III. LA TEORÍA LITERARIA EN EL SIGLO XX

JOSÉ MARÍA POZUELO YVANCOS
Universidad de Murcia

INTRODUCCIÓN

Durante la segunda mitad del siglo XIX los estudios literarios estuvieron dominados por el positivismo que, apoyado en la filosofía de A. Comte, venía a establecer los textos literarios como hechos positivos con valor de documentos que reenviaban para su sentido a la propia historia literaria y se interpretaban en relación con la biografía de su autor. H. Taine entendía que el hombre que había emitido un texto, su autor, figuraba como el objetivo último del estudio de sus obras, junto a su época, y así lo deja escrito en el Prólogo a su importante *Historia de la Literatura inglesa* [1863: vol. I, pág. IV]. El método positivista aunó diferentes dominios humanísticos en torno al dato en el suceder histórico como reflejo del hombre y de su cultura. Su ambición era, por otra parte, la de evitar el juicio subjetivo del intérprete o crítico y acercar la investigación a los métodos imperantes en las ciencias naturales ocupadas en la empiricidad demostrable del dato positivo. Los estudios literarios en las universidades europeas vieron la hegemonía del método histórico-literario, que en el programa de G. Lanson quería evitar cualquier prejuicio estético y postulaba un método de investigación empírica de las individualidades. El punto de vista era fundamentalmente genético-individual y la Historia de la literatura un sucederse de autores agrupados en grandes períodos históricos [Lanson, 1910: 31-57].

El siglo XX se inicia con un profundo cambio que, en las llamadas por W. Dilthey «ciencias del espíritu», supondría la quiebra del positivismo y que para la teoría literaria significó la ambición por conseguir un estatuto científico propio. Los formalistas rusos, movimiento de jóvenes filólogos en quienes fraguan esas inquietudes de renovación metodológica, plantearon hacia 1915 la posibilidad y la necesidad de contemplar la literatura y sus textos, no como documentos individuales para el uso histórico, psicológico o sociológico, sino como objetos de una ciencia —que algunos de ellos llamaron «poética», recuperando así el viejo brote aristotélico— susceptible de delimitar un objeto y un método propios, específicos. Tal ciencia indagaría desde un punto de vista general y con ambición universalizadora no éste o aquel texto particular, sino las propiedades comunes a todas las manifestaciones literarias. ¿Por qué llamamos literarios a determinados textos? ¿Qué contienen o qué rasgos sirven para agruparlos y distinguirlos de otras manifestaciones verbales no literarias? La gran fortuna de los formalistas y su proyección sobre toda la teoría del siglo XX obedece a que fueron, junto con la estilística, quienes mejor formularon la necesidad de una teoría, de una ciencia de la literatura.

Pero los formalistas rusos no fueron conocidos en Occidente hasta mucho después. Fue la publicación del fundamental libro de V. Erlich [1955] y de las antologías de T. Todorov [1965] y de I. Ambroggio [1968] las que dieron a conocer este movimiento en EE.UU. y en Europa, y fue el llamado neo-formalismo francés, estructuralista, el que proyectó y di-

fundió sus ideas. Desde entonces la teoría literaria no sólo ha conseguido un perfil propio, sino que ha crecido notablemente en los ámbitos intelectuales. El siglo XX, por tanto, tiene para la teoría literaria una importancia singular, porque es el siglo de su constitución como ciencia autónoma, desgajada del tronco de la estética, en que vivió albergada, y porque es el siglo en que obtiene su mayor desarrollo, por el número ingente de libros y revistas especializadas dedicados a ella. En este capítulo ofreceremos un marco general de sus principales direcciones y corrientes internas, al menos hasta finales de la década de los setenta, puesto que los últimos movimientos serán objeto de atención monográfica en el capítulo V de esta obra.

Previamente al estudio de las diferentes escuelas y movimientos de la teoría literaria, conviene dibujar un mapa más general de su contexto intelectual que pueda explicar al mismo tiempo algunas de las causas de lo abigarrado de sus distintas tendencias y escuelas. Porque la teoría literaria del siglo XX nace en un amplio contexto epistemológico que permitió el desarrollo especializado de diferentes saberes humanísticos, vinculándose cada uno de ellos a un discurso científico particular. El nacimiento de la literatura como objeto que se pretende de una teoría y una ciencia propias discurre paralelo a la constitución de la lingüística, de la sociología, del psicoanálisis, de la antropología, la semiótica, etc. Y cada uno de estos dominios ha influido notablemente sobre la teoría literaria, de modo que el constante sucederse de escuelas teóricas y corrientes críticas muchas veces ha obedecido al predominio o punto de gravitación mayor que cualquiera de esas ciencias ha ejercido en un momento dado. Tanto es así que no se podría entender con claridad la historia de la teoría literaria de nuestro siglo sin su relación con, al menos, cuatro grandes sistemas de pensamiento: la fenomenología (que a su vez se proyecta sobre la lingüística), la hermenéutica, el marxismo y el psicoanálisis. Por ello la historia de esta disciplina en nuestro siglo ha sido una constante ambición de especificidad teórica y la comprobación, también constante, de la imposibilidad de constituir un objeto —el literario— que fuese independiente del discurso teórico que lo reclama, evoca o define.

Sería vano buscar una evolución lineal y en series evolutivas de la teoría literaria de nuestro siglo. Su perfil es quebrado, ha sufrido vaivenes, recuperaciones de teóricos olvidados que se han reivindicado muy posteriormente (como es el caso de Mukařovsky, de Bajtin o de los propios formalistas rusos). No es posible, por consiguiente, escribir una historia lineal y sucesiva de nuestro siglo por pasos sólo cronológicos, sino más bien por movimientos, tendencias o corrientes, muy relacionados y muchas veces deudores de los cambios de puntos de mira sufridos por las diferentes epistemologías y fundamentos filosóficos de cada escuela.

El perfil quebrado y lleno de rupturas de la evolución histórica de la teoría en nuestro siglo obedece, además, al desarrollo de una doble tensión dialéctica. Primeramente, la dialéctica *especificidad/universalidad* que vienen sufriendo todas las ciencias humanas y que afecta a la legitimidad del propio discurso. ¿Es posible una teoría literaria, una ciencia específica, diferente y separada de la sociología, el psicoanálisis, la semiótica, la antropología, etc.? Cada uno de estos saberes, en su propio desarrollo, ha ido tendiendo puentes hacia los demás a medida que emergían las insuficiencias explicativas de cada disciplina, necesitada de constantes apoyos. Cuando la teoría literaria, aliada al tronco de la lingüística, creyó encontrar seguros asideros en una poética formal, vivió una crisis especialmente cruenta de especialización, que afectó a su terminología, a menudo críptica, y hubo de reconocerse finalmente rebasada por la realidad misma de la interpretación y los problemas del significado. El espejismo de una sola ciencia, ligada a un método único para un objeto verbal, había sido necesario en su momento, pero insuficiente para explicar la com-

pleja naturaleza de los textos literarios, vinculados a diversos y múltiples códigos. Hoy todos reconocen que la teoría literaria es un campo de estudios necesariamente pluralista y con vocación interdisciplinar [Booth, 1979; Villanueva, 1991: 32-36]. Conseguir saberlo ha costado sucesivas crisis que de inmediato analizaremos.

Hay una segunda tensión dialéctica que ha propinado a la teoría literaria del siglo XX constantes vaivenes: la lucha entre el esencialismo metafísico y el funcionalismo pragmatista. Enfrenta constantemente a quienes no cuestionan la literatura como un objeto y pretenden que sea lo literario una cualidad inherente, superior, que poseen un tipo de obras. De lo que se trata, para éstos, es de definir la esencia de *eso que es* literatura y que una teoría analiza, describe y discrimina. Los esencialistas continúan ligados a la cuestión metafísica que se formula con la pregunta: ¿Qué es literatura?· ¿Qué cualidades poseen las obras literarias? Frente a ellos, los que hemos convenido en llamar pragmatistas se resisten a admitir la existencia de la literatura como una esencia, un hecho, y prefieren vincularla al discurso teórico que la define y nombra. La pregunta que estos segundos formulan es: ¿A qué llamamos literatura?, y su respuesta tiende a dirimir la cuestión no en las pretendidas propiedades intrínsecas o inherentes de los textos literarios, sino en el modo como la sociedad y las gentes se relacionan con lo escrito. Para estos últimos la literatura es una práctica social cuya delimitación misma de otras prácticas de escritura y/o lectura no depende de categorizaciones metafísicas ni ontológicas, sino históricas, funcionales, ideológicas y axiológicas. Plantean que la respuesta a la pregunta *¿a qué llamamos literatura?* no ha sido uniforme a lo largo de la historia, ni siquiera lo ha sido la conceptualización y actual término de «literatura», que apenas tiene un par de siglos de vigencia. En este sentido los últimos movimientos teóricos literarios, que serán analizados en el capítulo V de esta obra, han desarrollado hasta el extremo tal relativización de lo literario. Tanto la «desconstrucción» como una buena parte de la teoría literaria feminista sitúan sus análisis sobre textos de difícil validación ontológica: se suponen prácticas escriturales que comparten ámbitos y rasgos con otros discursos (como el filosófico) y su gusto por lo fronterizo y la reivindicación de las vanguardias (y de los textos de la cultura de masas) tiene mucho que ver con el desplome de las seguridades que la metafísica ontológica del estructuralismo había construido.

Las dos tensiones dialécticas a que nos hemos referido se han ofrecido en un contexto intelectual y filosófico que conviene tener en cuenta para la cabal comprensión del sucederse de corrientes y movimientos crítico-literarios. En ese contexto intelectual han operado también resistencias de naturaleza académico-institucional. La polémica habida entre R. Picard [1965] y R. Barthes [1966a] enfrentaba a este último, representante de la «nouvelle critique», con los medios académicos tradicionales dominantes en la universidad francesa. Éstos eran fundamentalmente esencialistas y sostenían a la vez la exclusividad de la crítica literaria ligada al método histórico, mientras que R. Barthes [1964] había defendido una posición teórica en el enclave, por el concepto de «escritura», de diferentes aportes: el existencialismo, el estructuralismo, el psicoanálisis, el marxismo. También en medios intelectuales norteamericanos se ha repetido esta polémica. Los «new critics» con la crítica anterior, Abrams con la desconstrucción, Booth con los estructuralistas, etc. [Lentrichia, 1980; T. Eagleton, 1983, cap. I].

La teoría literaria de Occidente en este siglo no podría entenderse sin tales polémicas intelectuales que en definitiva, al tiempo que darle una gran vitalidad y perfil movedizo, han devenido sintomáticas de la difícil asimilación de la profunda quiebra epistemológica vivida desde los albores de este siglo, y a la que quiero referirme brevemente para situar el marco general donde se inscribirán los debates teóricos literarios. Antes mencioné el

concurso necesario de la fenomenología y la hermenéutica, el marxismo y el psicoanálisis, para el discurrir teórico literario. En efecto, los movimientos que luego recorreremos en sus trazos más sobresalientes, son deudores de la profunda fisura que durante este siglo se produce en el pensamiento occidental merced al intento de superación del idealismo. R. Rorthy [1983] ha hablado del «giro lingüístico» de la filosofía contemporánea. En efecto, toda ella se articula sobre el eje de la superación de la metafísica por el expediente de poner en cuestión la supuesta transparencia del lenguaje, su capacidad para decir el *ser*. Tanto la filosofía de la ciencia como el marxismo y el psicoanálisis nos han hecho sospechar de los lenguajes naturales con que nombramos las cosas. El marxismo y el psicoanálisis ayudándonos a desvelar el carácter artificioso, ideológico, psíquica y socialmente condicionado de todo discurso. Los filósofos analíticos recogiendo los postulados de Wittgenstein sobre el valor pragmático del uso lingüístico. No es posible asaltar el significado sin la situación de habla en que se origina. El valor de la palabra es su «uso» en un contexto de situación, en un «juego lingüístico».

A partir de Husserl, de Freud, de Marx, de Wittgenstein, se consolidó la idea de que el objeto del que se habla no es independiente del sujeto. Los actuales debates en la ciencia teórico-literaria que representan posiciones como las de la «estética de la recepción» o la «teoría empírica de la literatura» veremos que recogen una tradición que se vierte a la teoría literaria de la mano de la fenomenología y de su continuación hermenéutica. Las teorías de Husserl son especialmente importantes para las literarias de este siglo porque han estado en la base tanto del brote formalista-estructuralista, como de su crisis posterior en la «estética de la recepción» y también influyeron sobre la estilística de Amado Alonso, Alfonso Reyes, etc. [Portolés, 1986]. El empeño de Husserl por devolver a la filosofía su carácter de ciencia estricta le llevó a plantear una filosofía libre de supuestos, de prejuicios metafísicos, por lo que acude a una suspensión del juicio o "epoché" como punto de partida. Pretende atenerse a lo dado, al fenómeno, a lo que de forma intuitiva y originaria se presenta ante la conciencia. No a lo dado en el sentido empirista u objetivista, sino a su reducción a contenido intuicional, experimentado en la conciencia. No hay conciencia si no es conciencia de algo, si no se muestra en ella un determinado fenómeno. Pero la conciencia no es una sustancia, es siempre una conciencia intencional, proyectada desde el fenómeno, y es en el sujeto que lo experimenta donde el fenómeno obtiene su sola posibilidad de existencia y sentido. Esta filosofía influyó mucho sobre los primeros formalistas [Erlich, 1955: 89], pero también sobre todo el estructuralismo lingüístico [Coseriu, 1981]. Pero donde la fenomenología ha influido más poderosamente, a través del discípulo de Husserl, Roman Ingarden, fue en Mukařovsky y posteriormente en la «estética de la recepción» [Fokkema-Ibsch, 1977: 170-173; Acosta, 1989, y Villanueva, 1991: 38-45]. Esto fue posible porque la fenomenología, al mismo tiempo que imponía una aproximación al fenómeno como estructura de realidad, revelaba que sin la conciencia del sujeto y la experiencia del receptor, tal fenómeno no se daría.

También ha sido importante para la teoría literaria del siglo XX, sobre todo para el desarrollo de las corrientes pragmatistas, la evolución posterior de la fenomenología y, sobre todo, el camino que va de Heidegger a Gadamer, un camino por el que se convierte en hermenéutica. Una vez logrado el supuesto fenomenológico de que el mundo no adquiere objetividad sino *para* la conciencia y que ésta no se da sino como conciencia *de* un mundo, la hermenéutica da un paso más allá al mostrar que la relación de significación sólo es posible en el seno del lenguaje y éste a su vez es un fenómeno de relación intersubjetiva, de comunicación e interpretación. La mediación lingüística, además, está históricamente determinada, es recreada en cada momento de la historia que actualiza, reinterpreta, «presenti-

fica el pasado» [Campillo, 1989: 316; Eagleton, 1983: 92-94]. Ésta es la gran incorporación de la relación hermenéutica, tal como la describe Gadamer en *Verdad y Método* [1960]: los valores son cambiantes y están sujetos a múltiples determinaciones que actúan intersubjetivamente como mediación ética entre los sujetos, como encuentro de ellos en una tradición, en un «mundo de vida».

Para acceder desde estos mínimos presupuestos de un contexto filosófico a la evolución concreta de las corrientes teórico-literarias en nuestro siglo es preciso establecer, como dijimos, grandes agrupaciones conceptuales, porque el simple trazado cronológico resulta engañoso. Los saltos, anticipaciones, reencuentros, etc., van imponiendo un ritmo a esta historia que casa mal con el suceder meramente cronológico. Tampoco los autores se dejan agrupar fácilmente sin ciertas fisuras necesarias. Por ejemplo: Bajtin es un teórico marxista, pero su estudio es menos útil en el campo en que se han desarrollado preferentemente las teorías marxistas: la sociología de la literatura. Cabe mejor, así lo entiendo, en el marco de la crisis de los estructuralismos, porque así se le ha percibido además en Occidente. En otro lugar argumenté que el llamado «postestructuralismo», donde entra la deconstrucción de Derrida, que por razones metodológicas encajará mejor en el capítulo V de esta obra, es cronológicamente simultáneo al estructuralismo francés [Pozuelo, 1992]. Los saltos, vaivenes y perfil quebrado de la línea cronológica y la convivencia simultánea de autores que participan de distintos tonos y contenidos, como es el caso proverbial de R. Barthes, obliga a una agrupación de grandes trazos en grandes corrientes que hasta finales de la década de los setenta (límite cronológico de este capítulo, desarrollado hasta la actualidad en el capítulo V) pueden presentarse así: I. Poética formal y estructuralista. II. Crisis de la poética formal: pragmática. Semiótica eslava. Bajtin. III. Estética de la recepción y poéticas de la lectura. IV. Sociología literaria y V. Literatura y psicoanálisis.

En los tres primeros apartados es posible entender la teoría literaria del siglo XX como la alternativa de dos grandes paradigmas teóricos. El primero, que he llamado formal-estructuralista, gravita sobre la influencia de la lingüística saussureana y se centra en el *texto* como objeto para la búsqueda en su estructura lingüística y en su especial organización formal de los rasgos que otorgaban especificidad frente a otros tipos de lenguaje. Este primer paradigma, que había sustituido la poética del emisor-autor del siglo XIX por una *poética del mensaje-texto,* hace crisis y se ve enfrentado al segundo gran paradigma teórico, el de la *poética de la recepción,* que convierte al lector y su descodificación del texto en el nuevo objeto de la teoría literaria. Esa crisis de la poética del mensaje, al tiempo que da paso a las teorías de la recepción en una de sus direcciones, en otra busca romper la estricta separación entre crítica inmanente (textual) y no inmanente (socioideológica). La literatura no es un conjunto de textos ya definidos sino una comunicación social en el seno de una cultura donde se entrecruzan diversos códigos de naturaleza no siempre formal: ideológicos, éticos, institucionales. De una teoría de la lengua literaria se pasa a una teoría de la comunicación literaria como práctica social. Lo literario no se entiende, pues, como un modo de *ser* el lenguaje, sino un modo de producirse el lenguaje, de recibirse, de actuar en el seno de una cultura. El contexto de producción y el de recepción han dejado de considerarse accesos «extrínsecos» al hecho literario.

1. LA POÉTICA FORMALISTA Y ESTRUCTURALISTA

— Los primeros cuarenta años de este siglo vivieron una fuerte conmoción en los estudios literarios. Desde el punto de vista de la creación aparecieron las vanguardias poéticas (el futurismo, el surrealismo), la gran dislocación del modo de narrar que supuso el monólogo interior y la remoción de estructuras

narrativas en Proust, en Joyce, los nuevos experimentos teatrales de Brecht, de Valle-Inclán, etc. Sin embargo, los estudios literarios estaban a comienzos de siglo viviendo todavía la continuación depauperada del método histórico-positivo. Las historias de la literatura, según sentencia de Jakobson en 1919, eran «tierra de nadie» por haberse convertido en tierra de todos. Había en ellas, junto a una serie de datos biográficos y externos (los que Dámaso Alonso [1952] llamó «vastas necrópolis de datos»), unas notas de psicología del autor, vagas referencias a la sociedad de la época, una posición de valoración subjetiva del historiador, cuando no de juicio moral, una preponderancia de la temática con relaciones de temas entre las distintas obras. Apenas se estudiaba la que Paul Valéry [1938] llamaría «la obra en sí», esto es, la obra literaria considerada en sí misma, como construcción de sentido autónomo y propio.

Los tres movimientos que, por separado, construyen los cimientos de la teoría literaria del siglo XX, a saber, el formalismo ruso, el *New Criticism* norteamericano y la estilística, convergen en un punto fundamental: la constitución de una nueva manera de entender los estudios literarios que privilegiará los aspectos formales sobre los contenidistas en sus análisis literarios, como un intento consciente de fundamentar una ciencia de la literatura con carácter autónomo. Para los tres movimientos mencionados, que se desarrollan independientes los unos de los otros en los primeros cincuenta años de este siglo, la tesis fundamental era que la obra literaria no es un *documento* o vehículo para un valor trascendental a ella: les interesaba la literatura en tanto literatura, como construcción particular y vía de conocimiento específico, como arte formado de un modo peculiar. Por ello, los tres movimientos citados coinciden en un doble intento: *a)* dotar de autonomía a la ciencia literaria respecto de otras ciencias o saberes humanísticos y *b)* definir los textos literarios en su inmanencia, en su funcionamiento específico, como objeto de esa nueva ciencia. Para esa definición siguieron un instrumental metodológico fundamentalmente formalista: el análisis de cómo funciona, se organiza y construye el lenguaje en los textos literarios.

De los tres movimientos el que más influencia posterior ha tenido, y el que de modo más sistemático ha contribuido a una poética formal, es el llamado formalismo ruso, al que precisamente acogieron y difundieron como sus maestros los estructuralistas europeos de los años sesenta. El formalismo ruso supone el sentido *fuerte* de la poética formal y a él volveremos de inmediato. Los otros dos movimientos, la estilística y el *New Criticism*, suponen un sentido más *débil* de la poética formalista y podrían entenderse ambos, en algunas de sus tesis, como movimientos de *transición* hacia la poética formal. La estilística, porque actúa de puente entre la estética idealista y el estructuralismo posterior, y el *New Criticism*, porque se presenta mucho menos radical en sus afirmaciones formalistas, en gran parte porque sus miembros pertenecen a la tradición crítica universitaria norteamericana, menos ligada a la lingüística de lo que lo estuvieron el formalismo y la estilística europeos, muchos de cuyos miembros eran lingüistas.

— La hipótesis que está en la base de la estilística, en su vertiente de estilística literaria (pues hay una estilística de la lengua, cuyo mentor es Ch. Bally [1909], discípulo de De Saussure), es la de que el lenguaje literario es un lenguaje especial, desviado respecto al lenguaje normal. Esta tesis, de amplia tradición en Occidente [Pozuelo, 1988b: 11-39], tiene su origen en la propia tradición retórica que había clasificado toda una serie de recursos, tropos y figuras que el lenguaje literario emplea con gran prodigalidad. La estilística genética o literaria intenta explicar la génesis, el porqué de esos rasgos que presumiblemente desviaban o separaban la lengua literaria del lenguaje común. La tesis estilística es que tales desviaciones o «particularidades idiomáticas» se corresponden y explican por las par-

ticularidades psíquicas que revelan. La lengua literaria es «desvío» porque traduce una originalidad espiritual, un contenido anímico individualizado. Los datos lingüísticos objetivan una individualización de la experiencia que excede y precede a su naturaleza puramente formal. Ese desvío es siempre, por tanto, consecuencia de una *intuición original,* una capacidad creadora e individualizadora que es la que el método crítico debe descubrir.

Tal presupuesto es común a Leo Spitzer, Amado Alonso, Dámaso Alonso, H. Hatzfeld, Carlos Bousoño, etc., y reproduce toda una concepción del lenguaje que nace del poderoso árbol de la lingüística idealista del que la estilística se declara una rama. Conceptos como los de *intuición, unicidad* se entienden si se relacionan con el modo dinámico y a la vez ampliamente individualista con que la estilística retoma la tradición de W. von Humboldt, las tesis estéticas de B. Croce y la perspectiva filológica de K. Vossler [Terracini, 1966: 72-81; Lázaro, 1980; Alvar, 1977]. B. Croce, en su *Estética* [1902], identificaba los conceptos de arte y expresión y, por tanto, estética y lingüística. El lenguaje, para Croce, nace espontáneamente con la representación que expresa; intuición y expresión son una misma cosa y no hay distinción empírica entre el *homo loquens* y el *homo poeticus.* Ello convierte el lenguaje en un acto individual y concreto, irrepetido e irrepetible. El idealismo alemán, por otra parte, acentuó la idea presente en Humboldt del lenguaje como proceso, *energeia,* creación. K. Vossler insistiría luego en que la lengua es expresión de una voluntad y de una cultura que se manifiesta a su través [Vossler, 1904-5]. También converge en la estilística la poderosa influencia de la fenomenología de Husserl, sobre todo en Amado Alonso y en particular para la idea de la conciencia como estructura del dato fenoménico; la forma lo es de una intuición y ésta sólo es apresada por la vía del espíritu reflejado en la lengua [Portolés, 1986: 170].

El más conspicuo representante de la estilística literaria es Leo Spitzer, filólogo romanista alemán, autor de un método estilístico que él mismo ha explicado con magistral detalle [Spitzer, 1948: 21 y ss.; 1960, y Lázaro, 1980]. Tal método intenta trazar ese puente entre *desvío idiomático* y raíz psicológica o *etymon espiritual,* en el que encuentran sentido e interpretación unitaria los particulares rasgos de la lengua de un escritor. La comprensión de la estructura, del conjunto de una obra, ha de ser para Spitzer unitaria y realizarse a partir de una *intuición totalizadora,* punto de partida de su famoso método filológico circular que va trazando círculos de aproximación desde los datos lingüísticos externos a su interpretación global, de naturaleza intencional. Por ejemplo, el ser Quevedo un hombre angustiado, fruto de dialécticas, tensiones y desengaños, en una época, el Barroco, particularmente agónica, explica los constantes contrastes de su estilo, la dialéctica del ser-parecer tras la que se oculta una visión desengañada de la realidad. Unicidad, pues, entre sujeto y objeto de la creación lingüístico-literaria, entre poeta y peculiaridad estilística e intuición totalizadora capaz de aprehender el centro (psíquico) a partir del detalle filológico (la desviación o forma llamativa), y todo ello servido por un método estricto por el que llegar al centro del círculo desde la periferia de los datos.

Amado Alonso y Dámaso Alonso coinciden en lo esencial con esta tesis de la intuición totalizadora como vehículo hacia la génesis de la forma artística en el alma creadora del artista. Amado Alonso incorpora un rasgo peculiar: su insistencia en el carácter integrador y unitario de la *forma* artística en que se aúnan y son indivisibles del sistema expresivo los elementos sustanciales (psíquicos, temáticos, filosóficos) y materiales (recursos verbales). Toma también de la fenomenología el tópico de la forma intencional como unidad superior objetivadora [A. Alonso, 1969: 87-107]. Dámaso Alonso incorpora una inteligente discusión a la teoría del signo lingüístico de De Saussure, proponiendo frente a ella un significante y un significado complejos

donde se aúnan elementos no únicamente materiales ni únicamente conceptuales respectivamente, sino valores conceptuales, afectivos e imaginativos de los individuos hablantes. El lenguaje para Dámaso no es sólo hechura colectiva: la literatura precisamente muestra cómo el signo verbal es complejo y se nutre de valores y elementos sensoriales, afectivos e imaginativos que añadir a los conceptuales [D. Alonso, 1952].

— El *New Criticism* muestra un sentido más débil de la poética formal y una mayor dispersión metodológica, en gran parte por la heterogeneidad de sus miembros, un grupo de profesores y escritores que no cabe considerar como una escuela con programa y método definidos. R. Wellek ha mostrado recientemente que los «new critics» son poderosas individualidades sin unidad posible [Wellek, 1986: 220]. Pero su aportación es convergente con la estilística y el formalismo ruso en el doble empeño de proponer una renovación de los estudios literarios tradicionales y de hacerlo en el sentido de una poética inmanente, de una ciencia de la literatura autónoma. Son algunos de sus miembros I. A. Richards, A. Tate, Y. Winters, P. Ramson, C. Brooks, R. P. Warren. Se cita a T. S. Eliot y a Ezra Pound como dos creadores-críticos muy próximos a esta corriente. En lo relativo a su aportación general a la teoría literaria del siglo XX la primera sería la de suponer que ninguna construcción teórica externa, ya sea histórica, sociológica, psicológica, puede sustituir la «lectura atenta» *(close reading)* como fundamento de una crítica literaria. T. A. Eagleton [1983: 61] ha llamado «cosificación» al tratamiento de un texto en sí mismo, aislado de su contexto y como fuente principal de la lectura interpretativa (llamada *«practical criticism»*, título de un famoso libro de I. A. Richards [1929]); pero sin duda alguna esa primera reducción metodológica al texto como fuente de toda lectura crítica, intentando con ello evitar gran cantidad de prejuicios de naturaleza valorativo-psicológica o de la moral del intérprete, fue necesaria y actuó de base para un profundo cambio en el modo de ser mirada y enseñada —y la pedagogía literaria siempre fue un punto de interés en la tradición crítica anglonorteamericana— la literatura.

En este sentido, K. Cohen [1972] ha hablado de la oposición del *new criticism,* con esta lectura minuciosa defendida por Brooks y Warren en su libro *Understanding Poetry* [1938], frente a las falacias que dominaban el acto crítico tradicional: fundamentalmente contra la «falacia biográfica» según la cual el texto es un documento que se ve explicado y explica a su vez parcelas de la biografía de su autor, y también la «falacia intencional», que identificaba el sentido de un texto con la intención del escritor al escribirlo («el autor ha querido decir...» es frase crítica aborrecible para el *new criticism*).

El objetivo y el carácter «impersonal» buscados por estos nuevos críticos se apoyaban en el convencimiento de que la poesía era una construcción particular, en sí misma válida y autosuficiente, dotada de lo que Richards llamó «verdad interna», independiente de su valor referencial. Ello propició una serie de estudios sobre el modo de estar organizado el texto literario, de su «retórica especial», como son los análisis de complejidad de puntos de vista, estudios de tonalidad poética, una atención muy detallada a los procedimientos metafóricos, a la ambigüedad e ironía poéticas, etc., que han proporcionado a la tradición crítica occidental un formidable bagaje y a la crítica literaria norteamericana conceptos clave para el análisis narrativo y de la retórica de la poesía.

— En 1916 se crea en San Petersburgo la Sociedad para el estudio del lenguaje poético (OPOJAZ), que, junto al reciente Círculo lingüístico de Moscú, creado en 1915, reuniría a los miembros del grupo que luego sus detractores llamaron peyorativamente «formalistas rusos». Ambas sociedades estaban formadas por jóvenes lingüistas, artistas y es-

tudiosos de la literatura vinculados a la renovación vanguardista del arte y a una exigencia de rigor metodológico en los estudios lingüísticos y literarios que en las universidades del momento estaban dominados por el positivismo de los neogramáticos y el idealismo temático-simbolista, contra los que los jóvenes formalistas reaccionaron radicalmente. V. Erlich [1955: 86], autor de la más importante monografía sobre esta escuela, marca ya la influencia indirecta de Husserl, lo que pudo influir por su vocación inmanentista simultaneada por su interés por los elementos perceptivos del oyente-lector. También analiza Erlich en la primera parte de su libro la historia externa del movimiento, su relación con el futurismo poético, sus dificultades con el estalinismo, la fuerte crítica de L. Trosky en su *Literatura y Revolución,* los dos exilios con que acabó la escuela del método formal: el exterior, porque algunos de sus miembros, como R. Jakobson, huyeron a Checoslovaquia, fundando allí el Círculo lingüístico de Praga, y el interior, porque otros significados teóricos se silenciaron voluntariamente, como Tinianov o Tomachevski, o hubieron de renunciar a sus postulados formalistas, como V. Sklovsky.

Cuando un formalista ruso como B. Eijembaum realiza su excelente presentación de las tesis del grupo en su artículo «La teoría del método formal» [1927], destaca como aglutinante del mismo su interés por los aspectos generales y teóricos de la literatura, con una metodología fundamentada en el acceso a la «obra en sí», pero buscando en ella sobre cualquier otro aspecto lo que las obras literarias enseñaban sobre el modo de ser la literatura como lenguaje. Rechaza Eijembaum el calificativo de «formalistas» y prefiere la autodefinición de «especificadores»: esto es, investigadores de las cualidades específicas de la expresión literaria [Eijembaum, 1927: 25]. R. Jakobson acuña el término de *literariedad (literaturnost):* «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» [Jakobson, 1921: 46]. Si definieron con la literariedad un objeto nuevo para la ciencia literaria, quisieron también definir un método que Eijembaum llama «morfológico»: los rasgos distintivos de la literatura se obtienen mediante el análisis de los procedimientos de su construcción formal, de su especial modo de ser lenguaje. Incluso los contenidos, temática, personajes, etc., se subordinan a esa perspectiva unificadora de un concepto de *forma* que explica la función de los mecanismos (rima, aliteración, metáfora, personajes, etc.), según el principio constructivo que actúa como principio dominante. La estructura literaria se ordena, para ellos, según el principio ordenador de la perceptibilidad de la forma, de la palabra. La literariedad es el resultado de una revelación de la palabra, de su sonido, de su valor en sí misma y por sí misma, más allá de su referencia. La literatura es el modo como el lenguaje se estructura para ser percibido como lenguaje nuevo, creativo, revitalizador del signo.

V. Sklovsky ha explicado este fenómeno denominándolo «extrañamiento» (ampliado luego a «desautomatización» y «actualización»), como clave explicativa del lenguaje literario. Frente a la lengua cotidiana, que apenas concede atención a las palabras que proferimos y que nos da una percepción del mundo desvanecida y automatizada, en que el signo es sólo un simple sustituto del objeto o cosa nombrada, sin relieve alguno, la lengua literaria está llena de recursos, artificios y procedimientos para aumentar la dificultad de la percepción y conseguir de ese modo que el receptor se fije en la forma del mensaje, en la palabra. Es el volumen superior cuantitativa y, sobre todo, cualitativamente de «artificio» lo que hace que la literatura nos ofrezca una visión del lenguaje y no un mero reconocimiento pasivo de su contenido; es el artificio de sus retardamientos, de sus imágenes, metáforas, de su ritmo poético, de su «desorden» estructural, etc., el que permite una visión *desautomatizada* del mundo, como si lo viésemos por vez primera [Sklovsky, 1925; Pozue-

lo, 1988a: 32-33]. Roman Jakobson, por esos mismos años, establece ya que la poesía es un arte que pone al mensaje en cuanto tal, a la forma del signo, en primer orden de importancia, realizando así la que se llamó función estética (*poética* dirá luego) del lenguaje [Jakobson, 1933: 11-12].

Si el modo de presentación o recurso, artificio, fue una primera divisa del formalismo, lo fue en el horizonte metodológico de la confrontación 'lengua cotidiana/lengua literaria', que reflejó una concepción de poética lingüística sobre la que se construiría todo el desarrollo de las teorías posteriores de la lengua literaria. Tal perspectiva les llevó a indagar sistemáticamente los procedimientos constructivos del lenguaje lírico y de la prosa artística, sobre todo del lenguaje narrativo. Fueron los formalistas los que de ese modo contribuyeron al desarrollo de una moderna concepción de la métrica y los que sentaron las bases de la que después se llamaría *narratología.*

Como se verá en los capítulos correspondientes (vid. capítulos VI y VII de la Segunda parte de este libro), debemos a los formalistas una profunda remoción de los hábitos y conceptos del análisis rítmico, con nociones como las de «impulso rítmico» y «patrón rítmico», por las que abandonaban una concepción cuantitativa y aislada de la métrica, para unificar en torno al verso los elementos constructivos de su forma y la función de la rima, las series aliterativas, en relación con la sintaxis y con la semántica del poema [Brik, 1920; Tomachevski, 1928, y Domínguez Caparrós, 1988].

En narratología, aparte de la influencia capital que luego tendría el libro *Morfología del cuento* del postformalista V. Propp, a quien se considera la base de los estudios actuales del relato, han sido también capitales los conceptos de *motivación* de Tomachevski, que se interesa por el modo como se conectan los distintos episodios o motivos elementales que conforman una historia, concibiendo todo relato como una composición de estos motivos que son su red temática, pero que se subordinan funcionalmente al principio constructivo del interés o *trama.* En toda narración hay una *fábula,* orden cronológico, lógico-causal, en que puede traducirse la estructura semántica básica de una historia y un *argumento (sjuzet)* o estructura narrativa, que es el modo como aquel material semántico se organiza artísticamente [Tomachevski, 1928].

Si la primera etapa del formalismo ruso, con casi exclusiva dedicación a los mecanismos de composición líricos y narrativos, renovó los estudios en estas áreas, la segunda etapa vio el planteamiento, siquiera programático, de una serie de cuestiones como las de evolución literaria, relación de la literatura con las series no literarias y el funcionamiento de ésta como sistema. Destaca en este campo la obra de I. Tinianov [1927] con su idea de que la evolución literaria no es una sucesión cronológica de datos o aconteceres externos. Se debe estudiar la evolución literaria como sustitución de sistemas. Para ello era preciso aclarar que la obra literaria misma y sus formas constituyen un *sistema* en que cada elemento se define por su función —el lugar que ocupa en ese sistema— y no por su esencia. Tal visión estructuralista se combinó en Tinianov y en las famosas tesis de Jakobson-Tinianov de 1928, con una consideración *dinámica* del funcionamiento de los sistemas culturales. No sólo una obra particular, por ejemplo *El Quijote,* funciona como un sistema jerárquico de dependencias internas en el que hay elementos que son *dominantes* como la contraposición serio-cómico, realidad-ficción, sino que la literatura en su conjunto es un *sistema,* pero dinámico, cuyos cambios obedecen a la sustitución de los principios dominantes por otros, cuando aquéllos se han lexicalizado o automatizado.

Con estas teorías, el último formalismo supo relacionar la poética con la historia y adelantar interesantes propuestas sobre fenómenos no unilaterales como la parodia, el arcaísmo, la función del cliché o del argot, la metáfora gastada, etc. No pudo el formalismo

ruso desarrollar tales tesis programáticas que paulatinamente se abrían desde su inicial interés formal-composicional hacia el estudio de cómo la obra literaria, siendo sistema, lo es en el seno de conjuntos más amplios, que también son susceptibles de ser considerados sistemas: el literario, el histórico, el de la vida social, etc. Actualmente se está revelando una imagen del formalismo cada vez más entroncado con preocupaciones recientes de la teoría [García Berrio, 1973; Steiner, 1984; Volek, 1985].

— Exiliado de Rusia, R. Jakobson funda en 1926, junto con Trubetzskoy, Mukařovsky y otros filólogos, el Círculo lingüístico de Praga, donde se dieron las bases de la fonología estructuralista y donde se insistió en la tesis de la literatura como cumplimiento de la función estética del lenguaje (tesis 3*c* de las conocidas como «tesis de 1929»). Un nuevo exilio, a causa de su origen judío, llevó a Jakobson desde Praga a Estados Unidos, donde coincidió con un antropólogo francés, también huido de la invasión nazi, C. Lévi-Strauss, relación que sería muy importante para la difusión del método estructuralista y su extensión a distintos saberes humanísticos.

Los años sesenta fueron para la teoría literaria, la psicología, la antropología, etc., los años del dominio de las tesis estructuralistas. La lingüística, nacida a partir del *Cours* de F. De Saussure, y en especial el desarrollo de un sistema fonológico que descubría ciertas invariantes universales —rasgos de oposición binaria comunes a todas las lenguas— hizo que el estructuralismo se acomodara en la lingüística como el proyecto central que definía el método analítico de las ciencias humanas. También de las literarias, mucho más cuando los principales mentores, R. Jakobson, Lévi-Strauss, A. J. Greimas, se ocuparon de los textos literarios observándolos desde las categorías, distinciones e hipótesis de la lingüística. Como sostuvo con una gráfica metáfora F. Jameson [1972], todo se repensó desde la «cárcel del lenguaje». Un mito, un cuento, un poema, un sistema de parentesco, los vestidos de la moda «prêt-à-porter» eran objetos tras los que se buscaba el sistema o estructura que informaba las relaciones que entre sí establecían sus unidades —mitemas, funciones, actantes— revelándose pronto que esa estructura o sistema de relaciones respondía con sus paralelismos, equivalencias y oposiciones binarias a ciertas constantes universales, a una «langue» que subyace y otorga su lugar —función— y su valor a los hechos particulares.

Aunque algunos detractores menos inteligentes pretendan reducir el estructuralismo a un ciego mecanicismo analítico, la lectura atenta de Lévi-Strauss, de Jakobson, de Greimas, muestra que el estructuralismo fue un proyecto intelectual de amplio alcance, radicalmente antipositivista, que pretendía descubrir en las distintas facetas del comportamiento humano —los diferentes textos— principios universales, un código explicativo, una gramática proyectiva común y superior a ellos, que, de modo implícito o subyacente, regía su construcción, su forma. El significado de un elemento es el lugar que ocupa en sus relaciones opositivas con los otros elementos dentro del sistema del que forma parte. Los estructuralistas analizaron la poesía y los relatos buscando en ella y ellos una estructura y un funcionamiento análogo a la estructura que en las lenguas había revelado la lingüística estructural.

Para la teoría de la poesía fueron muy importantes las actualizaciones que R. Jakobson hizo de las viejas tesis formalistas y del Círculo de Praga sobre la dinamización desautomatizadora de la palabra por el expediente de volcar la atención del oyente sobre la propia forma del signo. En 1958 Jakobson cierra un simposio sobre *Estilo del lenguaje* [Sebeok, 1960] con una ponencia titulada «Lingüística y poética». Allí vuelve a recordar la tesis 3*c* de 1929 y sus teorías sobre la *dominante* estructuradora de la poeticidad expuestas ya en su estudio sobre Xlebnikov de 1919, para subrayar que en la poesía el relieve del signo, el

hacer patente la forma del mensaje, es el principio constructivo dominante de la que llama en 1958 «función poética». Para lograrlo, el lenguaje poético se llena de recurrencias, reiteraciones de lo ya dicho (verso, rima, aliteraciones, paralelismos, etc.). Toda esta construcción recuerda el principio gramatical por el que un paradigma —por ejemplo, los verbos en las conjugaciones— se hace memorable, repite estructuras idénticas. La poesía proyecta en la cadena sintagmática el principio constructivo de la semejanza paradigmática. Para Jakobson la poesía de todas las lenguas y épocas responde a este principio universal de organización recurrente que hace a la palabra poética *memorable,* fácil de recordar, y ese principio responde al mismo tiempo a un fundamento gramatical que rige las series metafóricas —que proceden por semejanza—, los paradigmas verbales, etc. El principio gramatical de toda poesía es que la contigüidad, la cadena, la sucesión de sonidos, frases, etc., se llena de semejanzas, de paralelismos, de recurrencias. Como recordará luego con el término de *coupling* S. R. Levin [1974], el lenguaje poético posee una estructura *acoplada:* sus versos son repeticiones de esquemas semejantes en lugares también semejantes, lo que facilita la perdurabilidad y permanencia del mensaje poético [Pozuelo, 1988a: cap. 3].

El amplio debate que se originó a partir de las tesis de Jakobson y del análisis conjunto que con Lévi-Strauss hizo del soneto «Les Chats» de Baudelaire, supuso un punto de reflexión importante sobre lo que acertadamente llamó Vidal Beneyto [1981], al antologar los principales ensayos de ese debate, las *Posibilidades y límites del análisis estructural.* Algunos participantes en ese debate mostraron el carácter reduccionista del análisis de los dos grandes maestros estructuralistas, que se habían fijado en esquemas de inmanencia y de composición paralelística, dejando fuera otras cuestiones muy importantes para comprender la lengua poética de Baudelaire [Culler, 1975: 110-125], pero también es cierto que ofreció a la teoría literaria, aparte de una tesis general de amplio rendimiento analítico en muchos y diferentes textos, un proyecto de lectura tabular, vertical, de la estructura de un texto, de modo que en las controversias sobre interpretaciones semánticas —en las que Jakobson y Lévi-Strauss no entraron deliberadamente— pagaba su tributo rigurosamente acontenidista, propio del formalismo estricto, pero también obtenía una ganancia: los textos poéticos *también* se dejan analizar como poseedores de una poderosa estructura formal que conviene tener en cuenta y que ha modificado la crítica literaria de Occidente al propiciar que los poemas sean investigados por las relaciones que sus versos, figuras, esquemas sintáctico-poéticos, establecen entre sí en el seno de esa estructura que es todo texto. La noción de *isotopía semántica* que trajo a la crítica A. J. Greimas y que ha demostrado ser una noción rentable incluso para las interpretaciones, se construyó sobre ese mismo principio jakobsoniano. A. J. Greimas [1966] y su discípulo F. Rastier [1971] establecían que la lectura misma es el trazado de una serie de isotopías, de convergencias (ése es término que también utilizó Riffaterre [1971]), de modo que la relación de recurrencia de determinados semas permitía objetivar lo que la crítica impresionista llamaba el *tema* de un texto, solamente que ahora se posibilitaba que esa lectura explicitara las bases semánticas de su propia interpretación.

Donde más desarrollo obtuvo el proyecto textual estructuralista fue en el análisis del relato, cuando el estructuralismo francés, manejando a un mismo tiempo las tesis postformalistas de Propp y las estructuralistas de Lévi-Strauss, pudo fundamentar una *Narratología* como teoría general de los relatos. R. Barthes, A. J. Greimas, T. Todorov, C. Brémond, G. Genette revolucionaron los estudios tradicionales de narrativa literaria y no literaria. La hipótesis de partida es la misma que la de la fonología y la explica bien R. Barthes en su «Introducción al análisis estructural del relato» [1966]: no existen los relatos sólo en su efímera individualidad; al

contrario, los relatos de todos los tiempos y en todas sus manifestaciones (mito, cuento, novela, film, chiste, etc.) tienen una estructura en gran parte semejante, son «parole» de una «langue» o ejemplos de una gramática que actúa revelando su estructura profunda o subyacente, invariante, a través de manifestaciones superficiales aparentemente muy distintas. Una misma *función,* por ejemplo, «búsqueda del objeto deseado», puede cubrirse temáticamente de muy distintas maneras. Igual para los personajes que reproducen ciertos lugares universales de la *acción,* son *actantes* de un modelo general que posee una nómina muy reducida de invariantes para gran cantidad de caracteres variables, según, otra vez, el modelo de economía gramatical. En el capítulo IX de la segunda parte de este libro se analizará con más detalle tal «teoría de la narración» conocida como narratología.

Para la teoría literaria en general, y por encima del rendimiento operativo de los análisis poéticos y narrativos, el proyecto estructuralista sometía la literatura a un desafío: enfrentarse a la posibilidad de una estructura teórica donde el valor de la crítica se subordinase al rigor del método y a su capacidad explicadora de esquemas subyacentes no visibles en la apariencia exterior de los textos. En ese sentido el estructuralismo extremó —por la exigencia del método y por las exigencias de una terminología a veces demasiado forzada o críptica— el afán de constituir la teoría literaria como ciencia de la literatura, pero cuyo objeto dejaran de ser los textos, las obras literarias en su historia y su valor, para crear en su lugar un nuevo objeto, adecuado al método: la literatura como construcción de lenguaje, olvidando con ello —por las exigencias de ese método inmanentista y sincrónico— que todo signo, y el literario muy en especial, es inseparable no sólo de su historia, sino también de su valor de uso en complejos sistemas de codificación y descodificación donde interviene el contexto pragmático, la ideología, la cultura, etc. Veremos en el apartado siguiente cómo fue la reducción metodológica del estructuralismo al signo en su forma verbal autónoma y sincrónica la que sirvió de talón de Aquiles. La pragmática, la semiótica de la cultura, etc., vinieron a cuestionar desde sus lugares el ideal inmanentista y supusieron la crisis definitiva de la poética formal-estructuralista.

2. CRISIS DE LA LITERARIEDAD: PRAGMÁTICA. SEMIÓTICA ESLAVA. BAJTIN

— Advertimos en la Introducción a este capítulo sobre la dificultad de casar las evoluciones conceptuales y epistemológicas de la teoría literaria del siglo XX con la evolución cronológica. Este fenómeno es muy visible cuando se trata de hablar de la crisis de la poética formal y estructuralista. Algunas de las teorías que cuestionan el concepto de *literariedad* y la exclusividad del método formal para dirimir el estatuto literario de un texto se originan con posterioridad y son derivadas de las insuficiencias de las teorías estructuralistas dominantes durante los años sesenta. Es el caso de la pragmática literaria. Otras, sin embargo, como la producción teórica de Bajtin o de Mukařovsky son cronológicamente muy tempranas (años treinta y cuarenta), anteriores por tanto al estructuralismo francés, pero han sido teorías recuperadas algo tardíamente, coincidiendo con los años setenta y, por tanto, convergentes con el debate surgido a partir de la crisis del estructuralismo, lo que les confiere una imagen de posterioridad que no es cronológica, pero se deja leer como tal posterioridad en un sentido epistemológico. Colabora a ello un hecho notable: tanto Bajtin como Mukařovsky y Lotman se plantearon explícitamente las principales tesis formalistas e incluso el checo Mukařovsky y el estonio Lotman acusan una fuerte influencia del formalismo para derivar luego a sus puntos de insuficiencia, que Bajtin planteó desde el principio. Colabora asimismo a estas disfunciones cronológicas otro hecho, esta vez de

recepción de la teoría: el formalismo ruso que Bajtin y Mukařovsky discutían no se conoció fuera del mundo eslavo hasta que los estructuralistas construyeron sus tesis, por lo que tampoco las heterodoxias frente al formalismo fueron conocidas hasta que fue preciso atender a ellas a partir de aquella crisis. En este apartado veremos sucesivamente tres alternativas teóricas a la poética formal-estructuralista: la pragmática literaria, la semiótica eslava, que centraremos en Mukařovsky y Lotman, y el estudio de un autor de formidable influencia en la situación actual de la teoría: M. Bajtin.

— La corriente que agrupamos bajo la denominación de «pragmática literaria» se nutre de muy diferentes afluentes [Pozuelo, 1988a: 74-90]. Desde un punto de vista epistemológico arranca de la profunda revisión de los postulados de la lingüística, que impuso la relativización del significado hecha por la filosofía analítica. El segundo Wittgenstein, en sus *Investigaciones filosóficas* [1953], había establecido la necesidad de concebir el significado como un valor de uso en el contexto de situación de habla. Ch. Morris [1938] había subrayado la importancia del componente pragmático de la semiótica, encargado de estudiar las relaciones que con el signo y entre sí tienen su emisor y su receptor. Desde un punto de vista metodológico, las llamadas «poéticas textuales», posteriores al generativismo y derivadas en parte de él, habían visto la necesidad de traspasar los límites de la lingüística estructural que eran los de la frase, para crear una nueva unidad, el texto, para cuyo análisis se hizo necesaria la concurrencia del *contexto* de producción y de recepción. Ya el Van Dijk de *Some Aspects of Text-Grammar* [1972] propuso una gramática textual literaria que incluía un componente pragmático: junto a una teoría de los textos literarios tal componente discurriría sobre una «teoría de la comunicación literaria», luego desarrollada en parte por el mismo autor [Dijk, 1979a]. Paralelamente, la pragmática había recogido el concepto de *speech act* de Austin y Searle por el que se vio posible y necesario sustituir la pregunta esencialista «¿qué es literatura?» por la de «¿qué tipo de acto de lenguaje cumple el escritor de textos literarios?» o «¿qué tipo de acción realiza el lector de ficciones?» [Domínguez Caparrós, 1981; Pozuelo, 1988b: 81-87].

De ese modo, desde el seno mismo de las metodologías lingüísticas se puso en cuestión el concepto de *lengua literaria*. No se aceptó que la literatura pudiera definirse como un tipo de lenguaje objetivable y describible en el análisis de las propiedades verbales de los textos. Frente a una teoría de la lengua literaria se propuso una *teoría del uso literario* del lenguaje o, lo que es lo mismo, una teoría de la comunicación literaria en el contexto de las producciones artísticas y de las definiciones sociales que tales producciones generan. La literatura no es tanto una estructura verbal diferenciada como una comunicación social, institucional e históricamente diferenciada. Lo literario es un modo de producción y de recepción comunicativa en el seno de una determinada sociedad y en un momento histórico concreto.

Los pasos dados para este cambio de enfoque son muchos, y no son los menos importantes las críticas sistemáticas a las tesis formalistas y estructuralistas haciendo ver cómo los caracteres y rasgos lingüísticos con que éstos habían cifrado la literariedad (recurrencia, procesos de metaforización, extrañamiento por artificios, singularización de los objetos, procedimientos narratológicos, etc.), se daban por igual en textos no literarios (sermones, refranes, eslóganes publicitarios, narraciones no literarias, etc.) [Pratt, 1977: 38-63; Di Girolamo, 1978]. Del mismo modo se hacía ver cómo muchos textos religiosos, jurídicos, folklóricos, filosóficos, historiográficos, etc., cuyo origen e intención no era literaria, podían sufrir, de hecho así ha ocurrido muchas veces a lo largo de la historia, descodificaciones literarias y funcionan como tal literatura. El carácter histórico y el carácter

social de la definición misma de lo literario quebraba toda pretendida esencialidad formal. No es menor argumento el que sistemáticamente recorre el libro de J. Ellis [1974]: la convencionalidad de la sanción de un texto como literatura se realiza en muchas y variadas esferas de la vida social y no es una sanción individual del lector. A los lectores y a los propios autores la literatura viene ya *designada* con carácter previo a su ser lingüístico e incluso al acto de su lectura descodificadora. Una novela es novela desde que distintas instancias institucionales: la enseñanza, la colección editorial, el formato, el lugar incluso donde se adquiere, etc., definen unos rasgos que no son tanto calidades de lenguaje; es más, las calidades del lenguaje se adaptan, en la escritura misma del autor, a las exigencias necesarias para que tal inscripción cultural efectivamente se realice [Godzich-Spadaccini, 1987].

S. J. Schmidt [1980-82] realiza un programa conocido como «teoría empírica de la literatura», tendente a objetivar los términos de las teorías de las ciencias implicadas en el complejo proceso conocido como «comunicación literaria». Se trata de estudiar las actividades que «asignan significado» a los textos. La comunicación literaria no es un contacto directo autor-lector (ni siquiera estos mismos conceptos están exentos de una categorización y valor históricamente cambiante), sino un conjunto de actos sociales construidos además sobre la base de esquemas de actos (convenciones, normas) por mediación de códigos admitidos por los participantes y cuya «competencia» es regulada por largos procesos de aprendizaje y conducta práctica. La teoría de la comunicación literaria que hemos denominado pragmática no pretende, por tanto, ocuparse de textos aislados, sino que parte de una ambición meta-teórica: estudiar las condiciones, funciones, estructuras y consecuencias de los distintos *actos* que concurren al intercambio literario. S. J. Schmidt resume bien esa ciencia empírica de la literatura que viene nutriendo los estudios de la revista holandesa *Poetics:* «Teoría de la comunicación literaria es la teoría de los actos de comunicación literaria y de los objetos, estados de cosas, presuposiciones y consecuencias que tienen importancia para esa comunicación» [Schmidt, 1978: 201], lo que implica, junto a una teoría de la producción y de la recepción, una teoría de la mediación institucional entre ambas y un aspecto de amplio desarrollo en esta corriente: el procesamiento cognitivo de los textos de acuerdo con la psicología cognitiva [Dijk, 1979b; Schmidt, 1984].

— Algunas de las orientaciones de superación del estructuralismo por la pragmática coinciden en lo fundamental con la aportación de lo que algunos [Fokkema-Ibsch, 1974: 41-56) llaman «estructuralismo checo» y preferimos nosotros denominar semiótica. En efecto, Jan Mukařovsky, el principal teórico junto a F. Vodicka de la escuela checa, compartió con Jakobson la etapa del Círculo lingüístico de Praga, redactó junto a éste las tesis de 1929, programa estructuralista, pero lo más importante de su obra está, sin embargo, influido por el último formalismo, el de Tinianov. En Mukařovsky se detecta una triple influencia: la fenomenología de Husserl a través de Ingarden, el estructuralismo y, en la última etapa de su obra, el marxismo [Doležel, 1990: 186-187].

Frente a la concepción idealista y metafísica de lo bello como propiedad sustancial, Mukařovsky sitúa la estética como parte de la ciencia general de los signos, la semiótica, definiendo el arte como un hecho semiológico [Mukařovsky, 1934]. El texto literario es, al mismo tiempo, un signo, una estructura de signos y un valor. Como en todo signo, en un texto estético —y literario—pueden distinguirse dos aspectos: el símbolo externo o *significante y* la significación representada o *significado.* La obra literaria no puede ser reducida a su aspecto material, porque el material, que Mukařovsky llama *artefacto,* sólo es investido de significación merced al acto de su percepción. El objeto de la estética no es,

por tanto, el artefacto o parte material (la forma significante) del signo, sino el *objeto estético* (significado), que es el resultado de cómo el perceptor, la conciencia subjetiva, entra en relación con el signo material. El objeto estético es, pues, «la expresión y el complemento que el artefacto obtiene en la conciencia del receptor» [Mukařovsky, 1934: 35]. Como puede verse, Mukařovsky refleja en esta tesis la doble fuente de su teoría: la semiología saussureana y la fenomenología de Husserl. Pero a diferencia del fenomenólogo polaco Roman Ingarden, que en su libro *La obra de arte literaria* [1931] había llegado también a una distinción semejante, pero concibiendo el objeto estético como la concretización del texto por un lector competente, Mukařovsky se fija sobre todo en la variabilidad histórica y relativa a las normas culturales del objeto estético, lo que otorga al significado literario una particular dinamicidad por su carácter relativo. Mukařovsky conecta el significado estético con los valores y normas con los que un texto se relaciona. Frente al principio fenomenólogico, seguido por Ingarden, de la interpretación inmanente, Mukařovsky insiste sobre el hecho de que toda interpretación y evaluación está sujeta a cambio a medida que se transforma el soporte cultural y social en relación con el cual ese artefacto o signo material es percibido. Solamente en el curso de la historia literaria y de las relaciones con las normas de género, de período, el objeto estético obtiene una *concretización* y se percibe como tal objeto estético.

Es fundamental, por tanto, que el programa semiológico de Mukařovsky expuesto en 1934 se vincule a las tesis de su ensayo «Función, norma y valor estético como hechos sociales» [1936], que proporcionó a la semiótica uno de los más agudos programas de desarrollo de la teoría de la estructura significativa como fenómeno semiótico dinámico, histórico, colectivo, y a la historia de la teoría un documento básico para entender la obra posterior de la corriente «estética de la recepción» en la dirección que representa H. R. Jauss. Frente a la interpretación como fenómeno individual e inmanente, Mukařovsky saca la noción de *valor* del idealismo esencialista y la hace solidaria con la realización de las normas histórico-culturales que afectan a lectores y críticos y vienen a determinar el sentido de la lectura e interpretación, tesis que su discípulo F. Vodicka [1964] ha llevado a la renovación metodológica de los estudios de historia literaria.

Un punto más sofisticado y sistemático de superación del formalismo por la vía de la semiótica y su conexión con la ideología social, lo ofrece el programa colectivo que dentro de la semiótica eslava se denomina «semiótica de la cultura» o «Escuela de Tartu», y que tiene como nombres más representativos a I. Lotman, B. Uspenski, Ivanov, etc. [*vid.* Lotman y otros, 1979]. Coincide Lotman con Mukařovsky en su deuda para con los formalistas rusos, hasta el punto de que buena parte de su fundamental libro *Estructura del texto artístico* [1970] es una excelente monografía sobre la estructura del verso, problema nuclear de la filología eslava. Pero también supone una alternativa al formalismo por la vía de la concepción del signo literario como un sistema complejo de múltiples codificaciones, entre las que intervienen de modo privilegiado las que él llama series *extrasistémicas* (culturales, ideológicas, etc.).

La aportación fundamental de la *Semiótica de la Cultura* es haber integrado en un cuerpo teórico coherente las investigaciones sociológicas sobre la ideología con la semiótica, acabando así con el divorcio existente antes entre los que Wellek y Warren [1949] habían denominado *accesos intrínsecos* (los filológicos) y *accesos extrínsecos* (los sociológicos, temáticos, etc.). La posibilidad de una investigación, que C. Segre [1979] ha denominado «semiótica filológica», de las preocupaciones tradicionales de los estudios textuales y la afluencia renovadora de la semiótica de la cultura servirán para que pueda construirse un nuevo perfil del investigador literario que no sea ajeno a las distintas series culturales que

se han articulado como sistemas de códigos, y que intervienen todas en la constitución del texto literario. Porque el texto literario es el resultado de múltiples codificaciones leídas en esta semiótica de la cultura.

La base de tal semiótica es considerar la cultura no como un depósito, sino como un *mecanismo de estructuración* del mundo, generador del modelo o visión que de aquél tenemos. La cultura es definida por Lotman y Uspenski de diferentes maneras: es a la vez una memoria no hereditaria de una colectividad, un conjunto de textos (porque la cultura se produce en textos y en ellos desemboca) y es también una *socioesfera* o sistema de reglas y prescripciones que permite el desarrollo de la vida comunitaria [Lotman en C. Prevignano (ed.), 1979: 209; Lotman y otros, 1979: 32].

La cultura como mecanismo generador no es una suma de textos en disposición anárquica, sino una *codificación,* una sistematización (sistema de sistemas) y una *modelización* (construcción de modelos de conducta y de realidad). La cultura sólo vive a través de los signos y de la signicidad, se comporta como un *sistema de modelización secundario* en cuyo centro o eje se sitúa la lengua natural —sistema primario— y en cuya derivación periférica se sitúan los distintos sistemas de naturaleza antropológica, filosófica, ética, literaria, que son asimismo estructuras de signos, pero que se construyen «a modo de lenguas», con el mismo dispositivo categorial que las lenguas naturales.

La literatura es, pues, un sistema de modelización secundario que, como el resto de los sistemas construidos sobre el modelo de las lenguas naturales, responde a una *codificación plural* en la que intervienen junto a la lengua natural (que es su soporte) normas poéticas de la cultura literaria (por ejemplo, las propias del período o del género) y los otros códigos culturales de naturaleza artística (por ejemplo, la «estética de la negación» en el vanguardismo frente a la «estética de la identidad» dominante en el petrarquismo), también los códigos ideológicos, políticos, visión del mundo que suministran los esquemas religiosos, etc. Ello significa, según ha desarrollado C. Segre, la proposición de la literatura como una creación de mundo con una función no sólo estética, sino cognitiva, gnoseológica, que modela a su vez la realidad, le otorga sentido pero también la refigura e interviene sobre ella [Segre, 1977: 23-34].

Tanto la pragmática como la semiótica eslava nos han mostrado una visión de la literatura incursa en el proceso de semiotización por el cual el fenómeno literario no depende sólo de las formas que adopten las estructuras verbales (metáforas, figuras, ritmo, etc.), sino del dominio y conocimiento por el emisor y receptor de unos códigos pragmáticos que regulan las formas posibles de tal semiotización en el horizonte de su propia cultura. Como W. Mignolo [1978] destaca, en ese horizonte también los metalenguajes críticos, la noción que de literatura se enseña y transmite, ocupan un lugar destacado dentro de la construcción del hecho literario como tal.

Frente a las definiciones esencialistas del formalismo que buscaba fijar las propiedades literarias en rasgos objetivos del mundo empírico, como hechos objetivos y dados (la *literariedad*), las teorías pragmáticas han venido a contraponer una definición del hecho literario como resultado de una interacción entre el conjunto de estructuras verbales y quienes escriben, quienes leen, quienes interpretan y definen. Tal interacción es históricamente variable por la remoción de los sistemas de valores estéticos, ideológicos y de los lenguajes críticos. La literatura se ha reencontrado así con la cultura, la historia, la ideología. A ese reencuentro ha colaborado de forma importante Mijail Bajtin, teórico ruso conocido muy tardíamente en Occidente, que ofrece, en este contexto de ideas, aportaciones singulares.

— Bajo el nombre de «Círculo de Bajtin» [Todorov, 1981] se agrupa hoy una serie de libros, publicados algunos bajo el nombre de Bajtin y otros se cree que inspirados direc-

tamente o incluso escritos por él, pero publicados bajo el nombre de discípulos como el de Voloshinov [Bajtin, 1929], *Marxismo y filosofía del Lenguaje,* y el de Medvedev [Bajtin, 1928], *El método formal en crítica literaria.*

El Círculo de Bajtin hace otra cosa que una mera superación del formalismo crítico o que suministrar conceptos como los de *dialogía, intertextualidad, cronotopo, carnavalización,* hoy comunes referencias en la teoría. Bajtin parte de una radical concepción del lenguaje que se sitúa en los antípodas del estructuralismo y que pone los cimientos de una teoría materialista de la conciencia y del significado. La conciencia humana es una conciencia *dialógica,* nace del intercambio de voces del sujeto con el otro, con los demás. Frente a la lingüística estructural saussureana que creó un concepto de *langue,* sistema abstracto y desencarnado, Bajtin fue de los primeros en reivindicar una lingüística de la palabra, porque el lenguaje es intercambio dialógico: sólo puede aprehenderse la lengua en el intercambio de voces entre yo y el otro, que es un intercambio activo, que modifica mi posición y la del otro, y donde tampoco el sujeto es una individualidad hablante que expresa, sino el miembro de una comunidad heterogénea plagada de muchas voces que el sujeto hace suyas, se hace con ellas, siendo tales voces ecos de muchas y plurales fuentes, tonos, orígenes, según son plurales y diversos los discursos, los idiolectos, los sociolectos, las ideologías que penetran en la voz de quien habla y de quien escucha. La constitución misma de la conciencia del sujeto es lingüísticamente *dialógica* y por el lenguaje se materializa ideológicamente como discurso social.

Solamente a partir de los primeros textos del Círculo de Bajtin, como los citados y el ensayo titulado «El problema del contenido, del material y de la forma en los estudios literarios» [1924, en Bajtin, 1975: 13-65], donde expone su teoría del lenguaje, pueden entenderse cabalmente sus propuestas teórico-literarias, que están insertas y son concreciones de esa nueva epistemología de la construcción del sujeto dialógico por la vía de una textualidad asimismo dialógica. También los textos dialogan unos con otros, se dejan penetrar por un entramado de voces polifónicas que es lo que la lectura estructuralista de Bajtin llamó *intertextualidad.* Bajtin explica el dialogismo, que es concepto más amplio y rico que el de intertextualidad, en un capítulo de su fundamental monografía sobre Dostoievsky [Bajtin, 1963], donde expone las que serían sus principales tesis sobre la novela, planteadas también en el libro que reunió sus escritos sobre este género [*vid.* Bajtin, 1975]. Frente a la épica, que es monológica, y frente a la gran novela realista de Balzac o de Tolstoi, que uniforma por el narrador-autor todo el discurso, el género novela es plurilingüe, reúne en su interior un diálogo social y colectivo en el que intervienen muchas voces, acentos, registros. La conciencia única se ha disuelto y se refracta múltiple en los discursos que habitan en su interior, de distinta procedencia y origen, tanto por las individualidades hablantes, los personajes, como por la presencia en la novela, desde sus orígenes renacentistas en Rabelais, en Cervantes, de una multitud de textos (religiosos, morales, institucionales, jurídicos, etc.) por los que la sociedad habla. Dostoievsky lleva a su culminación la novela polifónica al entablar un flujo de conciencias plurales que incluso rompen la frontera habitual que distingue el discurso del autor del discurso del personaje.

Del mismo modo, en su libro sobre Rabelais [Bajtin, 1965] había atendido Bajtin a lo que hoy se ha conceptualizado como *carnavalización.* Las fiestas asociadas al carnaval invierten las jerarquías, mezclan los opuestos, juntan lo sagrado y lo profano. Ese concepto permite comprender unitariamente el gran efecto modelador de la sátira y la parodia, junto con el diálogo, en la conformación de los géneros y de la literatura. La literatura es un poderoso medio de inversión del concepto de identidad del sujeto. Por ello las teorías de Bajtin han supuesto una crisis que abre caminos radicales para cuestionar la relación del

individuo con el lenguaje. Su poética dialógica es más que una teoría literaria que oponer a otras en el vaivén de las oscilaciones teóricas. Sostiene I. Zavala [1991] que frente a las lecturas posmodernas de Bajtin, que pretenden presentarlo como una oferta más del pluralismo metodológico, Bajtin no propone sólo una teoría, sino el fundamento de una nueva epistemología que afecta a la raíz de lo social: una nueva forma de comprender el mundo como conflicto yo-otro, unidad-variedad, donde la raíz materialista, marxista, de su pensamiento socializa la experiencia y la reparte abierta a un conflicto permanente, donde ha quedado rota la esencia metafísica de la estética que aislaba los textos como expresión de individuos hablantes.

3. ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN. POÉTICAS DE LA LECTURA

— En el paulatino desmontaje de la pretendida objetividad de los textos literarios y del esencialismo que definía lo literario como una propiedad que es, que está ahí, en ciertos textos dispuestos y conformados para ser luego disfrutados, leídos y comunicados, ocupa un lugar muy destacado la corriente que se conoce como «estética de la recepción». Tal corriente está conectada con la fenomenología y hermenéutica alemanas y ha supuesto, como dijimos, un cambio de paradigma teórico en los estudios literarios del siglo XX. A partir de los años setenta y por la introducción de la estética de la recepción se da otra vuelta de tuerca a la noción de literatura imperante durante siglos y que la poética formal había consagrado: la literatura era una manera especial de ser el lenguaje, de estar construidos los textos. La estética de la recepción interviene directamente en los problemas de la interpretación y el significado al plantear, por el contrario, que la obra literaria existe solamente cuando es leída y es la experiencia de la recepción el único modo de actualizarse el texto como objeto estético. El programa fenomenológico de Husserl sobre el que se fundamentan tales teorías había establecido una solidaridad entre el acto de pensar y el objeto del pensamiento. Mi conciencia no es meramente un registro pasivo del mundo, sino que lo constituye activamente.

— El teórico polaco Roman Ingarden aplica el programa fenomenológico a la obra literaria y junto con el concepto de objeto estético de Mukařovsky y el de la temporalidad de Gadamer, da las bases sobre las que se asienta la estética de la recepción alemana, que tiene en W. Iser y H. R. Jauss, teóricos de la Escuela de Constanza, sus principales mentores. De Ingarden toman éstos fundamentalmente los conceptos de *indeterminación* y de *concretización*. Respecto al primero, la teoría de Ingarden entiende que la obra literaria es objeto puramente intencional y heterónomo, esto es, resulta dependiente de un acto de conciencia, por lo que se diferencia tanto de las objetividades reales como de las puramente ideales [Ingarden, 1931:XII-XIII]. Se ha hecho famosa su teoría de los cuatro *estratos* de la obra literaria: *a)* el de las palabras-sonidos o raíz material de la obra, *b)* el de las unidades con significado, *c)* el de los objetos representados y *d)* el de los aspectos esquematizados por los cuales esos objetos aparecen en la conciencia o son su «representación». Lo importante para la estética de la recepción es que esos cuatro estratos forman lo que Ingarden llama una *estructura* esquemática [*ibidem*, pág. 246] o esqueleto que el lector habrá de actualizar o rellenar. En contraste con los objetos reales, los objetos representados en la obra literaria exhiben lugares de *indeterminación*, concepto que allegará luego la teoría de la lectura de W. Iser [1976]. La actividad cognitiva llevada a cabo por la lectura no es otra cosa que un papel activo de rellenado de las indeterminaciones con que los objetos aparecen en el texto. A esa actividad cognitiva llama Ingarden *concretización*.

– W. Iser desarrolla sistemáticamente, en su libro *El acto de leer* [1976], una teoría de

cómo la lectura es fuente del significado artístico, su única realización. Pero, al igual que Ingarden, Iser pone cuidado en advertir que la concretización de la lectura no es una mera subjetividad del lector, sino la relación de las imágenes del lector con los esquemas de la estructura textual. Iser prefiere evitar decir que el libro es puro efecto de lectura o construcción del lector: prefiere hablar de intersección entre la lectura y los constructos textuales. En esa intersección ocupa un lugar de privilegio su concepto de *lector implícito*. Éste es diferente del empírico o real y se trata de un constructo teórico para explicar la preestructuración del significado potencial de un texto y al mismo tiempo la personificación de ese potencial en el proceso de lectura. Tal proceso es un proceso dinámico. El lector aporta a la lectura ciertas «pre-comprensiones» y un repertorio de creencias y expectativas. Al proceder a la lectura, tal repertorio se ve modificado por las estrategias textuales de manera que el círculo hermenéutico comienza a girar. Como quiera que la literatura muestra, por la ficcionalidad, una falta de correlación entre sus objetos y los de la vida real, aquellos son *imaginarios* y no hay manera de verificarlos. Hay una cierta cantidad de indeterminación, un horizonte de posibilidades y expectativas que la lectura va reduciendo, normalizando o ampliando. La obra se crea en el acto de lectura. Sólo allí realiza la literatura su posibilidad.

— H. R. Jauss, el otro gran teórico de la Escuela de Constanza, ha manejado también a Ingarden, pero se muestra más influido por Mukařovsky y por la hermenéutica de Gadamer. También Jauss contempla la indeterminación, pero no tanto en los términos de la lectura individual como en los términos de la lectura colectiva: cómo los textos son *historia,* no en el sentido de ser hechos estáticos, fijados en el pasado, sino en el sentido en que Gadamer interpreta a Heidegger. Éste había reivindicado la posición de existencia humana, de *ser en el mundo,* como núcleo de su reflexión. Nunca podremos adoptar la posición de contemplar el mundo como si esa contemplación la hiciésemos desde afuera, desde lo alto. Estamos inmersos en el objeto mismo de nuestra conciencia. Nuestro pensamiento, por ello, es histórico, se halla siempre en algún lugar. Como Gadamer explica en *Verdad y Método,* el sentido depende de la situación histórica del intérprete. Ello abre la obra a nuevos significados según sea el contexto cultural e histórico del lector-intérprete. Ni el autor, ni ninguna lectura, consumen y fijan el significado. Las obras se reinterpretan, se discuten; a una teoría y a una lectura sucede otra, pero todas son «situacionales», las del momento en que se hacen, y ninguna es la definitiva, aquella que puede decirse o reconocerse como la «interpretación auténtica», la que *es*. No puede ser otra cosa toda lectura que interpretación, diálogo entre el pasado y el presente.

H. R. Jauss maneja estos conceptos de la hermenéutica y también los de la «norma estética» de Mukařovsky, así como los del último formalismo, para reivindicar una nueva historia literaria que sustituya la pretendida objetividad de la lectura por una dialéctica histórica que incluya sus interpretaciones, una relación entre el público y la obra, sujeta a la variabilidad histórica del propio significado artístico. El público es fuerza co-creadora en el sentido en que el «horizonte de expectativas» de una obra se ve constantemente sometido a revisión, modificado por la lectura histórica. Se hace precisa, por tanto, una Historia literaria que sea historia de las recepciones de los textos [Jauss, 1971: 68-114].

— Junto a la estética de la recepción sostenida por los teóricos de la Escuela de Constanza, hay en las teorías actuales muchas otras aportaciones a una «poética de la lectura». Algunas se han preguntado sobre cómo la institución, lo que S. Fish ha llamado «comunidad interpretativa», determina el proceso de lectura e incluso la detección de los estilemas por parte de los usuarios [Fish, 1980].

Otros han hablado de una «competencia literaria». Aplicando a la literatura este concepto chomskyano, Culler [1975] intenta dirimir qué hay en el lector antes de leer que pertenece al texto, cuando el texto ni siquiera ha comenzado a leerse. Hay, por consiguiente, una cultura literaria indispensable en la descodificación que es, por tanto, la actualización de una competencia supratextual, institucional, normativa. Ahora bien, mientras Riffaterre [1978] se limita a reivindicar ese «plus» de significación y de mayor competencia que el texto literario exige de sus lectores, otros teóricos muestran cómo la interpretación literaria adopta valores, esquemas ideológicos, creencias y suposiciones conectadas con la ideología de quienes interpretan y de sus intereses sociales [Eagleton, 1983].

De las distintas contribuciones a una Poética de la lectura, es integradora e inteligentemente conciliadora de las visiones pragmatistas y de las textuales la que ofrece U. Eco en *Lector in fabula* [1979]. Eco hace una propuesta más global que la fenomenológica en la medida en que imbrica en su teoría elementos de retórica, de semántica, de lógica, de narratología, todas ellas disciplinas necesarias para el estudio de los códigos lingüísticos y paralingüísticos que actúan en la *cooperación* que el lector lleva a término con el texto. Reticente hacia las propuestas de un pragmatismo a ultranza que reduzca todo a uso y convención, Eco quiere armonizar el reconocimiento de la libertad de las interpretaciones y el del código textual, por el expediente de sostener que la libertad interpretativa que el lector lleva a término tiene en el texto el horizonte de su posibilidad, toda vez que el propio mecanismo generativo del texto literario tiene previstas las descodificaciones que un *lector modelo* realiza. Lo que Eco se propone es definir la forma o estructura que adopta la apertura textual o armonizar con el concepto de «cooperación interpretativa» las ideas de apertura del significado y de código textual. Un texto es, para Eco, un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo [Eco, 1979: 79].

Las corrientes teórico-críticas hasta aquí presentadas tienen en común, pese a sus muchas diferencias internas, haber propuesto una indagación de la literatura como fenómeno, sea textual-formal, sea pragmático-situacional, metodológicamente aislable: la literatura se liga a su propia teoría por la idea de que un objeto se constituye interdependiente del discurso teórico que lo nombra.

Las dos corrientes que vamos a estudiar a continuación tienen que ver, en cambio, con la mirada que hacia la literatura han vertido los dos grandes sistemas de pensamiento que revolucionaron las ciencias humanas en nuestro siglo: el marxismo y el psicoanálisis, desde los que se han construido unas teorías con perfiles propios, ligados a dos métodos de análisis: la sociología literaria y la psicocrítica.

4. SOCIOLOGÍA DE LA LITERATURA

— Suele admitirse dos corrientes distintas dentro del amplio campo de estudios que vinculan literatura y sociedad. Mejor que de sociología de la literatura/crítica sociológica es preferible hablar, según hace S. Wahnón [1991: 124], del enfrentamiento metodológico entre las sociologías empíricas y las sociologías dialécticas. Las primeras son mucho más una sociología del consumo y pretenden eliminar todo juicio de valor estético para hacer «sociología de campo», con métodos objetivos de análisis de aquello que rodea socialmente a la literatura (producción editorial, librerías, premios literarios, etc.). Las segundas, aunque carecen de unidad, tienen su fundamento casi todas en la teoría marxista y, aunque con muchas corrientes internas y debates entre ellas, comparten los conceptos fundamentales del materialismo histórico.

— La sociología empírica que representa R. Escarpit, pero que se hace en equipos de

investigación como los vinculados a las universidades de Burdeos, Bruselas o Birmingham, pretende objetivar la relación sociedad-literatura por el expediente de formular con estudios estadísticos las vías de contacto entre ambas, desde la base de su supuesta inocuidad para el discernimiento de lo literario y con la pretensión de desentenderse de criterios estéticos o juicios de valor. La literatura, para R. Escarpit, no es un valor, tampoco es un hecho estético, es, sobre todo, un *proceso,* una realización, un modo de ser cuantitativa y cualitativamente mensurable por medio del estudio de las fases y elementos que intervienen en ese proceso. Escarpit considera fundamentalmente tres: un *proyecto,* un *medio* y una *recepción* [Escarpit, 1958: 14 y ss.]. La obra literaria es un producto social en el que interviene una cadena de producción, de mediación y de consumo y no es posible hoy plantearse la literatura como un hecho estético independiente de ese proceso que R. Escarpit centra en la cultura impresa estudiando la *génesis histórica* del libro (procedencia del autor, condiciones sociales de su vida, profesiones, etc.), *la mediación* o distribución (editoriales, circuitos económicos que intervienen en el libro, etc.) y el *consumo* (estadísticas de lectura, bibliotecas, hábitos de consumo, etc.).

La ventaja es una consciente *desacralización* del concepto de literatura [Escarpit, 1958: 131-132; Wahnón, 1991: 126], pero la pretendida pureza de esa realidad empírica de ser la literatura lo que se consume como tal, deja fuera casi todos los elementos que realmente importan a una teoría literaria: la conceptualización de lo literario, el porqué de su ideologización, los metalenguajes críticos, etc. Ya hemos visto con S. Fish, Mignolo, Schmidt, la riqueza de las vías de comunicación entre la literatura y su idea, que un simple análisis de sociología de mercado no puede atender.

— Como quiera que son muchas y distintas las teorías que se han sucedido a partir de Marx y Engels, y ante la evidencia de que también hay una cronología interna de indudable interés, cabría articular la sociología literaria de raíz marxista en cuatro apartados diferentes: 1) conceptos clave del marxismo clásico, 2) la crisis desde la Escuela de Frankfurt, 3) el marxismo estructuralista y 4) la sociocrítica. En esta distribución se supone una evolución de las teorías, pero no de una misma teoría. Al igual que ocurrió con el formalismo, la sociología ha tenido en su interior muy diferentes aportaciones de otros saberes y ha visto enriquecido su lenguaje por otros lenguajes, lo que ofrece distintas teorías marxistas. No todas son en sentido estricto «sociologías de la literatura», puesto que buena parte de las teorías marxistas, aunque relacionan inevitablemente la literatura con la sociedad, promueven junto a una sociología una estética y una teoría de la literatura. La Escuela de Frankfurt, por poner un ejemplo, se mueve mejor en el terreno de la estética que de la sociología propiamente dicha.

• Más importantes que los breves apuntes en que K. Marx y F. Engels se refieren directamente a cuestiones de arte y literatura [*vid.* Bozal (ed.), 1976], consideramos textos en que se explican las relaciones que se dan entre la *estructura* (o modo de producción económica de una sociedad) y la *superestructura* (constituida por las manifestaciones espirituales que dicha estructura genera, tales como filosofía, religión, arte, literatura).

La tesis clave de la teoría marxista de la literatura es que todas las manifestaciones significantes de la actividad humana en una sociedad no se explican por sí mismas, sino que hunden sus raíces en las relaciones materiales, económicas (lo que Marx llama *economía política* en su fundamental texto introductorio a la *Contribución a la crítica de la economía política* (1857) [Bozal, (ed.), 1976: 73-76]). En la producción social las personas entran en relaciones que, lejos de su voluntad, son necesarias, son fundamento de su sustento: son las relaciones de producción que constituyen la «estructura» de esa sociedad. Tal estructura

genera una ideología y como elementos fundamentales de ella se reproducen en formas de la conciencia social (superestructuras) que expresan la imagen de la realidad que una sociedad elabora a partir del papel que ocupa en el conjunto de la organización social y determinada por aquellas relaciones de producción necesarias. La mitología y la epopeya grecolatinas fueron formas características del sistema social griego y de sus relaciones sociales. La literatura y el arte son, por tanto, formas ideológicas de la conciencia social, porque surgen en el seno de la interacción social y de las relaciones materiales que tal interacción supone. Resulta fundamental a este propósito el ensayo de Marx «La ideología alemana» (1845-1846) [Eagleton, 1976: 23-38].

Otro concepto-tesis básico del marxismo clásico es el de *realismo*. Es cuestión controvertida [Villanueva, 1992] y que la tradición ha simplificado en exceso, sobre todo a partir de la lectura que Plejanov, en su obra *El arte y la vida social* [1912-1913], hizo de él. Plejanov reacciona contra las teorías estéticas del arte por el arte y conviene en que el arte refleja las condiciones de vida, de modo que en la segunda mitad del XIX la gran época de la novela mostraría la «decadencia del arte burgués», por una falta de comprensión del artista con la sociedad. Su ideal literario sería el de un arte socialista comprometido con el proletariado y su calidad medible según el grado de realismo de su representación.

F. Engels había proporcionado en parte una base doctrinal a tal valor cuando inició una discusión sobre el realismo que dominó los debates teóricos literarios marxistas durante décadas, aunque convendría distinguir lo que es el debate teórico, que culmina en G. Lukács, de su utilización política, a menudo sometida a torpes instrumentalizaciones. F. Engels afirmaba que el realismo —aquella forma de representación que emana directamente de la acción de los personajes— es el modo de representación más fiel a la concreta dinámica de la vida. La realidad ha de mostrarse al lector y espectador a través de la acción del drama y la novela, y no ser inducida tendenciosamente. Pero en manos de Engels la cualidad del realismo literario no es identificable con la teoría del simple reflejo, por cuanto en una carta a M. Harkness afirmaba ver en las novelas de Balzac a un consumado maestro del realismo aunque fuese un legitimista político, puesto que las novelas del autor de la *Comedie Humaine* son una excelente muestra de la lucha de la creciente burguesía urbana en ascenso frente a la vieja nobleza. Engels entendía el realismo como la «representación fiel de caracteres típicos en circunstancias típicas».

Más allá del modo como Lenin y más tarde Stalin consagraron políticamente la eficacia de esta estética, la cuestión del *realismo* y, en general, de la teoría marxista de la literatura encuentra su gran teórico en G. Lukács, en los ensayos recogidos en *El marxismo y la crítica literaria* [1945], *Prolegómenos a una estética marxista* [1956] y su *Estética*. El principal supuesto de la estética lukacsiana del arte es que éste, como la ciencia, es una forma de captar lo esencial del fenómeno, comprenderlo, descubrirlo en su mayor riqueza, reproducir su totalidad y no solamente su dimensión aparente, empírica. No se trata de la representación especular, puramente automática, sino de la «particularización»: investir un significado concreto a una idea universal, concepto muy influido por la Estética de Hegel. Ello significa ofrecer la «realidad tal como es efectivamente» [Lukács, 1938: 293, *apud.* Wahnón, 1991: 133]. El arte, en efecto, es un procedimiento específico de conocimiento, lo que no obsta, sin embargo, para que Lukács muestre preferencias por un arte contenidista y por las formas del realismo. El arte más perfecto es aquel que se supone un instrumento de conocimiento objetivo de la realidad porque alcanza a penetrar y representar la dialéctica social. Pero tal conocimiento es incompatible con el «arte reportaje» o la «literatura del hecho», que siempre ofrecen una imagen parcial de la realidad. La auténtica representación artística debe reproducir la *totalidad* del proceso

histórico, explicitando las fuerzas reales y esenciales que lo mueven [Lukács, 1961: 105-126]. Hay una interdependencia entre el concepto de especificidad del conocimiento artístico y el de *totalidad significativa,* que es el más característico de Lukács. Por medio de éste Lukács subrayaba 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, en Wahnón, 1991: 134].

• La crisis de algunos de los conceptos clave del marxismo clásico se vivió a partir de las polémicas que abrieron escritores y filósofos muy relacionados con las vanguardias artísticas del primer tercio del siglo. Entre los primeros destaca B. Brecht, y los filósofos que mejor revelaron una renovación del pensamiento marxista son T. Adorno y W. Benjamin, pertenecientes a la Escuela de Frankfurt. Lo que tienen en común es que entienden que, aun conservando la forma realista como estética adecuada a la lucha de clases, aquélla no puede ser la visión artística de un mundo homogéneo, sino de un mundo fragmentado, contradictorio, roto. B. Brecht discute a Lukács su concepto de realismo en estrecha conexión con el problema de la función política del arte. La representación artística, si se quiere realista, no debe tender a la aceptación pasiva por parte del público, sino a una toma de conciencia activa, crítica, respecto de la realidad. Para ello es fundamental el medio artístico del *distanciamiento*. Por medio del distanciamiento el artista desenmascara la inercia opresiva de la sociedad capitalista. En este distanciamiento y en su invitación a la praxis liberadora es donde el arte alcanza su dimensión auténticamente revolucionaria. El distanciamiento se consigue, según Brecht [1938: 237-241], revelando los propios recursos de la representación artística, diagramatizando la figuración del mundo cuya unidad salta hecha añicos. El arte es una práctica de esa ruptura.

De su relación estrecha con las vanguardias artísticas que teorizaron con una profundidad aún no superada, extraen los teóricos de la Escuela de Frankfurt sus principales aportaciones a las cuestiones de la teoría del arte y de la literatura. Tanto T. Adorno como W. Benjamin ven en la técnica y sus formas, y no sólo en los contornos, la capacidad «productora de realidad» que destaque al arte y lo equipare a las ciencias. Pero el arte vanguardista en especial, que «desconcierta a la conciencia realista ingenua» [T. Adorno, 1958: 50], con su ininteligibilidad y su aparente falta de sentido, ejerce una función mucho más crítica y liberadora que la del arte ingenuamente realista. Adorno y Benjamin son los pioneros de una sociología entendida como teoría crítica de la sociedad. También el arte se ve inmerso en los valores de la sociedad capitalista que sustituye los valores de uso por los de cambio. No escapa el arte a ser goce de la mercancía y «parodia del resplandor estético». Todos los productos del espíritu sufren idéntico proceso de «cosificación» (reificación) que precisamente los vanguardistas quieren subvertir.

• Se ha convenido en llamar «marxismo estructuralista» a la aportación francesa a la sociología literaria en los años sesenta, cuando dominaba la era estructuralista y cuando ejercen su influencia las teorías de L. Goldmann y de L. Althusser.

El «estructuralismo genético» de L. Goldmann se caracteriza por buscar las relaciones entre arte y realidad no en las formas ni en los contenidos, sino en las «estructuras», lo que le permite propugnar que las relaciones estructurales son de homología y no de determinación. Su hipótesis fundamental es que «el carácter colectivo de la creación literaria proviene del hecho de que las estructuras del universo de la obra son homólogas a las estructuras mentales de ciertos grupos sociales» [Goldmann, 1964: 226]. El texto literario no

refleja la realidad social, la contiene; las estructuras y formas sociales son significantes porque están presentes en la cultura y a través de ella podremos estudiarlas. El concepto del que se sirve es el de *visión del mundo,* que toma de K. Manheim y que es el pensamiento colectivo de un grupo social determinado. Añade Goldmann: «La obra literaria no es el simple reflejo de una conciencia colectiva real y dada, sino el resultado, en un nivel de coherencia muy elevado, de las tendencias propias de la conciencia de tal o cual grupo social... La relación entre el pensamiento colectivo y las grandes creaciones individuales literarias, filosóficas, etc., reside no en una unidad de contenido, sino en una coherencia más desarrollada y en una homología de estructuras que puede expresarse por contenidos imaginarios extremadamente diferentes del contenido real de la conciencia colectiva» [Goldmann, 1964: 27].

Como afirma S. Wahnón, «L. 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.» [Wahnón, 1991: 138]. Para la literatura significa una renovación del modo de estudiar las relaciones entre literatura e ideología. El énfasis no lo pone Althusser en las significaciones ni en los contenidos, ni siquiera en las estructuras mentales de un pensamiento colectivo, sino en el modo como el discurso social, a través de la práctica de la enseñanza y de otros medios vinculados al aparato ideológico del Estado, vehicula la ideología. El arte forma parte de la ideología, la vehicula, la sustenta y la reproduce en los términos de la perpetuación del modelo explotadores/explotados.

• Gran deuda con el concepto de ideología, no como significado de un objeto, de un contenido, sino como una *mirada* hacia el objeto, tiene la corriente que hemos denominado *sociocrítica,* siguiendo la acuñación de P. Zima, uno de sus principales representantes e historiadores. Lo que distingue a la sociocrítica es que lleva el estudio de las relaciones de literatura y sociedad al estudio de las grandes «mediaciones», de naturaleza institucional (la ideología literaria que se enseña en escuelas, universidades, en las propias teorías...) y, sobre todo, de naturaleza lingüística: el lenguaje es el lugar de los conflictos, la inscripción principal de la ideología. Conecta por tanto con las tesis de Voloshinov, Bajtin, Lotman, etc. J. Dubois y P. Bourdieu han convenido en un acceso que privilegia el estudio de la *institución literaria* y de las que llaman «prácticas de significación» ligadas a los hábitos prescritos y favorecidos por la institución literaria [Dubois, 1978; Bourdieu, 1979]. P. Zima es el principal representante de la sociocrítica interesada no en una sociología de la literatura, sino en una sociología del texto literario que indaga «cómo las estructuras sociales penetran en esa práctica significante llamada *escritura* y cómo en ella son transformadas» [Zima, 1978: 291]. Para Zima sólo situándose en el nivel lingüístico, léxico, sintáctico, narrativo de los textos puede responderse a esta cuestión, porque cada grupo social desarrolla unos dialectos particulares, *sociolectos,* que pueden distinguirse en las estructuras léxico-semánticas, narratológicas, etc. [Zima, 1985: 131].

5. PSICOANÁLISIS Y LITERATURA

— La influencia del psicoanálisis en la teoría literaria del siglo XX ha sido importante, tanto sobre escuelas críticas que han intentado profundizar en el desarrollo de métodos de análisis con el utillaje psicoanalítico, como por la permeabilidad de otras corrientes no psicocríticas a conceptos aislados vertidos por el psicoanálisis. El origen y orientación básica de las investigaciones muestran que el psicoanálisis se ha preocupado más por lo que Castilla del Pino llama el «universo literario»

(conjunto de factores pragmáticos que intervienen en el texto literario) que por la literatura en su configuración textual-formal [Castilla del Pino, 1983, 252]. De hecho, las más importantes aportaciones de la crítica literaria psicoanalítica se han vertido hacia el mundo del escritor como componente no únicamente textual, sino como figura biográfica con existencia propia, cuya relación con el texto estudiaría preferentemente esta corriente. Las viejas cuestiones del genio artístico y del proceso creador han compensado lo que en el resto de las corrientes del siglo XX, según hemos visto, era la sanción de una auténtica «muerte del autor». Salvo representantes de la estilística, y por ello mismo Starobinski veía en Spitzer a un precursor de la psicocrítica [Starobinski, 1970: 36-38], como podemos igualmente ver en Carlos Bousoño un sistemático manejo de conceptos psicoanalíticos para explicar mecanismos de la expresión poética o de la configuración del símbolo literario [Bousoño, 1978].

Aunque las primeras aportaciones de S. Freud se dirigen al autor-escritor como objeto preferente, no todas las corrientes de la crítica literaria psicoanalítica son indagaciones sobre la personalidad del escritor a partir del análisis de sus mitos u obsesiones. Podríamos establecer tres grandes corrientes de la teoría literaria psicoanalítica, que tienen que ver, además, con el predominio que otorguen a alguno de los tres componentes básicos de la comunicación: el emisor-autor, el mundo temático del texto y el lector.

— Hay una teoría literaria psicoanalítica, que inauguran algunos trabajos de S. Freud, en los que el punto de vista es la literatura como vehículo portador de información, bien sobre temas personales de la biografía del escritor, bien sobre la configuración del proceso creador mismo. Ya en *La interpretación de los sueños* (1900) describe Freud ciertos mecanismos de funcionamiento del espíritu humano en el sueño, como son la figuración, la dramatización y el desplazamiento, que operan de igual modo en las obras literarias. En *El chiste y su relación con el inconsciente* (1905) concreta más una relación con la literatura al analizar el funcionamiento psíquico y lingüístico del ingenio, el humor y lo cómico. El ahorro, la condensación de sentidos y la súbita descarga de información que en el chiste se ofrecen, son fundamentos del placer estético. En *El poeta y la fantasía* (1908) Freud relaciona la peculiar creatividad del escritor con tres tipos de actividades afines a la literaria: el juego, las fantasías y los sueños, en la que es la principal aportación freudiana al tema del proceso creador.

Junto a estas aportaciones teóricas generales, Freud tiene otras en que analiza alguna obra en concreto, como la *Gradiva* del escritor alemán Jensen o los temas shakespeareanos que le ocuparon repetidas veces, como el de los tres cofrecillos de *El mercader de Venecia,* el tema de *Macbeth,* etc.

Algunos discípulos de Freud continuaron trabajos de psicoanálisis de autor como el que lleva a cabo Marie Bonaparte sobre E. A. Poe (1933), que actúa como ejemplo de método biográfico psicoanalítico, al relacionar temas de la obra de Poe con fijaciones patológicas del escritor obtenidas de su biografía. O los estudios clásicos de O. Rank sobre el tema de Edipo en la literatura.

En esta vertiente centrada en el autor destaca por su interés la denominada psicocrítica de Ch. Mauron, que ofrece una primera novedad: proponerse como un método crítico literario de base textual. No es en la biografía del autor donde podemos encontrar claves interpretativas, sino en el análisis del propio texto literario. El método de Mauron persigue individuar en la obra literaria la red de metáforas, giros, etc., que se presentan con tal frecuencia que hacen sospechar que tras ellos se esconde un importante elemento afectivo que reenvía a experiencias decisivas del autor y que revelan los que serían sus «mitos personales». Proporciona para ello un método con cuatro operaciones sucesivas: 1) superposición de textos que revelan una serie de relaciones in-

conscientes o redes metafóricas, 2) estudio de las recurrencias y modificaciones de esas redes metafóricas dibujando figuras y situaciones dramáticas que 3) reenvían al mito personal del escritor y 4) verificación de los resultados con los datos biográficos [Mauron, 1963; Clancier, 1976: 254-262].

— Otras direcciones de la crítica psicoanalítica censuran el reduccionismo al autor y a su biografía como especialización del psicoanálisis y prefieren indagar los mundos temáticos del texto como reflejo de grandes temas arquetípicos. La base de estas direcciones es la obra de C. G. Jung, quien sostuvo que el elemento fundacional del arte no reside en el inconsciente individual, sino en el inconsciente colectivo, primordial, heredado genéticamente, no ligado a complejos infantiles individuales, sino a categorías básicas del imaginario humano presentes en toda fantasía. El «inconsciente colectivo» es delimitable por medio de la «imagen primordial» o *arquetipo* que es «una figura, demonio-hombre o proceso que se repite en el curso de la historia, cada vez que la fantasía creadora se ejercita libremente... Ésa es en cierto modo la resultante de innumerables experiencias típicas de todas las generaciones pasadas» [Jung, 1931: 64]. Entre obra de arte e inconsciente median estos arquetipos, auténticos asideros del devenir profundo del inconsciente colectivo, devenir del que participa el inconsciente individual.

De la brecha epistemológica abierta por Jung se nutren las personalísimas aportaciones de G. Bachelard, la crítica temática francesa y una corriente más específicamente literario-poética que denominamos *Poética del imaginario,* desarrollada en Francia a partir de los trabajos de G. Durand [1964] y de J. Burgos [1982]. G. Durand propone básicamente una *mitocrítica* por medio de la articulación de los símbolos culturales y los mitos. Realiza una tripartición de los símbolos según regímenes de fantasía: *a)* mitos y símbolos del universo imaginario diurno, *b)* mitos y símbolos del universo imaginario nocturno y *c)* símbolos de la actividad mediadora erótica. Jean Burgos intenta una sistematización de los grandes «esquemas organizativos» que median entre la estructura lingüística y el universo imaginario del autor. Esos esquemas imaginarios, como los de la conquista, repliegue, progreso, ascensión, etc., se vinculan a estructuras espaciales y cronológicas. A. García Berrio, en su análisis del imaginario de *Cántico* de J. Guillén [A. García, 1985], propone una concreción de lo que él llama «sintaxis imaginaria» por medio de una integración de los símbolos sustantivos de G. Durand y los tipos de esquemas sintáctico-fantásticos de J. Burgos.

— A las corrientes de crítica psicoanálitica del autor y temático-arquetípica habría que añadir, por último, las que se han centrado en el tercer componente de la comunicación literaria: el lector. De entre las propuestas para una relación de psicoanálisis y lectura destaca la de N. Holland [1968]. Para este autor el placer que obtenemos de la literatura reside en la transformación que ésta hace de nuestros deseos y temores inconscientes en significados aceptables en nuestra cultura. Los textos literarios desenmascaran interioridades ocultas, pero, a diferencia del psicoanálisis clásico, este proceso se encuentra en la respuesta del lector a su encuentro con el texto. Las estrategias de lectura son una recreación de la identidad de los lectores, pero las expectaciones que el lector lleva hasta el texto son modificadas en su transacción con él.

Una posibilidad diferente de relación entre elementos psicológicos y literatura la ofrece una corriente vinculada inicialmente a los desarrollos de la poética textual y de la pragmática, y ahora desarrollada por la teoría empírica de la literatura: la que estudia la psicología cognitiva, el funcionamiento de las distintas disposiciones mentales que actúan en el procesamiento cognitivo de los textos (Van Dijk, 1979b). Esta corriente plantea el proce-

so de comprensión de los textos y de asignación de significado, es decir, el establecimiento de vínculos entre las proposiciones expresadas por las sucesivas frases y las capacidades cognitivas de reordenación, memorización, almacenaje y disposición en la mente: ¿Cómo se memoriza un texto? ¿Qué habilidades funcionan en su captación unitaria?, etc.

BIBLIOGRAFÍA

ACOSTA, L., 1989, *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria,* Madrid, Gredos.

ADORNO, T., 1958, *Notas de literatura,* Barcelona, Ariel, 1962.

ALONSO, A., 1963, *Materia y forma en poesía,* Madrid, Gredos.

ALONSO, D., 1952, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos,* Madrid, Gredos, 1971.

ALVAR, M., 1977, *La estilística de Dámaso Alonso,* Universidad de Salamanca.

AMBROGGIO, I., 1968, *Formalismo e avanguardia en Roma,* Roma, Editore Riuniti.

BAJTIN, M., 1928, *El método formal en crítica literaria,* Madrid, Alianza, 1992.

— 1929, *Le marxisme et la philosophie du langage,* París, Minuit, 1977.

— 1963, *Problemas de la poética de Dostoievsky,* México, FCE, 1986.

— 1965, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Rabelais,* Barcelona, 1974.

— 1975, *Teoría y estética de la novela,* Madrid, Taurus, 1989.

BALLY, CH., 1909, *Traité de stylistique française,* París, Kliencsieck, 1951.

BARTHES, R., 1964, *Ensayos críticos,* Barcelona, Seix Barral, 1967.

— 1966a, *Crítica y verdad,* México, Siglo XXI, 1971.

— 1966b, «Introducción al análisis estructural del relato», en VV.AA., *Análisis estructural del relato,* Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974, págs. 9-43.

BOOTH, W., 1979, *Critical Understanding. The Powers and Limits of Pluralism,* Chicago and London, The University of Chicago Press.

BOURDIEU, P., 1979, *La distinción. Crítica social del juicio,* Madrid, Taurus, 1990.

BOUSOÑO, C., 1978, *El símbolo,* Madrid, Gredos.

BOZAL, V., 1976, *Marx-Engels. Textos sobre la producción artística,* Madrid, Alberto Corazón.

BRECHT, B., 1938,«Carácter popular y realismo», en *El compromiso en literatura y arte,* Barcelona, Península, 1967.

BRIK, O., 1920, «Ritmo y sintaxis», en T. Todorov (ed.), 1965, págs. 107-114.

BURGOS, J., 1982, *Pour une Poétique de l'imaginaire,* París, Seuil.

CAMPILLO, A., 1988, «La filosofía, hoy», en AA.VV., *Historia de la filosofía,* Universidad de Murcia.

CASTILLA DEL PINO, C., 1983, «El psicoanálisis y el universo literario», en P. Aullón de Haro (ed.), *Introducción a la crítica literaria actual,* Madrid, Playor.

CLANCIER, A., 1976, *Psicoanálisis, literatura, crítica,* Madrid, Cátedra.

COHEN, K., 1972, «Le New Criticism aux Etats Unis (1935-1950)», en *Poétique,* 3, págs. 217-343.

COSERIU, E., 1981, *Lecciones de Lingüística General,* Madrid, Gredos.

CULLER, J., 1975, *La poética estructuralista,* Barcelona, Anagrama, 1978.

DI GIROLAMO, C., 1978, *Teoría crítica de la literatura,* Barcelona, Crítica, 1982.

DIJK, T. A. VAN, 1972, *Some Aspects of Text-grammar,* The Hague-París, Mouton.

— 1979a, «Advice on Theoretical Poetics», en *Poetics,* 8, págs. 569-608.

— 1979b, «Cognitive Processing of Literary Discourse», en *Poetics Today,* 1, 1-2, págs. 143-159.

DOLEŽEL, L., 1990, *Poetica Occidentale. Tradizione e progresso,* Torino, Einaudi.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J., 1981, «Literatura y actos de lenguaje», en J. A. Mayoral (ed.), *Pragmática de la comunicación literaria,* Madrid, Arco Libros, 1987.

— 1988, *Métrica y poética (Bases para la fundamentación de la métrica en la teoría literaria moderna),* Madrid, UNED

DUBOIS, J., 1978, *L'Institution de la littérature,* París, Labor.

DURAND, G., 1964, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario,* Madrid, Taurus, 1981.
EAGLETON, T., 1976, *Marxism and Literary Criticism,* Londres, Methuen.
— 1983, *Una introducción a la teoría literaria,* México, FCE, 1988.
ECO, U., 1979, *Lector in fabula,* Barcelona, Lumen, 1981.
EIJEMBAUM, B., 1927, «La théorie du méthode formel», en T. Todorov (ed.), 1965.
ELLIS, J., 1974, *Teoría de la crítica literaria. Análisis lógico,* Madrid, Taurus, 1988.
ERLICH, V., 1955, *El formalismo ruso. (Historia. Doctrina),* Barcelona, Seix Barral, 1974.
ESCARPIT, R., 1958, *Sociología de la literatura,* Barcelona, De Materiales, 1968.
FISH, S., 1980, *Is there a text in this class?,* Cambridge Mass., Harvard University Press.
FOKKEMA, D. W.; IBSCH, E., 1977, *Teorías de la literatura del siglo XX,* Madrid, Cátedra, 1988.
FREUD, S. (1887-1936), *Obras completas,* Buenos Aires, Amorrarto, 23 vols.
GADAMER, H. G., 1960, *Verdad y Método. Procedimientos de una hermenéutica filosófica,* Salamanca, Sígueme, 1988.
GARCÍA BERRIO, A., 1973, *Significado actual del formalismo ruso,* Barcelona, Planeta.
— 1985, *La construcción imaginaria en «Cántico» de J. Guillén,* Limoges, Trames.
GODZICH, W., SPADACCINI, N., 1987, «From Discourse to Institution», *Hispanic Issues,* 1, págs. 9-38.
GOLDMANN, L., 1964, *Por una sociología de la novela,* Madrid, Ayuso, 1975.
GREIMAS, A. J., 1966, *Semántica estructural,* Madrid, Gredos, 1971.
HOLLAND, M., 1968, *La dinamica de la risposta letteraria,* Bologna, Il Moulino, 1988.
IGNARDEN, R., 1931, *L'oeuvre d'art littéraire,* Laussanna, L'Age D'Homme, 1983.
ISER, W., 1976, *El acto de leer,* Madrid, Taurus, 1987.
JAKOBSON, R., 1921, «Nouvelle poésie russe», en R. Jakobson, *Questions de poètique,* París, Seuil, 1973.
— 1933, «Co je poerie», versión francesa de este ensayo incluido en R. Jakobson, *Questions de poétique,* París, Seuil, 1973.
— 1958, «La lingüística y la poética», en T. A. Sebeok (ed.), 1960.
— y TINIANOV, I., 1928, «Problemas de los estudios literarios y lingüísticos», en T. Todorov (ed.), 1965.
JAMESON, F., 1972, *La cárcel del lenguaje. Perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso,* Barcelona, Ariel, 1980.
JAUSS, H. R., 1971, «La historia literaria como desafío a la ciencia literaria», en VV.AA., *La actual ciencia literaria alemana,* Salamanca, Anaya, págs. 37-114.
JUNG, C., 1931, «La psicologia analitica nei suoi rapposts con l'arte poetica», en R. Bodei (ed.), *Letteratura e psicoanalesi,* Roma, 1989.
KIBÉDI-VARGA, A. (ed.), 1981, *Théorie de la littérature,* París, Picard.
LANSON, G., 1910, «La méthode de l'histoire littéraire», *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire,* París, Hachette, 1965.
LÁZARO, F., 1976, *Estudios de Poética,* Madrid, Taurus.
— 1980, «Leo Spitzer o el honor de la filología», en Leo Spitzer, *Estilo y estructura en la literatura española,* Barcelona, Crítica.
LENTRICHIA, F., 1980, *Después de la «Nueva crítica»,* Madrid, Visor, 1990.
LEVIN, S. R., 1974, *Estructuras lingüísticas en la poesía,* Madrid, Cátedra.
LOTMAN, I., 1970, *Estructura del texto artístico,* Madrid, Istmo, 1978.
— y otros, 1979, *Semiótica de la cultura,* Madrid, Cátedra.
LUKÁCS, G., 1966, *Sociología de la literatura,* Barcelona, Península.
MAURON, C. H., 1963, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel,* París, Corti.
MIGNOLO, W., 1978, *Elementos para una teoría del texto literario,* Barcelona, Crítica.
MORRIS, 1938, *Fundamentos de la teoría de los signos,* Barcelona, Paidós, 1985.
MUKAŘOVSKY, J., 1934, «El arte como hecho semiológico», en J. Mukařovsky, *Escritos de estética y semiótica del arte,* J. Llovet (ed.), Barcelona, G. Gili, 1977.
— 1936, «Función, norma y valor estético como hechos sociales», en *Escritos de estética y semiótica del arte,* Barcelona, G. Gili, 1977.
PICARD, R., 1965, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture,* París, J. J. Pauvet.
PORTOLÉS, J., 1986, *Medio siglo de filología española (1896-1952),* Madrid, Cátedra.
POZUELO YVANCOS, J. M., 1988a, *Del Formalismo a la Neorretórica,* Madrid, Taurus.
— 1988b, *Teoría del lenguaje literario,* Madrid, Cátedra.

— 1992, «Una crítica descentrada», en *Anthropos*, núm. 129, febrero.

PRATT, M. L., 1977, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington, Indiana University Press.

PREVIGNANO (ed.), 1979, *La semiotica nei paesi slavi. Programmi, problemi, analisi*, Milán, Feltrinelli.

RASTIER, F., 1971, «Sistemática de las isotopías», en AA.VV., *Ensayos de semiótica poética*, Barcelona, Planeta, 1976.

RICHARDS, R., 1929, *Practical Criticism*, Londres, Routledge and Paul. (Versión española bajo el título de *Literatura y crítica*, Barcelona, Seix Barral, 1967.)

RIFFATERRE, M., 1971, *Ensayos de estilística estructural*, Barcelona, Seix Barral.

— 1978, *Semiotics of Poetry*, Bloomington, Indiana University Press.

RORTHY, R., 1983, *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, Madrid, Cátedra.

SCHMIDT, S. J., 1978, «La comunicación literaria», en J. A. Mayoral (ed.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco libros, 1987.

— 1980-82, *Teoría empírica de la literatura*, Madrid, Taurus, 1991.

— 1984, «The Fiction is that Reality Exist. A Constructivist Model of Reality, Fiction and Literature», *Poetics Today*, 5, 2, págs. 253-274.

SEBEOK, T. A. (ed.), 1960, *Style in Language*, MIT Press. (Hay versión española parcial en ed. Cátedra, donde se incluye la ponencia de R. Jakobson, «La Lingüística y la Poética», Madrid, Cátedra, 1974.)

SEGRE, C., 1977, *Semiótica, historia y cultura*, Barcelona, Ariel, 1981.

— 1979, *Semiótica filológica. Texto y modelos culturales*, Universidad de Murcia, 1991.

SKLOVSKY, V., 1927, «L'art comme procedé», en V. Sklovsky, *Sur la théorie de la prose*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1973. [Hay versión española en T. Todorov (ed.), 1965.]

SPITZER, L., 1948, *Lingüística e Historia literaria*, Madrid, Gredos, 1968.

— 1960, «Desarrollo de un método», en *Estilo y estructura en la literatura española*, Madrid, Crítica, 1980.

STAROBINSKI, J., 1970, *La relation critique*, París, Gallimard.

STEINER, P., 1984, *Russian Formalism. A Metapoetics*, Ithaca, Cornell University Press.

TAINE, H., 1863, *Histoire de la littérature anglaise*, París, Hachette, 1877-78, 4 vols.

TERRACINI, B., 1966, *Analisi estilistica. Teoria storia, problemi*, Milan, Feltrinelli.

TINIANOV, I., 1927, «Sobre la evolución literaria», en T. Todorov (ed.), 1965, págs. 88-102 de la versión castellana.

TODOROV, T., 1981, *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique*, París, Seuil.

— 1965, *Théorie de la littérature*, París, Seuil. (Existe una traducción castellana, aunque muy deficiente, en Buenos Aires, Siglo XXI.)

TOMACHEVSKI, B., 1928, *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal, 1981.

VALÉRY, P., 1938, *Introducción a la Poética*, Buenos Aires, Rodolfo Alonso, 1975.

VIDAL-BENEYTO, J. (ed.), 1981, *Posibilidades y límites del análisis estructural*, Madrid, Editora Nacional.

VILLANUEVA, D., 1991, *El polen de ideas. (Teoría Crítica, Historia y Literatura Comparada)*, Barcelona, PPU.

— 1992, *Teorías del realismo literario*, Madrid, Instituto de España, Espasa Calpe.

VODICKA, F., 1964, «The History of the Echo of Literary Works», en P. Gavin (ed.), *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style*, Washington, Georgetown Univ. Press.

VOLEK, E., 1985, *Metaestructuralismo. Poética moderna, semiótica narrativa y filosofía de las ciencias sociales*, Madrid, Fundamentos.

VOSSLER, K., 1904-5, *Positivismo e idealismo en la lingüística, El lenguaje como creación y evolución*, Madrid, Buenos Aires, Poblet, 1929.

WAHNÓN, S., 1991, *Introducción a la historia de las teorías literarias*, Granada, Universidad.

WELLEK, R., 1986, *Historia de la crítica moderna. VI. Crítica americana (1900-1950)*, Madrid, Gredos, 1988.

— y R.-WARREN, A., 1949, *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1953.

WITTGENSTEIN, L., 1953, *Investigaciones filosóficas*, Barcelona, Crítica, 1988.

ZIMA, P., 1985, *Manuel de sociocritique*, París, Picard.

— 1978, «Littérature et Societé: pour une sociologie de l'écriture», en Kibédi Varga, A. (ed.), *Théorie de la litterature*, París, Picard, págs. 282-297.