doctrina de la escuela del método formal ante la lingüística y la poética modernas)*. Barcelona, Planeta.
- (1978). "Texto y oración. Perspectivas de la lingüística actual", en PETOFI, J. S. y GARCÍA BERRIO, A., *Lingüística del texto y crítica literaria*. Madrid, Comunicación, pp. 243-64.
- (1984). "Epílogo. Más allá de los 'ismos': Sobre la imprescindible globalidad crítica", en AULLÓN DE HARO (1984), pp. 347-88.
- (1988). *Introducción a la poética clasicista. Comentario a las "Tablas Poéticas" de Cascales*. Madrid, Taurus, nueva ed. corregida y aumentada.
- (1989). *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*. Madrid, Cátedra.
- GARCÍA BERRIO, A. y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, M. T. (1988). *La Poética. Tradición y modernidad*. Madrid, Síntesis.
- GENETTE, G. (1967). "Razones de la crítica pura", en POULET, G. (ed.), *Los caminos actuales de la crítica*. Barcelona, Planeta, 1969, pp. 155-72.
- (1970). "La Rhétorique restreinte", en *Figures, II*. Paris, Seuil.
- GOLDMANN, L. (1964). "El estructuralismo genético en sociología de la literatura", en BARTHES, R., LEFEBVRE, L., GOLDMANN, L. et al. (1964), pp. 205-22.
- (1967). "La sociología y la literatura: situación actual y problemas de método", en V.V. A.A., *Sociología de la creación literaria*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1971, pp. 9-43.
- (1970). *Structures mentales et création culturelle*. Paris, Anthropos.
- GONZÁLEZ, C. (1982). *Función de la teoría en los estudios literarios*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- GREIMAS, A. J. (1972). "Hacia una teoría del discurso poético", en GREIMAS, A. J. et al., *Ensayos de semiótica poética*. Barcelona, Planeta, 1976, pp. 9-34.
- (1976). *La semiótica del texto*. Barcelona, Paidós, 1983.
- GUIRAUD, P. (1969). *Essais de stylistique*. Paris, Klincksieck.
- HABERMAS, J. (1968). *Conocimiento e interés*. Madrid, Taurus, 1982 (reimp. 1989).
- HALL, V. (1963). *Breve historia de la crítica literaria*. México, F. C. E., 1982.
- HEBREO, L. (1535). *Dialogos de Amor*. Introducción y notas de Andrés Soría Olmedo. Madrid, Tecnos, 1986.

- HEGEL, G. W. F. (1835). *Introducción a la Estética*. Barcelona, Peninsula, 1971.
- HENARES, I. (1982) (con la colaboración de Juan Calatrava), *Romanticismo y teoría del arte en España*. Madrid, Cátedra.
- HJELMSLEV, L. (1943). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid, Gredos, 1974.
- HORACIO. *Arte Poética*. en ARISTÓTELES, HORACIO, BOILEAU (ed. 1982), pp. 121-44.
- IBSCH, E. (1977). "La recepción de la literatura (Teoría y práctica de la 'estética de la recepción)", en FOKKEMA, D. W. e IBSCH, E. (1977), pp. 165-96.
- INGARDEN, R. (1931). *L'œuvre d'art littéraire*. Lausanne, L'Age d'Homme, 1983.
- INMAN FOX, E. (1967). "Lectura y literatura (en torno a la inspiración libreca en Azorín)", *Cuadernos Hispanoamericanos*, LXIX, pp. 14-21.
- JAKOBSON, R. (1921). "Sobre el realismo artístico", en TODOROV (ed.) (1965), pp. 71-80.
- (1934). "Qu'est-ce que la poésie?", *Poétique*, 1971, pp. 300 y ss.
- (1960). "Lingüística y poética", en *Ensayos de lingüística general* (1974), Barcelona, Seix-Barral, 1975, pp. 347-95.
- (1965). "Hacia una ciencia del arte poético", en TODOROV (ed.) (1965), pp. 7-10.
- JAMESON, F. (1972). "Tres métodos en la crítica literaria de Sartre", en SIMON, J. K. (ed.) (1972), pp. 205-40.
- (1979). *Documentos de cultura. documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Madrid, Visor, 1989.
- JAUSS, H. R. (1967). "Historia literaria como desafío a ciencia literaria", en *Historia literaria como desafío a ciencia literaria. Literatura medieval e teoría dos géneros*. Vila Nova de Gaia, José Soares Martins ed., 1974, pp. 7-82. Vers. esp. en H. U. GUMBRECHT (ed.), *La actual ciencia literaria alemana*. Salamanca, Anaya, 1971, pp. 37-114.
- (1977). *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid, Taurus, 1986.
- JOVELLANOS, G. M. De (1797). "Oración sobre la necesidad de unir el estudio de la literatura al de las ciencias", en *Obras en prosa*, ed. de José Caso González, Madrid, Castalia, 1969, pp. 206-11.
- JURT, J. (1980). *La réception de la littérature par la critique journalistique. Lectures de Bernanos (1926-1936)*. Paris, Jean-Michel Place.
- KAIDA, L. G. (1986). *La estilística funcional rusa. Problemas actuales*. Madrid, Cátedra.
- KOLAKOWSKI, L. (1966). *La filosofía positivista*. Madrid, Cátedra, 1988.
- KRISTEVA, J. (1969). *Semiótica I y Semiótica 2*. Madrid, Fundamentos, 1979 y 1981.
- (1970). *El texto de la novela*. Barcelona, Lumen, 1981².
- KUHN, Th. S. (1962). *La estructura de las revoluciones científicas*. México, F. C. E., 1971.
- LARRA, M. J. De (1934). "Representación de *El sí de las niñas*. Comedia de don Leandro Fernández de Moratín", en *Artículos*, ed. de Enrique Rubio, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 257-61.

- LAUSBERG, H. (1949). *Elementos de Retórica literaria*. Madrid, Gredos, 1975.
- (1960). *Manual de Retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. Madrid, Gredos, 1966, 3 vols.
- LÁZARO CARRETER, F. (1976). *Estudios de poética (La obra en sí)*. Madrid, Taurus, 1979².
- LEENHARDT, J. (1967). "La sociología de la literatura: algunas etapas de su historia", en GOLDMANN, L. et al., *Sociología de la creación literaria*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1968, pp. 45-71.
- LE GOFF, J. (1985). *Los intelectuales en la Edad Media*. Barcelona, Gedisa, 1986.
- LENIN, V. I. (1905). "La organización del Partido y la literatura del Partido", en *La literatura y el arte*, ed. de Progreso, Moscú, Progreso, 1976, pp. 18-23.
- (1920). "La cultura proletaria", en *La literatura y el arte*, ed. de Progreso, Moscú, Progreso, 1976, pp. 150-51.
- LEVIN, S. R. (1962). *Estructuras lingüísticas de la poesía*. Madrid, Cátedra, 1974.
- LEVI-STRAUSS, Cl. (1945). "El análisis estructural en lingüística y en antropología", en *Antropología estructural* (1985), Buenos Aires, Eudeba, 1968.
- LÓPEZ GARCÍA, A. (1985). "Retórica y Lingüística: una fundamentación lingüística del sistema retórico tradicional", en Díez Borque, J. M. (ed.) (1989), pp. 601-53.
- LÓPEZ PINCIANO, A. (1596). *Philosophia Antigua Poetica*, ed. Alfredo Carballo Picazo, Madrid, C.S.I.C., 1953, 3 vols.
- LOTMAN, J. (1970). *La estructura del texto artístico*. Madrid, Istmo, 1978.
- (1976). "The Content and Structure of Concept of 'Literature'", *PTL*, I, 2, pp. 339-56.
- LUKACS, G. (1934). "Arte y verdad objetiva", en *Problemas del realismo* (1955), México, F. C. E., 1966, pp. 11-54.
- (1938). "Se trata del realismo" en *Problemas del realismo* (1955), México, F. C. E., 1966, pp. 288-318.
- LLEDO, E. (1985). "Literatura y crítica filosófica", en Díez Borque, J. M. (ed.) (1985) pp. 419-63.
- MANNHEIM, K. (1929). *Ideología y utopía*. Madrid, Aguilar, 1966.
- MATAMORO, B. (1988). "Bajtín, Caperucita Roja y el Lobo Feroz", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 458, pp. 33-44.
- MAYORAL, J. A. (ed.) (1987). *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid, Arco-Libros.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1883). *Historia de las ideas estéticas en España*. Madrid, C.S.I.C., 1974², 2 vols.
- MEYER, M. (1988). "Préface", en PERELMAN, Ch. y OLBRECHTS-TYTECA, L. (1958), s. p.
- MICHELI, M. De (1966). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Alianza, 1979.
- MIGNOLO, W. (1978). *Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona, Crítica.
- MILLER, J. Hillis (1972). "La Escuela de Ginebra", en SIMON, J. K. (ed.) (1972), pp. 287-319.

- MOI, Toril (1988). *Teoría literaria feminista*. Madrid, Cátedra.
- MORPURGO-TAGLIABUE, G. (1960). *La Estética contemporánea. Una investigación*. Buenos Aires, Losada, 1971.
- MUKAROVSKY, J. (1936). "El arte como hecho semiológico", en *Arte y semiología*, ed. de Simón Marchan Fiz, Madrid, Alberto Corazón, 1971, pp. 27-38.
- (1940). "El estructuralismo en la estética y en la ciencia literaria", en *Arte y semiología*, ed. de Simón Marchan Fiz, Madrid, Alberto Corazón, 1971, pp. 43-73.
- MURPHY, J. J. (1974). *La Retórica en la Edad Media. Historia de la teoría de la Retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento*. México, F. C. E., 1986.
- NAVAS RUIZ, R. (1970). *El Romanticismo español. Documentos*. Madrid, Anaya.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1925). *Ideas sobre la novela*. Madrid, Revista de Occidente.
- PANOFSKY, E. (1924). *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid, Cátedra, 1981⁴.
- PAZ, O. (1974). *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona, Seix-Barral, 1987.
- PERELMAN, Ch. y OLBRECHTS-TYTECA, L. (1956). "La Nueva Retórica", en PERELMAN, Ch., OLBRECHTS-TYTECA, L. y DOBROSIELVSKI, M., *Retórica y Lógica*. Suplementos del Seminario de Problemas Científicos y Filosóficos, 20, Universidad Nacional de México, pp. 411-21.
- (1958). *Traité de l'argumentation. La Nouvelle Rhétorique*. Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1988⁵.
- PERRONE-MOISES, L. (1978). *Texto, Crítica, Escritura*. São Paulo, Ed. Ática.
- PICARD, R. (1965). *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*. Paris, J. J. Pauvert.
- PLATÓN (ed. 1966). *Obras Completas*. Madrid, Aguilar, reimp. 1981.
- PLEJANOV, J. (1912-13). *Cartas sin dirección. El arte y la vida social*. Madrid, Akal, 1975.
- POE, E. A. (1846). *Filosofía de la composición, en Ensayos y críticas*, ed. de Julio Cortázar. Madrid, Alianza, 1973, pp. 65-79.
- PONZIO, A. (1981). *Segni e contraddizioni. Fra Marx a Bachtin*. Verona, Bertani Editore.
- PORTOLES, J. (1986). *Medio siglo de filología española (1896-1952). Positivismo e idealismo*. Madrid, Cátedra.
- POZUELO YVANCOS, J. (1988a). *Del formalismo a la neoretórica*. Madrid, Taurus.
- (1988b). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid, Cátedra.
- PRADO COELHO, E. (1984). *Os Universos da Crítica. Paradigmas nos estudos literários*. Lisboa, Edições 70.
- PRATT, M. L. (1977). *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Bloomington, Indiana University Press.
- PROPP, V. (1928). *Morfología del cuento*. Madrid, Fundamentos, 1977³.
- PROUST, M. (1954). *Ensayos literarios. Contra Sainte-Beuve*. Barcelona, Edhasa, 1971.
- RASTIER, F. (1976). "Sistemática de las isotopías", en GREIMAS, A. J. et al., *Ensayos de semiótica poética*. Barcelona, Planeta, 1976, pp. 80-105.

- REYES, A. (1941). *La crítica en la edad ateniense (600 a. C.)*. México, F. C. E.
- REYES, G. (1989). "El nuevo análisis literario: expansión, crisis, actitudes ante el lenguaje", en REYES, G. (ed.), (1989), pp. 9-40.
- (ed.) (1989). *Teorías literarias en la actualidad*. Madrid, El Arquero.
- RICOEUR, P. (1976). *Teoría da interpretação. O discurso e o excesso de significação*. Lisboa, Edições 70, 1987.
- RIFFATERRE, M. (1971). *Ensayos de estilística estructural*. Barcelona, Seix-Barral, 1976.
- RODRÍGUEZ, J. C. (1984). *La norma literaria*. Granada, Diputación Provincial.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, A. (1989). "Bajtin y Ortega ante Dostoievski", *Actas del VII Simposio de la SELGYC*, celebrado en Barcelona, octubre 1988.
- SCHMIDT, J. S. (1978). "La comunicación literaria", en MAYORAL, J. A. (ed.) (1987), pp. 195-212.
- (1983). "La ciencia de la literatura entre la lingüística y la sociopsicología (Algunos conceptos y problemas teórico-empíricos sobre una ciencia de la literatura)", *Dispositivo*, III, 7-8, pp. 39-70.
- SCHÜCKING, L. L. (1931). *El gusto literario*. México, F. C. E., 1950 (reimp. 1969).
- SCHULTZ, F. (1930). "El desdoblamiento ideológico del método de la historia literaria", en ERMATINGER (1930), pp. 3-47.
- SENABRE, R. (1987). *Literatura y público*. Madrid, Castalia.
- SEVE, L. (1969). "Método estructural y método dialéctico", en TRIAS, E. et al., *Estructuralismo y marxismo*. Barcelona, Martínez Roca, 1969, pp. 108-50.
- SHEPARD, S. (1970). *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*. Madrid, Gredos.
- SIMÓN, J. K. (ed.) (1972). *La moderna crítica literaria francesa. De Proust y Valéry al estructuralismo*. México, F. C. E., 1984.
- SORIA OLMEDO, A. (1984). *Los "Dialoghi d'amore" de León Hebreo: aspectos literarios y culturales*. Granada, Universidad de Granada.
- SPLITZER, L. (1948). *Lingüística e Historia literaria*. Madrid, Gredos, 1968.
- STAROBINSKI, J. (1970). *La relación crítica (Psicoanálisis y literatura)*. Madrid, Taurus, 1974.
- STENDER-PETERSEN, A. (1949). "Esquisse d'une théorie structurale de la littérature", *Recherches structurales. V. Travaux du Cercle Linguistique de Copenhague*, pp. 277-87.
- TAINÉ, H. (1865-69). *La naturaleza de la obra de arte*. México, Grijalbo, 1969.
- TALENS, J. (1978). "Práctica artística y producción significante. Notas para una discusión", en TALENS, J. et al., *Elementos para una semiótica del texto artístico (poesía, narrativa, teatro, cine)*. Madrid, Cátedra, pp. 17-60.
- TEL QUEL (1968). "División del conjunto", en *Teoría de conjunto*. Barcelona, Seix-Barral, 1971.
- TINIANOV, J. (1927). "Sobre la evolución literaria", en TODOROV (ed.) (1965), pp. 89-102.
- TINIANOV, J. y JAKOBSON, R. (1928). "Problemas de los estudios literarios y lingüísticos", en TODOROV (ed.) (1965), pp. 103-6.

- TODOROV, T. (ed.) (1965). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1970.
- (1969). *Gramática del Decamerón*. Madrid, Taller de Ediciones, 1973.
- VÁZQUEZ MEDEL, M. A. (1987). *Historia y crítica de la reflexión estilística*. Sevilla, Alfar.
- VEGA, LOPE DE (1609). *El Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*. ed. de Juana de José Prades, Madrid, C.S.I.C., 1971.
- VOLEK, E. (1985). *Metaestructuralismo. Poética moderna, semiótica narrativa y filosofía de las ciencias sociales*. Madrid, Fundamentos.
- VOLOSHINOV, V. N. (1930). *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1976.
- VOLPE, G. Della (1956). "Discurso poético y discurso científico", en *Crítica del gusto* (1960). Barcelona, Seix-Barral, 1966.
- (1967). *Crítica de la ideología contemporánea*. Madrid, Alberto Corazón, 1970.
- VOSSLER, K. (1904-5). *Positivismo e idealismo en la lingüística. El lenguaje como creación y evolución*. Madrid-Buenos Aires, Poblet, 1929.
- WAHNON, S. (1988). *Estética y crítica literarias en España (1940-1950)*. Granada, Publicaciones del Departamento de Lingüística General y Teoría de la literatura.
- WELLEK, R. (1955). *Historia de la crítica moderna. II. El Romanticismo*. Madrid, Gredos, 1973.
- (1965a). *Historia de la crítica moderna. III. Los años de transición*. Madrid, Gredos, 1972.
- (1965b). *Historia de la crítica moderna. IV. La segunda mitad del siglo XIX*. Madrid, Gredos, 1988.
- (1986). *Historia de la crítica moderna. VI. Crítica americana (1900-1950)*. Madrid, Gredos, 1988.
- WHIT, H. (1987). *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore-London, John Hopkins University Press.
- WIMSATT, W. K. (1970). "La manipulación del objeto: el acceso ontológico", en BRADBURY, M. y PALMER, D. (1970). *Crítica contemporánea*. Madrid, Cátedra, 1974, pp. 73-98.
- ZIMA, P. (1973). *Goldmann, una sociología dialéctica*. Barcelona, Madrágora, 1975.
- (1985). *Manuel de sociocritique*. Paris, Picard.
- ZUMTHOR, P. (1972). *Essai de poétique médiévale*. Paris, Seuil.
- (1975). *Langue, texte, énigme*. Paris, Seuil.
- (1987). *La terra y la voz. De la "literatura" medieval*. Madrid, Cátedra, 1989.

Índice

	<u>Página</u>
PRÓLOGO.....	9
INTRODUCCIÓN.....	15
PRIMERA PARTE	
LA TRADICIÓN TEÓRICO-LITERARIA.....	19
CAPÍTULO PRIMERO	
TRADICIÓN CLÁSICA.....	21
1.—Platón.....	21
2.—Aristóteles.....	26
3.—Poética y retórica en Roma.....	30
CAPÍTULO II	
TRADICIÓN MEDIEVAL.....	35
CAPÍTULO III	
CICLO CLASICISTA.....	41
CAPÍTULO IV	
TRADICIÓN ILUSTRADA Y ROMÁNTICA: LA CRÍTICA LITERARIA.....	47
CAPÍTULO V	
CIENCIA Y CRÍTICA LITERARIAS EN EL SIGLO XIX.....	57
Introducción.....	57
1.—La crítica biográfica.....	57

	<u>Página</u>
2.—La historia literaria: los métodos histórico-positivistas	59
3.—La crítica impresionista	65
4.—La crítica modernista	67

SEGUNDA PARTE	
TEORÍAS LITERARIAS DEL SIGLO XX	69

CAPÍTULO VI	
LITERATURA Y LENGUA: TEORÍAS LINGÜÍSTICAS Y SEMIOLÓGICAS	71
1.—El formalismo ruso	71
2.—La estilística	77
3.—El "New Criticism"	84
4.—El estructuralismo literario	88
5.—El estructuralismo lingüístico y la literatura	94
6.—El estructuralismo francés	98
7.—La crisis del estructuralismo	101
8.—La semiótica literaria	106
9.—La neoretórica	117

CAPÍTULO VII	
LITERATURA Y SOCIEDAD: TEORÍAS HISTÓRICAS Y SOCIOLOGICAS	123
1.—Sociología de la literatura y sociología empírica	123
2.—Teorías marxistas de la literatura	127
a) <i>El marxismo clásico</i>	127
b) <i>El marxismo estructuralista</i>	137
c) <i>La semiótica marxista</i>	145
d) <i>La crítica marxista del gusto literario</i>	149

CAPÍTULO VIII	
LITERATURA E INCONSCIENTE: TEORÍAS PSICOANALÍTICAS	153
1.—El psicoanálisis freudiano	153
2.—Últimas corrientes de crítica psicoanalítica	157

CAPÍTULO IX	
LITERATURA Y LECTOR: TEORÍAS FENOMENOLÓGICAS, HERMENÉUTICAS Y DESCONSTRUCTIVAS	161
1.—Teorías fenomenológicas	161
2.—Teorías hermenéuticas	165
3.—Teorías desconstructivas	172

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	179
----------------------------------	-----