TEORÍA DE LA LITERATURA. NOCIONES FUNDAMENTALES

José Antonio Hernández Guerrero

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES
www.cervantesvirtual.com

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
Alicante, 2022

HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio
Teoría de la literatura. Nociones fundamentales
Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2022, 93 pp.
ISBN: 978-84-1143-710-3

Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2022.
Este libro está sujeto a una licencia de «Atribución-NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0)» de Creative Commons.

© 2022, José Antonio Hernández Guerrero
Algunos derechos reservados
ISBN: 978-84-1143-710-3

Portada: Fotografía de selección de libros alineados.

ÍNDICE

Págs.

LA CIENCIA LITERARIA 5

HACIA UN PLANTEAMIENTO «TRASCENDENTE» 7

LA NOCIÓN DE «LITERATURA» 8

LA LITERATURA COMO MANIFESTACIÓN ARTÍSTICA 10

LA BELLEZA COMO PERFECCIÓN INTELECTUAL Y MORAL 11

POIESIS Y *MIMESIS*

- Teorías clásicas 13
- Teorías medievales 14
- Teorías del Renacimiento 14
- Teorías clasicistas y neoclasicistas 15

FANTASÍA Y FICCIÓN EN LA CREACIÓN LITERARIA 16

¿ES LA LITERATURA UN ARTE? 18

LA LITERATURA COMO FORMA PRIVILEGIADA DE CONOCIMIENTO 19

LA LITERATURA COMO AUTOEXPRESIÓN 23

LA LITERATURA COMO EXPERIENCIA VITAL

- Las nociones de «experiencia» y «vital» 25
- Supuestos, principios y pautas interpretativas y valorativas 25
- Literatura y vida: la paradoja 26
- Análisis de un texto de *El Quijote* como «experiencia vital» 27

OTRAS TEORÍAS

- Ilusionismo 32
- Juego, placer, lujo, diversión 32
- Empatía 33
- Contemplación 33
- Euforia 34

LA LITERATURA COMO CREACIÓN LINGÜÍSTICA

Principio de actualización 37
Principio de intertextualidad 38
Principio de coherencia 39

LITERARIEDAD Y FICCIONALIDAD 42

CONSIDERACIÓN SEMIOLÓGICA DE LA OBRA LITERARIA

La literatura es un lenguaje 44
La literatura como señal 45
La literatura como signo 46
La literatura como síntoma 47
La literatura como símbolo 47

ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN 49

RELACIÓN DE LA TEORÍA LITERARIA CON OTRAS DISCIPLINAS

Teoría de la Literatura y Estética 50
Teoría de la Literatura y Hermenéutica 52
Teoría de la Literatura y Psicología 53
Teoría de la Literatura y Sociología 55
Teoría de la Literatura e Historia 57
Teoría de la Literatura y Neurología 58
Teoría de la Literatura y Filosofía 59
Teoría de la Literatura y Retórica 60

OBRAS CITADAS 62

LA CIENCIA LITERARIA

La Ciencia Literaria abarca, al menos, tres asignaturas: la Teoría, la Crítica y la Historia de la Literatura. Son tres disciplinas que, con diferentes métodos y técnicas de análisis, y desde distintas perspectivas formales, integran los estudios teóricos y prácticos de la creación, de la lectura y de la interpretación y evaluación de los textos literarios.

Podemos distinguir una teoría literaria «a priori», elaborada a partir de principios pertenecientes a la Estética, a la Lingüística e, incluso, a la Antropología -cuyos fundamentos pueden ser de carácter lógico y psicológico-, de una teoría literaria «a posteriori», deducida, tras un minucioso y riguroso análisis, de la práctica concreta de uno o de varios autores. Esta teoría «a posteriori», también llamada por algunos autores «implícita», está muy próxima, aunque se distingue, de la crítica (Aullón de Haro, 1984: 11). Ambas representan, a mi juicio, dos niveles diferentes de análisis.

La primera tiene como objetivo identificar los principios estéticos y los criterios lingüísticos que realmente inspiran y orientan la creación literaria, y la segunda pretende interpretar y valorar el uso y la aplicación que hace un determinado autor de tales principios y criterios (Avalle, 1970: 41; Lázaro Carreter, 1976: 30).

La Teoría de la Literatura se define formalmente por oposición a las otras dos disciplinas literarias: la Crítica Literaria y la Historia de la Literatura. Entre las tres se establece, por lo tanto, un proceso dialéctico e incluso una interdependencia y una interpenetración mutuas entre la teoría y la práctica. Como afirma Wellek, estas tres asignaturas se necesitan recíprocamente y se condicionan mutuamente: toda descripción crítica ha de estar necesariamente apoyada en una base teórica y, a su vez, la Teoría y la Crítica confieren solidez científica a la Historia Literaria. Refiriéndose a esa interdependencia mutua señala:

> Las opiniones literarias, las clasificaciones y los juicios de un crítico se afianzan, se confirman y se desarrollan en virtud de sus teorías, y las teorías se derivan, se sustentan, se hacen realidad y se admiten en virtud de las obras de arte (1978: 211).

Estoy de acuerdo también con este mismo autor cuando afirma que la verdadera investigación literaria no se interesa por los hechos inertes sino por sus valores y calidades: «es por eso que no hay distinción alguna entre la historia y la crítica literarias. Hasta el problema más sencillo de la historia literaria requiere un acto crítico» (*Ibidem*: 218). En la investigación literaria, la teoría, la crítica y la historia colaboran para lograr su objetivo principal: la descripción, la interpretación y la valoración de una obra de arte o de cualquier conjunto de obras de arte. Como afirma García Berrio,

> La Poética o Teoría Literaria toma elaborados y depurados de la Historia de la Literatura sus materiales que son a la vez objetos y materiales de su reflexión o pautas inevitables para verificar y controlar sus construcciones teóricas (1989: 46).

Ambos enfoques -el de la Teoría y el de la Crítica- se complementan en las argumentaciones de Wellek con el de la Historia Literaria cuya interrelación con las anteriores es innegable. Los tres enfoques se constituyen así en otras tantas parcelas -con objetos formales propios- entre las que se reparten el campo operativo -el objeto material común- de la Ciencia Literaria. Antonio García Berrio afirma:

> El punto de confusión en la relación de la Teoría y la Crítica como disciplinas diferenciadas del estudio literario se plantea cuando los destinatarios de los discursos respectivos no aciertan a asumir sus diferencias radicales. Y casi siempre es así también porque los propios autores de esos mismos discursos metalingüísticos no son conscientes de sus diferencias de constitución y de finalidad, o no previenen adecuadamente a sus lectores (1989: 47).

En mi opinión, las principales tendencias modernas de la Teoría y de la Crítica literarias no son totalmente originales si tenemos en cuenta que a todas ellas podemos encontrarles raíces y antecedentes. Las principales corrientes actuales son la teoría y la crítica marxistas, la psicoanalítica, la lingüística, el formalismo organicista y la crítica del mito que aplica las ideas de la Antropología Cultural y, a veces, las especulaciones de Jung.

Algunos autores incluyen la nueva Crítica Filosófica inspirada en el existencialismo y en las diferentes visiones del mundo, la Semiótica, la Pragmática, la Estética de la Recepción y la Deconstrucción.

HACIA UN PLANTEAMIENTO «TRASCENDENTE»

Aunque es cierto que, durante mucho tiempo, el estudio inmanente de la obra literaria ha prevalecido sobre otros métodos (comportamiento comprensible si tenemos en cuenta la «materia verbal» de la obra literaria. Cf. Van Dijk, 1972; García Berrio, 1973; 1977c; 1978b; 1979b; 1981; Greimas, 1970), opino que, para la comprensión adecuada de la creación estética, es necesario -inevitable- hacer un planteamiento «trascendente». Partiendo del esquema de Jakobson, Albaladejo Mayordomo señala que los objetivos prioritarios de la Teoría de la Teoría y de la Crítica literarias -el estudio de la obra y del código que la origina- han de estar enmarcados y sustentados en una consideración pragmática y semiótica:

> La Teoría y la Crítica Literarias han de ocuparse del estudio de la obra literaria en la estructura de la comunicación literaria, frente al emisor, receptor, canal y contexto que tienen un funcionamiento comunicativo tanto literario como no literario (1984: 12).

De acuerdo con este planteamiento, defiendo que el ámbito disciplinar de la Ciencia Literaria está determinado por un hecho incontrovertible: que la obra literaria es un fenómeno humano que está inscrito en un contexto pragmático y en una situación histórica cambiantes: es un elemento dinámico, inserto en el curso imparable de la historia cultural del hombre y de la sociedad. Ya Hegel (1832-38: 1845) había esbozado ese horizonte en movimiento en el que la creación literaria nace, vive, muere y resucita.

La Ciencia de la Literatura, como las otras ciencias humanas, se apoya en tres tipos de discursos que, a juicio de algunos autores, como por ejemplo Todorov (1987: 25-45), son complementarios y convergentes, y que constituyen tres momentos que se mezclan sin confundirse: la observación, la interpretación y la teoría.

La observación consiste en la selección del texto que pretendemos analizar, la interpretación es el conjunto de elaboraciones mentales a partir de esas observaciones, y la teoría es el conjunto de nociones, principios, estrategias y pautas que fundamentan una ciencia.

LA NOCIÓN DE «LITERATURA»

La noción de «literatura» -una de las cuestiones fundamentales de los estudios literarios- se puede abordar, bien describiendo las obras que, con ese nombre, se han designado algunos textos escritos, a lo largo de su dilatada historia, o bien definiendo los rasgos específicos que, de manera permanente, las distinguen de otros discursos o de otros textos verbales (J. Culler, 1984; S. Wahnón, 1991b).

Frente a los autores que niegan la existencia de criterios válidos para distinguir una estructura verbal literaria de otra que no lo es (N. Frye, 1977: 13), nosotros -aun reconociendo las dificultades teóricas y prácticas debidas a la extraordinaria variedad de manifestaciones a las que debe abarcar tal denominación-, pensamos que el teórico literario tiene la obligación de elaborar una definición nítida lo más rigurosa y lo más comprensiva posible.

No aceptamos, por lo tanto, que el concepto de «literatura» carezca de un fundamento real, ni que sea totalmente convencional y arbitrario, ni, Mucho menos, que su contenido dependa solo de la voluntad de un determinado grupo social, es decir, que la Literatura sea el conjunto de textos que los árbitros de la cultura -profesores, escritores, teóricos, críticos, académicos- reconocen como literarios. Esta interpretación mantendría la cuestión sin resolver y nos remitiría a la pregunta inicial: ¿cuáles son los rasgos que determinan que una sociedad valore una obra como literaria?

Si la Literatura fuera una categoría arbitraria, absolutamente relativa y sin base objetiva, no serían posibles los análisis teóricos sino solamente las investigaciones históricas. Pero, en general, podemos decir que los teóricos, a pesar de las dificultades que la definición entraña, están de acuerdo en la posibilidad y en la conveniencia de formular una noción que sirva para identificar los textos que deben ser considerados como literarios y para utilizarla como instrumento metodológico y crítico[1].

Lo primero que hemos de hacer para explicar la naturaleza del concepto de «literatura» es situarlo en el contexto histórico en el que nace pues, aunque desde hace veinticinco siglos se producen obras literarias, la noción moderna de literatura data de apenas dos siglos. Hasta el siglo XIX el término «literatura» -y otros análogos en las diferentes lenguas europeas- significaba «las obras escritas». En los *Briefs die neuseste Literatur betreffend* de Lessing, publicados a partir de 1759, la palabra, con un sentido que ya preconiza al moderno, designa la producción literaria contemporánea. Es sobre todo el libro de Mme. Staël, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociale* (1800), el que marca el sentido moderno.

Pero solo a partir de la crítica moderna y del estudio profesional de la Literatura, la cuestión de la especificidad de la Literatura se ha planteado de manera rigurosa. Antes del final del siglo XIX, se estudiaban los poetas antiguos al mismo nivel que los filósofos,

[1] Darío Villanueva (1992b: 11) afirma: «Uno de los problemas de la cultura en este fin de siglo posmoderno radica en la confusión de la literatura con lo que no lo es. Cierto que no disponemos de la fórmula que permita establecer con nitidez tal distingo, y que la literariedad de los formalistas depende de numerosos factores, entre los cuales se cuenta, por cierto, el consenso social. Pero debemos rechazar el relativismo absoluto. Literatura no es todo aquello que se presenta y se acepta mayoritariamente como tal».

los oradores y los historiadores. La literatura cubría, por lo tanto, un ámbito cultural mucho más amplio que el actual.

Con la instauración de los estudios específicamente literarios se plantea el problema del carácter distintivo de la Literatura, el de la delimitación del ámbito literario del extraliterario y el de la identificación de la noción de Literatura. En las siguientes líneas esbozo unas pautas de análisis capaces de facilitar la comprensión de este objeto y de eliminar aquellos métodos inadecuados que no consideran la naturaleza peculiar de este objeto (S. Wahnón, 1991b). Damos por supuesto que el concepto de Literatura no es estático, sino que, a lo largo de la historia y en los diferentes contextos y situaciones histórico-culturales, adquiere valores y matices que son necesarios tener en cuenta.

Apoyándome en las definiciones más repetidas a lo largo de la tradición teórica, sintetizo los rasgos más constantes y, siguiendo las enseñanzas de los manuales más acreditados, propongo como hipótesis, la siguiente definición descriptiva:

> «Literatura es un lenguaje artístico elaborado con los medios y procedimientos de una lengua».

Esta descripción integra, por lo tanto, tres conceptos claves que, interpretados y valorados de maneras diferentes en las distintas épocas, definen la Literatura en su conjunto, identifican cada obra literaria y pueden servir para orientar las distintas actividades críticas.

Creo que estas tres nociones -arte, lengua y lenguaje- constituyen tres rasgos esenciales y complementarios de una definición que pretende ser sencilla, científica y didáctica, y pueden servir, incluso, para establecer unos criterios válidos para una división de la historia de la crítica literaria. Advierto, de antemano, que la reflexión de esta disciplina se ha resentido con excesiva frecuencia de la tendencia a privilegiar algunos de dichos factores.

LA LITERATURA COMO MANIFESTACIÓN ARTÍSTICA

Con independencia de las diferentes posturas que los teóricos han adoptado sobre el problema de las relaciones de la Literatura con las demás artes (véase Hernández Guerrero, ed., 1990: 9-36), es un hecho incontrovertible que la creación literaria siempre ha sido caracterizada y valorada a partir de principios y de criterios artísticos. La distinción histórica entre Gramática y Retórica se apoya precisamente en esta oposición. Si la primera se propone como *ars recte dicendi* -el uso correcto del lenguaje-, la segunda -como *ars bene dicendi*- se orienta hacia la modificación del lenguaje gramatical con fines estéticos: «la *delectatio*» (Pozuelo, 1988: 95).

En esta ocasión abogo por explicitar los conceptos estéticos que, implícitos en las formulaciones teóricas y en los juicios críticos, siempre han sido operativos, ya que, en última instancia, son los que guían la creación poética y los que determinan la valoración crítica. Esta orientación está avalada por aquellos teóricos modernos que, como Bajtin, sostienen que «la primera tarea del análisis estético consiste en comprender el objeto estético en su singularidad y en su estructura puramente artísticas (estructura que en adelante calificaremos de arquitectura del objeto estético)» (1978: 79).

La Teoría de la Literatura, a mi juicio, debe estar apoyada en un conocimiento adecuado de las nociones que han constituido la razón y la explicación última de las obras literarias (O. Calabrese, 1987). Creo que el desconocimiento de estos conceptos estéticos -que frecuentemente se dan por supuestos- puede ser la raíz de lamentables desenfoques interpretativos y valorativos. Recordemos, además, que existe una dilatada tradición de tratados teóricos sobre literatura cuya primera parte estaba dedicada a la Estética (García Tejera, 1987b, 1989a, 1989b, 1990a, 1990b, 1990c, 1990d)[2].

La noción de belleza, como es sabido, cubre diversos significados que es preciso conocer si pretendemos interpretar adecuadamente los textos literarios y valorar las diferentes exégesis que se han hecho a lo largo de su historia. El teórico y el crítico de la literatura deben precisar, por ejemplo, el sentido exacto de la noción de «belleza» empleada en las diferentes situaciones históricas y en los distintos contextos culturales (V. Bozal, 1969, 1970). Recuerdo, solo a manera de ejemplo, que en los poemas de Homero estaba ligada a las ideas de perfección, de fuerza y de potencia; a veces aplicados a la hermosura puramente sensible y, a veces, con un sentido moral. En ocasiones designan la gracia o el encanto corporal con independencia de otros valores espirituales.

[2] V., además, «Historia de la Retórica y de la Poética en España. S. XX», Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/portales/retorica_y_poetica/espana_siglo_xx/#analisis_literario.

LA BELLEZA COMO PERFECCIÓN INTELECTUAL Y MORAL

Podemos decir que algunos de los planteamientos modernos sobre las dimensiones ética, social y política de la literatura tienen su fundamento en los principios platónicos sobre la belleza y, más concretamente, en el concepto de «armonía». Esta noción -fecunda en el pensamiento presocrático, consagrada por Pitágoras y núcleo de la teoría medieval de la ornamentación- la constituyó Platón (427-347) en principio universal de valor absoluto y trascendente, ha tenido una aplicación muy directa en la creación y en la crítica literarias a lo largo de toda la tradición occidental y, aún hoy día, signe influyendo en muchos juicios valorativos. Según Platón, la belleza se identifica con la bondad y con el bien, y la armonía es una ley ontológica que abarca la praxis humana en todos sus aspectos:

> «el hombre que armonice las bellas cualidades de su alma con los bellos rasgos de su apariencia exterior, de tal manera que éstos estén adaptados a las cualidades [...], constituye el espectáculo más bello que puede admirarse» (*República*, 402d).

En Platón, por lo tanto, la Ética no se diferencia fundamentalmente de la Estética y coincide con lo que Sócrates afirma en el *Teages*: «Yo sólo sé una exigua disciplina de amor» (Véase también *Hippias*, *Filebo*, *Fedro*, y *El Banquete*).

Plotino (v. 204-270) -quien también identifica lo bello con el bien y con el ser, y juzga que la belleza inmaterial posee superioridad sobre la material- considera que la belleza reside en la unidad de la forma que impone la armonía a la variedad de los elementos, y que la variedad armoniosa constituye el orden. Plotino, además, entiende que los objetos son bellos por su analogía con las cualidades de nuestra alma (*Enneadas*).

Según San Agustín (354-430), la belleza es el esplendor del orden, y la forma de toda belleza es la unidad. Los Padres de la Iglesia griega consideran que la armonía espiritual y moral es la verdadera belleza. San Basilio el Grande (v. 330-379) y San Gregorio Niseno (m. 395), por ejemplo, hablan de ella a propósito de la Iglesia y de la virginidad.

Santo Tomás (1225-1274) en varios pasajes de sus obras relaciona la belleza con la bondad; pero advierte que la belleza se diferencia de la bondad en que en su aspecto y conocimiento hallamos deleite, siendo bellas las cosas cuya percepción misma nos deleita, y buenas todas las cosas en cuanto apetecibles (*Summa*: 1-2, q. 27). En otros lugares, refiriéndose a las condiciones de la belleza, habla de la proporción, de la claridad, de la consonancia, de la integridad o de la perfección y dice que la belleza es «el orden con cierta claridad»: *Ordo cum quadam claritate*; definición que coincide con la concepción agustiniana.

Federico Guillermo J. Shelling (1775-1854) y Guillermo Federico Hegel (1770-1831) sostienen que la belleza es el resultado de las ideas divinas plasmadas en las formas limitadas o finitas de la naturaleza, pero mientras que Shelling identifica belleza y verdad, Hegel entiende que la belleza es el ser de la idea manifestada de una manera sensible.

Los filósofos de la escuela escocesa, siguiendo a los neoplatónicos, buscaron en el alma humana la explicación de lo bello. Thomas Reid (1710-1796) entiende, en efecto, que la belleza está en las perfecciones intelectuales y morales del espíritu, y que la de los seres sensibles es como una emanación o una imagen de ella, porque hasta los objetos

inanimados ofrecen símbolos de las cualidades o propiedades del alma: fuerza, agilidad, permanencia, etc. (D. Schulthess, 1983).

Theodore Jouffroy (1796-1842)[3] que sigue a Reid de manera fiel, hace consistir la belleza en la expresión. Charles Levêque distingue dos caracteres en la belleza -la grandeza y el orden- y explica que lo bello es siempre la fuerza del alma -la extensión, la energía y la facilidad- y el orden de las cosas -la unidad, la variedad, la armonía, la proporción y la conveniencia[4]-.

Francis Hutcheson (1694-1746), Víctor Cousin (1792-1867), Moisés Mendelsohn (1729-1786) y Juan Joaquín Winckelmann (1717-1768) hablan también de la unidad, de la variedad y de la sencillez de las diferentes dimensiones humanas. Luis Taparelli (1793-1862) y José Jungmann reconocen la belleza coincide con la bondad intrínseca de las cosas, de los objetos y de los comportamientos que nos causan placer porque hallan reposo gracias la fuerza cognoscitiva del alma. Explica cómo la belleza consiste en la repercusión que generan los cuerpos en las potencias cognoscitivas inferiores, las resonancias estas alcanzan el entendimiento: en resumen, la complacencia y el deleite en el espíritu racional.

[3] T. Jouffroy fue discípulo de V. Cousin y se dio a conocer en Francia por sus traducciones de los empiristas escoceses. Muy pronto adquirió renombre como esteta con una tesis sobre «lo bello y lo sublime (1816) y por un *Curso de Estética*, que solo apareció, incompleto, después de su muerte (1843).

[4] Lévêque, Charles, *La Science du Beau, ses principes, ses applications et son histoire*, Tomo I, Paris, 1861. Sus teorías se inscriben en la tendencia ecléctica propia de la época. Algunas de sus sugerencias sobre el arte como la expresión del dinamismo vital ya estaban en Jouffroy.

POIESIS Y *MIMESIS*

Para calibrar la influencia en el ámbito de la literatura del concepto de «mímesis» -que expresa la relación continua que la literatura de todos los tiempos ha mantenido con la realidad humana y natural (D. Villanueva, 1992a: 20)- debemos tener muy en cuenta las múltiples matizaciones que ha experimentado en el curso de los siglos (A. Díaz Tejera, 1983: 179-186). No podemos perder de vista que la teoría de la imitación, aunque interpretada y aplicada de diferentes maneras, ha sido una de las concepciones estéticas y literarias más antiguas y persistentes (V. Bozal, 1987a).

Teorías clásicas

En los *Recuerdos socráticos* de Jenofonte (430-355 d. C.), los pintores Parrasio y Clitón confiesan a Sócrates que aceptan y aplican el principio de la imitación: «Pintar y esculpir es imitar los seres de la naturaleza». Pero Sócrates observa que no se trata de copiar servilmente, sino de seleccionar lo más hermoso y de componer una imagen superior a la realidad individual. Si el modelo es un cuerpo vivo, el del atleta, por ejemplo, el fin del arte imitativo es entonces plasmar, a través de las formas corporales, las emociones y la vida.

Platón considera también el arte como «mímesis», pero en el sentido de que encarna en forma sensible ideas espirituales. Por eso lo desprecia en la *República* y en las *Leyes*; porque, imitando la realidad sensible, que es a su vez imitación de la idea ejemplar, el pintor se aleja en tres grados de la verdad.

Aristóteles (394-322), como es sabido, constituyó la «mímesis» en el principio y en la clave del arte en general y, concretamente, de la poesía. El arte, según él, imita la actividad de la naturaleza, la prolonga y la completa. En su *Retórica* afirma que «la imitación satisface igualmente en las artes de la pintura, escultura y poesía» (Aristóteles, 1990), y suministra una base para relacionar el arte visual (arquitectura, escultura y pintura) y el arte acústico (poesía, música y danza).

En la tradición helenística, aunque se mantiene y profundiza la doctrina aristotélica de la «imitación» como rasgo fundamental y definidor de la actividad artística, progresivamente, se empieza a reconocer cierta autonomía de la fantasía.

Según los estoicos, el hombre ha sido creado como la obra de arte más elevada y su fin es el más noble: «contemplar el mundo e imitarlo en su actividad». Cicerón (106 a. C.-3 a. C.) habla varias veces de la «invención» como cualidad necesaria del artista, para Horacio (65 a. C.-8 a. C.), la poesía es también «imitación», pero reconoce que, por encima de ella, está la libertad imaginativa del poeta. Plinio (23-79), lo mismo que Séneca (y. 58-55 a. C.; 37-41 d. C.), acepta el principio general de la «imitación», pero distingue entre aquellos artistas que atienden más a la «belleza» y los que se detienen en la «naturaleza».

Quintiliano (35 d. C.-96 d. C.) encuentra al escultor Demetrio reprensible por haber amado más la «imitación» que la belleza. Filóstrato el Viejo (170-244), esforzándose en mostrar los valores descriptivos y expresivos de las artes plásticas, habla de la «imitación», pero, también, de la «fantasía». Plutarco (v. 46-120) afirma que el artista

imita el «arte de la naturaleza», y Plotino, al argüir que el arte no debe despreciarse por ser «imitación», ofrece una explicación que estaba ya implícita en el pensamiento de sus predecesores: «las artes no imitan simplemente lo visible, sino que se remontan a las razones eternas de las que procede la naturaleza».

Dentro de la tradición cristiana, San Agustín (354-430), que con mentalidad platónica aceptaba el principio de imitación, opina que el arte no se explica solo por él, y defiende los derechos de la fantasía, justificando lo que llamamos «mentira del arte». Boecio (v. 480-524) mantiene esta misma concepción, aunque la matiza precisando que se trata de una «investigación» de la naturaleza.

Teorías medievales

Aunque es verdad que, en la Edad Media, por influencia de ideas procedentes de los pueblos germánicos, tuvo bastante difusión la teoría de la ornamentación y que, en muchos de los comentarios de las obras artísticas, se valora sobre todo la presencia de elementos decorativos -la luz, el oro, la plata y las piedras preciosas- debemos tener muy en cuenta que los grandes pensadores de la Escolástica explicaron y aplicaron los principios de Platón y de Aristóteles. En la escuela de Chartres, con Juan de Salisbury (n. entre 110 y 1120, m. en 1180), lo mismo que en escuela parisiense de San Víctor, se enseña que la naturaleza es la gran «maestra» de todas las artes y que es necesario que el artista «siga a la naturaleza» y aún la supere en eficacia práctica.

El concepto de «arte-imitación» queda definitivamente explicitado con la fórmula tomista: «El arte imita a la naturaleza en su operación». Lo que el arte debe imitar no es la forma externa de la naturaleza -precisa- sino la manera como ella actúa originando esas formas. Algo más tarde, el autor de la Divina Comedia elabora la siguiente fórmula: «Que vuestro arte siga a la naturaleza como alumno a su maestro, y de esta manera, vendrá a ser como nieto de Dios» (*Infierno*, X, 103-105).

Teorías del Renacimiento

Ya en la Baja Edad Media y, sobre todo, al principio de Renacimiento se intensificó aún más esta interpretación mimética del arte. Leonardo (1452-1519) aunque deja la puerta abierta a la fantasía y casi al ensueño, insiste en la comparación del cuadro con la imagen que el objeto proyecta sobre el espejo.

Este principio de la «mímesis» constituyó el núcleo sobre el que se desarrolló todo el sistema clásico elaborado en el Renacimiento a partir, básicamente, de la *Epístola* horaciana y su posterior aristotelización mediante la paráfrasis de los grandes tratadistas italianos (García Berrio, 1981b). Esta noción sirvió de eje en torno al cual se articularon los diferentes conceptos que configuran el sistema clasicista y neoclasicista: naturaleza, realidad, verdad, posibilidad y verosimilitud.

Teorías clasicistas y neoclasicistas

Todas estas categorías aportaron la base para la elaboración de un sistema de «reglas» que constituyeron el objeto de las múltiples preceptivas que se proponían dirigir la creación y orientar la crítica. Sus modelos más seguidos son las obras de Cascales (1567-1642), Boileau (1636-1711), Batteux (1713-1780), Luzán (1702-1754), Blair (1718-1800).

La crítica neoclásica partía de los principios y de las leyes fijas que rigen la literatura y definen la naturaleza racional del hombre. A estas «reglas», afirmaban, se debía sujetar la actividad uniforme de la sensibilidad y de la inteligencia que permiten llegar a conclusiones válidas para todas las manifestaciones artísticas y literarias. La mayoría de los preceptistas se propone formular una teoría explicativa de la Literatura -su naturaleza y su función- y una fundamentación de los procedimientos para componer la obra literaria. También insisten en el sentido racional del proceso de lectura y de crítica que debe emplear como guía y criterio el «gusto» de los que poseen conocimientos y experiencias, el gusto del lector ideal, instruido y culto.

Este principio de la imitación fue también el fundamento de la teoría de las tres unidades (a partir del comentario de Castelvetro a la *Poética* de Aristóteles, 1570) y sirvió frecuentemente para defender ciertas interpretaciones de las corrientes realistas y naturalistas. Posteriormente ha servido de base para las diferentes teorías y prácticas realistas (D. Villanueva, 1992).

FANTASÍA Y FICCIÓN EN LA CREACIÓN LITERARIA

Ya a fines del siglo XVI se empiezan a oír voces que rechazan una «mímesis» exagerada, atribuida a Aristóteles. Ciertos teóricos sobre Poética, en Italia y en Francia, se atrevieron a decir que el arte debía enmendar a la Naturaleza, casi siempre defectuosa (Romero de Solís, 1981). En la España barroca, los defensores de Lope, en un célebre libelo, concedieron al poeta el derecho de perfeccionar la obra de la Naturaleza. Carducho, en sus *Diálogos*, sostenía que los artistas griegos y romanos «enmendaron los desaciertos de la Naturaleza», y no dudaba en censurar el naturalismo pictórico de Velázquez.

El siglo XVIII es decisivo para la reinterpretación y, en algunos casos, para la superación del concepto de «mímesis». En los primeros decenios pesa aun excesivamente el prestigio del Clasicismo francés, y los tratadistas de la primera mitad, desde Batteux (1713-1780) hasta Montesquieu (1689-1755), mantienen, sin grandes matizaciones, el principio de la copia más o menos servil de la Naturaleza. Hay que esperar a los Salones de Diderot (1713-1784), posteriores a 1767, para leer que «la pintura ideal tiene algo que está más allá de la Naturaleza, y, por consiguiente, tiene tanto de rigurosa imitación cuanto de genio, y tanto de genio cuanto de imitación rigurosa». Es suficientemente explícita su afirmación sobre literatura: «una ficción digna de ser contada a gentes sensatas». Diderot es el primero en afirmar que es la Naturaleza la que imita al arte.

En Inglaterra, Thomas Warton (1728-1790), en su *Ensayo sobre Pope* (1756), sostiene que lo que hace al poeta es la imaginación creadora y ardiente. Young sale en defensa de los genios originales y se manifiesta contrario a los genios imitativos (1774), y Henry Home (1696-1782), en los *Elements of Criticism*, que le valieron el sobrenombre de Aristóteles Inglés, dedica su atención a las artes «no imitativas», estableciendo la belleza artística sobre fundamentos distintos de la mímesis tradicional.

En la España neoclásica, solo a fines del siglo pueden oírse voces que defienden las prerrogativas del genio creador e inventivo: Azara, en su Comentario a las obras de Mengs, niega resueltamente que la imitación sea más bella cuanto más fiel, y el padre Esteban de Arteaga (1747-1799) apunta las ventajas de una imitación «ideal» y traduce un texto significativo de Aristóteles con notable precisión: «La poesía es más importante y más filosófica que la historia». Su obra titulada Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal (1789), refleja, en cierta medida, la interpretación individualista y sensualista de las doctrinas de Locke (1632-1704) y de Condillac (1715-1780), defiende que el arte se basa en la imitación -no en la copia- de la naturaleza, de cuyas imperfecciones la purifica mediante la «belleza ideal», a la que define como «arquetipo o medio mental de perfección que resulta en el espíritu del hombre después de haber comparado y reunido las perfecciones de los individuos».

La *Crítica del juicio* (1790) abre también nuevas perspectivas. En ella Kant (1724-1804) afirma lo siguiente: «El arte sólo puede llamarse bello cuando tenemos conciencia de que es arte, y, sin embargo, presenta el aspecto de Naturaleza». El artista, por lo tanto, actúa con espontaneidad, con libertad, sin tener que someterse a reglas que pongan trabas a sus energías espirituales. Según Kant, el genio consiste en la unión feliz de la imaginación y del entendimiento, pero con la particularidad de que, tanto en el arte como en el juego, la imaginación es la que guía. El genio es como una segunda naturaleza que no obedece a

reglas externas, no imita, sino que crea modelos: «Todos estamos de acuerdo en que el genio es diametralmente opuesto al espíritu imitativo».

Schiller (1864-1937), admirador y seguidor de Kant, hace originales observaciones sobre la «honestidad de la obra literaria» que debe afirmar, sobre todo, la capacidad «ilusoria». No se trata, advierte, de engañar al lector, sino de valorar la creación como pura y simple representación. El hombre es civilizado en la medida en que aprende a valorar la «apariencia». Este antiplatonismo funda, al mismo tiempo, el «desinterés» y la «autonomía» del universo artístico.

En su *Discurso sobre la relación de las artes figurativas con la naturaleza*, Schelling (1775-1854) sostiene que, «para todo hombre suficientemente cultivado, la imitación de lo que se llama real, llevada hasta la ilusión, aparece como falsedad en su más alto grado, y produce la impresión de espectros... El arte que quisiera representar la corteza vacía o el simple contorno exterior de los objetos individuales, sería muerto y de una rudeza insoportable». Schelling reconcilia el concepto de imitación, al que le da un sentido nuevo y profundo, con el de belleza «característica».

Para Hegel (1770-1831), la imitación es «trabajo servil, indigno del hombre... Lo que nos agrada, afirma, no es imitar, sino crear: El arte limpia la verdad de formas ilusorias y engañosas de este mundo imperfecto y grosero para revestirlas de otras formas más elevadas y más puras creadas por el espíritu mismo. Así, lejos de ser simples apariencias ilusorias, las formas del arte, encierran más realidad y más verdad que las existencias fenomenológicas del mundo real. El mundo del arte es más verdadero que el de la Naturaleza y que el de la Historia».

Schopenhauer (1788-1860), aunque fiel al pensamiento de Platón, se separa de él en este punto. Si Platón menosprecia el arte porque imita los objetos particulares, el filósofo alemán lo califica como el medio más eficaz para representar las ideas universales. Esta opinión coincide, al menos parcialmente, con la interpretación que hace William Wordsworth (1770-1850) del texto de Aristóteles en su célebre «Preface» a la segunda edición de las Baladas líricas (1798): que el objeto de la poesía es la verdad; pero una verdad no individual y local, sino general y operativa; una verdad sentida con pasión por el artista. Creemos que Coleridge (1772-1834) es todavía más explícito al establecer una distinción entre la «natura naturans» y la «natura naturata» (*Biografía literaria* y *Anima poetae*).

¿ES LA LITERATURA UN ARTE?

Para saber si un texto literario es artístico es imprescindible que seamos capaces de responder de manera clara y acertada a la pregunta: ¿Qué es en la actualidad el arte? Esta cuestión es fundamental e interesante para los profesores, para los críticos y, en general, para todos los lectores. Como hemos comprobado, las respuestas que han dado los historiadores, los filósofos y los escritores han sido muy diferentes a lo largo de nuestra historia de la civilización y, en la actualidad, también se siguen proponiendo definiciones simplistas y discutiendo propuestas antiguas, a veces, con excesiva pasión.

Arthur G. Danto (2022), para definir este concepto, aplica el doble criterio de «lo posible» y «lo existente», y explica e ilustra cómo la belleza, «un valor del siglo XIII», no constituye la definición adecuada del arte. Frente a quienes piensan que el arte imita la realidad mediante distintos procedimientos, él explica y demuestra cómo no todas las obras valoradas como artísticas cumplen la función de imitar: «Con el advenimiento de la modernidad, el arte dejó de ser un espejo de imágenes, o, mejor, dejó paso a la fotografía como pauta de fidelidad con la imagen real». (p. 18). La definición ha de ser, según él, un concepto cerrado y que incluya una serie de propiedades generales que, de algún modo, expliquen por qué el arte es universal (p. 19).

En esta obra nos muestra cómo el concepto de arte posee un sentido mucho más amplio, y nos demuestra con ejemplos variados cómo la búsqueda de la verdad visual no forma parte de la definición del arte: «no es la marca del arte como tal». Recurriendo a obras de Giotto, de Pablo Picasso, Matisse, Marcel, Warhol, Andy Duchamp, explica cómo el arte no copia la realidad como lo hace una cámara de fotos, sino que interpreta lo que sucede y, además, lanza un mensaje.

A mi juicio, sus detallados análisis sobre «Restauración y significado», en los que justifica su valoración positiva muy diferente a las críticas de otros relevantes especialistas como Twombly o Roscio, aplicando su definición «filosófica» el arte y de la restauración, muestra su convicción de que, para interpretar, valorar y disfrutar de los cuerpos o de los episodios representados en las obras artísticas, necesitamos tener en cuenta, en la medida de lo posible, la percepción científica de los biólogos y, además, la visión de la psicología popular, esa que nos descubre los significados que le atribuimos: «el cuerpo que siente sed y hambre, pasión, deseo y amor.

Ese cuerpo que en las obras antiguas describen los hombres en la batalla, los hombres y las mujeres en el amor y en el dolor, el cuerpo que «nuestra tradición artística ha tratado tan gloriosamente durante tantos siglos, y algo menos gloriosamente en un cierto tipo de arte de *perfomance* en la actualidad» (p. 127).

LA LITERATURA COMO FORMA PRIVILEGIADA DE CONOCIMIENTO

Una fórmula muy repetida en tratadistas y críticos, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XIX, es que la literatura es un instrumento eficaz de expresión de lo real: una forma privilegiada de conocimiento. Con progresiva frecuencia, la condición y la calidad artísticas de un texto se valora por su capacidad expresiva. La literatura, más que representar el mundo, lo «expresa».

Para calibrar el sentido preciso de la concepción «expresiva» de la literatura, tendríamos que oponerla a las teorías que podríamos denominar «subjetivistas». Según Kant, por ejemplo, la literatura -y el arte en general-, consiste en un simple juego armonioso de las facultades humanas. George Santayana (1863-1952) defiende que la belleza literaria es solo la objetivación del placer que nos proporcionan ciertas experiencias, y I. A. Richards (n. 1893)[5] sostiene que la función de la literatura consiste en organizar varios factores psicológicos en la persona que posee la vivencia poética. Podríamos decir, según estos autores, que la literatura, más que revelar realidades profundas, «miente» en beneficio de la salud íntima que proporcionan tales experiencias poéticas.

Otros autores, por el contrario, rechazan este subjetivismo y defienden que la literatura facilita una nueva conexión con la realidad e, incluso, levanta el velo que cubre el ser de los objetos. La literatura es «*homo additus naturae*», según la fórmula de Francis Bacon (1561-1626)[6] o, como prefiere Emile Zola (1840-1902), «la naturaleza vista a través de un temperamento». La obra literaria es la expresión de un mundo conocido por el poeta. La creación poética funda la unidad de un universo singular, unidad que nace de la cohesión interna apoyada en la lógica de la fantasía y del sentimiento.

La literatura, por lo tanto, muestra la verdad del poeta en la medida en que él se expresa con espontaneidad y con autenticidad, y, también, en la proporción en que descubre su propia autonomía, su coherencia interna y su inteligibilidad externa.

Recordemos que Hegel (1770-1831) afirmó que «el arte es capaz de captar la esencia de la cosa que torna por asunto, de desarrollarla y de hacerla visible» (1989: 178). En el arte percibimos una idea encarnada, individualizada; pero, advierte que, sin salir de los

[5] Richards fue uno de los primeros autores que se preguntaron de forma explícita qué significa el arte. Podemos decir que es también uno de los iniciadores de la estética semántica. Para él esa cuestión equivalía a la que nos planteamos cuando indagamos sobre los efectos que produce el arte. En este sentido se inscribe dentro de la tradición pragmático-naturalista del pensamiento norteamericano. Richards consideró relativamente pronto (1926) que la misión del poeta era dar coherencia y libertad a un cuerpo de experiencia. El arte no es desinterés, ni juego, ni contemplación, ni intuición. El arte es vida facilitada, integración de la experiencia vital contra todas las interdicciones e inhibiciones. La belleza no hay que meterla en una casilla especial de nuestra vida, como hacen muchos desde que a Kant se le ocurrió buscar una facultad especial para ella. La emoción estética, como estado psíquico peculiar y cualitativamente diferenciado, es «fantasma». La belleza se define por su valor funcional, por su efecto; y su efecto más característico es la «sinestesia». Es bello -afirma- todo lo que provoca «sinestesia»; lo que da impresión de gozo desinteresado por neutralización de oposiciones, por liberación de inhibiciones. El desinterés estético es la integración de varios intereses.

[6] Mucho antes de que los empiristas escoceses formularan sus tesis, Francis Bacon había reservado una facultad especial para la actividad artística al asignar la ciencia al entendimiento; la historia, a la memoria y la poesía, a la imaginación o fantasía. Eran las tres facultades fundamentales que antes que el mismo canciller inglés había descrito y contrapuesto Huarte de San Juan en su *Examen de ingenios* (E. Torre, 1989).

límites de la individualidad viva y sensible, debe dejar aparecer ese carácter de generalidad. El «*schein*» del arte no es para Hegel una apariencia ilusoria:

> «Comparándola con la apariencia de la existencia sensible inmediata […] la apariencia del arte tiene la ventaja de que es una apariencia que se supera a sí misma e indica algo espiritual que debe aparecer a través de ella» (1989, 76).

En contraste con las apariencias sensibles de las cosas que son interpretadas ordinariamente como la verdadera realidad, la visión literaria descubre parcialmente, al menos, una nueva dimensión no menos real. Schopenhauer (1788-1860) habla también de ese don del genio poético cuya mirada descubre la esencia íntima de las cosas.

Según Leibnitz (1646-1716), la belleza de las cosas es la propiedad de ellas mismas y que, gracias a su conocimiento en sí y por sí mismo considerado, sin respecto a ninguna causa, engendra deleite en nuestro ánimo; y este deleite espiritual, engendrado de la mera contemplación, es cabalmente el signo por cuyo medio la discernimos como belleza.

Con su mentalidad positivista, Hipólito Taine (1828-1893) -aunque se mantiene en el plano de las esencias abstractas del conocimiento científico- sostiene que lo propio de la poesía es «revelar» el carácter esencial o sobresaliente del objeto -«eso que los filósofos llaman la esencia de las cosas»-. La literatura, afirma, descubre de una manera más clara y más completa las «apariencias», presenta como «dominador» ese rasgo que a veces está disimulado o medio oculto.

Eliseo Verón (1935-2014) refutaba esta teoría acusándola de confundir Literatura y Ciencia, Estética y Lógica, y argumentaba que, si la poesía debe revelar la esencia de las cosas, su cualidad única y dominante, las obras maestras de los grandes literatos, en contra de lo que ocurre, se asemejarían entre sí.

Otros pensadores modernos -como por ejemplo Henri Bergson (1859-1941)- defienden que, frente a la Ciencia y a la Filosofía, que «generalizan» y forman conceptos y símbolos abstractos, el arte y en especial la Literatura descubren la individualidad de las cosas y del escritor mediante el ensanchamiento integrador del saber humano:

> ¿Qué intenta el arte sino mostrar en la naturaleza y en el espíritu, fuera de nosotros y en nosotros, cosas que impresionan explícitamente nuestros sentidos y nuestra conciencia? El poeta y el novelista que expresan un estado de alma no lo crean por entero; no lo comprenderíamos si nosotros no observáramos en nuestro propio interior, hasta cierto punto, lo que ellos nos dicen de los demás.
>
> A medida que nos hablan se nos revelan matices de la emoción y del pensamiento que pudieran haber sido representados en nosotros hace tiempo, pero que permanecían invisibles: como la imagen fotográfica que no se ha sumergido aún en el baño que la revelará. El poeta es ese revelador (1963: 79).

Las facultades perceptivas del poeta están como desligadas de sus capacidades pragmáticas, y, cuando perciben un objeto, lo aprecian en sí mismo y no por sus funciones prácticas. El artista es un «desprendido», y, según ese desprendimiento afecte a un sentido o a otro, será un pintor, un escultor, un músico o un poeta.

Algunos neoescolásticos que han tratado temas relacionados con la literatura afirman que la poesía es un complemento consolador del conocimiento imperfecto que nos proporciona la filosofía. «*Essentia singularis nos latet*». No podemos conocer la esencia

de las cosas sino abstrayéndolas de sus notas individualizantes. La poesía, por el contrario, sin abandonar la plenitud de la percepción sensible, descubre, no la esencia, pero sí lo más íntimo de los seres. La poesía define la existencia singular, la realidad individual, concreta y compleja, tomada en la unicidad de su paso por el tiempo.

> La intuición poética sorprende el acontecimiento único y singular con la pretensión de inmortalizarlo en el tiempo. Penetra hasta la hondura infinita que le otorga esa radiación universal e ilimitada en el tiempo y en el espacio. La belleza de la obra literaria es «el resplandor de los secretos del ser irradiado en la inteligencia» (Maritain, 1945: 116-117).

No se trata, por lo tanto, de una «revelación» del ser, sino de un «resplandor», como dijeron algunos de sus maestros del pasado refiriéndose a la belleza en general. Maritain observa que los términos de «claridad», «luz», «esplendor», etc., podrían dar ocasión a equívocos si olvidáramos que el ser, aunque es inteligible en sí mismo, permanece oscuro a nuestra mirada.

Heidegger (1889-1976) es uno de los pocos filósofos contemporáneos que han intentado descubrir la esencia de la poesía sin salir del ámbito puramente ontológico. Pretende iluminar lo que es la creación literaria a partir de su relación con la verdad, como «un desvelamiento del ente». Desde el umbral de su reflexión, Heidegger rechaza el concepto de verdad como «*adaequatio intellectus cum re*», que le parece una manifestación más del dualismo que, según él, esteriliza el pensamiento occidental desde Platón.

Las teorías cognoscitivas son múltiples como, por ejemplo, la de Benedetto Croce (1866-1952), para quien la poesía es una intuición, una síntesis espiritual, una ilustración de la mente, o la de Konrad Fiedler (1841-1895) quien afirmaba que la mente halla en la experiencia poética una explicación de la esencia visible del mundo. Estas teorías ejercen marcada influencia en algunos poetas y novelistas. Como ejemplo ilustrativo nos puede servir el de Luis Goytisolo quien defiende y aplica el principio fundamental de que la literatura es un medio privilegiado de conocimiento y, como consecuencia, un instrumento con capacidad para transformar el mundo. Cuando se entrega a la literatura, su objetivo, confiesa, no es contar una experiencia personal sino trocar la anécdota supuestamente más anodina en un texto tan rico en su expresión como profundo en su significado. Esta teoría está de acuerdo con la tesis que defendieron los poetas del grupo catalán -Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma y Enrique Badosa- en una de las polémicas literarias más conocidas de la posguerra española. Frente a Carlos Bousoño que, en su Teoría de la expresión poética (1952) defendía que la poesía es un medio de comunicación, este grupo afirma que la literatura es, sobre todo, un tipo peculiar de conocimiento. Explica cómo la escritura es una forma de conocimiento, es un instrumento de comprensión del mundo, superior a la Filosofía, a la Ciencia y a la Teología (Genara Pulido, 1992)[7].

[7] A esta conclusión llega Luis Goytisolo en los mismos comienzos de su actividad escritora y llega a ella tras el examen de su propia experiencia como lector: «Cuando empecé a escribir, basándome en mi experiencia de lector, en lo mucho que habían llegado a influir en mí determinadas obras, veía yo en la novela un instrumento de comprensión del mundo superior a la Filosofía o a la Ciencia por su capacidad de referirse a la vez a lo abstracto y a lo concreto, una especie de arma secreta superior, incluso, a los textos religiosos, en la medida en que su vigencia se mantenía intacta con el transcurso del tiempo sin precisar el recurso a la fe como justificación última de aparentes incongruencias de éstos» (*Estatuas con palomas*, 1991: 265).

Lo específicamente artístico se define así, por lo tanto, como una forma de conocimiento intuitivo, desinteresado, inmediato y productivo. Desinteresado en cuanto que la intuición carece de finalidad alguna: el artista está frente al mundo y trata de «reproducirlo como conjunto» en su intuición. Inmediato como todo conocimiento intuitivo, pues el artista está frente a lo dado y a ese dado opone una actividad espiritual necesaria y se afirma a sí mismo como el ser humano que es. Pero, además, esa intuición es productiva, porque lo visible no se busca por su importancia o significado sino por sí mismo.

LA LITERATURA COMO AUTOEXPRESIÓN

A partir sobre todo del Romanticismo, la literatura ha sido definida como una forma privilegiada de autoexpresión, como una manera de objetivar las resonancias personales que los objetos y los sucesos alcanzan en aquellos individuos que están dotados de una sensibilidad especial. En el Romanticismo se creyó que el arte era una liberación de emociones y de pasiones humanas, que el poeta se distinguía de los demás mortales solo por su extraordinaria intensidad emotiva, y que el arte consistía en sentir profundamente y en expresar con fuerza los sentimientos (C. M. Bowra, 1951, 1972).

El Romanticismo celebra la originalidad, el fruto de la creación individual. Los poetas, los músicos, los pintores y los dramaturgos se alejan de los códigos y de las tradiciones y prefieren las transgresiones. No dudan en adentrarse en el fondo de lo desconocido para «encontrar algo nuevo» (Baudelaire). Rechazan el conformismo y la grandiosidad y empieza a nacer el elogio a los marginados y a la ruptura de las normas.

La autoexpresión facilita al poeta, además, el conocimiento preciso, adecuado e intuitivo de la emoción que le embarga. B. Croce (1866-1952) y sus seguidores afirman que hasta que el escritor no expresa su emoción «no sabe de qué emoción se trata». Según estos autores, la expresión artística de una emoción es la que hace del hombre un artista. Convertirse en artista es pasar de un estado en el que el hombre está dominado por una emoción, al estado en el que la emoción es dominada por él. La autoexpresión es aquel proceso mediante el cual el hombre se da a conocer y, al mismo tiempo, se conoce a sí mismo. El poeta, además, se va haciendo, se va creando a sí mismo mediante su propia expresión.

Esta concepción de la creación poética ha sido la base sobre la que se ha sustentado el concepto de «estilo» como caracterización proyectiva de un autor, y sobre la que se ha levantado la amplia edificación teórica y crítica de la Estilística de orientación romántica y freudiana. Esta corriente la han seguido, no solo Croce, Vossler, Spitzer, Amado Alonso y Dámaso Alonso, sino también, en cierta medida, Bachelard y Barthes.

LA LITERATURA COMO EXPERIENCIA VITAL

En mi opinión, la Literatura o está ligada a la vida o no es Literatura. Estoy de acuerdo con la tesis de Henri Bergson según la cual «filosofar consiste, más que en construir un sistema, en mirar con sencillez dentro y alrededor de uno mismo». Por eso apoyo sus pensamientos en las «vivencias», en esas experiencias hondas del vivir, del amar, del disfrutar, del trabajar, del envejecer, del enfermar y del morir. Estoy convencido de que, el gozo de vivir en nuestro tiempo, deberíamos buscar en las teorías de los clásicos las claves hermenéuticas para interpretar y para valorar los episodios cotidianos, y para tratar de diseñar unas propuestas válidas para buscar unas pautas acreditadas que nos perfeccionen a nosotros mismos.

La Literatura como experiencia vital es una propuesta que, definida de forma elemental, implica la concepción de la creación literaria como una lectura profunda de la vida, y la vida como una manera intensa -más consciente, más plena y más humana- de escribir y de leer la literatura. Es posible que, de esta manera, rescatemos aquel concepto tradicional que concibe la literatura como herramienta privilegiada de imitación, de interpretación y de recreación de la vida humana; como un procedimiento estético de reproducción de los objetos y de los comportamientos humanos, como una senda para descubrir sus significados profundos y para asignarles nuevas propiedades e inéditas funciones.

En el fondo íntimo de los textos literarios laten esas ansias insobornables de crecer ensanchando, profundizando y trascendiendo la vida humana. Así concebida, la literatura es una manera de vivir intensamente la vida, un modo privilegiado de extraer todos los jugos de las experiencias cotidianas. El escritor es el hombre o la mujer que no se contentan con vivir la vida como es, sino que se esfuerzan por inventar una nueva vida. Por eso escribe: para conocer y para reconocer el mundo, para conocerse a sí mismo y para conocer a los demás.

La propuesta de la Literatura como experiencia vital concibe la escritura, no como la negación de la vida, ni como su alternativa, ni siquiera como una operación externa, previa o posterior a ella, sino como un factor inherente, intrínseco, esencial y, por lo tanto, inseparable del ejercicio de cualquier actividad humana. La obra literaria es la peculiar organización interna de los diferentes elementos que integran una obra humana: es su modelo peculiar e íntimo; es su paradigma explícito o implícito, consciente o inconsciente, permanente o cambiante.

En consecuencia, el concepto de «teoría de la literatura» se describe como un conjunto articulado de presupuestos, de principios, de criterios y de pautas que explican la naturaleza de un objeto o el desarrollo de un proceso. En su aplicación concreta a la Literatura el término «teoría» abarca, en consecuencia, la serie de «presupuestos», «principios», «criterios» y «pautas» en los que se apoyan la noción de «literatura» y los procesos de elaboración y de recepción de los textos.

Con la enumeración escalonada de estos cuatro términos, establezco una distinción funcional y no pretendo, por lo tanto, designar realidades totalmente diferentes, sino solo indicar distintos grados de aplicabilidad de cada uno de dichos conceptos a las tareas de la escritura y de la lectura que abarcan el análisis intrínseco -la interpretación- y el conocimiento extrínseco -la identificación del lugar que ocupa en la Historia de la

Literatura y la descripción de las interacciones psicológicas, sociológicas, antropológicas, etc. La elaboración de esta «teoría» se apoya en las herramientas que suministran las diferentes disciplinas filosóficas, en especial, la Epistemología, la Estética y la Hermenéutica. Esta síntesis teórica también incluye las nociones actuales de las Ciencias Humanas y, de manera más explícita, la Antropología, la Sociología, la Psicología e, incluso, la Neuropsicología.

Las nociones de «experiencia» y «vital»

Entiendo por «experiencia» el conjunto de actividades humanas conscientes o inconscientes, voluntarias o involuntarias, intencionadas o gratuitas que intervienen en la configuración y en el desarrollo de la personalidad, en la concepción de la vida y de sus valores más importantes. La «experiencia» nutre la personalidad y construye o destruye al ser humano: es la asimilación -la «digestión»- de las impresiones, sensaciones, emociones y valoraciones que nos originan los sucesos anodinos o los acontecimientos importantes que constituyen la biografía humana.

La adjetivación -«vital»- posee, en esta propuesta, un doble y complementario sentido. Con ella pretendo destacar el carácter esencialmente dinámico, histórico y discursivo de la serie interrumpida de acciones y de pasiones que constituyen el fluir de la existencia humana. De esta manera subrayo la fuerza positiva y creativa que encierran en sus entrañas todas las experiencias, incluso las más negativas, dolorosas y destructivas.

No opongo, por lo tanto, literatura y vida, ya que constituyen dos ámbitos mutuamente implicados e interdependientes: cada uno de ellos determina y explica la naturaleza y el significado del otro. Los modelos literarios funcionan en la medida en que definen e interpretan, exteriorizan y objetivan los rasgos profundos más o menos conscientes de los lectores de una determinada sociedad y de un momento histórico.

Las obras literarias formulan de manera plástica los valores y los contravalores sociales, las aspiraciones y las frustraciones de las diferentes comunidades y grupos. Pero debemos tener en cuenta que esos modelos literarios no se limitan a repetir miméticamente los grandes mitos inventados por la poesía, sino que influyen, en cierta medida, en la configuración de la realidad social entera. Afirmo que la sociedad no solo se encuentra impregnada por la creación cultural, sino que ella misma «es» creación cultural.

Esta visión de la Literatura es sintética y sincrética. La considero como un proceso complejo, poliédrico y polivalente: como un lenguaje artístico, elaborado con los instrumentos que proporciona una lengua, dotado de un singular poder para llenar de significados múltiples a todos los seres de la naturaleza y a todos los elementos de la cultura; provisto de una extraordinaria capacidad para extraer los sentidos profundos de las acciones humanas y para crear modelos originales de mundos alternativos.

Supuestos, principios y pautas interpretativas y valorativas

Parto del supuesto, en primer lugar, de que la Literatura es un producto lingüístico interpretable y valorable mediante los diferentes instrumentos teóricos y metodológicos que proporcionan las diferentes disciplinas lingüísticas -Fonética y Fonología,

Morfología y Sintaxis, Lexicología y Semántica- en sus distintas orientaciones histórica, descriptiva y aplicada. En segundo lugar, que la elaboración y la recepción de los textos son los resultados de unos procesos complejos en los que intervienen el autor y el lector; ambos procesos están determinados y son explicables por los múltiples factores de índole psicológica y sociológica, insertos todos ellos en un espacio histórico y cultural.

Apoyándome en Habermas, Apel y Ricoeur, concibo y aplico las tareas de interpretación y de valoración como opciones que toman en serio al «contexto histórico» e, incluso, a la «ubicación social», como vías alternativas tanto al fundacionalismo como al relativismo total. Los análisis de la «ubicación social» de la creación y de la recepción de los textos suponen la necesidad de prestar atención explícita a las cuestiones de sexo, de cultura y de estatus social en todas las interpretaciones y valoraciones literarias.

Me refiero a los «textos» y a sus mensajes teniendo en cuenta que, como afirma Benveniste, «no sólo que alguien dice algo a alguien», sino que, además, pide su atención y su participación. Esta concepción se extiende más allá de los antiguos modelos psicoanalíticos y marxistas porque alcanza una forma de análisis del discurso que se ocupa de las cuestiones culturales, sociológicas y antropológicas, de las convicciones y de las creencias (1974).

Literatura y vida: la paradoja

La vida humana entraña la asunción y la superación de una esencial paradoja: la vida se define por la muerte y la muerte por la vida; la literatura es la constatación de esta paradoja humana: un puro misterio de contradicción. Todo cuanto no cabe en la razón es motivo de dudas, de interrogantes y de búsquedas. De ahí surge el fructífero auge del pensamiento paradójico que introduce contenidos en las formas y asume la validez de los discursos aparentemente absurdos.

La paradoja presta a la vida el aliciente de los absurdos expresivos: «Le devuelve lo que esta le atribuyó desde el principio» (Cioran: 19-29). La experiencia vital es, por lo tanto, inseparable de la idea de la muerte. Todo lo que cautiva nuestros sentidos y nos provoca la admiración nos eleva a una plenitud de fin, al deseo intenso de no sobrevivir a la experiencia gratificante, el ansia de eternidad.

> Permítame, permítame, ingeniero, que le diga, e insisto sobre este punto, que la única manera sana y noble, es más, la única manera sensata y religiosa de contemplar la muerte es considerarla y sentirla como parte integrante, como la sagrada condición *sine qua non* de la vida, y no separarla de ella mediante alguna entelequia, no verla como su antítesis y, menos aún, tratar de resistirse de manera antinatural, pues eso será justo lo contrario de lo sano, noble, sensato y religioso. Los antiguos decoraban sus sarcófagos con símbolos de la vida y la fecundidad, incluso con símbolos obscenos. Según el concepto de religiosidad de los antiguos, lo sagrado y lo obsceno con frecuencia se daban a mano. Aquellos hombres sabían honrar a la muerte. Mire, la muerte es digna de honores en tanto es la cuna de la vida, el seno materno de la renovación. Sin embargo, vista como la antítesis de la vida y separada de ella se convierte en fantasma, en una máscara horrenda o en algo peor todavía. Porque la muerte entendida como fuerza espiritual independiente es una fuerza enteramente depravada; cuya perversa seducción sin duda es sinónimo del más espantoso extravío del espíritu humano (Thomas Mann: 287-288).

Análisis de un texto de *El Quijote* como «experiencia vital»

Esta propuesta ilustra la concepción de la literatura como lectura profunda de la vida, y la vida como una manera intensa -más consciente, más plena y más humana- de vivir la literatura. Evito la tentación en la que, de manera reiterada, han sucumbido algunas teorías literarias: replegarse en su esencia y encerrarse en su torre de marfil. Recuerdo, solo a manera de ejemplo, cómo Jean Cohen explica que la literatura surge de un sistema de separaciones y cómo, durante todo el siglo XX, se han sucedido una serie de definiciones de la literatura que la aíslan de las demás actividades humanas. Trato, por el contrario, de sacarla de ese lugar separado e impregnarla de la realidad polivalente que es la vida humana.

Esta propuesta no es totalmente original ya que un teórico tan acreditado como Gérard Genette afirma que la literatura y «cada género se definen esencialmente por una especificidad de contenido». Opino que la mejor manera de apoyar su fecundidad y de asegurar su supervivencia es la de ayudarle a salir de sí misma. Esto es lo que hace Don Quijote con ese gesto de salirse de sí mismo o, lo que es lo mismo, de ofrecernos hospitalidad. La literatura es una senda por la que nos salimos de nosotros mismos para situarnos ante algo que pretendemos asimilar, ante alguien con quien queremos convivir y, sobre todo, ante la vida humana que, simplemente, estamos dispuestos a vivir.

Principios del análisis

En esta ocasión aplico tres principios que, apropiándome indebidamente de una nomenclatura filosófica, podríamos denominar «principio de identidad», «principio de contradicción» y «principio de transferencia»:

1.- «**Identidad**»: La vida humana es literatura y la literatura es vida humana.
2.- «**Contradicción**»: La vida humana es la asunción y la superación de una esencial paradoja: la vida se define por la muerte y la muerte por la vida; la literatura es la constatación de la paradoja humana: un puro misterio de contradicción.
3.- «**Transferencia**»: Una cosa es otra cosa; la literatura es el instrumento con el que explicamos el poder humano para mostrar cómo las realidades se hacen humanas cambiando de naturaleza y de funciones.

1.- «**Identidad**»: La vida humana es literatura y la literatura es vida humana

La vida humana es movimiento, cambio, sucesión, tiempo, curso y discurso. La literatura es análisis, interpretación y experiencia vital mediante la aplicación de unas claves con las que extraemos sus sentidos más profundos. La literatura no se opone a la vida, sino que la ilumina y, en cierta medida, la explica y la transforma.

El Quijote significa mucho más que una invectiva contra los libros de caballerías. Esta novela -igual que todos los relatos sobre comportamientos humanos- admite muchos niveles de lectura e interpretaciones muy diversas; no podemos considerarla sólo una obra de humor, una burla del idealismo humano, una destilación de amarga ironía y ni siquiera sólo como un canto a la libertad.

Esta polivalencia hace que Don Quijote nos provoque, como se ha señalado a menudo, una sonrisa y una lágrima, una preocupación y una esperanza. Nos reímos de los disparates del caballero; pero también sentimos la tristeza de ver fracasar su intento de realizar unos ideales que deberían ser posibles. Pero también nos estimula a la reflexión, a la crítica y a la autocrítica. *El Quijote* es una síntesis de vida y literatura, de la vida vivida y de la vida soñada

Entre otras aportaciones más, *El Quijote* nos ofrece un panorama de la sociedad española en su transición de los siglos XVI al XVII, con personajes de todas las clases sociales, representación de las más variadas profesiones y oficios, muestras de costumbres y creencias populares. -todos los estamentos sociales: nobleza, campesinado, clero, servidumbre, oficios; caballeros, funcionarios, soldados, actores, comerciantes, estudiantes y presos. Advertimos cómo plantea cuestiones relacionadas con:

- la problemática de la época histórica: el peligro turco, los corsarios berberiscos, el drama de los cautivos españoles en Berbería, la presencia de los tercios españoles en las distintas posesiones europeas, y los destinos en América;
- la religión: el Santo Oficio, las órdenes religiosas, los autoflagelantes, los peregrinos, la interpretación de la religión y las cuestiones de fe, la expulsión de los moriscos, la «limpieza» de sangre;
- la seguridad: los cuadrilleros de la Santa Hermandad y el bandolerismo catalán;
- el pensamiento y el saber de la época: medicina, astrología, navegación, artes, letras, el legado grecolatino;
- la moral: prevaricación, prebendas, ocupaciones pícaras;
- las costumbres y comportamientos sociales: comidas, monedas, fiestas y celebraciones, ropa, modas, diferentes clases de telas y adornos, zapatos, joyas, vestimenta de las clases sociales y la de los diferentes oficios, profesiones y altos cargos.

La habilidad y el arte de Miguel de Cervantes -un mago de los ademanes como lo han definido- reside, mucho más que en sus palabras, en su manera de observar la naturaleza humana, en su forma crítica, ingeniosa e incisiva de contemplar los comportamientos de los seres que lo rodean; en la lucidez con la que cuestiona las convenciones trasnochadas que la inercia de los usos y de las prácticas sociales nos hacen pasar por naturales y por eternas.

Por eso Miguel de Cervantes no duda en afirmar que solo hay que escribir sobre las pasiones vividas, sobre aquellos asuntos y de aquella manera que le permita al autor, después, mirarse en el espejo de la propia conciencia con tranquilidad y con autoridad moral.

Sus dos personajes centrales, don Quijote y Sancho, constituyen una síntesis poética del ser humano. Sancho representa el apego a los valores materiales, mientras que don Quijote ejemplifica la entrega a la defensa de un ideal libremente asumido. Mas no son dos figuras contrarias, sino complementarias, que muestran la complejidad de la persona, materialista e idealista a la vez.

Para Don Quijote y Sancho, la libertad es la posibilidad, no solo de traspasar las normas del juego de la vida, sino de sustituirlo por otro que, aunque más precario y desinteresado, sea más placentero.

El juego del mundo para Don Quijote es una visión depurada de la caballería, de las actitudes y de los comportamientos de los caballeros errantes, de las bellas damiselas virtuosas y en peligro, de los magos poderosos y malvados, de gigantes, ogros y de las búsquedas idealizadas. Como afirma Harold Boloom «Don Quijote está valerosamente loco y es obsesivamente valiente, pero no se engaña a sí mismo. Sabe quién es, pero también quién puede ser si quiere». Cuando un cura moralista acusa al hidalgo de que no vive en la realidad y le ordena que se vuelva a casa y deje de viajar, Don Quijote le replica que, para ser realistas, como caballero errante, ha corregido entuertos, castigado la arrogancia y aplastado a diversos monstruos (En *El País*: https://elpais.com/diario/2005/02/27/).

Porque esta novela de Cervantes, en sus dos partes, es un universo, como un macrocosmos de su época, la historia y la sociedad, así como de las corrientes literarias y de pensamiento de entonces, pero es también el microcosmos donde se desenvuelven unos personajes como don Quijote y Sancho, magistralmente creados[8].

2.- Contradicción

La literatura es la constatación de la paradoja humana: un puro misterio de contradicción. *El Quijote* nace en un mundo contradictorio: era un momento de la Historia en el que se mezclaba el sufrimiento con el gozo, la riqueza con la pobreza y la creación con la repetición. España vivía a caballo entre el optimismo de Lepanto, que hacía pensar a los cristianos que los turcos no eran invencibles, y el trauma desproporcionado de la derrota ante los ingleses. Entonces el país se sintió vulnerable por primera vez, aunque aquélla fue una derrota más simbólica y psicológica que real (Gómez Beltrán, A. L., 2013; Collin Martin y Geoffrey Parker, 2011).

Carmen Iglesias explica cómo España era un país rígido y organizado, pero no eficaz, y a la vez, un lugar muy difícil de vivir: «Había hambrunas, crisis económica, peste, un rey anciano, mucha ortodoxia política y religiosa, mucho rigor y mucho machismo. Pero también había cierto pluralismo social, y en esa saciedad de estratos se produjo un cambio brutal de valores. De la crisis de lo caballeresco, lo tradicional y lo integrado, aflora el hombre moderno, el primer sentimiento de individualidad: el hombre afirma su propia libertad y su dignidad, ya no siente pertenecer al grupo, al clan, al estamento».

Constata cómo Cervantes reflejó esa crisis: «Alonso Quijano sufre todo tipo de crueldades, pero la dignidad del individuo queda a salvo. Cervantes explica, con enorme piedad por la condición humana, con gran tolerancia y gran profundidad, cómo ese nuevo sentimiento individual y utópico choca una y otra vez con esa realidad tan española que afirma que siempre lo peor es cierto, que nos aquejan males mucho mayores de lo que realmente son» (Cf. *El País*: https://elpais.com/diario/2005/02/08/cultura/1107817207_850215.html).

A algunos cervantistas como Martín Riquer, Luis Astrana Marín, Jean Canavaggio o Alfredo Alvar, llama la atención la valentía, el sentido de la libertad, la fortaleza moral de Cervantes. En su época *El Quijote* se contempló sobre todo desde una

[8] Alfredo Alvar Ezquerra muestra el lado más humano del autor del 'Quijote' en la Biografía *'Cervantes. Genio y libertad'* (Editorial Tema de Hoy), realizada tras una importante investigación basada en diversos y numerosos archivos que ofrecen una minuciosa descripción de su vida y personalidad.

perspectiva burlesca, y los románticos, en cambio, aportaron una visión donde el mundo ideal y el real estaban en lucha perpetua.

El hecho de que ambas interpretaciones, la cómica y la trágica, están fundamentadas en los contenidos y en el lenguaje de la obra determina su polivalente valor literario. Los críticos tienen en cuenta que Cervantes declarara con claridad su intención de mostrar a los lectores de la época los disparates de las novelas de caballerías y resulta evidente que *El Quijote* nos ofrece una parodia de los disparatados episodios en ellas narrados.

En mi opinión, *El Quijote* es una lectura paródica de la vida; es una manera de distanciarse, mediante la acción desactivadora del humor, de los acuciantes problemas, es una forma de desacralizar, mediante la fuerza disolvente de la risa, la irracionalidad de las convenciones sociales y, sobre todo, es un modo de descubrir el fondo secreto de muchas de algunas aspiraciones no siempre identificadas.

Esta es, a mi juicio, una de las claves para valorar *El Quijote* -composición transgresora- como una obra maestra de la literatura universal, como una composición artística que nos sigue enseñando y divirtiendo a los hombres actuales, como una «novela» que nos sigue hablando con un lenguaje claro, de cuestiones vitales que nos afectan, nos interesan o nos inquietan en la actualidad.

Los teóricos coinciden en señalar que un elemento estructurador fundamental de *El Quijote* es su carácter paródico. Es fácil comprobar cómo su organización copia la de los libros de caballerías y, por ello, sigue sus esquemas: se apropia de la disposición general, de sus personajes, del encadenamiento de aventuras e, incluso, de sus quimeras. Pero en mi opinión, la riqueza de esta obra estriba, en gran medida, en la agudeza de sus ocurrencias, en sus graciosas y picantes bromas, en su fina y pronta ironía, en sus pícaros y maliciosos sarcasmos y en sus felices y oportunos disparates.

No es extraño, por lo tanto, que, sin necesidad de acudir al procedimiento tan actual de la introspección, ceda la voz a sus personajes para que sean estos quienes expresen sin intermediarios su estado de ánimo. Don Quijote es también un modelo de aspiración a un ideal ético y estético de vida. Se hace caballero andante para defender la justicia en el mundo y, desde el principio, aspira a ser personaje literario.

En suma, quiere hacer el bien y vivir la vida como una obra de arte. Se propone acometer «todo aquello que pueda hacer perfecto y famoso a un andante caballero». Por eso imita los modelos, entre los cuales el primero es *Amadís de Gaula*, a quien don Quijote emula en la penitencia de Sierra Morena[9].

[9] Maestros de la representación, tanto Shakespeare como Cervantes son vitalistas, de ahí que Falstaff y Sancho Panza tengan la alegría de vivir. Pero dos autores tan modernos son, al mismo tiempo, escépticos, y por eso Hamlet y Don Quijote están llenos de ironía, incluso en medio de la locura. El padre castellano de la novela y el poeta y dramaturgo inglés comparten un entusiasmo y una exuberancia que constituyen su talento genial, superior al de todos los demás, en cualquier otra época y en cualquier otra lengua. Para Don Quijote y Sancho, la libertad es una función del orden de juego, que es desinteresado y precario. El juego del mundo, para Don Quijote, es una visión depurada de la caballería, el juego de los caballeros errantes, las bellas damiselas virtuosas y en peligro, los magos poderosos y malvados, gigantes, ogros y búsquedas idealizadas. Don Quijote está valerosamente loco y es obsesivamente valiente, pero no se engaña a sí mismo. Sabe quién es, pero también quién puede ser si quiere. Cuando un cura moralista acusa al hidalgo de que no vive en la realidad y le ordena que se vuelva a casa y deje de viajar, Don Quijote le replica que, para ser realistas, como caballero errante, ha corregido entuertos, castigado la arrogancia y aplastado a diversos monstruos. Harold Bloom, *El País*, 27/02/05.

3.- Transferencia

El *Quijote* logra que un objeto o una acción no solo se parezcan a otro objeto o a otra acción, sino que «una cosa sea otra cosa». Cuando Don Quijote afirma que los molinos de viento -que giran y muelen- son gigantes, nos descubre que los gigantes son molinos de viento. Gracias a *Don Quijote* descubrimos que los molinos de viento, las máquinas, los motores y la técnica son, o pueden ser, «desaforados gigantes» que ponen en peligro la supremacía del hombre, pero, también que algunos seres humanos que se encaraman en las peanas del poder físico, económico o militar, son molinos que se mueven por la fuerza cambiante de los vientos y que trituran, con sus avarientas e insaciables muelas, el trigo de los valores humanos.

Cuando leemos que Aldonza Lorenzo -aquella campesina escasamente agraciada- para Don Quijote es Dulcinea, la emperatriz del Toboso y una doncella de belleza sin igual en el mundo entero, deberíamos sentirnos animados a contemplar a los seres humanos con unos ojos capaces de descubrir esa belleza inédita de tantas mujeres y de tantos hombres que, precisamente por su cercanía, nos parecen seres vulgares. Esta lectura nos pone de manifiesto cómo Cervantes, vitalista, escéptico, exuberante y entusiasta, nos muestra que la literatura es una forma de conocer al hombre, una teoría de la vida humana, una senda por la que avanzamos para conocernos a nosotros mismos y los demás, una vía placentera que nos ayuda a lograr la sabiduría de la vida.

OTRAS TEORÍAS

Frente a las teorías que consideran a la Literatura como una manera de conocimiento, se han elaborado otras muchas cuya influencia y persistencia han sido diferentes. Esquematizamos a continuación las más significativas.

Ilusionismo

El extremo opuesto de la teoría cognoscitiva literaria lo constituye el Ilusionismo. Según esta teoría, las experiencias estéticas, en especial las poéticas, se producen, lejos de la realidad, en un mundo de ilusiones, de apariencias y de imaginación.

No podemos decir que esta teoría fuera nueva ya que había surgido en los orígenes mismos de la poética occidental, en las obras de Gorgias y de los sofistas. Poco conocida durante muchos años, vuelve a aparecer con algunas modificaciones justamente en la primera mitad del siglo XX. K. Lange (1855-1921), por ejemplo, explica que la experiencia poética consiste en una ilusión consciente.

Juego, placer, lujo, diversión

Otra teoría próxima a la ilusionista es la que considera la experiencia poética como un tipo peculiar de juego[10]. A mediados del siglo XIX, Herbert Spencer (1820-1903), fiel a su evolucionismo darwiniano, esbozó una teoría de lo bello partiendo del análisis del sentimiento de placer o desagrado. El placer, según él, reside en el máximo estímulo logrado con un mínimo esfuerzo. Spencer ve la razón del juego y su analogía con el arte en el uso libre de las fuerzas sobrantes de los procesos vitales.

[10] La noción de juego desempeña un papel importante en varias teorías estéticas y literarias. Schiller, en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre* (Carta 15), llega incluso a considerar el impulso lúdico como el fundamento del impulso artístico. Tal impulso lúdico no es, sin embargo, para Schiller, un instinto particular sino una síntesis del instinto de forma y del instinto sensible. En sus *Principios de psicología*. Spencer ha mantenido que el instinto del juego se explica como una energía biológica sobrante que puede verterse en dos formas: una inferior, que es el deporte, y otra superior, que es el arte. El impulso lúdico puede, pues, llegar a satisfacerse con actividades no directamente destinadas a cumplir finalidades biológicas. La teoría del impulso como una energía psíquica -o biopsíquica- sobrante ha estado muy difundida a fines del siglo XIX y comienzos del XX, prácticamente todas las concepciones naturalistas se han adherido a ella. Mientras que para unos el juego cumple una finalidad estrictamente biológica, para otros se realiza lo que Wundt llamaba la heterogénesis de los fines: el término final de la actividad puede divorciarse de su origen. La estrecha relación entre la actividad lúdica y la artística ha sido defendida por K. Groos, quien, a diferencia de Spencer, estima que la actividad lúdica no es una descarga, sino una preparación para la vida. Otras teorías proponen que el juego es una consecuencia del impulso de imitación o la expresión de un deseo de dominio o de competencia; o una actividad enteramente desinteresada. Todas estas teorías han sido rechazadas por J. Huizinga al sostener que el juego es una función del ser vivo -no solo del hombre- dotada de independencia con respecto a otras actividades. Se trata de algo libre, superfluo -por ello, más deseado- separado de la vida corriente, creador de orden, surgido de la tensión. En sus formas superiores el juego tiende a la representación de algo, es decir, a la figuración o transfiguración de la realidad. El juego es por ello un fenómeno cultural, creador de cultura.

Puede decirse que esta teoría nació con Aristóteles, y, a través de Santo Tomás (1225-1274), Kant (1724-1804) y Schiller (1759-1805)[11] llegó a Nietzsche (1844-1900). En la segunda mitad del siglo XIX fue adoptada por algunos psicólogos ingleses y, luego, por varios estetas alemanes que la reelaboraron con cierta originalidad. K. Lange (1855-1921) y particularmente K. Groos (1861-1946) han defendido que la eficacia del goce estético es, como en el juego, una «consciente autodecepción» (1892: 36). En la actualidad ha vuelto a ser reconsiderada, aunque desde presupuestos teóricos distintos (R. Núñez Ramos, 1992).

George Bataille (1897-1962) en su obra *La literatura como lujo* (1993) plantea la cuestión de la gratuidad de la literatura o, en palabras de Jordi Llovet, de la «idea de la literatura como gasto improductivo, en contraste con lo que se entiende por producción de bienes materiales en una sociedad moderna» (1993). La reflexión de Bataille sobre la creación literaria gira en torno a tres conceptos claves: «fiesta», «soberanía» y «sacrificio».

María Luisa Pratt defiende que la función de la literatura es distraer, e insiste en que los relatos literarios deben ser concebidos como un tipo de «textos narrativos de diversión», una clase que comprendería todos los relatos de sucesos presentados como insólitos, interesantes y destinados a distraer. En ellos, el destinatario debe reconocer que la pertinencia del relato se sitúa, no en la información que transmite, sino en que es «contable» (1977: 148).

Los relatos literarios están favorecidos por unos signos externos -edición, crítica literaria, enseñanza-, por «un principio de comparatividad superprotegida», que permiten al lector esperar una comunicación interesante. Esta comunicación es posible si el interlocutor coopera y si su respuesta es pertinente.

Empatía

La «teoría de la empatía» defiende que la experiencia poética consiste en la transferencia de los sentimientos del poeta al poema. Atribuye al texto, por lo tanto, lo que este no posee previamente en sí mismo. El poema produce una «resonancia psíquica» que implica y genera una peculiar satisfacción.

Contemplación

La «teoría de la contemplación» sostiene, por el contrario, que, en una experiencia poética, el placer que sentimos no se deriva, en modo alguno, de nosotros mismos, del sujeto, sino del poema, al que nos sometemos y del que aprehendemos su belleza.

[11] El «impulso de juego» es un principio capital en la estética de Schiller, y aparece ya en su *Ensayo sobre la gracia y la dignidad* (1793). Lo descubre en la mentalidad y en la terminología de Kant, que habla del libre juego de las facultades. Ese «impulso de juego» es de nuevo, según Schiller, un principio que sintetiza el movimiento contrario a los otros dos, el instinto «sensible» y el instinto «formal» (Véase J. Plazaola, 1973).

Euforia

La «teoría de la euforia» identifica la experiencia poética en la resonancia afectiva y rechaza el valor del componente intelectual. Se produce, afirma, cuando nos detenemos ante el umbral del pensamiento. Recordemos, por ejemplo, las creaciones y las explicaciones de Paul Valéry e, incluso, las de Henry Brémond. A la poesía solo le queda «un encantamiento indefinible».

LA LITERATURA COMO CREACIÓN LINGÜÍSTICA

Si la creación literaria se define por su índole artística y, como consecuencia, exige una consideración estética, su especificidad frente a otras obras de arte está determinada por su carácter lingüístico. Si la pintura se realiza con colores y la música con sonidos, la literatura se elabora mediante palabras pertenecientes a una determinada lengua (Aristóteles, *Poética*: 47-48).

No es de extrañar, por lo tanto, que a lo largo de la tradición se haya concebido la creación literaria como un tipo peculiar de discurso verbal y que se haya concedido especial relevancia a todos los elementos formales. García Berrio señala que «examinando el contenido del *Ars* horaciano descubrimos, como una constante reiteradísima, la atención preferente por conocimientos caracterizables en conjunto como formales» (1978: 429), aunque advierte, seguidamente, que Horacio también concedió importancia a los elementos pertenecientes al plano del contenido.

Fueron las paráfrasis elaboradas en la época renacentista, probablemente procedentes de corrientes cristiano- medievales, favorables al saber, al contenido ideal, a la filosofía, las que -según García Berrio- impidieron que cristalizara un reconocimiento teórico formal[12] de la obra literaria. Por esta razón son escasos los teóricos renacentistas que reclamaron los derechos prioritarios de la forma sobre el fondo en la poesía (*Ibidem*: 429 y ss.)[13].

A comienzos de nuestro siglo, los Formalistas rusos ponen el acento en los caracteres lingüísticos como criterio válido para definir la peculiaridad literaria de una obra y, en consecuencia, consideran que los textos literarios se caracterizan, ante todo, por la especial utilización de los diferentes elementos de la lengua que se emplee. «El objeto de la ciencia de la literatura -como afirma Jakobson- no es la literatura sino la literariedad, es decir, aquello que hace de una obra dada, una obra literaria» «Si los estudios literarios pretenden llegar a ser una ciencia -declara este mismo autor- deben reconocer el procedimiento como su personaje único» (1960: 19 y ss.). En consecuencia, la aplicación y la justificación de los procedimientos constituirán cuestiones teóricas y críticas fundamentales (M. Rodríguez Pequeño, 1991)[14].

---

[12] El subrayado es nuestro.

[13] Debemos tener en cuenta, sin embargo, que el término «formalismo» se usó anteriormente en el ámbito de la crítica de las artes plásticas. Valeriano Bozal señala cómo con él se designa una orientación de la historiografía de las artes plásticas que aparece a finales del siglo XIX y en los primeros años del presente. En 1886 y 1887 Korritad Fiedler publicó en Leipzig dos artículos fundamentales para la historia del formalismo y de la teoría de las artes en el mundo contemporáneo, «La valoración de obras de artes plásticas» y «Sobre el origen de la actividad artística» (1987b: 17).

[14] García Berrio (1973: 23) ha destacado como mérito fundamental de la Escuela formalista su condición de ser el primer sistema crítico que recoge el desafío de un arte nuevo, simbolista- futurista. Dicho arte, como es sabido, niega los principios clásicos afirmados como dogmas por el anterior, mimético, que usaba para expresarse un lenguaje de signo básicamente lógico- racional, y que en virtud de un mero «añadido» de ornato lingüístico y jugueteo con la imagen, adquiría ciertas propiedades anejas de actuación emotiva. Los mismos formalistas -Zirmunskij, Eifhembaum, Tomasevskij, Sklovskij, Tynianov, Jakobson...- y otros prestigiosos lingüistas - Erlich, Striedter, Todorov, García Berrio, Pozuelo...- han explicado la significación de la escuela, y han elaborado rigurosos análisis históricos y críticos. Pero, para los propósitos concretos de estas reflexiones, creemos que es suficiente que indiquemos algunos de los rasgos más característicos.

Los Formalistas, al partir del supuesto de que la obra literaria es un producto verbal, defienden que el estudio de la literatura debe apoyarse en el análisis de los diferentes niveles lingüísticos de los textos y que, por lo tanto, las teorías descriptivas deben servir de instrumentos válidos para la definición del objeto de la literatura e incluso de criterio operativo para la interpretación y para la valoración de las creaciones poéticas (Fokkema, 1981, 1984, 1989; Albaladejo, 1986).

El lenguaje cotidiano -nos dirán los Formalistas- tiende a automatizarse porque la relación signo-realidad se convierte en habitual; las palabras se usan solo como meros instrumentos que han de ser lo más transparente posible y, en consecuencia, dejan de interesar como tales desde el punto de vista literario. El lenguaje poético pretende contrarrestar esa automatización aumentando la duración y la intensidad de la percepción mediante el oscurecimiento de la forma (A. García Berrio, 1983).

El carácter estático y puramente cuantitativo que tenía en principio este concepto de «desautomatización» fue superado posteriormente por Tynianov y, más adelante -ya en la Escuela de Praga-, por Mukarovsky: no es la suma de artificios lo que confiere poeticidad, sino la función de los mismos; y esta función no puede medirse únicamente frente a la convención del lenguaje cotidiano sino que ha de establecerse frente a las propias convenciones normativas de la tradición literaria y de las series extraliterarias.

La «desautomatización» deja de ser así un principio absoluto para convertirse en una pauta relativa, dependiente de la función que cada elemento literario ocupa en el conjunto de normas que actualizan, normas que, además, van variando y modificándose hasta constituir un sistema dinámico de convenciones (Pozuelo, 1988b).

El problema de la «literariedad» así planteado sirve, pues, para atraer la atención sobre los modelos de rasgos formales que serían esenciales en las obras literarias y, por el contrario, accidentales en otros textos. Estudiar un texto como «literatura», en vez de servirse de él como documento biográfico o histórico o, incluso, como formulación filosófica, significa, para el teórico y para el crítico literario, concentrar su atención en el empleo de ciertas estrategias verbales.

Los Formalistas proponían «como afirmación fundamental que el objeto de la ciencia literaria debe ser el estudio de las particularidades específicas que distinguen unos objetos literarios de otros que no lo son» (Eikhenbaum, 1927: 37). El reto esencial estriba en reconocer aquellas particularidades específicas de las obras literarias que sean suficientemente generales para manifestarse tanto en la prosa como en el verso[15].

Advierto, sin embargo, que esta concepción del lenguaje literario, como tipo peculiar del discurso, no es totalmente nueva. Si bien se trata de una cuestión que ha ocupado una posición central en nuestra época, ha sido objeto de atención de las Poéticas, Retóricas y Preceptivas de todos los tiempos. Los rasgos que definen los conceptos como «desautomatización» y «desvío» están presentes ya, como indica Lázaro Carreter (1974: 35), en la antigua Retórica.

[15] Recuerdo que Jean-Paul Sartre (1905-1980) respondía a esta cuestión *Qu'est-ce que la littérature*? (1950) estableciendo una separación entre la prosa que se serviría del lenguaje para decir cualquier cosa, y la poesía que actuaría sobre el lenguaje (1948). Sin embargo, sus análisis de novelas y los de mayoría de críticos muestran que la prosa también puede ser definida a partir de la «literariedad».

> «Por debajo de la tipología de los distintos recursos de la *Elocutio* es posible perseguir una característica o rasgo común que los une, un soporte básico que constituye la noción de literariedad aportada por la retórica tradicional. Este soporte básico común se ha encontrado en la noción de desvío, toda vez que tropos y figuras suponen una modificación y apartamiento de la norma lingüística común» (1974: 35).

Esta hipótesis desviacionista, formulada explícitamente por los Formalistas y desarrollada por las escuelas estructuralistas, fue defendida también -aunque desde una perspectiva teórica diferente- por la estética idealista. Para esta escuela las «peculiaridades idiomáticas» o «desviaciones» se explican por las particularidades psíquicas que revelan. La lengua literaria es «desvío» pero, no por los datos formales que aporta, sino porque traduce una originalidad espiritual, un contenido anímico individualizado (J. M. Pozuelo, 1988a).

Esta «literariedad» posee tres rasgos fundamentales, tres elementos de su definición que constituyen, al mismo tiempo, los tres principios en los que se debe apoyar una teoría coherente y una crítica rigurosa: el de actualización -los procedimientos que llaman la atención sobre el mismo lenguaje- el de intertextualidad -las dependencias y los vínculos con otros textos de la tradición literaria- y el de coherencia -la perspectiva de selección de procedimientos y de materiales (J. Culler, 1989: 31-43).

Principio de actualización

Sklovskij declara que «la lengua poética difiere de la lengua cotidiana por el carácter perceptible de su construcción» (Eikhenbaum, 1127: 45). Según Mukarovky, la lengua poética no se define, por su belleza, por su intensidad afectiva ni por su cantidad de imágenes, sino por su manera de hacerse evidente y de actualizarse (1977: 3-4).

Existen diversas maneras de llamar la atención sobre la lengua para que el lector no reciba el texto como un simple medio transparente de comunicar un mensaje, sino que se sienta atraído por la materialidad del significante y por otros aspectos de la estructura verbal. La «desviación» o la «aberración» lingüística -neologismos, combinaciones insólitas de palabras, elección de estructuras no gramaticales o incompatibles, paralelismos y repeticiones, ritmos, rimas, aliteraciones- son diferentes formas de llamar la atención utilizadas, como es sabido, sobre todo en poesía, pero que también se emplean con frecuencia en prosa.

La finalidad y el resultado de esta «actualización» constituyen lo que los Formalistas llaman el «extrañamiento», «desfamiliarización» o «desautomatización» del lenguaje, que produce la perceptibilidad de los signos en cuanto tales, de un discurso elaborado, estructurado y cerrado en el que cada elemento cumple una función predeterminada.

La imagen literaria suele ser interpretada como elemento fundamental y como señal de «literariedad» porque también sitúa los objetos y los sucesos bajo perspectivas insólitas y porque exige un esfuerzo de interpretación. Incluso las novelas realistas presentan una amplia gama de imágenes más o menos sorprendentes para despertar, para mantener la atención y para advertir sobre la naturaleza literaria del texto. En otro plano, la perspectiva narrativa que se adopte, también contribuirá, en gran medida, al efecto desautomatizador.

Advierto, sin embargo, que esta «desviación» y su efecto «desautomatizador» se marcan en el nivel lingüístico, no solo por medio de figuras o de combinaciones insólitas,

sino también por un lenguaje «peculiar», mediante el uso de fórmulas arcaicas o innovadoras, de términos y de expresiones aceptados como literarios. Cada lengua posee ciertas palabras y ciertas construcciones que indican que estamos situados en el ámbito literario. La parodia y la destrucción de este mismo lenguaje señalan también que se trata de un discurso literario.

Creemos, insistimos, que no podemos limitar la «literariedad» de un texto a los procedimientos lingüísticos, ya que todos los elementos o procedimientos pueden encontrarse, en textos no literarios. El mismo Jakobson reconoce que «las aliteraciones y otros procedimientos eufónicos son utilizados por el lenguaje cotidiano hablado. Se oyen en el tranvía bromas fundadas en las mismas figuras que la poesía lírica más sutil, y muchos chismes están contados siguiendo las mismas leyes que rigen la composición de las novelas...» (1973: 114).

En mi opinión, el solo hecho de que un discurso atraiga la atención sobre el uso de la lengua no es suficiente para que un texto sea literario. El discurso publicitario y los juegos de palabras, por ejemplo, hacen que nos fijemos sobre la lengua sin que por esto podamos afirmar que se trata de discursos literarios. Jakobson indica una vía de reflexión, en su célebre distinción de las seis funciones del lenguaje, definiendo la función poética del lenguaje como «una focalización sobre el mensaje en cuanto tal» (1960: 353).

Esta definición retorna, al menos parcialmente, la noción tradicional según la cual el objeto estético posee un valor en sí mismo, no está al servicio de fines utilitarios, sino que posee lo que Kant en su *Crítica del juicio* (1790) llama «finalidad sin objetivo». Libre de las limitaciones y de las servidumbres de los discursos cotidianos, históricos y prácticos, la obra literaria se sitúa de manera diferente -ambigua-, y se constituye como estructura autónoma ligada al ejercicio de la imaginación del autor y del lector. La literariedad, por lo tanto, también incluye la idea de un discurso polivalente en el que todos los sentidos de una palabra (sobre todo las connotaciones) pueden entrar en juego, o la de un discurso portador de un sentido oculto, indirecto, suplementario, que sería el contenido más específico e importante.

La noción de la «función poética del lenguaje», por lo tanto, pone el acento en el lenguaje en sí mismo, pero, no como un valor autónomo, sino como una relación específica con los otros constituyentes de la situación lingüística. Sklovskij habla de la literatura como del «camino sobre el que el pie siente la piedra, el camino que vuelve sobre sí mismo» (1919: 115).

La obra no se dirige hacia un objetivo pragmático, pero esto no quiere decir que no tenga sentido; de hecho, se refiere a sus propios medios, es decir, que la llamada de atención del lenguaje en el texto literario es una manera de separarse de otros contextos y de situarlo en un ámbito de textos y de procedimientos literarios.

Se vuelve así al propósito de Jakobson según el cual los estudios literarios deben tomar el procedimiento como su personaje único, corno el protagonista, como el asunto del discurso literario.

Principio de intertextualidad

Mediante la aplicación del «principio de intertextualidad» se aísla el texto de los contextos prácticos, filosóficos, científicos, históricos y coloquiales, y, así, se redefine y se resitúa

en el ámbito específico de la creación artística. Desde esta perspectiva, afirmamos que escribir es inscribirse en la tradición literaria, en el horizonte propio en el que las obras pueden ser leídas, interpretadas, valoradas, clasificadas y ser explicadas.

Toda obra literaria es creada en referencia y por oposición a un modelo específico, y se alimenta de otras obras de la tradición, a las que trata de superar y, en cierta medida, contradecir. Las obras están determinadas por unas formas y por unas estructuras convencionales. Sklovskij demuestra que «la convencionalidad se alberga en el corazón de toda obra literaria en cuanto que las situaciones se liberan de sus relaciones cotidianas y se determinan según las leyes de una trama artística dada» (1919: 118). Insisto, por lo tanto, en que la forma de la obra está determinada por las formas literarias precedentes, incluso por aquellas de las que se diferencia, se separa y, a veces, niega.

La «intertextualidad» es un fenómeno tan antiguo como la literatura y como los demás artes. En mi opinión, es un fenómeno inherente a todas las actividades humanas que podemos comprobar, por ejemplo, en la gastronomía, en la moda o en el diseño de vehículos. Podemos afirmar que en todas las creaciones humanas siempre encontramos huellas de obras anteriores.

Los críticos artísticos de manera permanente se han referido a rasgos de estilo, de época, de escuela o de generación. Y siempre han descrito las fuentes, las influencias, los préstamos literarios o los plagios. Los autores del pasado acudían a sus modelos sus clásicos y a «fuentes» porque se sentían inmersos en el fluir de la Historia y se hacían eco de textos ajenos porque tenían conciencia de la permanente validez de la cultura clásica.

La palabra «intertextualidad» deriva, según Julia Kristeva, en su artículo «Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela», publicado en la revista francesa *Critique*, 1967, expone cómo Mijaíl Bajtín afirma que el hombre es un ser dialógico, inconcebible sin sus relaciones con el otro. La «dialogía», uno de los conceptos fundamentales de Bajtín, es la base de la intertextualidad porque establece la relación de voces propias y ajenas, individuales y colectivas. El diálogo se concibe como aceptación de la palabra «ajena», de la voz del otro como punto de partida de la respuesta propia. Se opone a la voz «monológica», «normativa» y «autoritaria».

En su análisis Kristeva explica cómo los textos literarios se construyen como «un mosaico de citas»: «todo texto es la absorción y la transformación de otro texto. En lugar de la noción de «intersubjetividad» se instala el de «intertextualidad», y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble (*Semeiotikè*, 1969: 145-146).

Según una interpretación radical de esta teoría, el autor es un factor secundario, es simplemente «el espacio» en el que resuenan las palabras, es un mensajero que transmite adaptándolas a las situaciones actuales unas ideas e, incluso, unos procedimientos ideas y mensajes heredados.

Principio de coherencia

Pero la «actualización» y la «intertextualidad» no son siempre unos criterios suficientes para definir la «literariedad» ya que los «desvíos» y las «repeticiones» se dan también en otros textos no considerados como literarios. La «literariedad» es sobre todo la manera de «integración» de estas formas y recursos -o, en otras palabras, el establecimiento de una interdependencia funcional y unificadora según las normas de la tradición y del

contexto literario- lo que caracteriza a la literatura. Podemos distinguir tres tipos de coherencia (Cf. Calsamiglia, H. y Tuson, A., 1999; De Beaugrande, R. A. y Dressler, W. U., 1972; Van Dijkovich, T. A., 1978).

En primer lugar, la que establecen las relaciones de elementos que, en otros discursos, no poseen función alguna -la rima, la aliteración o el paralelismo en la conversación normal-. En un poema, el paralelismo, por ejemplo, incita a establecer una relación semántica entre sus componentes. Donde domina la función poética del lenguaje, «la similitud se convierte en el procedimiento constitutivo de la secuencia» (Jakobson, 1960: 358), procedimiento constitutivo a la vez para el autor que selecciona y reúne los elementos en virtud de alguna semejanza (fonológica, morfológica, sintáctica o semántica), y para el lector que debe considerar en qué medida una especie equivalente se transpone a otra.

La coherencia en un segundo nivel une a los diferentes elementos de una obra considerada globalmente. La creación literaria es un todo orgánico (Ingarden, 1973a) y, en consecuencia, la tarea de la interpretación consiste en buscar y en demostrar esta unidad. Los Formalistas rusos hablaban de «la dominante» que se presenta bajo la forma de un elemento o de una estructura unificadora (a veces una figura como el quiasmo) identificable en todos los niveles (Jakobson, 1973: 145). Lo esencial es que esta unidad determine y exija un esfuerzo para percibir cómo un elemento del texto se refiere a los otros, los transforma y crea una estructura de conjunto.

Esta unidad genera tensiones, descubre contradicciones entre los elementos o entre las estructuras a diferentes niveles. «La lengua de la poesía es el lenguaje de la paradoja», declara un representante del New Criticism americano (Brooks, 1947: 3): la literatura, por el juego de las connotaciones y por la presentación irónica de los discursos (los discursos coloquiales y las fórmulas de la literatura anterior), hace sentir hasta qué punto toda reducción a una postura fija se basa en simplificaciones. Este supuesto de la unidad hace que aparezcan aparecer disonancias y produce algunos de los efectos literarios de este género.

En un tercer nivel de coherencia, la obra se integra en un determinado contexto literario gracias al uso de comunes procedimientos y de convenciones, a los márgenes en los que se incluyen los géneros literarios, a los códigos y modelos que facilitan la interpretación de modelos de comportamientos en una determinada sociedad. A este nivel, el texto literario ofrece siempre un comentario sobre una lectura implícita (Iser, 1972) o puede ser interpretado como una alegoría de la lectura, como una reflexión sobre las dificultades de la interpretación (De Man, 1979).

La posibilidad de leer un texto literario como una reflexión sobre su propia naturaleza y sobre el concepto de literatura hace de la literatura un discurso autorreflexivo, un discurso que, implícitamente (a causa de su situación de comunicación diferida) nos habla sobre su propia actividad significativa.

Las investigaciones recientes sugieren, por el contrario, que existen muchos aspectos del funcionamiento del texto que escapan a la reflexión o a la definición. En este sentido, el objeto profundo de la literatura es siempre la imposibilidad de la literatura -esta búsqueda del absoluto literario del cual la obra representa, hasta cierto punto, su fracaso (Blanchot, 1955).

Pero, para volver sobre las fórmulas más familiares que pretenden favorecer una renovación o un avance, podemos decir que la literatura es una crítica de la literatura -de la noción de literatura que hereda-, y en esto, la «literariedad» es un tipo de reflexibilidad.

Esta discusión sobre la «literariedad» oscila entre la descripción de los rasgos de los textos y la explicación de las pautas y de los presupuestos que usamos para su interpretación y valoración como composiciones realmente literarias. Por una parte, está claro que la noción de «literariedad» es una función de relaciones diferenciales del discurso literario y de otros discursos más, que una cualidad intrínseca. Pero, por otro lado, cada vez que se identifica cierta «literariedad», se constata que estos tipos de organización se encuentran en otros discursos[16]. Tengamos presente también que una serie de investigaciones actuales -en dominios tan diferentes como la Antropología, el Psicoanálisis, la Filosofía y la Historia- han encontrado cierta «literariedad» en los fenómenos no literarios. Jacques Derrida demuestra el puesto central, nuclear, de la metáfora en el discurso filosófico. Claude Lévi-Strauss ha descrito cómo en los mitos y en el totemismo se revela una lógica análoga al juego de oposiciones de la temática literaria (varón/hembra, terrestre/celeste, moreno/rubio, sol/luna).

[16] Jakobson cita como ejemplo de la función poética del lenguaje, un *slogan* americano de la campaña presidencial de Eisenhower en 1954, «*I like Ike*»: se da aquí una repetición paronomástica muy fuerte en la que el sujeto que ama y el objeto amado están completamente envueltos por el acto de amar.

LITERARIEDAD Y FICCIONALIDAD

Otra concepción de la «literariedad» pone el acento en una relación particular del discurso literario con la realidad: estas proposiciones se refieren a personas y a sucesos imaginarios más que históricos (Véase Albaladejo, 1986a, 1986b, 1986c, 1986d). Creemos, sin embargo, que este rasgo tampoco es suficiente ni exclusivo.

Algunos enunciados pertenecientes a la Pedagogía, a la Psicología y a la Filosofía e, incluso, a las Ciencias Naturales, explican sus ideas mediante comparaciones con objetos imaginarios, con personajes ficticios y través de relatos imaginarios sugeridos por episodios y comportamientos de la vida cotidiana. Estos procedimientos no debilitan la validez de definiciones teóricas. También sabemos que en las creaciones literarias las relaciones con la realidad la ficcionalidad no se limita a los personajes, a las situaciones y a los sucesos imaginarios, sino que crea todo un mundo dotado de cierta autonomía en el que incluye también a los narradores y a los lectores implícitos. Tengamos en cuenta, además, que en la literatura no todo es ficción, sino que, con el fin de que los relatos sean «verosímiles», es indispensable que también hagan algunas referenciar a realidades históricas, sociológicas y psicológicas (J. Culler, *Ibidem*).

Las obras literarias se refieren a un mundo posible entre muchos mundos posibles, más que a un mundo imaginario (Carvallo, Ricoeur, Dolezer, Bonati, Pavel y Albaladejo)[17]. Algunos teóricos, sin embargo, defienden que todo el proceso comunicativo es ficticio[18].

La «mímesis» de la literatura consiste, por lo tanto, más que en la imitación de personajes y de acontecimientos, en la imitación de discursos «naturales», en el fingimiento de actos de lenguaje «serios». Las novelas son así también las reproducciones convencionales de otros géneros -crónicas, periódicos, memorias, biografías, historias e incluso colecciones de cartas-. El novelista «aparenta que escribe una biografía, pero lo que hace es fabricarla» (Smith, 1978: 30).

Según Martínez-Bonati los signos lingüísticos de una obra son imitaciones ficticias y no verdaderamente lingüísticas (1981: 81). Algunas novelas «aparentan» que son biografías o colecciones de cartas, que ponen en escena un personaje que aparenta contar su vida, pero para la mayoría de textos literarios, la ficcionalidad no siempre es el rasgo que distingue a una novela de una biografía. Smith lo explica afirmando que Tolstoi, al escribir *La muerte de Iván Ilitch*, «aparenta escribir una biografía, pero lo que hace es fabricarla» (*Ibidem*), en realidad, más que elaborar un escrito que se parece a una

[17] Cf. Moral Padrones, E., *Ficcionalidad, mundos posibles y sueños*. *Vid.*: https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/136265.pdf.

[18] Cf. Albaladejo, T., 1998, *Teoría de los mundos posibles*, Alicante, Universidad. La Teoría de los mundos posibles, desarrollada principalmente por Lubomir Dolezel e introducida en España por Tomás Albaladejo realiza un acercamiento semántico al hecho ficcional, es decir, a través de su significado y no de su forma externa (como hacía, principalmente, la narratología). Basándose en planteamientos apuntados por autores como Leibniz, la teoría de los mundos posibles sostiene que toda ficción crea un mundo semánticamente distinto al mundo real, creado específicamente por cada texto de ficción y al que solo se puede acceder precisamente a través de dicho texto. Así, una obra de ficción puede alterar o eliminar algunas de las leyes físicas imperantes en el mundo real (como sucede en la ciencia ficción o en la novela fantástica), o bien conservarlas y construir un mundo cercano -si no idéntico- al real (como sucede en la novela realista). Según esta teoría los únicos 'requisitos' para crear un mundo posible es que este pueda ser concebido y que una vez concebido mantenga una congruencia interna.

biografía, se sirve de procedimientos que serían ilegítimos en una biografía y que son los propios de una novela.

La creación literaria, al mismo tiempo que se refiere a objetos, a personas y a episodios perceptibles por los sentidos muestra su capacidad para revelar la vida oculta en el interior de los seres humanos, en la mente y en las emociones.

Kate Hamburger (1968) señala que uno de los poderes que distingue a la literatura de los otros discursos es su poder de descubrir un mundo mental, las experiencias interiores de los personajes. Todas las referencias exteriores a los espacios, a los tiempos y a las demás personas están definidas por las distancias físicas, familiares o sociales que guardan con el protagonista de las acciones. Martínez-Bonati establece también otros modos de discursos de la ficción diferentes a la imitación de un acto cotidiano supuesto «real» (1981: 104).

Podemos llegar a la conclusión de que la literatura no es una imitación ficticia de actos de lenguaje no ficticios «serios», sino un acto de lenguaje específico, por ejemplo, el de contar una historia. El discurso literario, por lo tanto, posee unas condiciones de enunciación diferentes de otros actos lingüísticos y, en consecuencia, debe cumplir unas condiciones específicas. Pero nos debemos seguir preguntando por el carácter de esas condiciones específicas y más concretamente por las relaciones que se establecen entre estos actos de lenguaje del relato literario y las del relato no literario. Esta es, opinamos, una cuestión esencial para una «literariedad» ligada a la ficcionalidad (J. Culler, *Ibidem*: 43).

CONSIDERACIÓN SEMIOLÓGICA DE LA OBRA LITERARIA

La literatura es un lenguaje

La literatura es, además, un lenguaje peculiar. Como todo arte, es un medio de indicación, de significación, de expresión y de comunicación. Sintetizando mucho podemos definirla como un lenguaje secundario (Lotman, 1982), complejo y motivado. Todos sus elementos poseen significados, todos son semánticos (M. Cáceres Sánchez, 1990a, 1990b, 1991). Gérard Genette (*Ficción y Dicción*, 1991)[19] explica que la literatura es el arte del lenguaje, y una obra es literaria solo si utiliza, exclusiva o esencialmente, el medio lingüístico[20]. Bobes Naves que «la obra literaria tiene sus propias leyes: crea un mundo de ficción donde los personajes y sus conductas, el tiempo, los espacios y los ambientes se convierten en signos de un mundo coherente y cerrado» (1985: 15), y, según Talens, «El arte es un lenguaje específico, diferente e irreductible al tipo de lenguaje que conocemos como lengua natural. En consecuencia, su funcionamiento es semiótico y no lingüístico» (1978: 18).

Tras esta reflexión, creemos que es fácil advertir nuestra concepción englobadora y totalizante de la Semiótica que estudia los signos verbales y los no verbales, los naturales y los artificiales, tanto pre como post-lingüísticos, aplicamos la denominación «Semiología para el estudio de las estructuras sígnicas trans o post-verbales, o sea, «segundas» frente a los hechos de lengua (Rossi-Landi, 1976: 69).

Concebimos la Semiótica, más que como una ciencia en el seno de la Ciencias Humanas como un punto de vista diferente (Todorov, 1987: 27) en el conjunto de dichas ciencias. Esta visión de la Literatura implica, por lo tanto, la aceptación de otras disciplinas, una perspectiva pragmática del hecho y de los distintos procesos literarios. Jakobson concibe la Poética como Semiótica precisamente porque sus recursos no se limitan al arte verbal», opina Garrido Gallardo (VV. AA., 19: 13, Bobes Naves, 1974: 23).

Esta perspectiva de los significados literarios, de carácter simbólico y abierto, (Eco, Barthes, Talens...) o, en otras palabras, su ambigüedad y su polivalencia, imponen diferentes niveles de lectura de los contenidos imaginarios los que convierten a la obra literaria en señal, signo, síntoma y símbolo, debido a la peculiar manera en que se emplea la lengua, se concibe la realidad, actúa el emisor y reaccionan los receptores.

La Semiótica literaria forma parte, por lo tanto, de una teoría, tanto de la significación, como de la comunicación, y se apoya en una concepción del discurso entendido como «totalidad significante». Su objetivo es la construcción de una gramática capaz de asegurar el análisis de los textos y la elaboración de una teoría de la comunicación literaria apoyada en unos principios y unas pautas capaces de orientar los procesos de elaboración de la obra y de su lectura crítica interpretativa y valorativa (J. Trabant, 1975).

---

[19] Genette, Gérard, *Ficción y Dicción*, Lumen, Barcelona, 1991. En: https://www.casadevelazquez.org/fileadmin/fichiers/investigacion/Epoque_moderne_contemporaine/Ficci%C3%B3n_y_dicci%C3%B3n.pdf.

[20] Hegel, *Esthétique*, «La Poésie», Introduction, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 210.

Siguiendo a Charles Morris (1968, 1985)[21] podemos distinguir la Semiótica Semántica, que estudia la relación de los signos literarios con lo designado; la Semiótica Pragmática, que tiene por objeto las relaciones de los signos literarios con los lectores, y la Semiótica Sintáctica que se ocupa de las relaciones de los signos literarios entre sí.

La literatura como señal

La primera función que ejerce el lenguaje -todo lenguaje- es la de atraer la atención sobre sí mismo: es un grito, una llamada. La literatura, como lenguaje específico, es, en primer lugar, una SEÑAL que informa sobre la existencia y sobre la naturaleza de unos hechos literarios. Posee una serie de elementos cuya finalidad principal es hacer que el texto que se ofrece al oyente o al lector sea recibido como literatura. En la literatura, la lengua y todos sus procedimientos, llaman la atención sobre sí, estimulando la capacidad imaginativa, sobre todo de carácter sinestésico.

Los sonidos o los grafemas, lo mismo que los diferentes recursos gramaticales y léxico-semánticos, a través de los sentidos, sugieren, con mayor o menor eficacia, imágenes polimorfas y polivalentes. Lo primero que dice la literatura es precisamente eso: que es literatura y que como tal debe ser interpretada: que su significado no es referencial sino imaginativo, que ha sido creado por la imaginación del autor y que debe ser recreado por la imaginación de los lectores. Según Susana Langer, las señales anuncian una situación inmanente y preparan para ella a su intérprete.

Esta propiedad del lenguaje oral es el fundamento de la explicación genética que elaboraron los sensualistas, concretamente Condillac (1715-1780)[22] y Destutt de Tracy (1754-1836)[23]. Ernst Cassirer (1874-1954), por el contrario, opone las «señales»

[21] El estadounidense Charles Morris aprovecha las ideas de Cassirer para desarrollar en 1938 una teoría del signo, que corrigió y completó en trabajos posteriores. La Semiótica de Morris es una teoría general del signo en el que distingue tres factores: lo que opera como signo y aquello que designa. Así nacen tres relaciones del «signo vehículo»: con el interpretante, con el designado, con los otros signos, que constituyen, respectivamente, la pragmática, la semántica y la sintáctica.

[22] En la actualidad, la opinión científica, al menos la expresada en manuales y en vocabularios filosóficos, coincide al afirmar que Condillac es el fundador y el autor más representativo de la teoría sensualista. No hay duda de que fue el filósofo de los tiempos modernos que, con mayor rigor y amplitud, elaboró una teoría globalizadora fundamentada sobre la acción de los sentidos. Su doctrina, que abarca las nociones principales de la Gnoseología, Epistemología, Psicología, Semiótica, Gramática, Retórica y Poética, se caracteriza, frente a las que le precedieron, por su índole, al menos intencionalmente, totalizante y, sobre todo, por su extraordinaria fuerza expansiva.

[23] Destutt de Tracy, el más célebre de los «ideólogos» se vanagloria de haber inaugurado el término en 1796. En su ensayo titulado *Mémoire sur la faculté de penser*, relaciona la historia de la astronomía con la del pensamiento y declara que Locke era el Copérnico de esta nueva ciencia y Condillac su Kleper: de la misma manera -afirma- que Kleper, por medio de sus leyes del movimiento de los planetas, había mostrado cómo las varias partes del sistema solar están relacionadas, así Condillac había descubierto «la verdadera conexión de las ideas», y había mostrado que «el lenguaje es tan necesario para el mismo pensamiento como para su expresión». Destutt, quien no acepta para esta nueva ciencia el nombre de metafísica empleado por Locke ni el de psicología insinuado por Condillac, propuso el de «ideología». El término «idea», explica, había significado originariamente «percepción por medio de la vista», pero, en la actualidad, había llegado a ser usado para designar la percepción de todos los sentidos y, también, la que se obtiene por cualquier experiencia o por cualquier pensamiento. Destutt de Tracy, siguiendo a Condillac, defendía que «la formación de las ideas estaba muy estrechamente ligada a la formación de las palabras y que cada ciencia era reductible a un lenguaje bien hecho Para él, progresar en una ciencia no era otra cosa que mejorar su lenguaje, o bien cambiando sus palabras, o bien precisando mejor sus significados (*Mémoire d'Institut National*, 1, 318, 323-4, 326).

(operativas) a los «símbolos» (designativos). Sostiene que el significado metafórico ha precedido al significado concreto de las palabras, y la poesía al lenguaje racionalizado, lo cual explica también el nacimiento de los mitos y del arte en general.

La literatura como signo

Todo lenguaje es, al menos, «signo». Es un medio, un instrumento, un vehículo que lleva al conocimiento de otra realidad diferente a sí mismo. Nos habla de algo, nos refiere algo: retrata, reproduce, describe, descubre, narra... Cumple, en expresión de Jakobson ya clásica, una «función referencial» (1981).

La obra de arte y, en concreto, la creación literaria, es ordinariamente portadora de dicho contenido en mayor o menor grado. El arte realista y el naturalista, por ejemplo, se proponen como objetivo y persignen como ideal la reproducción de personas, objetos o sucesos que sirven de modelos. Mediante diferentes técnicas, según las épocas y los autores, los relatos, las descripciones, las narraciones, los diálogos... «copian» dichos motivos, temas o asuntos (D. Villanueva, 1992). En ocasiones, un tipo de crítica, que podríamos llamar «referencial», se ha dedicado a identificar los referentes y a verificar el nivel de fidelidad que alcanza la obra con respecto a aquél.

Tengamos en cuenta, sin embargo, que los referentes constituyen en la literatura y en el arte en general solo puntos de partida, ocasiones que estimulan al autor y le sugieren la creación de nuevos mundos. Son, en definitiva, elementos que, combinados de múltiples maneras, contribuyen a la creación de representaciones inéditas. En este sentido creo que se deben entender las afirmaciones de Morris sobre el carácter «no-referencial» del signo estético. Es cierto que no mantiene las relaciones convencionales entre los signos y los objetos indicados, como lo hace el discurso científico. No necesita, por lo tanto, verificación, no exige denotación al menos total.

Susana Langer[24] adopta la división de Charles Morris y distingue entre las «señales» que «anuncian» los objetos, y los «símbolos» que nos los «dan a conocer». «Los símbolos no son representantes de sus objetos, son vehículos para la concepción de objetos». Concebir una cosa o una situación no es lo mismo que reaccionar hacia ella abiertamente, o percatarse de su presencia. Al hablar acerca de las cosas, tenemos concepciones de ellas, pero no las cosas mismas; los símbolos significan directamente las concepciones, no las cosas» (S. Langer, 1942: 57-58).

En el acto mismo de la percepción de la obra de arte no es necesario establecer la referencia con su objeto extra artístico, no es necesario el «*denotatum*», y sí con los valores de los que la obra artística es «signo»: el arte es un lenguaje especial que únicamente atañe a los valores y no necesariamente a las afirmaciones o a los elementos «verídicos», propios del discurso científico o lógico. Pero, no lo olvidemos, a veces las

[24] La teoría de Susana Langer procede directamente de su maestro Cassirer, del que toma el concepto de aptitud humana como disposición simbólica, comprendiendo el símbolo en su sentido amplio. Se inspira también en las especulaciones lingüísticas de Wittgenstein y Carnap, aunque refuta a este en su concepción de signo artístico como síntoma. Adopta la división de Charles Morris entre señal y símbolo como especies dentro del mundo de los signos: las señales anuncian una situación inminente y preparan para ella a su intérprete; los símbolos son signos que reemplazan esos indicios y conservan y comunican una disposición para reaccionar contra esas situaciones posibles. Hay distinción, por lo tanto, entre las señales que «anuncian los objetos y los símbolos que nos hacen conocer los objetos.

afirmaciones del arte sirven para transmitir «verdades» y para generar o intensificar «convicciones».

La literatura puede ser, efectivamente, un instrumento de conocimiento de la realidad. Gracias a las obras literarias, podemos penetrar en la naturaleza íntima, secreta y misteriosa, de las cosas tal como las ve y las vive el hombre. La literatura no sustituye a las ciencias ni a la filosofía, pero sí podemos decir que las complementa.

La literatura como síntoma

La literatura es, además, un vehículo privilegiado de autoexpresión personal. Mediante las obras literarias, el autor, no solo dice cosas, sino que «se dice» a sí mismo, se expresa hasta tal punto que podemos afirmar que la descripción de un mundo y la narración de una historia, en muchas ocasiones, no es más que el propio retrato.

La literatura nos habla de algo y, sobre todo, de alguien. La facultad poética, más que espejo que refleja lo exterior, es un foco de luz que ilumina y aviva, es una fuerza «autoexpresiva» que transfigura las realidades a las que se aplica.

Este principio sirve de base, como hemos visto anteriormente, a la teoría estilística y a las diferentes corrientes psicocríticas (Freud, Jung, Mauron...). Lázaro Carreter ha puesto de manifiesto cómo Spitzer -que se inició en el ambiente cultural vienés dominado por Freud- ensayó una alianza entre la lingüística, la filología y la historia literaria con el psicoanálisis. Esta teoría busca, mediante lecturas repetidas, los rasgos idiomáticos que parecen sustentar materialmente el gozo estético que experimenta el lector. Se da por supuesto que tales sentimientos son homólogos a aquellos que originaron la escritura. De esta manera, podemos descubrir las claves creadoras determinadas por motivaciones psicológicas[25].

La consideración spitzeriana de la obra literaria constituye, en cierto modo, un avance de las posteriores teorías psicoanalíticas representadas por Mauron y, hasta cierto punto, por Barthes, y de uno de los elementos que integran, junto con la interpretación antropológica, la «Temática» y la «Poética de lo imaginario» cultivadas por Bachelard, Durand, García Berrio...

La literatura como símbolo

Finalmente, la literatura ha sido definida como cauce de comunicación interpersonal, como proceso abierto y dinámico de conexión fecunda. Usamos aquí el término «símbolo» como un soporte de identificación colectiva en el que destacamos los elementos imaginarios y afectivos que configuran a la obra literaria y la sitúan en un determinado contexto cultural e histórico: la obra literaria y, en general la creación artística, alcanzan su especificidad estética, en gran medida, por su singular capacidad

[25] «El primer Spitzer -dice Lázaro Carreter- pasaba así del lenguaje al alma del artista cuyo reflejo en la obra era su estilo, su psicograma oculto en el lenguaje: unas preferencias, unas constantes, unas recurrencias objetivamente verificables en la escritura que, una vez observadas, permitían entender la obra y la particularidad creadora, anímica del autor. Todos sus designios, lúcidos e irracionales, se reflejarían automáticamente, con un automatismo freudiano, en los rasgos del estilo, con tanta fidelidad, como la curva de un sismógrafo registra los temblores interiores del planeta» (1980).

para reflejar las dimensiones más profundas del espíritu humano y las aspiraciones ancestrales de las diferentes colectividades.

> La literatura -dice Senabre- sólo existe como tal en cuanto alcanza a su destinatario: al público. Y no parece arriesgado conjeturar que este ente no es mero receptor pasivo de la obra, sino que, con cierta frecuencia, al menos desempeña un papel concreto en la producción literaria (1986: 15).

La obra literaria va al encuentro del lector y supone su existencia. Blanchot dice que:

> el escritor siente en sí, viviente y exigente, la parte del lector que está aún por nacer, y con mucha frecuencia, por una usurpación a la que apenas escapa, es el lector, prematura y falsamente engendrado, el que se pone a escribir en él (1973: 209).

Desde este punto de vista podemos afirmar que la literatura es un punto de encuentro y un ejercicio de colaboración entre el escritor y el lector. El lector no se limita a descifrar la obra literaria, sino que, además, la disfruta y la valora. Para que esto sea posible, es necesario que se vea en ella reflejado, explicado y comprendido. La lectura literaria no es una simple lectura, lo mismo que la visión artística no es un simple mirar sino una contemplación que supone cierto grado de «simpatía». Plotino decía que no se puede contemplar la belleza sin ser bello. No se puede leer poesía sin ser, en cierta manera, poeta. El que se acerca a una obra literaria demuestra cierta complicidad con ella: va movido por unas expectativas. La lectura, por lo tanto, implica, no solo una actitud activa, sino, en cierto modo, «productiva»; si no es creadora, lo es, al menos, recreadora o cocreadora.

Es precisamente desde esta óptica pragmática desde la que adquiere relevancia el papel co- y re- creador de las sucesivas lecturas, interpretativas y valorativas, y donde se inscriben algunas corrientes actuales -teóricas y críticas- como la «Estética de la recepción», la «Lectura deconstructiva» e, incluso, la «Poética de lo imaginario» que, como es sabido, concede singular importancia a la historia mitológica y de las religiones y, en general, a la interpretación antropológica de la obra literaria.

Esta reflexión sobre la noción de «literatura» nos obliga a buscar y a encontrar en las obras una organización compleja, intensa y peculiar del lenguaje -de sus contenidos y de su expresión-, una determinada concepción estética y una singular relación con el mundo de la realidad social y cultural en la que se produce y se recibe. Más que para resolver el problema de la «literariedad», las fórmulas categóricas y las definiciones simples, unilaterales, parciales -y, por lo tanto, incompletas-, pueden ser válidas siempre que no pretendan ser excluyentes. Cada una de las investigaciones que aíslan los elementos y las convenciones determinantes para producir y para valorar la literatura deben converger en la creación de un conjunto de vías diferentes y complementarias, válidas para el estudio global de la literatura.

ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN

A Hans Robert Jauss se debe la génesis y articulación de la teoría Estética de la Recepción, que se fundamenta en el lector como figura central de la comprensión del fenómeno literario. El análisis que Jauss proporciona a la teoría de la recepción se basa primordialmente en el concepto de Hans-Georg Gadamer de la «Fusión de horizontes», en donde se explica que una fusión se lleva a cabo entre experiencias pasadas que son expresadas en el texto y en el interés de sus sucesivos lectores hasta llegar a la actualidad. De esta manera, se compara la relación que se establece entre la recepción original de un texto literario y las diferentes maneras de interpretarlo y valorarlo en las etapas sucesivas hasta llegar al presente. Para Jauss, por lo tanto, es importante que, además del análisis del texto en sí, se examine y se describa críticamente, las sucesivas y diferentes maneras de recibirlo y de «leerlo».

Jauss propone, por lo tanto, un nuevo tipo de historia literaria en la que el crítico es el de mediador entre la percepción del texto en el pasado y su lectura en el presente. Según Jauss, esta consideración de su continuidad nos permite percibir la diferencia fundamental entre pasado y presente, y superar de manera parcial dicha diferencia a través de un contacto directo con los textos como productos humanos, aun cuando estos provengan de culturas desconocidas.

Hace ya tiempo que se ha dejado de considerar la lectura como un simple ejercicio o actividad complementaria del aprendizaje de lengua para pasar a ser tratada como un recurso básico y globalizador, a la vez que, debidamente programado, se emplea como un procedimiento muy eficaz para el autoaprendizaje y particularmente válido en cuanto procedimiento de autoevaluación de los dominios lingüísticos. El interés que suscita actualmente el proceso lector se debe, en primer lugar, a que la lectura se ha entendido como una actividad básica para la construcción de saberes, porque integra y reestructura diversidad de conocimientos, a la vez que exige la participación del lector, que es el responsable de la atribución de significados y de la formulación de interpretaciones, además de ser, personalmente, quien fija la ordenación cognitiva de las estructuras y referentes textuales.

Según las propuestas de la Teoría de la Recepción (Iser, Jauss, Gumbrech, Warning, Fish...) y también desde el marco de las teorías cognitivistas del aprendizaje, en los últimos años se está poniendo de manifiesto la importancia de la actividad de los lectores como una participación colaboradora en la construcción de significados del texto o, en otras palabras, los cambios interpretativos que experimentan las obras a lo largo en sus diferentes diálogos con sus respectivos receptores (Mendoza, A., 1988).

RELACIÓN DE LA TEORÍA LITERARIA CON OTRAS DISCIPLINAS

Teoría de la Literatura y Estética

La Teoría de la Literatura, integrada en el ámbito de Filología y apoyada en sus diferentes asignaturas lingüísticas, es una disciplina inter y pluridisciplinar. Está relacionada, en primer lugar, con la Filosofía y, concretamente, con la Estética (1735, Baumgarten; 1902, Croce; 1752, Diderot; 1937, Heidegger; 1969, Kierkegaard; 1970, Kant). No es posible, pienso, la construcción sólida de una ciencia sobre el «lenguaje artístico» prescindiendo de la información contrastada que suministra la ciencia de la belleza y del arte.

Son muchos los conceptos literarios que se elaboran sobre la base de nociones estéticas -creación, belleza, gusto, sensibilidad, sublimidad… (1971, Volpe)- cuya validez y aplicabilidad es necesario verificar en cada uno de los momentos históricos y en las diversas situaciones culturales. Recuerden las analogías y las diferencias que hoy se establecen entre *poïetique* y *poétique* (Passeron, 1975, I, 24; Todorov, 1975: I, 25-41; Zéraffa, 1975, 43-74).

Como han puesto de relieve teóricos, críticos e historiadores (García Berrio, Jiménez, Weinberg, Calabrese, Tatarkiewicz), el problema de las relaciones de la literatura con las demás artes y, consecuentemente, de la Poética con la Estética, ha sido una de las cuestiones más debatidas desde su planteamiento inicial por Aristóteles.

A lo largo de la tradición cultural y filosófica, la noción de arte, concebida de distintas maneras, ha servido tanto para argumentar en favor de la analogía entre las diferentes artes como para defender su irreductible diversidad. Esta discusión ha constituido -y creemos que puede seguir constituyendo- el fundamento epistemológico de diversos modelos teóricos y metodológicos de las poéticas. Si ahondamos en los principios y en los presupuestos de los tratados más representativos e influyentes de las distintas épocas y estilos, podremos comprobar que se apoyan en las respectivas maneras de entender el concepto de arte y en sus formas de aplicarlo a las diferentes manifestaciones artísticas.

No debe sorprendernos, por lo tanto, que artistas, críticos y lingüistas formulen con inquietud preguntas cuyas respuestas estaban convencionalmente reservadas a los filósofos profesionales ni que conceptos como «arte», «expresión», «verdad artística», «forma», «realidad», etc., sean objeto de reflexión y de discusión entre poetas, escultores o pintores. Desde esta perspectiva, es comprensible el acercamiento convergente que, en las últimas décadas, se está produciendo entre los cultivadores de las diferentes artes y entre los estudiosos de las distintas disciplinas. El arte vuelve a ser de nuevo un ámbito plural y un objeto interdisciplinar.

Esta aproximación también ha sido favorecida por los esfuerzos realizados durante el siglo XX, aunque con precedentes en la centuria anterior, por conjugar los estudios humanísticos con las teorías filosóficas y científicas modernas. Nelson Goodmann (1968), por ejemplo, propone el uso de instrumentos lógicos para el análisis crítico de las obras artísticas. Su reflexión parte de una revisión epistemológica de los conceptos básicos de la Estética. Propone una nueva definición y clasificación de las artes y de la experiencia artística. Tras reformular las nociones de «representación», «referencia», «notación», etc., delinea el cuadro de una teoría general de la actividad simbólica en la

que discute y rechaza dicotomías tradicionales como experiencia estética y experiencia artística, arte e intelecto, conocimiento y emoción.

Recuerdo, a este respecto, cómo muchas de las investigaciones de Jakobson están orientadas por los descubrimientos del mundo de la física, de la neurofisiología o de la acústica, y que su «relativismo» tiene mucho que ver con las teorías de Einstein. En mi opinión, el intento efectivo de elaborar una estética científica se lleva a cabo cuando se aplican la cibernética, la topología y la teoría de la información al análisis e interpretación de la obra artística.

Cada vez de una manera más clara y reiterativa los artistas y los teóricos especialistas expresan su convencimiento de que la mejor forma de comprender y de explicar el sentido de las creaciones es situándolas adecuadamente en el ancho horizonte del ARTE con mayúsculas. A esta conclusión se llega en un momento en el que se reconoce simultáneamente la autonomía del arte, por un lado, y su singular capacidad para explicar al hombre y para definir a una sociedad, por otro, y también cuando la filosofía se propone interpretar todo el comportamiento humano como lenguaje y toda la vida como palabra.

Algunos pensadores se acercan al lenguaje artístico como «la gran alternativa a las lagunas y a los vicios estructurales arrastrados en la formación del discurso filosófico logocéntrico, para aproximar al hombre el objeto de la experiencia» (García Berrio y Hernández Fernández, 1988). Romero de Solís (1981) parte de la hipótesis de que casi todo lo que es vitalmente interesante en la existencia escapa al conocimiento científico para acogerse a lo poético. (Para un análisis más detallado de las relaciones entre la *Teoría del Arte y Teoría de la Literatura* (Cf. Hernández Guerrero, J. A., en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teoria-del-arte-y-teoria-de-la-literatura/html/).

Las relaciones de la poesía con las otras bellas artes han sido objeto de múltiples estudios a partir de diversos criterios de comparación: se han analizado, por ejemplo, las obras literarias cuyo asunto era un cuadro, una escultura o una composición musical, e, inversamente, las otras creaciones artísticas cuyo tema era la literatura. También se han establecido paralelismos apoyados en las analogías de los propósitos e intenciones de los creadores o de los efectos y sensaciones suscitados en los receptores.

Otra fórmula, aplicada en diferentes situaciones históricas y con distintos resultados efectivos, ha sido la transposición de categorías descriptivas de un arte a otro: la noción de «ritmo», por ejemplo, a las artes plásticas o la de «musicalidad» a la literatura. Y, quizás, la práctica más frecuente y más operativa haya sido la de utilizar, para la caracterización de estilos literarios, unos conceptos que originariamente pertenecían a la historia de las artes visuales.

Aunque son muchos los autores que, apoyándose en análisis descriptivos del discurso, defienden que la lengua poética carece de referente externo y que es esencialmente autorreferencial (Jacobson, 1960), a mi juicio, esta afirmación es solo relativamente cierta. No hay duda de que el discurso poético presenta el proyecto de un mundo liberado gracias a la «suspensión» de la referencia descriptiva, pero no realiza una «eliminación» total. Si toda la referencia externa fuera anulada, el discurso sería un monólogo exclusivamente individual y privado, y, en consecuencia, sería indescifrable para cualquiera que no fuera su autor.

La suspensión más o menos parcial de la referencia, por el contrario, autoriza la impertinencia semántica que se instaura en función del recuerdo de la referencia suspendida. Este punto de vista ha sido defendido eficazmente por Paul de Ricoeur en la *Metáfora viva* (1977) en la que explica cómo la ausencia total de referencia abriría las puertas a cualquier tipo de interpretaciones por muy absurdas o contradictorias que fueran. Si no existe ninguna forma de referencia al mundo de la acción, tampoco existe el paso interpretativo válido. Por el contrario, si el modo dinámico de la referencia «repetida» que Ricoeur describe es aceptado, sí tenemos el fundamento de los sucesivos pasos interpretativos.

La «interpretación», cualesquiera que sean los métodos utilizados para explicar la configuración del texto, las ideologías y los prejuicios culturales, forma parte del proceso de comprensión del intérprete y consiste en la expresión reflexiva de dicha comprensión, mediatizada por el conjunto de estrategias explicativas que la preceden y la acompañan en el comentario crítico.

La «comprensión» consiste en la extracción del sentido del texto a partir de los indicadores referenciales que el intérprete debe hacer suyos si quiere comunicarla a cualquier otro. La dialéctica de la explicación y de la comprensión constituye, por lo tanto, la fuerza reveladora de la interpretación.

Cada lector lee un texto utilizando unos modelos de coherencia basados en las experiencias de la vida en general y, más particularmente, en las lecturas anteriores. Estos modelos de coherencia son, generalmente, cuestionados y, algunas veces, perturbados por la lectura de otros textos literarios. Así la fenomenología de la lectura de los textos literarios puede ser descrita como la primera aplicación de modelos de coherencia, su desarrollo progresivo, sus modificaciones continuas y, finalmente, sus diferentes sustituciones (Cf. en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-trascendencia-inmanente-de-mariano-penalver-simo-la-convergencia-de-su-pensamiento-racional-de-su-emocion-estetica-de-sus-convicciones-eticas-y-de-su-compromiso-politico/).

El papel del crítico intérprete en este proceso no es el de interrumpir la comunicación sino, todo lo contrario, el de trasponer -«transferir»- una determinada interpretación personal a otros lectores de diferentes tiempos y culturas.

En mi opinión, el crítico debe perseguir la apertura del texto literario mediante el establecimiento de un diálogo aplicando las propias experiencias vitales y lectoras. La crítica, no lo olvidemos, es también una actividad creadora que forma, y desarrolla, en el presente y en el futuro, una colectividad de lectores (Bobes, 1992).

Teoría de la Literatura y Psicología

El texto literario es un producto complejo cuyo origen y destino poseen unos caracteres individuales y, al mismo tiempo, sociales. La creación literaria tiene un origen individual y explicable, al menos parcialmente, por medio de la constitución psicofísica del autor y analizable mediante las nociones pertenecientes al ámbito de la Psicología. El proceso de la escritura literaria y su resultado -el texto literario- se deben hasta cierto punto a esas potencias creadoras -tanto la imaginación como las sensaciones y emociones- de las que están dotados los cuerpos «animados», sensibles e inteligentes.

La intuición artística nace a partir de ciertas experiencias sensibles, se estimula mediante el contacto y la transformación de los sentidos corporales con los objetos materiales y, finalmente, se carga de significados simbólicos gracias a la acción del pensamiento, de la fantasía y de las emociones. Hasta cierto punto, podemos decir que la construcción de las imágenes de Quevedo o Calderón, por ejemplo, se debe tanto a la fuerza de sus respectivas fantasías como a la complexión de sus órganos sensibles y a sus reacciones emocionales.

En mi opinión uno de los rasgos que mejor caracterizan a la lírica y a la narrativa actuales es su profundización en el interior del escritor, de narrador y de los personajes mediante la aplicación de los conocimientos psicológicos y, más concretamente, de algunas técnicas del psicoanálisis (Cf. Paraíso, I, 1995).

Esta dimensión psicológica, que ha sido común a la mayoría de los relatos de ficción de la Historia de la Literatura, progresivamente se fue acentuando durante el siglo XIX. Recordemos cómo en *El jugador* (1866) Fedor Dostoievski esboza un retrato de un hombre hundido, moralmente inestable e incapaz de hacer frente a su desgraciado destino determinado por la debilidad de su carácter. Hasta es posible que Dostoievski escribiera esta obra con la intención terapéutica de liberarse de su pasión por el juego.

Aunque es cierto que esta novela posee un trasfondo autobiográfico también podemos considerarla como un análisis minucioso de los rasgos psicológicos que definen a una amplia variedad de personajes de diferentes países: la gallardía y la degradación del general ruso, el servilismo de los alemanes, el histrionismo de los polacos, la flema de los ingleses o la gallardía de los franceses.

A partir de Proust, *En busca del tiempo perdido* (1913-1927), esta introspección alcanza una progresiva profundidad. Recordemos cómo para explicar determinadas reacciones de los adultos, él rememora unos episodios de su infancia como, por ejemplo, cuando, tras probar una magdalena logra «revivir» unos detalles de los que se había olvidado. Otro autor importante para los análisis psicológicos es el austriaco Robert Musil que, en su obra *El hombre sin atributos* (1943), identifica las diferentes emociones recurriendo al ámbito de las experiencias inconscientes para descubrir y para explicar unas realidades que no son racionales sino instintivas. A veces interpreta las sensaciones identificando sus asociaciones con experiencias anteriores pertenecientes a ámbitos artísticos y, más concretamente, a la música (Cf. también Milan Kundera, 1985: 41).

Este carácter psicológico nos resulta fácil de identificar si prestamos atención a la manera de mirar el interior de los personajes para penetrar en las motivaciones subjetivas de sus conductas. En *Tiempo de silencio* (1961) Luis Martín Santos descubre el fondo inconsciente de los pensamientos, de las sensaciones y de las emociones. A través de un ejercicio explícito de monólogo interior penetra en ese ámbito que está próximo al

inconsciente. Esta es la razón por la que el discurso literario a veces no es lógico y su formulación puede ser sintácticamente imperfecta e, incluso, incorrecta.

En *La insoportable levedad del ser*, de Kundera, Tomás, al acordarse de Teresa, con la que había convivido y disfrutado durante varios días, experimenta unas sensaciones extrañas que hace que le tiemblen las manos cuando imagina cómo, al abrir la cerradura de su casa de Praga, se siente enfermo de compasión y experimenta en su corazón el peso de la orfandad, de esa soledad que la envuelve:

> El sábado y el domingo sintió la dulce levedad del ser, que se acercaba a él desde las profundidades del futuro. El lunes cayó sobre él el peso hasta entonces desconocido. Las toneladas de hierro de los tanques rusos no eran nada en comparación de aquel peso. No hay nada más pesado que la compasión. Ni siquiera el propio dolor sentido con alguien, por alguien, para alguien, multiplicado por la imaginación, prolongado en mil ecos.
>
> Se hacía reproches para no rendirse a la compasión, y la compasión lo oía con la cabeza gacha, como si se sintiera culpable. La compasión sabía que se estaba aprovechando de sus poderes y, sin embargo, se mantenía calladamente en sus trece, de modo que al quinto día de la partida de ella Tomás le comunicó al director del hospital (al mismo que después de la invasión rusa le llamaba a diario a Praga) que debía regresar de inmediato (Kundera, 1985: 39).

En *El lobo estepario* (1927) el escritor suizo-alemán Hermann Hesse combina diversos datos autobiográficos con reflexiones antropológicas, con análisis psicológicos y con episodios creados por su fantasía:

> Érase una vez un individuo, de nombre Harry, llamado el lobo estepario. Andaba a dos pies, llevaba vestidos y era un hombre, pero en el fondo era, en verdad, un lobo estepario. Había aprendido mucho de lo que las personas con buen entendimiento pueden aprender, y era un hombre bastante inteligente. Pero lo que no había aprendido era una cosa: a estar satisfecho de sí mismo y de su vida. Esto no pudo conseguirlo. Acaso ello proviniera de que en el fondo de su corazón sabía (o creía saber) en todo momento que no era realmente un ser humano, sino un lobo de la estepa. Que discutan los inteligentes acerca de si era en realidad un lobo, si en alguna ocasión, acaso antes de su nacimiento ya había sido convertido por arte de encantamiento de lobo a hombre, o si había nacido desde luego hombre, pero dotado de alma de un lobo estepario y poseído o dominado por ella, o, por último, si esta creencia de ser un lobo no era más que un producto de su imaginación o de un estado patológico (p. 51).

En un permanente ejercicio de introspección aplica criterios psicológicos, describe con detalles su crisis espiritual y la división que él sufre. Explica cómo, a sus ansias de perfección humana, a su sensibilidad artística y a su inquietud moral se oponen sus incontroladas reacciones hurañas, su inoportuna agresividad y su desarraigo familiar y social:

> Muchas cosas viví en el pequeño teatro de Pablo, y ni una milésima parte de ello puede expresarse con palabras. Todas las muchachas que en alguna ocasión había amado fueron ahora mías; cada una me dio lo que sólo ella podía dar; a cada una le di yo lo que sólo ella podía tomar de mí.

Fijaos lo claras que resultan las palabras de Goethe que el profesor Alfred Sonnenfeld cita en su libro *Armonía*:

> Tras la pregunta del aprendiz Wagner acerca de cómo comunicarse con los demás, Fausto responde: «si no lo sentís de verdad, no lo lograréis… Os lo aseguro: si no os sale del corazón, no habrá sintonía de corazones […]. No basta con dominar la técnica de la comunicación. Haz saltar una llama de tu montón de cenizas… No seáis un bufón cascabelero» (p. 11).

Con independencia de la explicación específica que elijamos, lo cierto es que, genéricamente hablando, en el funcionamiento, por ejemplo, de los diferentes procedimientos literarios, tanto en el proceso de la escritura como en el de la lectura, debemos de tener en cuenta el papel que juega la sensación, el pensamiento, la memoria, la imaginación, la fantasía y toda la gama de factores emotivos.

Recordemos que la mayoría de los tratadistas, ya desde la Antigüedad Clásica, (Demócrito, Platón, Aristóteles, Horacio…) han descrito, a veces con detalle, la operación artística de la «inspiración», y que, en los tiempos modernos, muchos autores, a partir de los análisis de Freud, por caminos divergentes (Jung, Maritain, D´Ors), se valen del «inconsciente» para dar cuenta de los procesos de creación y de recreación (Castilla del Pino, 1984: 250 y ss.)[26].

Teoría de la Literatura y Sociología

La obra literaria es la creación de un individuo, de una persona que se dirige a otras personas que la leerán y la interpretarán aplicando sus esquemas literarios, estéticos y éticos, pero las palabras del autor como las interpretaciones cada uno de los lectores también reflejan los valores, las convicciones y los hábitos vigentes en sus respectivas sociedades. La urdimbre social es necesaria para que nos sintamos protegidos y alentados por la vecindad, y, por otro lado, las creaciones literarias nos ayudan a definirnos y a retratarnos como miembros de esa sociedad.

Por eso, para descifrar sus sentidos concretos, es importante conocer el significado de los objetos y de los episodios culturales y sociales actuales y del pasado. Con independencia de la actitud personal que adopte cada escritor con respecto a la sociedad y prescindiendo de la postura con la que cada lector lea una obra, ambos son de hecho -aunque no siempre de manera consciente- solidarios, entre los dos se establece un diálogo o, al menos, una conversación.

[26] Una información detallada, crítica y actualizada sobre la fecundidad de la relación entre la Psicología y la Literatura podemos encontrarla en la obra titulada *Literatura y Psicología*. En ella expone el enriquecimiento de la Literatura desde la Psicología y examina la repercusión de las diferentes corrientes psicológicas sobre la Teoría y la Crítica literarias, y sobre la Literatura propiamente dicha, sobre las obras literarias cuyo entramado diacrónico estudia la Historia de la Literatura.

De manera positiva o negativa, la literatura se nutre de la sociedad y, en muchos casos, constituye la expresión de algunos aspectos de su compleja realidad. La concepción sociológica de la Teoría de la Literatura, siempre que se eviten pretensiones totalizadoras y excluyentes, debe ser considerada como una vía válida, aunque parcial, para la comprensión de la creación literaria.

Ya en el siglo XIX Hipólito Taine concibió su *Filosofía del Arte* (1865) como una botánica aplicada a las obras del ingenio humano. Pretendía demostrar que, así como la organización de una planta depende del medio natural, la obra de arte está determinada por el estado general del espíritu y de las costumbres de la sociedad en la que crece y se desarrolla. Esta determinación se efectúa por medio de tres factores colectivos: la raza, el medio y el momento, tres factores que crean una temperatura moral que selecciona cada obra como la temperatura física selecciona cada planta. El genio no es más que el resultante de estas fuerzas.

En mi opinión, tal concepción determinista es, al menos, exagerada ya que, como muestra toda la historia de la literatura, el artista, más o menos genial, lo es, entre otras razones, por su capacidad para transformar y para contradecir a ese medio social. Esto no impide, sin embargo, que reconozcamos que existen algunos factores sociales, políticos, económicos, religiosos y culturales que ayudan a entender la aparición, la difusión, el éxito o el fracaso de las obras científicas y artísticas en un momento y en una situación determinados.

La historia de la ciencia muestra que existe una sucesión necesaria y subordinada en la aparición de los descubrimientos importantes y que los grandes inventores se influyen y se condicionan unos a otros. Muchos hallazgos científicos han sido efectuados simultáneamente por varios sabios que se ignoraban mutuamente. La identidad del medio, a veces, explica tales coincidencias y, en mi opinión, no es exagerado afirmar que en las invenciones científicas y en las creaciones artísticas existen ciertos factores sociales que se ven reflejados, por ejemplo, en las creaciones colectivas de los mitos.

El creador, por lo tanto, no solo expresa el efecto que le genera el medio en el que vive, sino que, además, es un agente que contribuye decisivamente a la transformación y al ennoblecimiento de la sociedad en la que está inscrito. Lejos de ser un sujeto pasivo es un factor dinámico y renovador. Charles Lalo (1921: 113) sintetizó estos dos aspectos del genio artístico (el personal y el social) cuando explica que el arte pertenece al individuo, pero no al individuo aislado, sino al «individuo socializado», influido por el espíritu de la sociedad a la cual se dirige expresando ese espíritu que él también experimenta.

> En cada viraje de la historia, un artista genial desencadena una evolución o una revolución, que no es más que la síntesis de las tentativas parciales y aisladas de numerosos precedentes (*Ibidem*).

El profesor Chicharro en sus comentarios críticos trata siempre de identificar no solo los valores estéticos sino también el calibre ético y la dimensión social. En sus análisis de la poesía y poética de Antonio Carvajal, por ejemplo, tras reivindicar el lugar que le corresponde por su calidad estética, explica cómo su trabajo creador en

> feraz diálogo con la tradición», proclama su «ineludible alianza de la razón estética y ética porque como ser histórico vive la fluencia con los demás hombres, por lo que debe dar cauce social a su propio modo expresivo, porque es un arte para la vida (2015: 16).

Algunos críticos modernos como, por ejemplo, Francisco Ayala, parten de la noción aristotélica de «mimesis» para plantar la cuestión de la relación entre arte y realidad, entre literatura y vida. Al mismo tiempo que la realidad es modelo de la obra artística, los personajes y sus comportamientos, los objetos literarios y sus cualidades sirven de paradigma de la vida social. La realidad humana es histórica, relativa, cambiante y convencional. Las pautas de las actividades y de las conductas son culturales.

No podemos, por lo tanto, oponer literatura y vida social ya que constituyen unos ámbitos interdependientes y mutuamente implicados: cada uno de los dos determina y explica la naturaleza y el significado del otro. Los modelos literarios funcionan en la medida en que definen e interpretan, exteriorizan y objetivan los rasgos profundos, más o menos conscientes, de los lectores de una determinada sociedad y de un momento histórico.

Las obras literarias formulan de manera concreta los valores y los contravalores sociales, las aspiraciones y las frustraciones de las diferentes comunidades y grupos. Pero debemos tener en cuenta que esos modelos no se reducen a los grandes mitos inventados por la poesía, sino que la realidad social entera se encuentra impregnada por la creación cultural y ella misma es creación cultural[27].

Teoría de la Literatura e Historia

La creación literaria es un puente que une a un hombre con los otros hombres. Esa «trascendencia» de la obra literaria es tanto más intensa cuanto mayor calidad posea y cuanto más personal y excepcional sea. Cada una se incluye en el orden vigente formado por las obras anteriores. Este orden se modifica por cada nueva obra que aparece. Cada una de ellas es literaria porque se integran en una tradición y, al mismo tiempo, introduce algún cambio (E. Moutsopoulos, 1961: 290).

> Solo quien tenga conocimiento de la estructura de una sociedad a base de fuentes que no sean puramente literarias -escribe Wellek- será capaz de averiguar si ciertos tipos sociales y sus comportamientos se reproducen y hasta qué punto (1962: 124).

No podemos olvidar la complejidad del proceso creador, su radicación en el inconsciente, el juego de la fantasía y la intervención de impulsos desconocidos para el sujeto mismo nos permite concebir la literatura como un «espejo deformante».

Aun reconociendo que las obras literarias nos pueden hacer más comprensible los hechos de una determinada época debemos evitar la tentación de considerar la creación literaria como un simple efecto imaginario. La literatura puede, incluso, ser concebida

[27] Los valores sociales en su doble vertiente positiva y negativa se encuentran emblemáticamente incorporados en figuras públicas que pueden ser del todo imaginarias y hallarse encarnadas en el soporte de un individuo físico, histórico o actual como, por ejemplo, en una artista cinematográfica, en un cantante o en un deportista.

como «fundadora de sociabilidad» porque, en cierta medida, la eleva y la dignifica mediante su atractivo y crea un público que, lejano en el tiempo y disperso en el espacio, se siente unido por los vínculos de la lectura compartida (*Ibidem*).

Tanto la Historia como la Literatura, al reflejar la vida del presente y del pasado, ayudan a reflexionar sobre hechos, hábitos y aspiraciones de una determinada colectividad. Los relatos históricos y los literarios se yuxtaponen, se completan y generan una tensión permanente con resultados diversos.

La historia, con su aparato crítico y metodológico, usa técnicas y recursos que buscan reconstruir un pasado, aproximarse a las experiencias reales. La literatura al crear ficciones proporciona representaciones del mundo apoyadas en del recuerdo, en las aspiraciones, en los sentimientos, en las reflexiones y, sobre todo, en la imaginación.

Teoría de la Literatura y Neurología

Las relaciones entre el cuerpo y el espíritu -en las que se apoyan las reflexiones sobre las sensaciones, las emociones y las ideas- fue objeto de las discusiones filosóficas de los presocráticos y, en la actualidad, el estudio del organismo como instrumento y como explicación de los comportamientos humanos está adquiriendo una dimensión estrictamente científica.

Diderot, en el siglo XVIII, afirmaba que era muy difícil hacer una buena metafísica y una buena moral sin ser anatomista, naturalista, fisiólogo y médico. En la actualidad, los análisis de las Neurociencias están siendo objeto de múltiples estudios entre los especialistas de las Ciencias Humanas. Algunos autores expresan sus temores de que diversos temas de sus respectivas disciplinas -sobre todo de la Psicología y de la Psiquiatría- están perdiendo su autonomía al pasar por «la máquina de las neuroimágenes», otros juzgan que los asuntos relacionados, por ejemplo, con la Ética, con la Política, con la Estética e, incluso con la Retórica y la Poética, pueden ser ventajosamente abordados desde la perspectiva del funcionamiento del cerebro.

En mi opinión, en la actualidad es imprescindible y legítimo fomentar la colaboración recíproca entre las ciencias naturales y las humanas siempre que respetemos sus respectivas competencias. Doy supuesto que los progresivos trabajos de las Neurociencias, gracias a las nuevas herramientas de investigación, pueden aportar nuevas luces a las conclusiones extraídas por los análisis filosóficos, psicológicos, éticos, estéticos, poéticos y retóricos que se han desarrollado a lo largo de toda nuestra milenaria tradición.

Desde que Santiago Ramón y Cajal propuso el concepto de «cerebro plástico» y demostró que es un órgano en permanente renovación, los neurólogos siguen profundizando en su complejo funcionamiento y los investigadores de las Ciencias Humanas aprovechan los nuevos descubrimientos para aplicarlos a sus respectivas disciplinas. Abundan las publicaciones de neuroestética, neuropoética, neurorretórica, neurolingüística, neuroeconomía y, por supuesto, de neuropsicología y neuropedagogía.

Todos apoyan sus aportaciones en la descripción de las bases biológicas de la cognición, de la volición y de la conducta.

En mi opinión, los análisis sobre las relaciones que se establecen entre las actividades cognitivas y los impulsos emotivos o, en otras palabras, la dimensión emocional de los conocimientos y la aportación cognoscitiva de las emociones son aspecto que pueden enriquecer nuestros trabajos críticos sobre las creaciones literarias y ayudar a profundizar en el conocimiento de la aportación humana de la poesía.

Las aportaciones de la Neurología proporcionan datos importantes sobre las emociones, los sentimientos, la memoria, las percepciones sensoriales y sobre las cuestiones vitales que despiertan la atención y generan el interés, sobre esas cuestiones que determinan nuestras decisiones y estimulan la creatividad humana, el pensamiento crítico y la empatía. Nos ayudan a descubrir algunas de las claves que orientan nuestras conductas.

Tengamos en cuenta, además, que algunos saberes básicos de las Ciencias Humanas y, más concretamente, de la Literatura son valiosos para enfrentamos con las situaciones límites de la vida: con la soledad, con el silencio, con el sufrimiento, con el amor, con la enfermedad y con la muerte.

Teoría de la Literatura y Filosofía

Como observa Manuel Asensi (1995), en la actualidad sigue existiendo un profundo desacuerdo entre los filósofos y los literatos sobre el tipo de relaciones que se establecen entre la Filosofía y la Literatura. Hasta hace dos o tres décadas, sus contenidos y sus objetivos estaban delimitados y repartidos, pero, tras las publicaciones de Foucault, Gadamer y Derrida se han desdibujado las fronteras de ambas disciplinas. En la actualidad, tanto los filósofos como los teóricos de la literatura reflexionan sobre los vínculos entre la creación poética y pensamiento con el fin de extraer aplicaciones prácticas para, sobre todo, orientar las actividades críticas de los textos filosóficos y literarios.

Ignacio Gómez de Liaño (2020), por ejemplo, en su obra *Filosofía y ficción*, 2020, Málaga, EDA, plantea una cuestión básica al preguntar si *La República* de Platón es una obra de ficción o de filosofía. Advierte cómo, a pesar de que se trata de una obra filosófica, emplea el recurso de la ficción narrativa y refiere diversos mitos, como las historias de las razas metálicas, las visiones *post mortem* de *Er de Panfilia*[28] o el más conocido 'mito de la caverna'. De la misma manera que lo hizo Platón, los relatos de historias reales o ficticias constituyen en la actualidad unos procedimientos pedagógicos para explicar problemas filosóficos como la verdad, el bien, la educación o el destino humano.

Por otro lado, a lo largo de toda la historia encontramos obras literarias de los diferentes géneros -líricos, narrativos y dramáticos- que proponen y plantean cuestiones filosóficas como, por ejemplo, Sófocles, Manrique, Góngora, Quevedo, Cervantes, Gracián, Dostoyevski, Proust, Mann o Musil. En mi opinión, teniendo en cuenta que las

[28] El mito de *Er,* narrado al final *de La República* de Platón es una historia del sistema del cosmos y de la vida del más allá, que ha ejercido una notable influencia en el pensamiento religioso, filosófico y científico.

fronteras entre filosofía y literatura son difusas y permeables, una de las tareas de los críticos actuales es identificar los rasgos distintivos y tratar de esclarecer sus peculiaridades a lo largo de la historia y el tipo de verdad que se ofrece en cada uno de los ámbitos disciplinares. A juicio de Gómez de Liaño lo esencial de la ficción narrativa reside en «la representación verbal de una acción en la que está comprometida la vida de un personaje y lo importante en ese ámbito es que se produzcan situaciones dramáticas y se destaquen caracteres llamativos que transmitan cierta emoción o sentimiento vital». Su objetivo, por lo tanto, es lograr la «verosimilitud» mientras que, en el texto filosófico, por el contrario, «se pretende descubrir la verdad objetiva, orientando su atención hacia la realidad o los objetos del mundo».

En mi opinión, la lectura y la escritura críticas de textos filosóficos y literarios son dos vías complementarias por las que, desde la Antigüedad Clásica, se ha transitado para desarrollar las capacidades creativas y del espíritu crítico, unos instrumentos eficaces para la formación personal intelectual y psicológica, para la integración social y para la capacitación profesional. Parto del supuesto de que el análisis, la interpretación, la valoración y la síntesis de los textos filosóficos y literarios, constituyen, al mismo tiempo, los medios y los objetivos de la enseñanza de las Humanidades y, por lo tanto, de la vida humana.

En la actualidad -debido a la influencia de los medios de comunicación en las ideas, en las convicciones, en las estimaciones, en las actitudes y en los comportamientos- su aprendizaje constituye una obligación legal y una exigencia ineludible.

Teoría de la Literatura y Retórica

Las relaciones entre la Teoría de la Literatura y la Retórica, a lo largo de la dilatada historia de ambas disciplinas, han sido múltiples, diversas y, en ocasiones, contradictorias. Las zonas de contacto mutuo y los grados diferentes de autonomía han ido cambiando a medida que sus específicos objetos se han distanciado o aproximado hasta llegar, en ocasiones, a confundirse. Los tres ámbitos fundamentales de la retórica -judicial, filosófico y literario- determinan respectivamente los principios y los criterios que explican su conexión, múltiple y problemática, con la ciencia de la literatura. Por otro lado, la noción de literatura y, más concretamente, el concepto de estilo, han propiciado la convergencia o la divergencia de los presupuestos epistemológicos, de las estrategias metodológicas y de los propósitos pragmáticos respectivos.

Como es sabido, la Retórica, que nace para responder a exigencias jurídicas, adquiere fundamentación y contenido filosóficos merced a las formulaciones de Aristóteles, concretamente a las distinciones que establece entre los diferentes tipos de discurso -judicial, deliberativo y demostrativo- y entre las sucesivas etapas del proceso de producción -*inventio*, *dispositio*, *elocutio* y *actio*-.

Como han puesto de relieve los teóricos más destacados (Barthes, López Grigera, Klinkemberg, García Berrio, Pozuelos Yvancos, Albadalejo Mayordomo...), las múltiples maneras de aplicar los criterios -temporales, sociales, técnicos y pragmáticos- en la descripción de dichos discursos, y de privilegiar las diferentes etapas de su producción

han determinado que sus respectivos límites se marcaran con nitidez o, progresivamente difuminados, llegaran a borrarse.

Otra causa de esta confusión disciplinar sería la transposición de la teoría retórica ciceroniana de los tres estilos -simple, sublime y medio- al ámbito de la creación poética. Esta fusión comienza a operarse con la segunda sofística que privilegia la noción de estilo y se consuma en la Edad Media, época en la que el concepto de literatura empieza a forjarse. Progresivamente la *elocutio* va ampliando su extensión en los diferentes tratados y la Retórica va perdiendo protagonismo a medida en que se «poetiza». Las palabras de Barthes son claras y terminantes:

> La rhétorique est triomphante: elle règne sur l'enseignement. La rhétorique est moribonde: restreinte à ce secteur, elle tombe peu á peu dans un grand discrédit intellectuel (1970: 192).

Nosotros opinamos, sin embargo, que estas declaraciones generalizadoras son excesivamente simples, inexactas e injustas ya que un examen detenido de los múltiples tratados que en las diferentes épocas se han elaborado ponen de manifiesto que la Retórica no murió tan prematuramente ni siempre redujo su objeto al estudio de los procedimientos de expresión. Por otro lado, deberíamos tener también muy presente que dichos recursos literarios no solo poseen una función meramente decorativa, sino que de hecho influyen en el ánimo de los oyentes y lectores -en sus ideas y en sus sentimientos- en diferente grado y forma.

De manera más o menos explícita, los teóricos, los críticos y los creadores parten del supuesto, hoy suficientemente explicitado, de que las figuras literarias son instrumentos de indudable poder expresivo y dialéctico. Todos están de acuerdo en que el arte -y sus múltiples procedimientos- es algo más que un simple adorno, y en que, a pesar de su autonomía, la creación estética supone y transmite de manera inevitable un modelo de mundo y un concepto de hombre.

Debemos tener en cuenta, además, que la negación de una Retórica supone su sustitución por otro sistema de procedimientos formales y estéticos (García Berrio, 1984). El Romanticismo, el Simbolismo y el Surrealismo que se declaran esencialmente «antirretóricos», como es sabido, son más bien creadores de otra Retórica. Creemos que dicha agonía de la retórica fue más bien un eclipse parcial en el que muchos de sus elementos dispersos en las nuevas teorías, aunque velados, seguían siendo operativos. Analícense, por ejemplo, el Formalismo, la Estilística e, incluso, la Psicocrítica.

A mediados de siglo, circunstancias de carácter político, social, filosófico y científico, hacen posible la rehabilitación de esta disciplina (Véase: 1987, Ch. Perelman y L. Olbrechts-Tyteca; 1983, Jordi Berrio; 1979, K. Spang).

Como conclusión de las anteriores consideraciones afirmamos que el estudio de la literatura, integrado en el ámbito de la Filología, puede profundizarse con la ayuda de otras disciplinas humanas como la Estética, la Hermenéutica, la Psicología, la Sociología, la Antropología y la Historia.

OBRAS CITADAS

AGUSTÍN, S.,

—— 1969, *Tratados escriturarios, Obras Completas*, Madrid, BAC.

ALARCOS LLORACH, E.,

—— 1973, *La poesía de Blas de Otero*, Salamanca, Anaya.

—— 1976, *Ensayos y estudios literarios*, Madrid, Júcar.

—— 1982, «Expresividad fónica en la lírica de Quevedo», *II Academia Literaria Renacentista. Homenaje a Quevedo*, Salamanca, Universidad, 1982, pp. 245-259.

ALARCOS LLORACH, E. y otros,

—— 1974, *Literatura y educación*, Madrid, Castalia.

ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás,

—— 1978, «Considerazioni sulla teoria linguistica testuale», *Studi Italiani di Linguistica Teorica ed Applicata*, 7, 3: 359-382.

—— 1979, «Aplicación analítica de la teoría de la estructura del texto y de la estructura del mundo a un texto de Jorge Guillén», en J. S. Petőfi & A. García Berrio, *Lingüística del texto y Crítica literaria*, Madrid, Comunicación: 276-307.

—— 1981, «Aspectos de análisis formal de textos», en *Revista Española de Lingüística*, 11, 1, Madrid, Gredos, pp. 117-160.

—— 1982a, «Struttura comunicativa testuale e proposizioni performativo-modali», *Lingua e Stile*, XVII, 1, pp. 113-159.

—— 1982b, «Pragmática y sintaxis pragmática del diálogo literario. Sobre un texto dramático del Duque de Rivas»; en: Tomás Albaladejo, *Anales de Literatura Española*, núm. 1 (1982), Alicante, Universidad, Departamento de Literatura Española, pp. 225-247. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/pragmatica-y-sintaxis-pragmatica-del-dialogo-literario-sobre-un-texto-dramatico-del-duque-de-rivas/.

—— 1982c, «On Text Linguistic Theory». In J. S. Petőfi, ed., *Text versus Sentence Continued, Papiere zur Textlinguistik*, 29, Buske, Hamburg: 1-15.

—— 1983, «Componente pragmático, componente de representación y modelo lingüístico-textual», *Lingua e Stile*, XVIII, 18, pp. 3-46.

—— 1984a, «La crítica lingüística», Aullón de Haro (ed.), pp. 141-207.

—— 1984b, «Espressione dell'autore ed unità comunicative nella struttura sintattica pragmatica dei testi letterari», *Lingua e Stile*, 19: 167-174.

—— 1984-1985, «Estructura de sentido, representación textual semántico-intensional y tópico textual», *Anales de la University of Murcia*, Letras, XLIII, 1-2: 265-284.

—— 1986a, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*, Alicante, Universidad de Alicante.

—— 1986b, «Sobre lingüística y texto literario», *Actas del III Congreso Nacional de Lingüística Aplicada*, Valencia, Universidad de Valencia, pp. 33-46.

—— 1986c, «La organización de mundos en el texto narrativo. Análisis de un cuento de "El Conde Lucanor"», *Revista de Literatura*, XLVIII, 95, pp. 5-18.

—— 1986d, «Ecdótica y análisis del texto literario», *Studi Orientali e Linguistici, III (Miscellanea in onore di Luigi Heilmann)*, 1986: 559-571.

—— 1987, «Componente pragmático, componente de representación y modelo lingüístico textual», en *Lingua e Stile*, 18, 1, pp. 117-160.

—— 1988-89, «Semántica y sintaxis del texto retórico: *inventio, dispositio* y *partes orationis*», *ELUA*, 5, Alicante, Universidad de Alicante, pp. 9-15.

—— 1989a, *Retórica*, Madrid, Síntesis.

—— 1989b, «La semántica extensional en el análisis del texto narrativo», Reyes (ed.), pp. 185-202.

—— 1990, «Estructuras retóricas y estructuras semióticas (Retórica y hecho literario)», *Investigaciones Semióticas, III.- Retórica y lenguajes*, 1, Madrid, UNED, pp. 89-96.

—— 1991, *Retorica*, (trad. italiana), Pesare, Edizioni Europee.

—— 1992, *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus.

—— 2001, «Calderón de la Barca y Gil Vicente: realidad y abstracción en el teatro religioso», *Calderón de la Barca y su aportación a los valores de la cultura europea: 14 y 15 de noviembre de 2000: Jornadas Internacionales de Literatura Comparada*, coord. por Tomás Albaladejo, 2001, pp. 9-28. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/calderon-de-la-barca-y-gil-vicente-realidad-y-abstraccion-en-el-teatro-religioso/.

—— 2004, «Elementos de la lengua literaria en la Edad de Oro: Metáfora y alegoría como mecanismos de traslación», *Edad de Oro*, 23: 33-39.

—— 2008, «Poética, literatura comparada y análisis interdiscursivo», *Acta Poetica*, 28, 2: 247-275.

—— 2009a, «La poliacroasis en la representación literaria: un componente de la Retórica cultural», *Castilla. Estudios de Literatura*, nueva época: 1-26.

—— 2009b, «*E pluribus unus*: discursos en la novela y discurso de la novela». *Ínsula*, 754: 9-13.

—— 2010, «Los géneros literarios y el análisis interdiscursivo». In F. Cortés Gabaudan & J. V. Méndez Dosuna, eds., *Dic mihi, Musa, virum. Homenaje a Antonio López Eire*, Salamanca, Universidad de Salamanca: 39-46.

—— 2011a, «Sobre la literatura ectópica». In A. Bieniec, S. Lengl, S. Okou & N. Shchyhlebska, eds., *Rem tene, verba sequentur! Gelebte Interkulturalität. Festschrift zum 65. Geburtstag des Wissenschaftlers und Dichters Carmine/Gino Chiellino*. Dresden, Thelem: 141-153.

—— 2011b, «Los discursos del conflicto y los conflictos del discurso. Análisis interdiscursivo y Retórica cultural». In A. G. Macedo, C. Mendes de Sousa & V. Moura (organização), Vozes, *Discursos e Identidades em Conflito.* Braga, Húmus-Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho: 41-60.

—— 2011c, «Interconexiones de géneros literarios y discursivos en la novela. Perspectivas desde el análisis interdiscursivo», en A. Baquero Escudero, F. Carmona Fernández, M. Martínez Arnaldos & A. Martínez Pérez, eds., *Las interconexiones genéricas en la tradición narrativa*, Murcia, University of Murcia: 277-302.

—— 2011d, «La ficción es la realidad. Metarrelato y metaficción en Llámame Brooklyn de Eduardo Lago», en A. Calvo Revilla, J. L. Hernández Mirón & M. del C. Ruiz de la Cierva, eds., *Estudios de narrativa española contemporánea. Homenaje a Gonzalo Hidalgo Bayal*, Madrid, Universidad CEU San Pablo, 2011: 23-30.

—— 2012a, «Literatura comparada y clases de discursos. El análisis interdiscursivo: textos literarios y forales de Castilla y de Portugal». In R. Alemany Ferrer & F. Chico Rico, eds., *Literatures Ibèriques Medievals Comparades. Literaturas Ibéricas Medievales Comparadas*, Alicante, Universidad de Alicante: 15-38.

—— 2012b, «Literaturas europeas e interculturalidad», en M. Alfaro, Y. García, B. Mangada, coords., *Paseos literarios por la Europa intercultural*, Madrid, Calambur: 13-20.

—— 2013a, «The Spaces of Post-Conflict-From Void to Reconstruction in Literature and Film». In F. Zullo & R. Gonçalves Miranda, eds., *Post-Conflict Reconstructions: Re-Mappings and Reconciliations*, Nottingham, Critical, Cultural and Communications Press: 182-198.

—— 2013b, «La Poética lingüística en el pensamiento teórico-literario de Antonio García Berrio», en F. González Alcázar, F., en Á. Moreno Serrano & J. F. Villar Dégano, eds., *Literatura, pasión sagrada. Homenaje al profesor Antonio García Berrio*, Madrid, Editorial Complutense: 65-75.

—— 2013c, «Retórica cultural, lenguaje retórico y lenguaje literario», *Tonos. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 25. En *Revista de Estudios Filológicos*: http://www.um.es/tonosdigital/znum25/secciones/estudios-03-retorica_cultural.htm.

—— 2014a, «Géneros literarios, clases de textos y análisis interdiscursivo. Perspectivas de la Retórica cultural», en D. Sánchez-Mesa, J. M. Ruiz Martínez & A. González Blanco (eds.), *Teoría y comparatismo. Tradición y nuevos espacios (Actas del I Congreso Internacional de ASETEL)*, Granada, Universidad de Granada: 37-53.

—— 2014b, «Discurso retórico y obra literaria: la transducción interdiscursiva en Cádiz de Benito Pérez Galdós», en F. Larraz Elorriaga, ed., *Estudios de Literatura, Cultura e Historia Contemporánea en homenaje a Francisco Caudet*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid: 131-155.

—— 2014c, «Sobre la metáfora viva de Paul Ricoeur», In A. G. Macedo, Carlos Mendes de Sousa & Vítor Moura, organização, As Humanidades e as Ciências, *Disjunções e Confluências, Secção Centenário do Nascimento de Paul Ricoeur*, Braga, Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, Edições Húmus: 599-610.

—— 2014d, «Historia en novela: El 19 de marzo y el 2 de mayo de Benito Pérez Galdós», en P. Díaz Sánchez, P. Martínez Lillo & Á. Soto Carmona, eds., *El poder de la historia. Huella y legado de Javier Donézar Díez de Ulzurrun*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, Vol. II, 2014: 441-452.

—— 2015, «Literatura y conflicto-postconflicto: Los preventivos de Antonio Pereira», en A. Chicharro Chamorro, ed., *Porque eres, a la par, uno y diverso. Estudios literarios y teatrales en homenaje al Profesor Antonio Sánchez Trigueros*, Granada: Universidad de Granada: 173-186.

—— 2016, «Teoría de la Literatura y Estética», *Laocoonte. Revista de Estética y Teoría de las Artes*, 3, 3, 2016: 49-58.

—— 2017, «Don Quijote sin Sancho Panza. Sobre el monólogo del capítulo II de la Primera Parte del Quijote», en D. Alés & R. M. Navarro Romero (eds.), *Micro Abierto*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid: 119-126.

—— 2019, «Discurso en poema: un aspecto del componente retórico de las Soledades de Góngora», en L. Alburquerque, J. L. García Barrientos, A. Suárez Miramón & A. Garrido Domínguez (eds.), *Vir bonus, dicendi peritus. Homenaje al profesor Miguel Ángel Garrido Gallardo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas: 54-65.

—— 2020, «Evocación y construcción literaria: don Quijote en Bailén de Benito Pérez Galdós», *Verba Hispanica*, 28 (1), 2020: 15-24.

—— 2021, «Literatura, literatura comparada, traducción, analogía». *Actio Nova. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. Número monográfico 5 (Literatura y traducción, Mauro Jiménez, coord.), 2021: 1-25. En *Actio Nova. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*: https://doi.org/10.15366/actionova2021.m5.001.

ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás & BLASCO, J. & DE LA FUENTE, R. (eds.),

—— 1990, *Renovación de los lenguajes poéticos. El Modernismo*, Valladolid, Universidad de Valladolid.

ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás & CHICO RICO, Francisco,

—— 1996, «El lenguaje y la teoría lingüístico-textual y pragmática», *Teoría/Crítica. 3*, pp. 335-351. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-lenguaje-y-la-teoria-linguistico-textual-y-pragmatica/.

—— 2010, «L'ampliamento della teoria del linguaggio letterario e l'analisi del fatto letterario», en L. Vitacolonna, a cura di, *Prospettive di semiotica del testo*, Lanciano, Carabba: 145-176.

—— 2022, «Retórica y Estudios del discurso», en C. López Ferrero, I. Carranza, T. A. van Dijk (eds.), «Estudios del discurso», en *The Routledge Handbook of Spanish Language Discourse Studies*, Abingdon, Oxfordshire Routledge: 101-114.

ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás & MARTÍNEZ-CARRASCO PIGNATELLI, C.,

—— 2018, «Selección referencial y configuración narrativa en el cuento "Un Quijote junto a la vía", de Antonio Pereira», *Hécula*, 6, 2018: 127-141.

ALEMANY FERRER, Rafael, y CHICO RICO, Francisco,

—— 2012a, *Literatura i espectacle. Literatura y espectáculo*, Universitat d´Alacant/Universidad de Alicante, Servicio de Publicaciones/Sociedad Española de Literatura General y Comparada (SELGIC). En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/literatura-i-espectacle-literatura-y-espectaculo/.

—— 2012b, *Ciberliteratura i comparatisme. Ciberliteratura y comparatismo*, Alacant, Universitat d'Alacant, SELGYC [Sociedad Española de Literatura General y Comparada]. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/ciberliteratura-i-comparatisme-ciberliteratura-y-comparatismo/.

—— 2012c, «Ciberliteratura i comparatisme = Ciberliteratura y comparatismo. Prólogo», *XVIII Simposio de la SELGYC (Alicante 9-11 de septiembre 2010) = XVIII Simposi de la SELGYC (Alacant 9-11 setembre de 2010)*, Alacant, Universitat d'Alacant, SELGYC [Sociedad Española de Literatura General y Comparada], pp. 11-14. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/ciberliteratura-i-comparatisme--ciberliteratura-y-comparatismo-prologo/.

—— 2012d, *Literatures ibèriques medievals comparades: = Literaturas ibéricas medievales comparadas*, Alacant, Universitat d'Alacant, SELGYC [Sociedad Española de Literatura General y Comparada]. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/literatures-iberiques-medievals-comparades-literaturas-ibericas-medievales-comparadas/.

—— 2012e, «Literatures ibèriques medievals comparades = Literaturas ibéricas medievales comparadas. Pròleg»; en: Rafael Alemany Ferrer, Francisco Chico Rico, (eds.), *XVIII Simposio de la SELGYC (Alicante 9-11 de septiembre 2010) = XVIII Simposi de la SELGYC (Alacant 9-11 setembre de 2010). Literatures ibèriques medievals comparades = Literaturas ibéricas medievales comparadas*, Alacant, Universitat d'Alacant, SELGYC [Sociedad Española de Literatura General y Comparada], 2012, pp. 11-13. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/literatures-iberiques-medievals-comparades--literaturas-ibericas-medievales-comparadas-proleg/.

ALONSO, A.,

—— 1954, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Madrid, Gredos.

—— 1955, *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos.

—— 1961, *Estudios lingüísticos, Temas españoles*, Madrid, Gredos.

ALONSO, D.,

—— 1950, *Poesía Española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos.

ÁLVAREZ SANAGUSTÍN, A.,

—— 1981, *Semiología y narración. El discurso literario de F. Ayala*, Oviedo, Publicaciones de la Universidad.

ANDRÉS TOLEDO, G.,

—— 1988, *El ritmo en el español*, Madrid, Gredos.

AQUINO, T. de,

—— 2001, *Suma Teológica*, Biblioteca de Autores Cristianos. Edición dirigida por los Regentes de Estudio de las Provincias Dominicanas de España. Cuarta reimpresión. En: www.dominicos.org.

ARISTÓTELES,

—— 1985, *Retórica*, Ed. de A. Tovar, Madrid, Centro de Estudios Políticos.

—— 1987, *Poética*, Ed. trilingüe de V. García Yebra, Madrid, Gredos. Ed. bilingüe de A. González, Madrid, Taurus.

—— 1990, *Retórica*, Ed. de Q. Racionero, Madrid, Gredos.

—— 2014, *Retórica*. Traducción de Carlos García Agual, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos. 6.ª edición.

ARTEAGA, E. de,

—— 1972, *Obra Completa castellana. La Belleza ideal. Escritos menores*, ed. M. Batllori, Madrid, Espasa-Calpe.

ASENSI, M.,

—— 1987, *Theoría de la lectura. Para una crítica paradójica*, Madrid, Hiperión.

—— 1990a, «Aún las mismas metáforas metaforizan (El lugar de la retórica)», *Investigaciones Semióticas III*, 1: 163-174, Madrid, UNED.

—— 1990b, «La "écriture" y el "entre" de la literatura», Hernández Guerrero (ed.), pp. 37-47.

—— 1990c, *Teoría literaria y deconstrucción*, Madrid, Arco/Libros.

—— 1995, *Literatura y Filosofía*, Madrid, Editorial Síntesis.

AUERBACH, E.,

—— 1929, *Dante. Poet of the secular world*. Translated by Ralph Manheim. New York: A New York Review of Books published by The New York Review of Books. 2001.

AULLÓN DE HARO, P.,

—— 1979, «Ensayo sobre la aparición y el desarrollo del poema en prosa en la literatura española», *Analecta Malacitana*, 11, 1, pp. 109-136.

—— 1984, ed., *Introducción a la crítica literaria actual*, Madrid, Playor.

—— 1987a, *Los géneros ensayísticos del siglo XIX*, Madrid, Taurus.

—— 1987b, *Los géneros ensayísticos en el siglo XX*, Madrid, Taurus.

AUROUX, S.,

—— 1985, «Il linguaggio quotidiano come linguaggio della filosofia: nota sul caso Condillac», *Paradigmi, III*, 7, pp. 7-17.

AUROUX, S. & CHEVALIER, J. C. y otros,

—— 1985, *La linguistique fantastique*, Paris, Denoël.

AUSTIN, J. L.,

—— 1971, *Palabras y acciones*, Buenos Aires, Paidós.

—— 1975, *Ensayos filosóficos*, Madrid, Revista de Occidente.

AUZIAS, J. M.,

—— 1967, *Clefs pour le Structuralisme*, Paris, Seghers.

AVALLE, D. A. S.,

—— 1970, *Formalismo y Estructuralismo*, Madrid, Cátedra.

—— 1972, *Corso di Semiologia dei testi letterari* (1971-72), Turín, Giappichelli.

—— 1974a, *Formalismo y estructuralismo. La actual crítica literaria italiana*, Madrid, Cátedra.

—— 1974b, *La poesia nellattuale universo semiologico*, Turín, Giappichelli.

—— 1975, *Modeli semiologici nella «Commedia» di Dante*, Milán, Bompiani.

AVALLE, D. A. S. y otros,

—— 1973, *Essais de la théorie du texte*, Mayenne, Galilée.

AZARA, P.,

—— 1990, *De la fealdad del arte moderno*, Barcelona, Anagrama.

BACHELARD, G.,

—— 1940, *La philosophie du nom*, Paris, PUF.

—— 1947, *La formation de l'esprit scientifique*, Paris, PUF.

—— 1948, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Corti.

—— 1949, *Le rationalisme appliqué*, Paris, PUF.

—— 1965, *La poética del espacio*, México, FCE.

—— 1973a, *Epistemología*, Barcelona, Anagrama.

—— 1973b, *Psicoanálisis del fuego*, Madrid, Alianza.

—— 1978, *El agua y los sueños*, México, FCE.

—— 1982, *La poética de la ensoñación*, México, FCE.

—— 1985, *Lautréamont*, México, FCE.

—— 1986, *El aire y los sueños*, México, FCE.

—— 1987, *La intuición del instante*, México, FCE.

—— 1993, *Fragmentos para una poética del fuego*, Buenos Aires, Paidós.

BACON, F.,

—— 1949, *Novum Organuin scientiarum*, Buenos Aires.

BAEHR, R.,

—— 1997, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos.

BAJTIN, M.,

—— 1968a, «L'énoncé dans le roman», *Languages*, 12, pp. 126-132.

—— 1968b, *Dostoievskij. Poetica e Stilistica*, Turín, Einaudi.

—— 1970, *La poétique de Dostoievsky*, Paris, Seuil.

—— 1973, «Discourse Tipology in Prose», *Reading in Russian Poetics Formalist and Structuralist*, The University of Michigan Press.

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

—— 1978, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.

—— 1981, *The Dialogic Imagination*, Austin, University of Texas Press.

—— 1982, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI.

BAJTIN, M. & MEDVEDEV, P. M.,

—— 1985, *The Formal Method in Literary Scholarship: A Critical Introduction to Sociological Poetics*, Harvard University Press.

BAJTIN, M. & VOLOSINOV, M.,

—— 1977, *Marxisme et philosophie du langage*, Paris, Minuit.

BAL, M.,

—— 1977, «Narration et focalisation. Pour une théorie des instances du récit», *Poétique*, 29, pp. 107-127.

—— 1985, *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra.

BARCELÓ, J. 2003, *Para leer La Divina Comedia*, Santiago, Editorial Biblioteca Americana.

BARRENECHEA, A. M.,

—— 1981, «Los actos del lenguaje en la teoría y en la crítica literaria», *Lexis*, 5, pp. 35-50.

BARTHES, R.,

—— 1954, *Michelet par lui-même*, Paris, Seuil.

—— 1961, «Le message photographique», *Communications*, 1.

—— 1963a, *Sur Racine*, Paris, Seuil.

—— 1963b, «Histoire ou Littérature?», Barthes.

—— 1964, «Rhétorique de l'image», *Communications*, 4, Paris, Seuil.

—— 1967, *Sistema de la moda*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

—— 1968, «Linguistique et littérature», *Langages*, 12, pp. 3-8.

—— 1970a, «Introducción al análisis estructural de los relatos», en VV. AA., *Análisis estructural del relato*, pp. 9-43.

—— 1970b, *S/Z*, Paris, Seuil.

—— 1971a, *Elementos de semiología*, Madrid, Alberto Corazón.

—— 1971b, *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires, Siglo XXI.

—— 1971c, «Drama, poema, novela», *Teoría de conjunto*, Barcelona, Seix Barral.

—— 1971d, «El análisis retórico», en VV. AA, *Literatura y sociedad*, Barcelona, Martínez Roca.

—— 1972, *Crítica y verdad*, Buenos Aires, Siglo XXI.

—— 1973a, *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral.

—— 1973b, *El grado cero en la escritura, seguido de Nuevos ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral.

—— 1974a, «Investigaciones retóricas: la Antigua Retórica», *Comunicaciones*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.

—— 1974b, *El placer del texto*, Buenos Aires, Siglo XXI.

—— 1977a, *Sade, Fourier, Loyola*, Caracas, Monte Ávila.

—— 1977b, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil.

—— 1977c, «*La muerte del autor*», *Imagen, música, texto*, Londres, Fontana.

—— 1978a, *Roland Barthes por Roland Barthes*, Barcelona, Kairós.

—— 1978b, *Leçon*, Paris, Seuil.

—— 1979, «From work to text», Harari, J. V. (ed.), *Textual Strategies. Perspectives in postestructuralist criticism*, Corneil University Press, pp. 73-81.

—— 1980, *Mitologías*, México, Siglo XXI.

—— 1981, *Le grain de la voix. Entretiens (1962-1980)*, Paris, Seuil.

—— 1982, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili.

—— 1986, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós Comunicación.

—— 1987, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós.

BARTHES, R. y otros,

—— 1969, *Literatura y sociedad. Problemas de metodología en Sociología de la Literatura*, Barcelona, Martínez Roca.

—— 1970, *Lo verosímil*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.

—— 1977, *Poétique du récit*, Paris, Seuil.

—— 1982, *Littérature et Réalité*, Paris, Seuil.

—— 1982b, *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1982.

BASILE, B. (ed.),

—— 1977, *Letteratura e Filologia*, Bolonia, Zanichelli.

BASTIDE, R. (ed.),

—— 1962, *Sens et usages du terme «structure»*, La Haya, Mouton.

BATAILLE, G.,

—— 1993, *La literatura como lujo*, Madrid, Ed. Versal.

BATAILLE, R.,

—— 1947, *Grammaire cinématographique*, Paris, A. Taffin Lefort.

BATE, W. J.,

—— 1946, *From Classicism to Romanticism*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.

BATTEUX,

—— 1798, *Principios filosóficos de la Literatura o Curso razonado de Bellas Artes*. Traducida al castellano e ilustrada con varias observaciones críticas y sus correspondientes apéndices sobre literatura española por Agustín García de Arrieta, Madrid, Impr. Sancha.

BATTISTI, E.,

—— 1960, *Rinascimento e Barocco*, Turín, Einaudi.

—— 1962, *L´Antirinascimento*, Milán, Feltrinelli.

BATTISTINI, A. (ed.),

—— 1977, *Letteratura e Scienza*, Bolonia, Zanichelli.

BATTISTINI, A. & RAIMONDI, E.,

—— 1984, *Retoriche e Poetiche dominanti*, Asor Rosa (ed.).

BAUDELAIRE, Ch., 1984, *Escritos sobre Literatura*, Barcelona, Bruguera.

BAUDOIN, Ch.,

—— 1940, *La découverte de la personne*, Paris, PUF.

—— 1943, *Psychanalyse de Victor Hugo*, Ginebra, Mont Blanc.

—— 1944, *L'âme et l'action*, Ginebra, Mont Blanc.

—— 1945, *Introduction à l'analyse des rêves*, Ginebra, Mont Blanc.

—— 1950a, *De l'instant á l'esprit*, Brujas, Desclée de Brouwer.

—— 1950b, *Le triomphe du héros*, Paris, Piom.

BAUMGARTEN, A.G.,

—— 1975, *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*, Buenos Aires, Aguilar.

BAYER, R.,

—— 1984, *Historia de la Estética*, México, FCE.

BEARDSLEY, M. C. & HOSPERS, J.,

—— 1976, *Estética. Historia y fundamentos*, Madrid, Cátedra.

BENNET, T.,

—— 1979, Formalism and Marxism, Londres, Methuen.

BENVENISTE, E.,

—— 1966, *Problemas de lingüística general*, I, México, Siglo XXI.

—— 1974, *Problemas de lingüística general*, II, México, Siglo XXI.

BERGSON, H.,

—— 1963a, *La energía espiritual*, Madrid, Espasa Calpe.

—— 1963b, *Pensamiento y movimiento*, Madrid, Aguilar.

BIGONGIARI, P.,

—— 1972, *La poesia come funzione simbolica del linguaggio*, Milán, Rizzoli.

BLAIR, H.,

—— 1798, *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, Traducción y notas de J. L. Munárriz, 3.ª ed. en Madrid, Ibarra, 1816 (cuatro volúmenes). Incluimos estas traducciones de las obras de Blair y de Boileau debido a la intensa repercusión que alcanzaron durante los siglos XVIII y XIX en nuestro país.

BLANCHOT, M.,

—— 1955, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1973.

—— 1988, *Michel Foucault tal y como yo lo imagino*, Valencia, Pre-textos.

BLOOM, H. y otros,

—— 1961, *The order of poetry: an introduction*, Nueva York, The Odyssey Press.

—— 1979, *Deconstruction and Criticism*, Nueva York, The Seabury Press.

BLUNT, A.,

—— 1966, *La théorie des arts en Italie de 1450 á 1600*, Paris, Gallimard.

BOBES NAVES, M. C.,

—— 1973, *La Semiótica como Teoría Lingüística*, Madrid, Gredos.

—— 1973, *La semiótica como teoría lingüística*, Madrid, Gredos. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-semiotica-como-teoria-linguistica--0/.

—— 1978, *Comentario de textos literarios. Método semiológico*, Madrid, Cupsa Universidad de Oviedo.

—— 1983, «El espacio literario en "La Regenta"», *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, tomo 33, pp. 117-130. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-espacio-literario-en-la-regenta/.

—— 1984, «Significado y sentido en la lírica de J. Guillén», *Anales de Literatura Española*, núm. 3, Alicante, Universidad, Departamento de Literatura Española, pp. 95-118. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/significado-y-sentido-en-la-lirica-de-j-guillen-2/.

—— 1985, «Una teoría semiótica del texto narrativo: Carmen Bobes, "Teoría General de la Novela. Semiología de *La Regenta*", Madrid, Gredos, 1985», *Anales de Literatura Española*, núm. 5 (1986-1987), Alicante, Universidad, Departamento de Literatura Española, pp. 563-565. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/una-teoria-semiotica-del-texto-narrativo-carmen-bobes-teoria-general-de-la-novela-semiologia-de-la-regenta-madrid-gredos-1985/.

—— 1988a, *Estudio de semiología del teatro*, Valladolid, Aceña.

—— 1988b, «La poética al día: García Berrio, Antonio y Hernández Fernández, Teresa. "La Poética: tradición y modernidad", Madrid, Síntesis, 1988», *Anales de Literatura Española*, núm. 6, Alicante, Universidad, Departamento de Literatura Española, pp. 463-468. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-poetica-al-dia-garcia-berrio-antonio-y-hernandez-fernandez-teresa-la-poetica-tradicion-y-modernidad-madrid-sintesis-1988/.

—— 1989, *La Semiología*, Madrid, Síntesis.

—— 1990, «Lectura semiológica de Yerma», en VV. AA., *Lecturas del texto dramático*, Oviedo, Publicaciones de la Universidad, pp. 67-86.

—— 1991, *Comentario semiológico de textos narrativos*, Oviedo, Publicaciones de la Universidad.

—— 1992, *El Diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid, Gredos.

—— 1994, «La novela y la poética femenina», *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 3, Madrid, Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías. Departamentos de Literatura Española y Teoría de la Literatura y Filología Francesa; Universidad Nacional de Educación a Distancia, pp. 9-57. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-novela-y-la-poetica-femenina/.

—— 2001, «Abstracción y símbolo en "El gran teatro del mundo"». Precedentes medievales del auto sacramental», *Jornadas internacionales de literatura comparada. Calderón de la Barca y su aportación a los valores de la cultura europea. 14-15 de noviembre de 2000*, M. iglesias y M. G. de Santos (eds.). Madrid, San Pablo-Ceu, pp. 63-80. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/abstraccion-y-simbolo-en-el-gran-teatro-del-mundo-precedentes-medievales-del-auto-sacramental/.

—— 2005, «Gramática de "Cántico": análisis semiológico», *Jornadas Internacionales en memoria de Manuel Alvar*, coord. por José María Enguita Utrilla, Tomás Buesa Oliver, María Antonia Martín Zorraquino, pp. 73-88. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/gramatica-de-cantico-analisis-semiologico--0/.

—— 2008, «Teoría de la comedia en la "Poética toscana" de Sebastiano Minturno», *Revista de literatura*, tomo 70, núm. 140, pp. 371-404. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/teoria-de-la-comedia-en-la-poetica-toscana-de-sebastiano-minturno/.

BOBES NAVES, M. C. y otros,

—— 1974, *Crítica Semiológica*, (I) Santiago de Compostela, Publicaciones de la Universidad, (II) Oviedo, Publicaciones de la Universidad, 1977.

—— 1980, *Homenaje a Ramón Pérez de Ayala*, Oviedo, Publicaciones de la Universidad.

—— 1982, *Teatro: textos comentados. «La Rosa de Papel» de Don Ramón del Valle Inclán*, Oviedo, Publicaciones de la Universidad.

BODEI, R. (ed.),

—— 1979, *Letteratura e psicoanalisi*, Bolonia, Zanichelli.

BOHOTE, F. y otros,

—— 1973, *Sociologie de la Littérature*, Bruselas, Ed. Université de Bruxelles.

BOILEAU, N.,

—— 1787, *Arte Poética*, traducción, prólogo y notas de J. B. Madramany y Carbonell, Valencia, J. y T. de Orga.

BOSANQUET, B.,

—— 1970, *Historia de la Estética*, Buenos Aires, Nueva Visión.

BOUDOIN, R.,

—— 1978, *Para qué sirve la noción de «Estructura». Ensayo sobre la noción de estructura en las ciencias humanas*, Madrid, Aguilar.

BOUSOÑO, C.,

—— 1952, *Teoría de la expresión poética. Hacia una explicación del fenómeno lírico a través de textos españoles*, Madrid, Gredos, 2 vols.

—— 1956, *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, Gredos.

—— 1977, *El irracionalismo poético (El símbolo)*, Madrid, Gredos.

—— 1979, *Superrealismo poético y simbolización*, Madrid, Gredos.

—— 1981, *Épocas literarias y evolución. Edad Media. Romanticismo. Época contemporánea*, Madrid, Gredos. 2 vols.

BOWRA, C. M.,

—— 1951, *La herencia del Simbolismo*, Buenos Aires, Losada.

—— 1972, *La imaginación romántica*, Madrid, Taurus.

BOZAL, V.,

—— 1969, «Lenguaje artístico: información y significación», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Núm. 232, abril 1969, pp. 87-104. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/lenguaje-artistico-informacion-y-significacion-1071723/.

—— 1970, *El lenguaje artístico*, Barcelona, Península.

—— 1978, *La construcción de la vanguardia (1850-1939)*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo.

—— 1987a, *Mímesis: las imágenes y las cosas*, Madrid, Visor.

—— 1987b, «Prólogo», Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de Estética*, Madrid, Espasa-Calpe.

BREMOND, C.,

—— 1973, *Logique du récit*, Paris, Seuil.

BRIOSCHI, F. & DI GIROLANO, C. y otros,

—— 1988, *Introducción al estudio de la literatura*, Barcelona, Ariel.

BROOKS, C.,

—— 1947, *The well wrought urn: studies in the structure of poetry*, Nueva York. Harcout, Brace and Co.

BRUYNE, E. de,

—— 1954, *Estudios de Estética Medieval. 1.- De Boecio a Juan Escoto. II.- Época Románica. III.- El siglo XIII*, Madrid, Gredos.

—— 1963, *Historia de la Estética*, Madrid, BAC, 2 vols.

CÁCERES SÁNCHEZ, M.,

—— 1990a, «Elocutio, literariedad y naturaleza de la literatura: una aportación desde la semiótica», *Investigaciones Semióticas III, 1*: 225-232, Madrid, UNED.

—— 1990b, «Algunas consideraciones acerca de la noción de texto literario», Hernández Guerrero (ed.), pp. 59-70.

—— 1991, *Lenguaje, texto, comunicación. De la Lingüística a la Semiótica Literaria*, Granada, Universidad.

CALABRESE, O.,

—— 1987, *Lenguajes del arte*, Barcelona, Paidós.

CALSAMIGLIA, H. & TUSON, A.,

—— 1999, *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*, Bogotá, Ariel.

CAMPS, V.,

—— 1976, *Pragmática del lenguaje y filosofía analítica*, Barcelona, Península.

—— 1987, *Ética, Retórica y Política*, Madrid, Alianza Editorial.

CAPMANY, A. de,

—— 1777, *Filosofía de la Elocuencia*, Madrid, Antonio de Sancho; 2.ª ed. Gerona, Antonio Oliva, *vid.* ed. de P.B. Franco, Buenos Aires en Joaquín Gil, 1842.

CASSIRER, E.,

—— 1981, *The Philosophy of Enlightenment*, Princeton, Princeton University Press.

CASTAGNINO, R. H.,

—— 1967a, *Tiempo y expresión literaria*, Buenos Aires, Nova.

—— 1967b, Teoría del teatro, Buenos Aires, Plus Ultra.

—— 1974, *El análisis literario. Introducción metodológica a una estilística integral*, Buenos Aires, Nova.

—— 1977, «Cuento artefacto» y artificios del cuento, Buenos Aires, Nova.

—— 1980, *¿Qué es la Literatura? La abstracción «Literatura». Naturaleza y funciones de la Literatura*, Buenos Aires, Nova.

CASTILLA DEL PINO, C.,

—— 1984, *Teoría de la Alucinación*, Madrid, Alianza Editorial.

CHABROL, C. (ed.),

—— 1973, *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse.

CHABROL, C.; MARIÑO, L.,

—— 1975, *Semiótica narrativa: relatos bíblicos*, Madrid, Narcea.

CHEVALIER, J.-C.,

—— 1972, «La Grammaire générale et la pédagogie au XVIII e siècle», in *Le Français Moderne*, pp. 49 y ss.

CHEVALIER, J.-C. & DESIRAT, C. & HORDE, T.,

—— 1972, «Les idéologues: le sujet de l'histoire et l'étude des langues», *Dialectiques*, 13, pp. 15-30.

CHICHARRO CHAMORRO, A.,

—— 1987, *Literatura y Saber*, Sevilla, Alfar.

—— 1989, *La Teoría y Crítica Literaria de Gabriel Celaya*, Granada, Universidad.

—— 1990a, «Estética y Teoría y Crítica Literarias (Notas para un estudio de sus relaciones actuales», en Hernández Guerrero, J. A., *Teoría del arte y Teoría de la Literatura*, Cádiz, Seminario de Teoría de la Literatura.

—— 1990b, *La teoría crítica literaria de Gabriel Celaya*, Granada, Universidad.

—— 1993, *Teoría, Crítica e Historia Literarias española. Bibliografía sobre aspectos generales (1939-1992)*, Sevilla, Alfar.

—— 1994, «La teoría de la crítica sociológica», en Aullón de Haro, P. (ed.), *Teoría de la crítica literaria*, Madrid, Trotta, pp. 387-453.

—— 2015, *Fulgor de brasa. La poesía y poética de Antonio Carvajal*, Granada, Mirto Academia.

CHICO RICO, F.,

—— 1985-1986, «El artículo en la dinámica del texto literario», *ELUA. Estudios de Lingüística*, N.º 3, pp. 87-111. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-articulo-en-la-dinamica-del-texto-literario/.

—— 1986a, *Los espacios composicional y pragmático y su relación en el discurso argumentativo y en el discurso narrativo: perspectivas lingüísticas y teórico-literarias*, PhD diss., Universidad de Alicante. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/los-espacios-composicional-y-pragmatico-y-su-relacion-en-el-discurso-argumentativo-y-en-el-discurso-narrativo-perspectivas-linguisticas-y-teorico-literarias/.

—— 1986b, «La estructura sintáctica pragmática del texto narrativo compuesto: aproximación al estudio de la comunicación interna del "Sendebar"», *Anales de filología hispánica*, Vol. 2, pp. 91-115. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-estructura-sintactica-pragmatica-del-texto-narrativo-compuesto-aproximacion-al-estudio-de-la-comunicacion-interna-del-sendebar/.

—— 1987, «Fundamentos metateóricos de la ciencia empírica de la literatura», *ELUA. Estudios de Lingüística*, N.º 4, pp. 45-61. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/fundamentos-metateoricos-de-la-ciencia-empirica-de-la-literatura/.

—— 1988a, *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*, Alicante, Universidad de Alicante, 267 pp. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/pragmatica-y-construccion-literaria-discurso-retorico-y-discurso-narrativo/.

—— 1988b, «*Elocutio* e componente linguistico-testuale di lessico», *Studi italiani di linguistica teorica ed applicata*, Anno XVII, N.º 1, pp. 77-92 https://www.cervantesvirtual.com/obra/elocutio-e-componente-linguistico-testuale-di-lessico/.

—— 1989a, «*Elocutio* y componente lingüístico-textual de léxico», *Epos*, Vol. 5, pp. 327-343. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/elocutio-y-componente-linguistico-textual-de-lexico/.

—— 1989b, «La *intellectio*: notas sobre una sexta operación retórica», *Castilla, Estudios de Literatura*, N.º 14, pp. 47-55. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-intellectio-notas-sobre-una-sexta-operacion-retorica/.

—— 1991a, «La Ciencia Empírica de la Literatura en el marco actual de los estudios teórico-literarios». *Periodística*, N.º 4, pp. 67-80. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-ciencia-empirica-de-la-literatura-en-el-marco-actual-de-los-estudios-teorico-literarios/.

—— 1991b, «La organización del material semántico-intensional en la macroestructura del texto literario», *Folia Lingüística*, Vol. XXV, N.º 1-2, pp. 143-154. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-organizacion-del-material-semantico-intensional-en-la-macroestructura-del-texto-literario/.

—— 1992, «Lingüística del texto y teoría literaria», *RILCE. Revista de Filología Hispánica*, Vol. 8, N.º 2, pp. 226-264. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/linguistica-del-texto-y-teoria-literaria/.

—— 1993, «El "New Criticism" y la enseñanza de la Retórica», *Tropelías*, N.º 4, pp. 73-84. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-new-criticism-y-la-ensenanza-de-la-retorica/.

—— 1996, «Aproximación a las ideas teórico-literarias y crítico-literarias de Jaime Gil de Biedma». En: *Jaime Gil de Biedma y su generación poética: Actas del congreso. Vol. 1. En el nombre de Jaime Gil de Biedma*; editor Túa Blesa, coordinadores del volumen Alfredo Saldaña y María Pilar Celma, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, pp. 247-255. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/aproximacion-a-las-ideas-teorico-literarias-y-critico-literarias-de-jaime-gil-de-biedma/.

—— 1997, «Zur gegenwärtigen Problematik der Literaturwissenschaft. Vorüberlegungen zu einer integralen / globalen Literaturtheorie und -kritik als allgemeines literaturwissenschaftliches Modell», *Siegener Periodicum zur internationalen empirischen Literaturwissenschaft: SPIEL*, Jg. 16, Heft, pp. 75-80. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/zur-gegenwartigen-problematik-der-literaturwissenschaft-voruberlegungen-zu-einer-integralen-globalen-literaturtheorie-und-kritik-als-allgemeines-literaturwissenschaftliches-modell/.

—— 1998a, «Retórica, lingüística, texto». En: *Quintiliano, historia y actualidad de la retórica: Actas del Congreso Internacional: Madrid y Calahorra, 14 al 18 de noviembre de 1995*, Tomás Albadalejo, Emilio del Río y José Antonio Caballero (eds.), Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, Ayuntamiento de Calahorra, pp. 337-342. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/retorica-linguistica-texto/.

—— 1998b, «*Intellectio*». En: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Herausgegeben von Gert Ueding. Redaktion: Gregor Kalivoda...* [*et al.*]. Tübingen, Max Niemeyer. Band 4, Hu-K., pp. 448-451. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/intellectio/.

——1998c, «La *intellectio* en la "Institutio oratoria" de Quintiliano: *ingenium*, *iudicium*, *consilium* y *partes artis*». En: *Quintiliano, historia y actualidad de la retórica: Actas del Congreso Internacional, Madrid y Calahorra, 14 al 18 de noviembre de 1995*, Tomás Albadalejo, Emilio del Río y José Antonio Caballero (eds.), Logroño, Instituto de Estudios Riojanos/Ayuntamiento de Calahorra, pp. 493-502. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-intellectio-en-la-institutio-oratoria-de-quintiliano-ingenium-iudicium-consilium-y-partes-artis/.

—— 2001, «La problemática actual de la ciencia literaria: hacia una teoría y crítica literaria integral o global como modelo científico-literario universal». *Analele ştiinţifice ale universităţii de Stat din Moldova. Seria «Ştiinţe filologice»*, Vol. I, pp. 137-139. En

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-problematica-actual-de-la-ciencia-literaria-hacia-una-teoria-y-critica-literaria-integral-o-global-como-modelo-cientifico-literario-universal/.

—— 2002a, «La *elocutio* retórica en la construcción del discurso público de Emilio Castelar». En: *Política y oratoria: el lenguaje de los políticos: Actas del II Seminario Emilio Castelar*; José Antonio Hernández Guerrero *et al.* (eds.), Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz/Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Cádiz, pp. 177-202. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-elocutio-retorica-en-la-construccion-del-discurso-publico-de-emilio-castelar/.

—— 200b2, «La teoría de la traducción en la teoría retórica», *Logo. Revista de retórica y teoría de la comunicación*, Año II, N.º 3 (mayo 2002), pp. 25-40. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-teoria-de-la-traduccion-en-la-teoria-retorica/.

—— 2002c, «La Escuela de Chicago y la teoría de la comedia». En: *Humor y ciencias humanas: Actas del I Seminario Interdisciplinar sobre el "Humor y las ciencias humanas"*, Cádiz, mayo de 2001, José Antonio Hernández Guerrero *et al.* (eds.); colaboradores Grupo de Investigación ERA *et al.*, Cádiz, Fundación Municipal de Cultura; Universidad, Servicio de Publicaciones, pp. 183-206. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-escuela-de-chicago-y-la-teoria-de-la-comedia/.

—— 2003, «Some (semiotic) aspects of elocutio in Quintilian: more about *Latinitas*, *Perspicuitas*, *Ornatus*, and *Decorum*». En: *Quintilian and the law: the art of persuasion in law and politics*, Olga Tellegen-Couperus (ed.), Leuven, Belgium, Leuven University Press, pp. 201-211. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/some-semiotic-aspects-of-elocutio-in-quintilian-more-about-latinitas-perspicuitas-ornatus-and-decorum/.

—— 2005, «Literary genres: a double approach -a unique vision». En: *Thistles* [a homage to Brian Hughes = *Homenaje a Brian Hugues*]. Vol. 2, Essays in memoriam = *Ensayos in memoriam*, José Mateo & Francisco Yus (eds.), Alicante, Universidad de Alicante, Departamento de Filología Inglesa, pp. 39-56. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/literary-genres-a-double-approach-a-unique-vision/.

—— 2006, «Las ideas teórico-literarias y crítico-literarias de José Musso Valiente». En: *José Musso Valiente y su época (1785-1838): la transición del Neoclasicismo al Romanticismo. Actas del Congreso Internacional celebrado en Lorca los días 17, 18 y 19 de noviembre de 2004*, Manuel Martínez Arnaldos, José Luis Molina Martínez, Santos Campoy García (eds.), Lorca, Ayuntamiento de Lorca/Murcia, Universidad de Murcia, Vol. 2, pp. 389-415. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/las-ideas-teorico-literarias-y-critico-literarias-de-jose-musso-valiente/.

—— 2007a, «A vueltas con la Teoría de la Literatura: la Teoría de la Literatura como sistema global de descripción y explicación del texto literario y del hecho literario», *Monteagudo*, 3.ª época, n.º 12, pp. 157-167. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/a-vueltas-con-la-teoria-de-la-literatura-la-teoria-de-la-literatura-como-sistema-global-de-descripcion-y-explicacion-del-texto-literario-y-del-hecho-literario/.

—— 2007b, «Edgar A. Poe (1809-1849): entre la crítica judicial y la crítica romántica norteamericanas». En: *Teoría/crítica: homenaje a la profesora Carmen Bobes Naves*; Miguel Ángel Garrido Gallardo y Emilio Frechilla Díaz (eds.), Madrid, Instituto de la Lengua Española, pp. 148-161. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/edgar-a-poe-1809-1849-entre-la-critica-judicial-y-la-critica-romantica-norteamericanas.

—— 2007c, «Literatura y teoría literaria en la era digital». En: *Estudios literarios in honorem Esteban Torre*, María Victoria Utrera Torremocha, Manuel Romero Luque (eds.), Sevilla,

Universidad de Sevilla, pp. 787-800. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/literatura-y-teoria-literaria-en-la-era-digital/.

—— 2007d, «Teoría retórica como teoría del texto y narración digital como narración hipertextual. Perspectivas entre tradición y la modernidad», *Cuadernos de Literatura*, Vol. 12, N.º 23, págs. 54-74. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/teora-retrica-como-teora-del-texto-y-narracin-digital-como-narracin-hipertextual-0/.

—— 2009a, «Homoioteleuton». En: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Herausgegeben von Gert Ueding. Redaktion: Gregor Kalivoda...* [*et al.*]. Tübingen: Max Niemeyer. Band 3, Eup-Hör., pp. 1531-1535. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/homoioteleuton/.

—— 2009b, «Spanisch: Textlinguistik». En: *Lexikon der Romanistischen Linguistik*, Hrsg. v. Günter Holtus, Michael Metzeltin, Christian Schmitt. Tübingen, Max Niemeyer, 1992. Band VI,1. Aragonesisch/Navarresisch, Spanisch, Asturianisch/Leonesisch, pp. 179-188. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/spanisch-textlinguistik/.

—— 2012, «La narración literaria analógica y la narración literaria digital. Análisis interdiscursivo de "Il castello dei destini incrociati", de Italo Calvino, y "Gabriella Infinita", de Jaime A. Rodríguez Ruiz»; en: Rafael Alemany Ferrer, Francisco Chico Rico (eds.), *XVIII Simposio de la SELGYC (Alicante 9-11 de septiembre 2010) = XVIII Simposi de la SELGYC (Alacant 9-11 setembre de 2010). Ciberliteratura i comparatisme = Ciberliteratura y comparatismo*, Alacant, Universitat d'Alacant, SELGYC [Sociedad Española de Literatura General y Comparada], pp. 63-74. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-narracion-literaria-analogica-y-la-narracion-literaria-digital-analisis-interdiscursivo-de-il-castello-dei-destini-incrociati-de-italo-calvino-y-gabriella-infinita-de-jaime-a-rodriguez-ruiz/.

CHOUILLET, J.,

—— 1973, *La formation des idées esthétiques de Diderot*, Paris, Armand Colin.

CICERÓN, M. T.,

—— 1949, *De Inventione* (ed. de H. Hubell), Londres, Heinemann.

—— 1967, *El Orador*, Barcelona, Alma Mater.

—— 1973, *Brutus*, Paris, Les Belles Lettres.

CIORAN, E. M.,

—— 2006, *El ocaso del pensamiento*, Barcelona, Tusquets.

COLERIDGE, S. T.,

—— 1971, *Biographia literaria or Biographical Sketches of my Literary Life and Opinions*, Londres, J. M. Dent & Sons.

CONDILLAC, E. B. de,

—— 1746, *Essai sur l'origine des Connoissances Humaines, où l'on réduit á un seul principe tout ce qui occupe l'entendement humain*, Amsterdam, Mortier.

—— 1947, *Oeuvres philosophiques, texte établi et présenté par George Le Roy, in Corpus général des philosophes français*, t. XXIII, Paris, PUF.

—— 1749, *Traité des systèmes où l'on en démêle les inconvénients et les avantages*, La Haye, Neaulme.

—— 1754, *Traité des Sensations*, Londres, Paris, de Bure Amé.

—— 1755, *Traité des animaux*, La Haye, Neaulme.

—— 1768, *Discours prononcés dans l'Academie framçoise, le 22 déc. 1768 à la réception de M. l'abbé de Condillac (par le récipiendaire et l'abbé C. Batteux)*, Paris, Yve Regnard.

—— 1769-73, *Cours d'études pour l'instruction du prince de Parme*, Paris (13 vols.).

CROCE, B.,

—— 1904, *Esthétique comme science de l'expression et linguistique générale*, Paris, Guiard et Brière. Vers. esp. 1969, *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, Buenos Aires, Nueva Visión.

—— 1913, *La Philosophie de J. B. Vico*, Paris, Guiard et Brière.

—— 1954, «El anquilosamiento de los géneros literarios y su disolución», *La poesía*, Buenos Aires, Emecé.

—— 1972, *Breviario di Estetica. Quattro Lezioni*, Bari, Laterza e Figli.

CROUSAZ, J.-P. de,

—— 1715, *Traité du Beau, où l'on montre en quoi consiste ce que l'on nomme ainsi par des exemples tirés de la plupart des arts et des sciences*, Amsterdam, F. L'Honoré.

—— 1733, *Examen du Pyrrhonisme ancien et moderne*, La Haye, De Hondt.

CULLER, J.,

—— 1978, *La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*, Barcelona, Anagrama.

—— 1981, *The pursuit of Signs. Semiotics. Literature. Deconstruction*, Ithaca, Corn University Press.

—— 1982, *Sobre la deconstrucción*, Madrid, Cátedra.

—— 1989, «La littérarité», VV. AA, *Théorie littéraire. Problèmes et perspectives*, pp. 31-34.

DANTO, A. C.,

—— 2022, *Qué es el arte*, Barcelona, Paidós.

DE BEAUGRANDE, R. A. & DRESSLER, W. U.,

—— 1972, *Introducción a la lingüística del texto*, Bogotá, Ariel.

DIJK, T. A., van,

—— 1972, *Some aspects of Text Grammars*, La Haya, Mouton.

DIJK, T.A. van (ed.),

—— 1976, *Pragmatics of Language and Literature*, Amsterdam, American Elsevier Pub. Co.

DIJK, T.A. van & PETÖFI, J. A. (eds.),

—— 1977, *Grammars and Descriptions. Studies in Text Theory and Text Analysis*, Berlin-Nueva York, Walter de Gruyten.

DIJKOVICH, Van, T. A.,

—— 1978, *Estructuras y funciones del discurso*, Mongolia, Siglo XXI.

DILTHEY, W.,

—— 1961, *Poética. La imaginación del poeta. Las tres épocas de la estética moderna y su problema actual*, Buenos Aires, Losada.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J.,

—— 1975, *Contribución a la historia de las teorías métricas de los siglos XVIII y XIX*, Madrid, CSIC.

—— 1977, *Introducción al comentario de textos*, Madrid, INCIE.

—— 1978, *Crítica Literaria*, Madrid, UNED.

—— 1985, *Diccionario de métrica española*, Madrid, Paraninfo.

—— 1987, «Literatura y actos de lenguaje», Mayoral (ed.), pp. 83-121.

—— 1988a, *Contribución a la bibliografía de los últimos treinta años sobre la métrica española*, Madrid, CSIC.

—— 1988b, *Métrica y Poética. Bases para la fundamentación de la Métrica en la Teoría Literaria Moderna*, Madrid, Cuadernos de la UNED.

—— 1990, «Interpretación y retórica», *Investigaciones Semióticas III, 1*, Madrid, UNED, pp. 333-344.

ECO, U.,

—— 1968, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen.

—— 1970a, *La definición del arte*, Barcelona, Martínez Roca.

—— 1970b, «Sémiologie des messages visuels», *Communications*, 15.

—— 1971, *La forma del contenuto*, Milán, Bompiani.

—— 1972, *La estructura ausente. Introducción a la Semiótica*, Barcelona, Lumen.

—— 1976, *El signo*, Barcelona, Labor.

—— 1977, *Tratado de Semiótica General*, Barcelona, Lumen.

—— 1979, *Obra abierta*, Barcelona, Ariel.

—— 1981, *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen.

—— 1990a, *Semiótica y Filosofía del lenguaje*, Barcelona, Lumen.

—— 1990b, *La definición del arte*, Barcelona, Martínez Roca.

ECO, U. y otros,

—— 1974, *Sociología contra psicoanálisis*, Barcelona, Martínez Roca.

GARCÍA BERRIO, A.,

—— 1973, *Significado Actual del Formalismo Ruso*, Barcelona, Planeta.

—— 1977, *La formación de la Teoría literaria moderna I*, Madrid, Cupsa.

—— 1979a, *La Lingüística del texto y la Crítica Literaria*, Madrid, Comunicación.

—— 1979b, «Lingüística, literaridad, poeticidad (Gramática, Pragmática, Texto)», *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Vol. II, pp. 125-168. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/lingstica-literaridad--poeticidad-gramtica-pragmtica-texto-0/.

—— 1980, *La formación de la Teoría literaria moderna II*, Murcia, Universidad.

—— 1981a, «Joan Miró: texto plástico y metáfora del lenguaje», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 369 (marzo 1981), pp. 435-465. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/joan-miro-texto-plastico-y-metafora-del-lenguaje/.

—— 1981b, «La Poética lingüística y el análisis literario de textos», en *Tránsito*, h-i, pp. 11-17.

—— 1982, «El "patrón" renacentista de Horacio y los tópicos teórico-literarios del Siglo de Oro español», *Actas del Cuarto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en Salamanca, agosto de 1971*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 573-588. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-patron-renacentista-de-horacio-y-los-topicos-teorico-literarios-del-siglo-de-oro-espanol/.

—— 1989, *Teoría de la Literatura*, Madrid, Cátedra.

—— 1988, «La poética al día: García Berrio, Antonio y Hernández Fernández, Teresa, "la poética: tradición y modernidad", Madrid, Síntesis, 1988». En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-poetica-al-dia-garcia-berrio-antonio-y-hernandez-fernandez-teresa-la-poetica-tradicion-y-modernidad-madrid-sintesis-1988/.

GARCÍA BERRIO, A. & ALBALADEJO MAYORDOMO, T.,

—— 1988, «Compositional Structures. Macrostructures», en János S. Petőfi, ed., *Text and Discourse Constitution. Empirical Aspects, Theoretical Approaches*, Berlin-New York: De Gruyter: 170-211.

GARCÍA TEJERA, M. C.,

—— 1985a, «Análisis crítico de la Literatura General de Mudarra», *Archivo Hispalense*, 209, pp. 115-136.

—— 1985b, (ed.), *Análisis crítico de la literatura general de Mudarra*, Sevilla, Separata de "Archivo Hispalense"; núm. 209, pp. 115-136. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/anlisis-crtico-de-la-literatura-general-de-mudarra-0/.

—— 1987a, «Las figuras del estilo en la consideración de Alberto Lista», *Archivo Hispalense*, 214, pp. 179-204.

—— 1987b, «La concepción estética en la Teoría de la Literatura de Álvarez Espino-Góngora Fernández», *Gades*, 15, pp. 183-204.

—— 1987c, *Las figuras del estilo según la concepción de Alberto Lista*, Sevilla, Separata de *Archivo Hispalense*, núm. 214, pp. 179-204. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/las-figuras-del-estilo-segn-la-concepcin-de-alberto-lista-0/.

—— 1987d, «La concepción estética en la teoría de la literatura de Álvarez Espino y Góngora Fernández: Cádiz, 1870», *Gades*, N.º 15, Cádiz, pp. 183-204. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-concepcin-esttica-en-la-teora-de-la-literatura-de-lvarez-espino-y-gngora-fernndez-0/.

—— 1988a, *La teoría literaria de Pedro Salinas*, Cádiz, Seminario de Teoría de la Literatura.

—— 1988b, «La teoría literaria de Pedro Salinas», Cádiz, Seminario de Teoría de la Literatura. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-teora-literaria-de-pedro-salinas-0/.

—— 1989a, *Conceptos y teorías literarias españolas del siglo XIX: Alberto Lista*, Cádiz, Publicaciones de la Universidad.

—— 1989b, «Conceptos y teorías literarias españolas del siglo XIX: Alberto Lista», *Conceptos y teorías literarias españolas del siglo XIX: Alberto Lista*, Cádiz, Universidad, Servicio de Publicaciones, D. L. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/conceptos-y-teoras-literarias-espaolas-del-siglo-xix-alberto-lista-0/.

—— 1990a, «Presencia de las corrientes europeas de pensamiento en las retóricas y poéticas españolas del siglo XIX», *Investigaciones Semióticas III*, 1: 449-457, Madrid, UNED.

—— 1990b, «La lengua literaria de Antonio Machado», *Antonio Machado, hoy*, IV: 19-25, Sevilla, Alfar.

—— 1990c, «Presencia de las corrientes europeas de pensamiento en las retóricas y poéticas españolas del siglo XIX», *Actas del III Simposio internacional de la Asociación Española de Semiótica: Retórica y lenguajes: celebrado en Madrid, durante los días 5, 6 y 7 de diciembre de 1988. Volumen I: Separata*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Investigaciones semióticas; 3, pp. 449-457. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/presencia-de-las-corrientes-europeas-de-pensamiento-en-las-retricas-y-poticas-espaolas-del-siglo-xix-0/.

—— 1999d, «Nociones literarias en la obra de Diderot»; en: Pedro Carbonero Cano, Manuel Casado Velarde y Pilar Gómez Manzano (eds.), *Separata de: Lengua y discurso: estudios dedicados al profesor Vidal Lamíquiz*, [Madrid]: Arco/Libros, pp. 377-282. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/nociones-literarias-en-la-obra-de-diderot-0/.

—— 2001, «El concepto de progreso en la estética de Emilio Castelar»; en: José Antonio Hernández Guerrero (ed.), Fátima Coca Ramírez e Isabel Morales Sánchez (coords.), *Emilio Castelar y su época: actas del I Seminario Emilio Castelar y su Época. Ideología, retórica y poética*, Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Fundación Municipal de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Cádiz, pp. 37-5. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-concepto-de-progreso-en-la-esttica-de-emilio-castelar-0/.

—— 2006, «La huella del espiritualismo ecléctico en las ideas literarias de Donoso Cortés»; en: M.ª Carmen García Tejera *et al.* (eds.), *Lecturas del pensamiento filosófico, político, y estético: actas XIII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo: 1750-1850 [Cádiz, 7, 8 y 9 de noviembre de 2006]*, Cádiz: Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, pp. 159-172. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-huella-del-espiritualismo-eclctico-en-las-ideas-literarias-de-donoso-corts-0/.

GARCÍA TEJERA, M. C. & HERNÁNDEZ GUERRERO, J. A.,

—— 1995, *Orientaciones prácticas para el comentario crítico de textos*, Sevilla, Algaida. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/orientaciones-practicas-para-el-comentario-critico-de-textos/.

GARRIDO GALLARDO, M. A.,

—— 1975, *Introducción a la teoría de la literatura*, Madrid, SGEL.

—— 1978, «Todavía sobre las funciones externas del lenguaje», *RSEL*, 8.2, pp. 461-480.

—— 1980, «Treinta y cinco años de la Teoría de la Literatura y de la Crítica Literaria en España (1940-1975)», *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas*: 57-63 (Toronto, agosto 1977).

—— 1981, «Obra abierta y mensaje literal», *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni, pp. 529-537.

—— 1982a, *Estudios de Semiótica Literaria*, Madrid, CSIC.

—— 1982b, «La moderna teoría literaria en España (1940-1980)», *Estudios de Semiótica literaria*, pp. 27-47.

—— 1985, *Actas del I Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo* (Madrid, 1983). *1: Teoría Semiótica. Lenguaje y Textos Hispánicos II: Crítica Semiológica de textos literarios hispánicos*, Madrid, CSIC.

—— 1987, *La crisis de la literariedad*, Madrid, Taurus.

GENETTE, G.,

—— 1966a, *Figures I*, Paris, Seuil.

—— 1966b, «Psycholectures», *Figures I*, pp. 133-138.

—— 1967, *Estructuralismo y crítica literaria*, Córdoba, Ed. Universitaria.

—— 1969, *Figures* II, Paris, Seuil.

—— 1973, *Figures III*, Paris, Seuil.

—— 1976, *Mimologiques. Voyage en Cratyle*, Paris, Seuil.

—— 1979, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil.

—— 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil (Trad. española: *Palimpsestos. La Literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989).

—— 1983, *Nouveaux discours du récit*, Paris, Seuil.

—— 1991, *Ficción y Dicción*, Barcelona, Lumen.

GÓMEZ BELTRÁN, A. L.,

—— 2013, *La Invencible y su leyenda negra*, Málaga, Arín Editores.

GÓMEZ DE LIAÑO, I.,

—— 2020, *Filosofía y ficción*, Málaga, EDA.

GREIMAS, A. J.,

—— 1980, *Semiótica y ciencias sociales*, Madrid, Fragua.

GREIMAS, A. J. & COURTES, J.,

—— 1982, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos.

HEGEL, G. W. F.,

—— 1832-1838, *Lecciones de Estética* (Versión española) Buenos Aires, La Pléyade.

HERNÁNDEZ GUERRERO, J. A.,

—— 1980a, «Estructura simbólica de *El muro levantado* de Vicente Carrasco», *Archivo Hispalense*, 192, pp. 273-289.

—— 1980b, «La teoría gramatical de Arbolí», *Gades*, 6, pp. 111-135.

—— 1981a, «Estudio semántico de la función poética del tiempo», *Gades*, 8, pp. 181-195.

—— 1981b, «Lista y la polémica gramatical sobre el verbo único», *Archivo Hispalense*, 197, pp. 151-163.

—— 1981c, «Estudio semántico de la función poética», separata de *Gades: Revista del Colegio Universitario de Filosofía y Letras*, núm. 8, pp. 181-195. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/estudio-semantico-de-la-funcion-poetica/html/.

—— 1982a, «La aportación de Alberto Lista a la definición del artículo gramatical», *Archivo Hispalense*, 198, pp. 3-23.

—— 1982b, «Análisis semántico de la luz y de la sombra como símbolos poéticos», *Gades*, 10, pp. 197-232.

—— 1982c, «Filosofía y Gramática: una polémica "ideológica" en el siglo XIX», *RSEL*, 12.2, pp. 321-356.

—— 1982d, «Análisis semántico de la luz», separata de *Gades: Revista del Colegio Universitario de Filosofía y Letras*, núm. 10, pp. 197-232. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/analisis-semantico-de-la-luz/html/.

—— 1987a, «La poética de Pedro Pérez Clotet», en Torre, E.-Vázquez, M. A.

—— 1987b, *La expresividad poética*, Cádiz, Publicaciones de la Universidad.

—— 1987c, «La expresividad poética: análisis del "Signo del alba" de Pedro Pérez-Clotet», Cádiz, Universidad de Cádiz. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-expresividad-poetica-analisis-del-signo-del-alba-de-pedro-perez-clotet/.

—— 1990a, «Supuestos epistemológicos de las Retóricas y Poéticas españolas del siglo XIX», *Investigaciones Semióticas III*, 1: 537-544, Madrid, UNED.

—— 1990b, «La teoría literaria de Antonio Machado», *Antonio Machado, hoy, IV*: 43-47, Sevilla, Alfar.

—— 1990c, «Teoría del arte y teoría de la literatura», Hernández Guerrero (ed.), *Teoría del Arte y Teoría de la Literatura*, Cádiz, Seminario de Teoría de la Literatura, pp. 9-36. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/teoria-del-arte-y-teoria-de-la-literatura/.

—— 1990d, Hernández Guerrero, J. A. (ed.), *Teoría del arte y Teoría de la literatura, Teoría del Arte y Teoría de la Literatura*, Cádiz, Seminario de Teoría de la Literatura, pp. 9-37. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teoria-del-arte-y-teoria-de-la-literatura/html/.

—— 1990e, «Análisis temático de la casa como imagen y símbolo literarios», *Draco: revista de literatura española*, núm. 2, pp. 123-132. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/analisis-tematico-de-la-casa-como-imagen-y-simbolo-literarios/html/.

—— 1991a, «Retórica y poética», Hernández Guerrero (ed.), *Retórica y Poética*.

—— 1991b, «Dámaso Alonso y el protagonismo del lector», Madrid, *Ínsula*, N.º 530 (febrero), pp. 17-18.

—— 1991c, «La Teoría verbal de Jaime Balmes» en *Europaïsche Sprachwissenschaft um 1800. Methodologische und Historiographische Beiträge zum umkreis der "Ideologie"*, núm. 2, Munich, Nodus Publikationem, pp. 85-100. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-teoria-verbal-de-jaime-balmes/.

—— 1991d, «Propuestas para una nueva lectura de las retóricas y poéticas españolas del siglo XIX»; en *Europäische sprachwissenschaft um 1800*, *Band 2*, pp. 65-83.

—— 1991e, *Retórica y Poética*, Cádiz, Seminario de Teoría de la Literatura.

—— 1992a, «Teoría, Crítica e Historia Literaria», en Hernández Guerrero (ed.), *Teoría, Crítica e Historia de la Literatura*, Seminario de Teoría de la Literatura, Cádiz, pp. 11-30.

—— 1992b, «La teoría literaria de Francisco Ayala», en: A. Sánchez Trigueros y A. Chicharro Chamorro, *Francisco Ayala teórico y crítico literario*, Granada, Diputación Provincial, pp. 133-142.

—— 1992c, *Teoría, Crítica e Historia Literaria*, Cádiz, Seminario de Teoría de la Literatura.

—— 1993, «Revistas andaluzas del 27», Madrid, *Cuadernos Hispanoamericanos*, N.º 514-515.

—— 1996, «Teoría y práctica del comentario literario», Cádiz, Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/teoria-y-practica-del-comentario-literario/.

—— 1997, «Literatura y metaliteratura», *Madrigal: revista de Letras, Ciencias y Arte, segunda época*, año 2, núm. 7 (octubre-diciembre 1997), pp. 25-33. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/literatura-y-metaliteratura/.

—— 2002, «Los paisajes literarios», *Castilla*, núm. 27, pp. 73-84. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-paisajes-literarios/html/.

—— 2012, *El arte de la escritura literaria*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-arte-de-la-escritura-literaria/.

—— 2014, «Carmen Bobes Naves: el conocimiento literario y la lectura poética», Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/carmen-bobes-naves-el-conocimiento-literario-y-la-lectura-poetica/.

—— 2015a, «La naturaleza psicofísica de los procedimientos retóricos», *De Re poetica: homenaje al profesor D. Manuel Martínez Arnaldos*, coord. por José María Pozuelo Yvancos, Abraham Esteve Serrano, Francisco Vicente Gómez, Carmen Pujante Segura, pp. 403-426. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes:

https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-naturaleza-psicofisica-de-los-procedimientos-retoricos/.

—— 2015b, «Precedentes "ideológicos" de la construcción del significado poético», Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/precedentes-ideologicos-de-la-construccion-del-significado-poetico/.

—— 2015c, «Las divergencias entre las corrientes metafísicas y las sensualistas en la Teoría de la Literatura», Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/las-divergencias-entre-las-corrientes-metafisicas-y-las-sensualistas-en-la-teoria-de-la-literatura/.

—— 2016a, «Estética, retórica y poética», Salvador Crespo Matellán (coord.) *Teoría y análisis de los discursos literarios: estudios en homenaje al profesor Ricardo Senabre Sempere. Separata*, 2009, pp. 197-202. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/estetica-retorica-y-poetica/.

—— 2016b, «La literatura y los sentidos: conceptos literarios de la filosofía sensualista», Pilar Gómez Manzano, Pedro Carbonero, Manuel Casado Velarde (coords.)*Lengua y discurso: estudios dedicados al profesor Vidal Lamíquiz*, 1999, pp. 495-508. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-literatura-y-los-sentidos-conceptos-literarios-de-la-filosofia-sensualista/.

—— 2016c, «La Ideología: prehistoria de la pragmalingüística y de la pragmaliteratura», Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-ideologia-prehistoria-de-la-pragmalinguistica-y-de-la-pragmaliteratura/.

—— 2016d, «Naturaleza y Literatura: Influencia de las nociones de Condillac y Diderot en dos preceptivas españolas del siglo XIX», Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/naturaleza-y-literatura-influencia-de-las-nociones-de-condillac-y-diderot-en-dos-preceptivas-espanolas-del-siglo-xix/html/.

—— 2019, «La escritura narrativa», Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-escritura-narrativa-981634/.

—— 2022, *El comentario crítico de textos*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-comentario-critico-de-textos-1145010/.

HERNÁNDEZ GUERRERO, J. A. & GARCÍA TEJERA, M. C.,

—— 1975, «El agua en las "Soledades": semántica y simbolismo», separata de *La experiencia del tiempo en la poesía de Antonio Machado: interpretación lingüística*, Sevilla, Universidad, Secretariado de publicaciones. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-agua-en-las-soledades-semantica-y-simbolismo/.

—— 1995, *Orientaciones prácticas para el comentario crítico de textos*, Sevilla, Algaida. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/orientaciones-practicas-para-el-comentario-critico-de-textos/.

INGARDEN, R.,

—— 1973a, *The literary work of art*, Evanston, Northwestern University Press.

—— 1973b, *The cognition of the literary work of art*, Evanston, Northwestern University Press.

JACOBSON, R.,

—— 1961, *Lingüística y Poética*, Madrid, Cátedra.

—— 1963, *Essais de linguistique générale*, Paris, Seuil.

—— 1973, *Questions de Poétique*, Paris, Seuil. (Traducción parcial en castellano, *Ensayos de Poética*, México, FCE, 1977).

—— 1977, *Huit questions de poétique*, Paris, Seuil.

—— 1981a, *Lingüística, Poética, Tiempo. Conversaciones con Kristina Pomorska*, Barcelona, Crítica.

—— 1981b, *Lingüística y Poética* (Introducción de Francisco Abad), Madrid, Cátedra.

JAKOBSON, R. & HALLE, M.,

—— 1973, *Fundamentos del lenguaje*, Madrid, Ayuso.

JAUSS, H. R.,

—— 1970, «Littérature médiévale et théorie des genres», *Poétique*, 1, pp. 79-101.

—— 1971, «La historia literaria como desafío a la ciencia literaria», Gumbrecht y otros, pp. 37-114.

—— 1976, *La literatura como provocación*, Barcelona, Península.

—— 1978, *Pour une esthétique de la réception* (Prefacio de J. Starobinski), Paris, Gallimard.

—— 1980, «Limites et tâches d'une herméneutique littéraire», *Diogène*, CIX, pp. 102-133.

—— 1981, «Literature and Hermeneutics», Hernadi (ed.), pp. 134-147.

—— 1986, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus.

JIMÉNEZ, J.,

—— 1951, *El trabajo gustoso*, Madrid, Aguilar.

—— 1986, *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*, Madrid, Tecnos.

LALO, Ch.,

—— 1921, «L'art et la vie sociale», en *Revue pédagogique*, Paris.

LÁZARO CARRETER, F.,

—— 1976, *Estudios de Poética*, Madrid, Taurus.

LOTMAN, J.,

—— 1982, *La estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo.

LUKACS, G.,

—— 1963, *Significación actual del realismo crítico*, México, Era.

—— 1966a, *Estética. I. La peculiaridad de lo estético. 2. Problema de la mímesis*, Barcelona, Grijalbo.

—— 1966b, *La novela histórica*, México, Era.

—— 1966c, *Problemas del realismo*, México, FCE.

—— 1966d, *Sociología de la literatura*, Madrid, Península.

—— 1969, *Prolegómenos a una estética marxista*, Barcelona, Grijalbo.

—— 1971, *Teoría de la novela*, Barcelona, EDRASA.

—— 1975a, «Sobre la esencia y forma del ensayo», en *El alma y las formas*, Barcelona, Grijalbo.

—— 1977, *Materiales sobre el realismo*, Barcelona, Grijalbo.

LUKACS, G. y otros,

—— 1969, *Polémica sobre el realismo*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.

MANN, T.,

—— 2006, *La montaña mágica*, Barcelona, Editorial Edhasa.

MARIMÓN-LLORCA, C.,

—— 1977, «El hecho literario medieval: aproximación pragmático-comunicativa a la literatura medieval», Universidad de Alicante. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-hecho-literario-medieval-aproximacion-pragmatico-comunicativa-a-la-literatura-medieval/.

MARTIN, C. & PARKER, G.,

—— 2011, *La Gran Armada*, Barcelona.

MENDOZA, A.,

—— 1961, «El proceso de recepción lectora», en A. Mendoza (coord.), Moutsopoulos, E., «Vers une phénoménologie de la creation», *Revue philosophique*: 290.

—— 1998, (coord.), *Conceptos clave en didáctica de la lengua y la literatura*, Barcelona, Horsori.

PANOFSKY, E.,

—— 1977, *Idea. Contribución a la Historia de la Teoría del Arte*, Madrid, Cátedra.

—— 1979, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1985.

PARAÍSO DE LEAL, I.,

—— 1976, *Teoría del ritmo de la prosa*, Barcelona, Planeta.

—— 1985, *El verso libre hispánico*, Madrid, Gredos.

—— 1995, *Literatura y Psicología*, Madrid, Síntesis.

PESSOA, F.,

—— 1985, *Sobre literatura y arte*, Madrid, Alianza tres,

PETÖFI, J. & GARCÍA BERRIO, A.,

—— 1978, *Lingüística del texto y crítica literaria*, Madrid, Comunicación.

PLATÓN,

—— 1974, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar. *Vid.* especialmente *Diálogos*, Madrid, Gredos, «Apología de Sócrates», «Critón», «Ion»... (vol. I), «Gorgias», «Crátilo» (vol. II).

PLAZAOLA, J.,

—— 1973, *Introducción a la Estética*, Madrid, BAC.

POZUELO, J. M.,

—— 1983, *La lengua literaria*, Málaga, Ágora.

—— 1988a, *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra.

—— 1988b, *Del Formalismo a la Neorretórica*, Madrid, Taurus.

PRATT, M. L.,

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

—— 1981, «The short story: the long and the short of it», en *Poetics*, 10, 2-3: 175-194.

PRIETO, J. L.,

—— 1975, *Estudios de lingüística y semiología generales*, México, Nueva Imagen.

PSEUDO LONGINO,

—— 1979, *Sobre lo sublime*, Ed. de J. García López, Madrid, Gredos.

PUJANTE SÁNCHEZ, J. D.,

—— 1988, *De lo literario a lo poético en Juan Ramón Jiménez*, Murcia, Publicaciones de la Universidad.

—— 1988-1989, «Reconsideración del concepto nietzscheano de la tragedia a la luz de la nueva psicocrítica», *ELUA*, 5, Alicante, Universidad de Alicante, pp. 29-36.

QUINTILIANO,

—— 1942, *Instituciones Oratorias*, Madrid, Hernando, 2 vols.

RAMÍREZ GÓMEZ, C.,

—— 1990, «Postmodernidad, ¿un nuevo protocolo en el discurso de las artes?», Hernández Guerrero (ed.), 1990, pp. 215-220.

RICHARDS, I. A.,

—— 1924, *Practical Criticism. A Study of Literary judgement*, Londres, Routiedge & Kegan P.

—— 1965, *The Philosophy of Rhetoric*, Nueva York, Oxford University Press.

—— 1967, *Literatura y crítica*, Barcelona, Seix Barral.

—— 1970, *Poetries and Sciences*, Londres, Routledge and Kegan Paul.

—— 1976 *Fundamentos de crítica literaria*, Buenos Aires, Huemul.

RIFFATERRE, M.,

—— 1983, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil.

RICOEUR, P.,

—— 1965, *De l'interpretation. Essai sur Freud*, Paris, Seuil.

—— 1969, *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Paris, Seuil.

—— 1977, *La metáfora viva*, Madrid, Ed. Europa.

—— 1982, *Finitud y culpabilidad*, Madrid, Taurus.

—— 1987a, *Tiempo y narración*, 1. Configuración del tiempo en el relato histórico, Madrid, Cristiandad.

—— 1987b, *Tiempo y narración*, II. Configuración del tiempo en el relato de ficción, Madrid, Cristiandad.

—— 1987c, *Tiempo y narración*, III. Experiencia del tiempo en la narración, Madrid, Cristiandad.

—— 2001, *La Metáfora viva*, Ediciones Cristiandad.

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, M.,

—— 1986-1990, «Poeticidad imaginaria -semántica y sintáctica- en la poesía de Concha Zardoya», *Revista de Investigación*, Soria, Colegio Universitario, pp. 141-166.

—— 1987, *La poesía de Concha Zardoya*, Valladolid, Universidad.

—— 1991, *Los Formalistas Rusos y la Teoría de los Géneros Literarios*, Madrid, Júcar.

ROMERO DE SOLÍS, D.,

—— 1981, *Poiesis*, Madrid, Taurus.

ROSSI-LANDI, F.,

—— 1972, *Semiotica e Ideologia*, Milán, Bompiani.

—— 1975, *Charles Morris o la semiótica novecentesca*, Milán, Feltrinelli.

—— 1976, *Semiótica y Estética*, Buenos Aires, Nueva Visión.

—— 1977, *Introductions to Semiotics and Social Reproductions*, Urbino, Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica della Universitá di Urbino.

RUBIO MARTÍN, M.,

—— 1987, «Fantasía creadora y componente imaginario en la obra literaria», *Estudios de Lingüística*, Universidad de Alicante, 4, pp. 63-76.

—— 1988, «Imaginario y texto», *Revista de Occidente*, 85: 144-150.

—— 1991, *Estructuras Imaginarias en la Poesía*, Madrid, Júcar.

SARTRE, J. P.,

—— 1950, *¿Qué es la literatura*?, Buenos Aires, Losada.

—— 1954, *La edad de la razón*, Buenos Aires, Losada.

—— 1964, *Las palabras*, Buenos Aires, Losada.

—— 1968, *Lo imaginario*, Buenos Aires, Losada.

—— 1970, *La imaginación*, Buenos Aires, Losada.

—— 1977, *Literatura y Arte*, Buenos Aires, Losada.

SARTRE, J. P. & BEUAVOIR, S.,

—— 1966, *¿Para qué sirve la literatura?*, Buenos Aires, Proteo.

SCHILLER, F.,

—— 1795, *La educación estética del hombre*, vers. esp. Madrid, Espasa-Calpe; 1968, 4.ª ed.

—— 1795-96, *Sobre la poesía ingenua y sentimental*, vers. esp., Buenos Aires, Hachette, 1954.

—— 1992, *Lo Sublime (De lo Sublime y Sobre lo Sublime)*, ed. de P. Aullón de Haro, Málaga, Ágora.

SCHLEIERMACHER, F.,

—— 1800, *Monólogos* (vers. esp. ed. R. Castilla, Buenos Aires, Aguilar, 1980, 5.ª ed.).

SCHLIEBEN-LANGE, B.,

—— 1975, *Linguistica Pragmatica*, Bolonia, Il Mulino.

—— 1989, *Fachgespräche in Aukflärung und Revolution*, Tubinga, Max Niemeyer Verlag.

SCHLIEBEN-LANGE, B. y otros (eds.),

—— 1989, *Europäische Sprachwissenschaft um 1800* (Methodologische und historiographis che Beiträge zum Umkreis der «idéologie»), Band 1. Munich, Nodus Publikationem.

SCHMIDT, S. J.,

—— 1976, «Toward a Pragmatic interpretation of fictionality», Van Dijk (ed.), pp. 161-178.

—— 1977, «Problems of Empirical Research in Literary History: notes on the Observation Problem in Literary Science», *New Literary History*, VIII, 2, pp. 213-233.

—— 1978a, *Teoría del texto*, Madrid, Cátedra.

—— 1978b, «La ciencia de la literatura. Entre la lingüística y la sociopsicología», *Dispositio, III*, 7-8, pp 39-70.

—— 1979, «Empirische Literaturwissenschaft as Perspective», *Poetics*, 8, pp. 557-568.

—— 1980, «Fictionality in Literary and No Literary Discourse», *Poetics*, 9, pp. 525-546.

—— 1987, «Pragmática de la comunicación literaria», Mayoral (ed.), pp. 195-212.

SCHOPENHAUER, A.,

—— 1851, *Escritos literarios*. Vers. esp. ed. R. Castilla, Buenos Aires, Aguilar, 1980, 5.ª ed.

SCHULTHESS, D., 1983, *Philosophie et sens commun chez Thomas Reid (1710-1796)*, Berna, Peter Lang.

SEGRE, C.,

—— 1974, *Crítica bajo control*, Barcelona, Planeta.

—— 1976, *Las estructuras y el tiempo. Narración, poesía, modelos*, Barcelona, Planeta.

—— 1979, *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Turín, Einaudi.

—— 1980, «A Contribution to the Semiotics of Theatre» *Poetics Today*, 1, 3, pp. 39-48.

—— 1981a, *Semiótica, historia y cultura*, Barcelona, Ariel.

—— 1981b, «Narratology and Theatre», *Poetics Today*, 2, 3, pp. 95-104.

—— 1984, *Teatro e romanzo. Due tipi de comunicazione letteraria*, Turín, Einaudi.

—— 1985a, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica.

—— 1985b, «Hacia una semiótica integradora», en Díez Borque (ed.), pp. 655-684.

SENABRE, R.,

—— 1987, *Literatura y público*, Madrid, Paraninfo.

SHELLING,

—— 1807, *Discurso sobre la relación de las artes figurativas con la naturaleza*, vers. esp. ed. A. Castaño, Buenos Aires, Aguilar, 1980, 54.ª ed.

SKLOVSKIJ, V.,

—— 1971, *Sobre la prosa literaria*, Barcelona, Planeta.

—— 1972, «El arte como artificio», en Todorov (ed.).

—— 1973, *La disimilitud de lo similar*, Madrid, Alberto Corazón.

—— 1975, *La cuerda del arco*, Barcelona, Planeta.

SKLOVSKI, V. y otros,

—— 1973, *Formalismo y vanguardia*, Madrid, Alberto Corazón.

SPITZER, L.,

—— 1932, «La interpretación estilística de las obras literarias», en *Introducción a la Estilística Romance*, Buenos Aires, Instituto de Filología, pp. 87-148.

—— 1952, «Les théories de la Stylistique», en *Le français moderne*, 20, pp. 165-168.

—— 1955, «Stylistique et critique littéraire», *Critique*, 98, pp. 595-689.

—— 1970, *Études de Style*, Paris, Gallimard.

—— 1980, *Estilo y estructura en la literatura española*, (Introducción de F. Lázaro Carreter), Barcelona, Crítica.

—— 1982, *Lingüística e Historia literaria*, Madrid, Gredos.

STAËL, M.,

—— 1800, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, Paris, Charpentier.

STAROBINSKI, J.,

—— 1964a, *L'invention de la liberté*, Ginebra, Skira.

—— 1964b, «La Stylistique et ses méthodes, Leo Spitzer (1887-1960)», *Critique*.

—— 1970, «Psychanalyse et littérature», *La relation critique*, Paris, Gallimard.

TAINE, H.,

—— 1865, *Filosofía del Arte*, versión española, Madrid, Espasa Calpe, 1968.

—— 1895, *Histoire de la littérature anglaise*, Paris, Introducción a la Historia de la Literatura Inglesa. Vers. esp. ed. J. E. Zúñiga y L. Rodríguez Aranda, Buenos Aires, 1977, 44.ª ed.

—— 1968, *Filosofía del Arte*, Madrid, Austral, 2 vols.

TALENS, J.,

—— 1975a, *Novela picaresca y práctica de la trasgresión*, Madrid, Júcar.

—— 1975b, *El espacio y las máscaras. Introducción a la «lectura» de Cernuda*, Barcelona, Anagrama.

—— 1977, *La escritura como teatralidad*, Valencia.

—— 1978, «Teoría y técnica del análisis poético», Talens y otros (1978), pp. 65-112.

TALENS, J. y otros,

—— 1978, *Elementos para una Semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra.

TATARKIEWICZ, W.,

—— 1987, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mímesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos.

TINIANOV, J.,

—— 1965, «De l'évolution littéraire», en Todorov (ed.).

—— 1968, *Vanguardia e tradizione*, Bari, Dedalo Libri.

—— 1972, «Sobre la evolución literaria», en Todorov (ed.), pp. 89-101.

—— 1973, *Formalismo e storia letteraria. Tre studi sulla poesia russa*, Turín, Einaudi.

—— 1975, *El problema de la lengua poética*, Buenos Aires, Siglo XXI.

TODOROV, Tz.,

—— 1964, «La description de la signification en Littérature», *Communications*, 4, pp. 33-40.

—— 1966a, «Les catégories du récit littéraire», *Communications*, 8, pp. 125-151.

—— 1966b, «Perspectives sémiologiques», *Communications*, 7, pp. 139-145.

—— 1968, «L'analyse du récit Urbino», *Communications*, 11, pp. 165-167.

—— 1970, «Les études du style», *Poétique*, 2, pp. 224-232.

—— 1971a, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil.

—— 1971b, «Typologie du roman policier», Todorov.

—— 1972a, *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.

—— 1972b, «La herencia metodológica del formalismo», en Lanteri-Laura, G. y otros, pp. 153-179.

—— 1972c, «La poétique en URSS», *Poétique*, 9, pp.102-115.

—— 1972d, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Siglo XXI.

—— 1973, *Gramática del Decamerón*, Madrid, Taller de Ediciones J. B.

—— 1974, *Literatura y significación*, Barcelona, Planeta.

—— 1975a, ¿*Qué es el estructuralismo*?, Buenos Aires, Losada.

—— 1975b, *Poética*, Buenos Aires, Losada.

—— 1977, *Teorías del símbolo*, Caracas, Monte Ávila.

—— 1978a, *Les genres du discours*, Paris, Seuil.

—— 1978b, *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil.

—— 1979a, *Sémantique de la poésie*, Paris, Seuil.

—— 1979b, «Bakhtine et l'alterité», *Poétique*, 40, pp. 502-5 13.

—— 1981, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique, suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil.

—— 1987a, «Sobre el conocimiento semiótico», en Garrido Gallardo (ed.), pp. 27-45.

—— 1987b, «L'origine des genres», en *La notion de littérature et autres essais*, Paris, Seuil, pp. 27-46.

TODOROV, Tz. (ed.),

—— 1970, «Histoire et littérature», en *Langue Française*, 7, pp. 14-19.

TOLSTOI, L.,

—— 1992, *¿Qué es el arte?*, Barcelona, Ed. Península.

TOMACHEVSKI, B.,

—— 1982, *Teoría de la Literatura*, Madrid, Akal.

TORDERA, A.,

—— 1977, *Teoría de los signos*, Valencia, Fernando Torres.

—— 1978a, «Hacia una semiótica pragmática: el signo» en Ch. B. Peirce, Valencia, Fernando Torres.

—— 1978b, «Teoría y técnica del análisis teatral», en Talens y otros, pp. 155-199.

—— 1979, *Teatro y representación: Historia crítica de la Semiótica teatral*, Valencia, Publicaciones de la Universidad.

TORRE, E.,

—— 1977, *Ideas lingüísticas y literarias del Doctor Huarte de San Juan*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad.

—— 1984, *Sobre lengua y literatura en el pensamiento científico español de la segunda mitad del siglo XVI*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad.

TORRE, E. (ed.),

—— 1987, *Poesía y Poética. Poetas andaluces del siglo XX*, Sevilla, Alfar.

TORRE, E & VÁZQUEZ, M. A.,

—— 1986, *Fundamentos de Poética Española*, Sevilla, Alfar.

TRABANT, J.,

—— 1975, *Semiología de la obra literaria. Glosemática y teoría de la literatura*, Madrid, Gredos.

TROSKY, L.,

—— 1971, *Sobre arte y cultura*, Madrid, Alianza.

TURREZ AGUIRREZABAL, I.,

—— 1990a, «Aproximación lingüístico-retórica a textos del Siglo de Oro», *Investigaciones Semióticas III, II*: 4, pp. 37-446.

—— 1990b, «Pautas artísticas y textos literarios», Hernández Guerrero (ed.), pp. 275-282.

VALVERDE, J. M.,

—— 1956, «Hacia una poética del poema», *C. H.*, 75, pp.155-172.

—— 1984, *La literatura. Qué era y qué es*, Barcelona, Montesinos.

VEGA, M. J.,

—— 1990, «El modelo retórico de la teoría musical humanista: la adecuación y el decoro», en Hernández Guerrero (ed.), pp. 283-295.

VERNIER, F.,

—— 1975, *¿Es posible una ciencia de lo literario?*, Madrid, Akal.

VILLANUEVA, D.,

—— 1977, *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Valencia, Bello.

—— 1984, «Narratario y lectores implícitos en la evolución formal de la novela picaresca», *Estudios en honor a Ricardo Gullón*, Lincoln, Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 343-367.

—— 1988, «La lectura crítica de la novela», *Lalia*, 3, Santiago de Compostela, Publicaciones de la Universidad.

—— 1989, *El comentario de textos narrativos: la novela*, Valladolid, Aceña-Júcar.

—— 1992, *Teorías del Realismo literario*, Madrid, Espasa-Calpe.

VILLANUEVA, D. (ed.),

—— 1983, *La novela lírica*, Madrid, Taurus, 2 vols.

VOLLI, V. y otros (eds.),

—— 1974, «Bibliografía semiótica», *Versus*, pp. 8-9.

VOLPE, G. della,

—— 1966, *Critica del gusto*, Barcelona, Seix Barral.

—— 1967, *Lo verosímil fílmico y otros ensayos de estética*, Madrid, Ciencia Nueva.

—— 1969, *Ajuste de cuentas con la poética estructural*, Madrid, Alberto Corazón.

—— 1970, *Crítica de la ideología contemporánea*, Madrid, Alberto Corazón.

VOSSLER, K.,

—— 1929, *Positivismo e idealismo en lingüística y El lenguaje como creación y evolución*, Poblet, Madrid-Buenos Aires.

—— 1961, *Introducción a la Literatura española del Siglo de Oro: seis lecciones*, México, Espasa-Calpe.

—— 1968, *Filosofía del lenguaje*, Buenos Aires, Losada.

VOSSLER, K. y otros,

—— 1942, *Introducción a la Estilística romance*, Buenos Aires, Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras.

VV. AA.,

—— 1989, *Théorie Littéraire*, Paris, PUF.

WAHNÓN BENSUSAN, S.,

—— 1988, *Estética y crítica literaria en España (1940-1950)*, Granada, Publicaciones del Dpto. de Lingüística General y Teoría de la Literatura de la Universidad.

—— 1990, «Retórica e ideología en la crítica literaria», *Investigaciones Semióticas III*, *II*: 515-522, Madrid, UNED.

—— 1991a, *Introducción a la Historia de las Teorías Literarias*, Granada, Publicaciones de la Universidad.

—— 1991b, *Saber literario y Hermenéutica*, Granada, Publicaciones de la Universidad.

WEINBERG, B.,

—— 1961, *A History of the Literary Criticism in Italian Renaissance*, The University of Chicago Press.

—— 1970-74, *Tratatti di Poetica e Retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza. 4 vols.

WELLEK, R.,

—— 1968, *Conceptos de crítica literaria*, Caracas, Universidad Central de Venezuela.

WELLEK, R. & WARREN, A.,

—— 1969, *Teoría Literaria*, Madrid, Gredos.

WINCKELMANN, J. J.,

—— 1764, *Historia del Arte en la Antigüedad*. Vers. esp. Barcelona, Iberia, 1967.

WOLFFLIN, H.,

—— 1976, *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, Madrid, Espasa-Calpe.

—— 1977, *Renacimiento y Barroco*, Madrid, Alberto Corazón.

YLLERA, A.,

—— 1974, *Estilística, Poética y Semiótica Literaria*, Madrid, Alianza.

—— 1990, «Amigo lector/Vulgo tirano: la interacción autor/lector en el prólogo de las obras de ficción», *Investigaciones Semióticas III, II* 523-533, Madrid, UNED.

YNDURÁIN, D.,

—— 1979, *Introducción a la metodología literaria*, Madrid, SGEL.

YOUNG, R.,

—— 1774, *Conjectures on original composition*, Reed. Manchester Univ.

—— 1981, *Untying the Text: A Post-Structuralism Reader*, Londres, Routledge & Kegan Paul.

ZIRMUNSKIJ, V.,

—— 1965, *Introductions to Metrics. The Theory of Verse*, La Haya, Mouton.

ZOLA, E.,

—— 1898, *Le roman expérimental*, Paris.

—— 1989, *El Naturalismo*, Barcelona, Península.

ZOLLNA, I.,

—— 1990, *Einbildungskraft (imagination) und Bild (image) in den Sprachtheorien um 1800*, Verlag: Tübingen, Günter Narr Verlag.