

TEORÍA DE LA LITERATURA.

2º Semestre 2000/2001

TEMA 1: PRINCIPALES COMPONENTES DEL ESTUDIO DE LA LITERATURA.

En el siglo XX se ha aplicado el sistema de la comunicación en general a la comunicación literaria, es decir, se entiende la literatura como un fenómeno comunicativo. De ahí que se pueda estudiar lo que es la literatura teniendo en cuenta los componentes que integran toda comunicación. Por ejemplo, cuando se da una clase se produce un proceso de comunicación donde hay un **emisor** (el profesor), unos **receptores** (los alumnos), un **mensaje** (lo que el emisor transmite a los receptores) que está **cifrado en un código** (en este caso el idioma en que se dé la clase) que comparten el emisor y los receptores, pues si no el mensaje no se entendería. El código puede ser un código restringido, como por ejemplo la jerga de cada materia. La teoría de la literatura tiene también su propia jerga, su código restringido: si el emisor la utilizara, posiblemente la mayoría de sus receptores no entendería lo que dice (son palabras como desautomatización, literariedad, estructura isotópica textual...). Muchas veces los problemas en el estudio de la literatura vienen de un desconocimiento del código. Otro ejemplo de código restringido podría ser un texto escrito en inglés medieval.

Para que la comunicación tenga éxito **el código debe ser compartido y el mensaje ha de llegar a través de un canal determinado**, que puede modificar la comunicación según del tipo que sea. El estudio del canal ha sido muy importante para la retórica: hoy es una forma distinta y más eficiente de persuadir la que se produce a través de la imagen en televisión por ejemplo; podemos estudiar como nos convence un mensaje a través del canal. MacLuhan, en un libro publicado en los años 60, escribe *La Galaxia Gutenberg*, obra en la que estudia el impacto de los nuevos medios de comunicación en la sociedad. Inventa en el libro una frase muy famosa: el medio es el mensaje, el canal es el mensaje. En el momento en que se publica, basta con que una imagen aparezca por televisión para que convenza a los espectadores. Lo que convence no es el mensaje, sino el medio por el que aparece. Cuando se publica esta obra todavía no hay trucaje de imágenes en movimiento (aunque sí de fotografías, como en el régimen ruso o el nazi). MacLuhan dice que nos creemos que lo que vemos en TV tiene tanta fuerza que nos convence automáticamente.

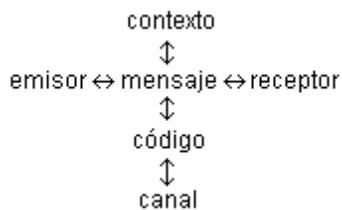
El estudio del canal ha modificado la retórica. El estudio de cómo se transmite una obra literaria es también importantísimo, pues de hecho prácticamente hasta el siglo XX las obras literarias se leían a grupos de personas. Si se estudia una obra del siglo XVI debemos tener en cuenta cómo se ha transmitido, quizás así entendamos la forma en que está escrita (que puede ser más o menos sonora dependiendo de ello). El estudio del canal es en este momento especialmente interesante para el **libro electrónico**, que puede ser tanto el que se vuelca directamente en un ordenador, como el llamado **hipertexto**, exclusivamente pensado para el ordenador: se llama así porque puede remitir a otros textos, porque remite a imágenes asociadas con lo que se está contando, a música que suena en la narración mientras leemos. Es una **mezcla de códigos**. Está relacionado con una forma distinta de concebir la literatura a través del soporte electrónico, con cómo se ve el canal.

Otra cuestión que tiene que ver con la literatura electrónica es cómo va a modificar nuestros hábitos de lectura, cómo nuestra vista se adaptará a lo que leamos y cómo modificará nuestra forma de recibir una obra literaria. Esta forma de leer es muy parecida a la que existía en el mundo romano, como un papiro que se va desenrollando.

Es tal la importancia que el canal hoy ha adquirido que las principales escuelas de teoría de la literatura se han planteado a finales del siglo XX cómo la invención de nuevos canales puede cambiar definitivamente la literatura occidental hasta el punto de que se puede prever que la principal línea de investigación para el siglo XX sea precisamente el estudio del canal. Ha habido tres momentos claves para el canal en literatura:

- La invención y la aplicación sistemática de la escritura; a partir de entonces los textos que se transmitían oralmente se podían fijar por escrito.
- El siglo XVI, en el que la invención de la imprenta permite que un libro llegue a muchos lectores posibles.
- El siglo XX, con la posibilidad de manejar los textos, de hacer que coincidan varios lenguajes y de que los textos puedan llegar inmediatamente a millones de personas

El último elemento del que es necesario ocuparse es el **contexto**, las relaciones que se establecen entre los elementos que componen la comunicación, por ejemplo la relación que hay entre el emisor y el receptor o las circunstancias temporales y espaciales que rodean al mensaje (en clase que sea viernes...). También tienen importancia las relaciones que se da entre el receptor y el código, pues como antes hemos dicho, un lector puede no entender bien una obra literaria porque le cueste comprender el lenguaje en que está escrita.



Este es el esquema del acto de comunicación que propuso R. Jacobson en la conferencia *Lingüística y Poética*, que tuvo lugar en Estados Unidos en 1957. Jacobson aplica en él los componentes que ya se estudiaban en la teoría de la comunicación, entendiendo como tal la comunicación entre aparatos, pero no entre seres humanos: una máquina emisora envía un mensaje a una máquina receptora a través de una canal en el que puede haber más o menos ruido, con un código (como el morse) y con un contexto determinado (partiendo de cómo en la 2^a Guerra Mundial las defensas antiaéreas descubrían a los aviones enemigos) Este modelo fue establecido por Shannon, el primero en estudiar la comunicación con estos elementos.

Jacobson aplica este esquema también a las ciencias humanas, entendiendo que también podía ser válido para la comunicación humana. Sin embargo, al ser muy reducido, este esquema tuvo al menos dos modificaciones importantes:

- En la comunicación humana en general, **el proceso puede ser circular**, es decir, el emisor puede ir modificando su mensaje al observar las reacciones del receptor, de modo que éste inconscientemente se puede convertir en emisor, que también elabora un mensaje (aunque esto no es aplicable al esquema de las máquinas)
- Se puede incluir un último componente, el referente, aquello de lo que se habla. En el sistema de Jacobson, el referente está integrado en el contexto, es decir, el emisor se refiere a algo que quiere contar al receptor, es la relación que existe entre ellos. Sin embargo, desde la teoría de la comunicación humana se introduce el referente para dar cuenta de un proceso humano muy general. Este proceso quedó establecido por una escuela norteamericana de psicología y sociología, la **Escuela de Palo Alto** en California.

En esta escuela, integrada por autores como Bateson, se establece la **teoría del doble vínculo** en la comunicación: en líneas generales consiste en que dos personas hablan de algo, aunque las dos saben que en el fondo están también hablando de otra cosa: por ejemplo, cuando una persona le pregunta a otra si está buena la sopa, la otra sabe que no se hablará luego de eso (el motivo es la sopa pero el contexto y el verdadero centro de la comunicación son las relaciones que existen entre las dos personas: se aprovecha el motivo para hablar de otras cosas).

¿Podemos aplicar este esquema a la literatura? Sobre el contexto y el referente, el doble vínculo puede explicar que una obra literaria escrita en una situación histórica determinada manda un mensaje que pase

desapercibido para las generaciones posteriores a las personas que la lean en ese momento. Por ejemplo, imaginemos un autor que escribe una novela a la mujer que lo ha despreciado. El referente para nosotros puede ser hablar del amor, pero el autor lo hace en términos de contexto.

El esquema de Jacobson nos ha permitido trabajar más ordenadamente sabiendo que todos los elementos están interrelacionados. En lo que llamamos crítica literaria (el estudio concreto de las obras) un trabajo o una investigación será mejor o más interesante si de una forma u otra estudia y relaciona todos estos elementos. Con una obra como *Frankenstein* deberíamos estudiar a la autora y sus circunstancias, en qué condiciones escribe la obra, quien la recibe, cómo y cuándo se editó, si hubo lecturas en público, en qué estilo está escrita, de qué habla... En el libro de C. Segre *Fundamentos de análisis del texto literario* se aplican principios de análisis para el estudio del autor, el contexto, el referente...

La aplicación de estos componentes nos ayudará a trazar un mapa de lo que ha sido la teoría de la literatura en el siglo XX. Desde el principio la inquietud estuvo dirigida hacia la obra o mensaje y hacia el código en que está escrito este mensaje. Este interés se explica por el auge de la lingüística y por el deseo de encontrar un campo propio de estudio: se decía que si se estudiaba el autor se entraba en el capo de la psicología, y que si se estudiaba el contexto histórico entrábamos en sociología o historia.

Nuestro campo propio, el que hace que un texto sea literario, es el lenguaje. Esta tendencia hacia el estudio de la obra ha dominado la teoría de la literatura prácticamente hasta los años 80. El panorama que tenemos hasta entonces en el estudio de la obra está representado por diferentes escuelas y tendencias y es el siguiente:

- La **escuela formalista rusa**, que estuvo integrada por jóvenes estudiantes de unos 20 años opuestos frontalmente a la forma de enseñar literatura que existía en sus universidades, la de Moscú y la de San Petersburgo. En 1914 fundaron la Sociedad para el Estudio de la Lengua Poética y comenzaron desde entonces a publicar sus trabajos. En principio fueron revolucionarios, pero la dictadura de Stalin hizo eliminar prácticamente a todos. Sólo consiguió huir Jacobson. Los *formalistas* (este término tenía en un principio un carácter despectivo) estaban únicamente interesados por la forma de lo que se decía, no por lo que se decía o por quién lo decía.
- La **Estilística**, ocupada del estilo literario de la obra a través del lenguaje que el autor utiliza: por ejemplo en la poesía de Lorca hay más sustantivos que verbos y se ha dicho que esto la convierte en una poesía estática. Esta escuela comienza principalmente en dos países, España y Alemania, aunque también se desarrollará en Francia y después en Italia.
- La otra gran corriente que trabaja en la obra es la **Nueva Crítica Norteamericana**, que coincide con las dos corrientes anteriores en el estudio del lenguaje de una obra y de su forma, sin tener en cuenta el momento histórico en que haya sido escrita u otros factores diferentes.
- Finalmente, el último movimiento que se ocupa de la obra es una tendencia de corte francés que comienza a trabajar en los 60, la **narratología**. Estudia la forma de construir y contar una historia y de aplicar a ella conocimientos lingüísticos. En ella la unidad no es ya la oración, es el texto. Se intenta aquí hacer una clasificación de textos: por ejemplo, la narratología puede estudiar que todos los argumentos de todas las novelas se podrían resumir en *alguien quiere algo*.

A partir de los años 80 se olvidará tanta insistencia en la obra y en la lingüística, y se atenderá a otros elementos que faltaban por estudiar, a los otros elementos que componen la comunicación literaria. Nunca se olvidaron del todo, pero nunca se trabajó tanto en ellos como a partir de estos años. Por ejemplo, en este período se da más importancia al estudio del autor de una obra literaria, se estudia cómo se reflejan en la obra sus conflictos personales, como funciona la imaginación humana, qué partes del subconsciente funcionan en una obra...

También se estudiará con más insistencia en Estados Unidos y en Europa qué ocurre cuando el autor de una obra es una mujer y cómo se puede revelar contra el sistema establecido (se ha dicho que Mary Shelley es como Frankenstein, la imagen de la mujer destrozada mentalmente por la sociedad). Estos estudios llevan a investigar personajes marginales. Por ejemplo, hay un movimiento norteamericano que se ocupó de estudiar qué ocurría cuando una escritora que publicaba en Estados Unidos era mujer, negra y lesbiana. Los estudios marginales han tenido una importante repercusión para teoría literaria. Hoy día hablamos del **canon**, el conjunto de aquellos escritores más apreciados por una época determinada. En la literatura americana se ha hablado del canon WASP, la lista de escritores que deben reunir una serie de requisitos (White, Anglo Saxon and Protestant) para que se integren en este selecto grupo, los clásicos y mejores en una sociedad. Cuando estudiemos porqué esa sociedad los considera así, sabremos entonces mucho de ella. El canon WASP lo establece la teoría norteamericana al observar que muchos de los autores no estaban integrados en él.

TEMA 2: EL ESTUDIO DEL AUTOR. EL BIOGRAFISMO.

LITERATURA Y PSICOLOGÍA.

Prácticamente desde el comienzo del estudio de la literatura, la vida del autor de una obra siempre ha despertado interés. En lo que llamamos el patrón clasicista (momento que llega hasta el Renacimiento), **el autor es considerado ante todo un modelo**, de manera que se prestigian en especial sus conocimientos y su sabiduría: por ejemplo, Virgilio, durante toda la Edad Media fue visto como un mago, alguien que conoce todos los secretos y que tiene todos los conocimientos. **El autor ejemplar comienza como tal en los estudios de Petrarca**, poeta italiano del siglo XIV que escribe entre otras cosas una serie de cartas a las que llamo *familiares*. En ellas hablaba con los grandes escritores de la antigüedad: imaginaba que Horacio, Cicerón o Virgilio estaban vivos y prefería hablar con ellos antes que con sus contemporáneos. Entender los clásicos como amigos será el modelo elegido por el Renacimiento, por el siglo XVI.

Petrarca escribe además una importante colección de poemas, el *Cancionero*. Esta obra tendrá una gran influencia durante todo el Renacimiento. Está dedicada a Laura y se divide en dos partes, *Vida y Muerte de Madonna Laura*. Petrarca escribió en lengua vulgar el *Cancionero*, cuya influencia posterior se debe al hecho de que supone la primera obra creada por un autor reconocido cuya vida es conocida y se puede seguir. Dos siglos después de la muerte de Petrarca hay críticos que, guiándose de su obra, hacen un peregrinaje por sus lugares más importantes. Se intentan además acercar a él como Petrarca intentó acercarse a clásicos como Horacio. Las cualidades que se destacan de Francesco Petrarca son su cultura, sus conocimientos, su dominio del italiano (en la variante toscana), su perfección poética (incluso a pesar del hecho de que sólo habló dos veces con su amada Laura) y el hecho de que fuera laureado en vida.

El interés por la biografía del autor será importante para el Romanticismo, entendiendo por éste la tendencia artística y filosófica que nace a finales del siglo XVIII. Esta corriente, que recorre toda Europa y en especial Inglaterra y Alemania, ofrece una visión totalmente distinta de la literatura. Para empezar, plantea que ésta no es una forma de conocimiento y que no existe la perfección. Dice que **la literatura es una forma de expresar emociones y sentimientos de las almas especialmente sensibles**, de seres extraordinarios que llevan una vida totalmente distinta a la del resto de los mortales. Al Romanticismo se debe la idea del **hombre fatal**: tiene que ver con el hado y el destino, es decir, con la creencia de que la vida del escritor romántico está destinada por el hado a ser violenta, terrible y generosa y así lo vemos en autores como Espronceda, Lord Byron...

Del Romanticismo viene también la idea del **poeta maldito** que se revela contra las normas de la sociedad: según esto, un escritor romántico puede ser un pirata, un mercenario... También hay afinidad por todo lo que es rebeldía en la historia de la humanidad e incluso toda una **atracción hacia lo luciferino**, en la creencia de que Satán fue el primero en rebelarse contra Dios. Esta forma de entender al creador literario tiene consecuencias para la crítica literaria. Se empieza por ejemplo a valorar la obra de un autor por la vida que ha llevado, lo que es desconocido para el mundo clásico y para el patrón clasicista. Esta idea del poeta maldito o

incluso del poeta loco sería para el mundo clásico algo así como alguien que está mal de la cabeza, aunque no como vemos para la teoría posterior.

El Romanticismo plantea que si una obra literaria ha sido escrita por alguien cuya vida es aburrida, la obra carecerá de valor, pues la literatura es la expresión de la experiencia y los sentimientos. C.S. Lewis, uno de los más importantes filólogos británicos, cree en el valor romántico de la experiencia, que es brutal, y afirma que si un autor ha tenido grandes vivencias en la vida, su obra ganará con ello. Se plantea muchas veces el mito romántico de *vive deprisa, muere joven y construye un hermoso cadáver*.

El primer problema de este interés por el autor será el **exceso en que va a caer el estudio biográfico** a finales del siglo XIX, de modo que se entiende el estudio de la obra literaria como el estudio de la biografía del autor. Es decir, una clase normal de literatura se convertiría así en contar la vida del autor. ¿Qué estudiamos entonces, biografía o literatura? A este exceso se le llamó **biografismo** y contra él reaccionaron 3 escuelas que se desarrollaron casi simultáneamente a principios del siglo XX, el Formalismo Ruso, la Estilística y la Nueva Crítica Norteamericana.

Estos tres movimientos insisten en que la vida del autor es importante pero también dicen que no se le debe dar tan extrema importancia. Especialmente para la estilística, movimiento que estudia el estilo del autor, **la biografía será interesante si puede ayudar al entendimiento de la obra, aunque jamás debe convertirse en el único objeto de estudio**. Nos puede ayudar para entender *Poeta en Nueva York* que cuando García Lorca viajó a Nueva York lo hizo con una gran depresión por una ruptura amorosa o que *Carta a un padre* de Kafka se enmarca dentro de la pésima relación que el autor tenía con su padre.

Por todo este exceso en que se cayó, no se volvió a valorar el estudio de la biografía hasta prácticamente los años 80, desde los conocimientos logrados por la psicología. El fundador de esta ciencia, Freud, publicó su obra *La interpretación de los sueños* en 1900, donde la investigación psicológica y la atención a la literatura desde la psicología son permanentes, aunque en un segundo plano: los psicólogos se interesan por la literatura, pero en torno a los autores son los filólogos y los teóricos de la literatura los que empiezan a acercarse a la psicología.

A partir de los 80 los filólogos se inclinan por investigar cómo la psicología ayuda a estudiar una la obra. **Con la aportación de la psicología el estudio biográfico es más interesante**, porque ya no se trata de reflejar los hechos exteriores de la vida del autor, sino de como éste, consciente o inconscientemente, refleja sus traumas y sus conflictos más profundos en su obra.

La psicología comienza con Freud. Cuando éste inicia su labor en Viena, existe por un lado la **psiquiatría** (el estudio de las enfermedades mentales en las que el paciente ha perdido el contacto con la realidad) y por otro lado lo que ahora llamamos **parapsicología**, es decir, el estudio de los fenómenos psíquicos que no tienen explicación. William James, hermano de Henry James, hizo todo un trabajo sobre las alucinaciones, que puede ayudar mucho al entendimiento de la obra de su hermano. Otro ejemplo es el trabajo doctoral de Jung, posterior discípulo de Freud, un estudio sobre el funcionamiento de la videncia.

Las enfermedades mentales que trabaja la psiquiatría se dividen en **enfermedades como tales** (neurastémicas) y **enfermedades basadas en la histeria** (histéricas). Desde Freud se insiste en que el tratamiento de pacientes histéricas deriva de la creencia del siglo XIX de que las mujeres, por sus variaciones hormonales (histeria inflamación del útero), nacen ya locas. De hecho, el gran problema de las escritoras románticas es que el genio se asocia con la locura, éste era un reflejo más de su enfermedad. Lo primero que Freud estudia son mujeres histéricas (enfermedad que podía provocar parálisis) y descubre que detrás de ésta no hay realmente una causa orgánica sino un conflicto psicológico, que se da tanto en el hombre como en la mujer. Así abordará la psicología el estudio de los conflictos personales, que no constituyen enfermedades mentales, pues no se rompe el contacto con la realidad. Según Freud, estas personas tienen un problema que no saben cómo solucionar y acuden por ello a la histeria.

Ideas que Freud plantea dentro de la psicología y que nos son útiles para el estudio de la literatura

Freud es el creador del **principio de la realidad**: frente a nuestros problemas, deseos y ambiciones internas siempre se encuentra el muro de la realidad. Por ejemplo, podemos estar enamorados, pero si no nos corresponden nos toparemos con la realidad. Hay personas que admiten este muro, pero hay otras que se estrellan repetidamente contra él. Freud dice que los escritores dramáticos y los escritores narrativos encuentran en la literatura una manera de expresar lo que realmente querían que ocurriera. En términos psicoanalíticos, **los escritores harían posibles las situaciones que en la vida real son imposibles**. Es la idea de que la literatura es una forma de evitar la realidad. Es el pacto de la ficción, pues sabemos que nos introducimos en un mundo imaginario. Desde la perspectiva freudiana es una forma de evitar complejos.

Otra de las ideas planteadas es que **existe una parte de la conciencia a la que no tenemos acceso conscientemente**, es el subconsciente, lo que se encuentra debajo de lo consciente. Se revela en sueños, en equivocaciones verbales (*lapsus linguae*), en gestos (podemos negar pero sin querer afirmar con la cabeza), etc. Éstas son salidas del subconsciente, donde se encuentra todo el material de instintos, temores, miedos, vergüenzas, etc. que no nos atrevemos a reconocer a nosotros mismos. En la mentalidad freudiana el subconsciente a través de los sueños es un instrumento de supervivencia, que va dando posibles salidas a nuestros problemas. En el momento en que el escritor puede utilizar la literatura como una vía de escape, con permiso para expresar lo que quiera, **la obra literaria se convierte en un instrumento para la salida del inconsciente**, como ocurre en poesía con la repetición de imágenes.

Según Freud, el inconsciente es muy repetitivo. Un ejemplo de lo que acabamos de ver puede ser la imagen de la multitud que barre a Lorca, y que tal vez podríamos interpretar como imagen de la multitud que rodea al poeta, que no quiere reconocer su homosexualidad. Éste sería un conflicto resuelto a través del inconsciente.

La idea de que el niño cree que es omnipotente y de que la sociedad se encargará de enseñarle que no lo es también la propone Freud. El psicólogo estudia los juegos de los niños, en los que éstos son los pequeños dioses o reyes. Considera que el escritor en el fondo es un niño que no ha crecido, y que gracias a su poder de imaginar historias y personajes **construye su pequeño mundo**, donde es el rey y puede hacer lo que quiera con los personajes. Freud analiza el género de novela de mayor difusión en su época, un género en que había un héroe que todo lo puede y que está incluso por encima de la ley y la justicia. Freud dice que esto no sólo gusta al autor sino también a los lectores, que leyendo estas novelas se identifican con el héroe y tratan de resolver sus problemas cotidianos: es una especie de catarsis. El género no se ha quedado ahí y ha llegado hasta nuestros días (Chuck Norris, Charles Bronson...). Freud no sólo vio la parte relativa al mecanismo creativo del autor, sino que también observó la influencia que tiene el autor sobre el receptor al que se dirige, el punto de irrealidad subyacente (¿qué podría pasar si se toma por verdadero lo que el autor transmite?).

Según Freud cuando alguien llora **se da salida al conflicto interno que uno tiene sobre algo** y que se proyecta sobre lo que se representa en la escena: el sentimiento de abandono, la pérdida de la madre... Freud prestó especial atención al llanto, considerando esta descarga emocional como un posible principio de curación. Siempre hay un motivo para el llanto y todo es por algo. Dirá también que construimos metáforas de las situaciones que vemos representadas, aplicándolas a las nuestras propias (aunque no hayamos experimentado la experiencia del racismo, podremos aplicar esto a alguna situación de discriminación que hayamos sufrido en alguna ocasión). **Relacionamos lo que vemos con lo que vivimos**.

El método del psicoanálisis. Freud inventó un método de estudio psicológico. Como muchos otros médicos, Freud practicaba la hipnosis, que desde su perspectiva era la mejor manera de entrar en el subconsciente de un paciente. El psicólogo utiliza todo tipo de material que pueda ayudar a resolver un conflicto: esto se hace a través de la relajación del paciente, pidiéndole que cuente al psicoanalista todo lo que siente. Éste analizará todo lo que aquél diga. Su obra *La interpretación de los sueños* está compuesta por diversas notas e interpretaciones de Freud resumiendo su terapia: por ejemplo cómo averigua el deseo oculto de una paciente (mediante la inicial del nombre con el que sueña: sueña con Segismundo y quiere quizás a Sergio)... Trabaja

con la hipnosis, escuchando al paciente, tomando notas y con todo el material del que pueda disponer.

Este método, que da nombre a la corriente que sigue estrictamente a Freud, fue trasladado a la literatura, de modo que **se intentó psicoanalizar una obra literaria**. El método recibe el nombre de **psicocrítica** y consiste en un análisis de la voz del autor en la obra. Es un método establecido por Mauron. Por ejemplo, la psicocrítica se fija en las metáforas obsesivas, imágenes que se repiten, que aparecen de repente en una obra y que el lector sólo podrá advertir si conoce al autor, como en Henry James se repite la imagen de una mujer quieta que mira. Son pequeñas imágenes imperceptibles que impresionan al lector. **La psicocrítica es una forma de aplicar el psicoanálisis freudiano a la literatura.**

La idea de que **todos los traumas vienen por la represión sexual**, por la represión de la libido. Freud vivió en una época muy represiva y viene a decir que si a un niño se le niega su sexualidad se le reprime. Sin embargo con esto no sólo se refiere al sexo, también al gozo de vivir y a la alegría. Se pregunta porqué el ser humano siente esa atracción hacia el *tánatos* en lugar de hacia el *eros* (la alegría, el gozo...).

Para Freud **la civilización es represión, pero es una represión necesaria**, pues dice que en ocasiones si no se refrena la libido, podría llegar el caos y el desorden a la sociedad. De hecho, en la infancia lo que rige según el psicólogo es el **principio del placer**, que luego es sustituido por el principio de la realidad, el cual se aprende en el ambiente de la familia, la escuela, la educación... **La represión del instinto es necesaria**: sin embargo, como todo instinto reprimido, tarde o temprano afloran reacciones o sentimientos por algo que ha estado apresado. Esta floración puede ser consciente (por ejemplo, a través de chistes de contenido sexual) o inconsciente (los sueños en que comemos carne cruda o nos persigue una bestia, por ejemplo, representan metáforas del apetito sexual).

Freud plantea que el escritor intenta resolver sus problemas a través de la literatura, lo que le produce placer en un primer momento: se rige entonces por el principio del placer y no por el principio de la realidad, aunque realmente no soluciona sus conflictos, porque éstos se han de resolver en la realidad y no en la obra literaria. Para Freud éste es un panorama sombrío en el que funciona un **mecanismo de compensación**, de defensa: lo que no le pasa al autor en la vida real le pasa en su obra (su hija Anna Freud trabajó mucho en estos mecanismos).

El psicólogo tuvo dos discípulos muy importantes que permitieron que el psicoanálisis, sobre todo aplicado a la literatura, fuera más profundo. El primero fue Alfred Adler, que terminó discutiendo con Freud, desarrollando una especie de paranoia hacia él (el Yo neurótico). Su trabajo es principalmente psicológico. A Adler se debe la idea del **complejo de superioridad e inferioridad**: plantea que la mayoría de los intelectuales que escriben son personas con complejos de inferioridad porque tienen alguna tara, es decir, que gran parte de los niños que son inferiores físicamente se dedican más tarde a tareas intelectuales. Es necesario tener cuidado con estas ideas, que más tarde servirán de base a las consignas nazis.

El segundo discípulo de Freud fue Gustav Jung. Él también discutió con Freud, principalmente porque no estaba de acuerdo en que los principales problemas del ser humano estaban en la represión de la libido. Jung tiene un enfoque más amplio que el de su maestro, porque no sólo trabaja con personas con una salud mental normal, sino también con enfermos mentales apartados del orden, analizando sus delirios. Lo que Jung aporta desde su trabajo con estas personas es la idea de que **en sus delirios afloran grandes principios del inconsciente colectivo**. Estas imágenes del inconsciente fueron llamadas por Jung **arquetipos**. Observa como cuando una persona pierde la razón su único punto de apoyo es el inconsciente. Dice que en una persona demente el inconsciente invade al consciente, es como si soñara despierta.

Según Jung, **los arquetipos pertenecen a la memoria genérica del ser humano**, son símbolos que proceden del inconsciente colectivo. Existen en todas las civilizaciones, en sus mitologías y en sus culturas populares. Jung va más lejos que su maestro al plantear que además del subconsciente hay que tener en cuenta su trastienda, más allá de éste. En el preconsciente (como lo que vemos en el agua en un iceberg) están todas las

ideas y afectos que podemos recordar. En el subconsciente nuestros temores y nuestros miedos. El inconsciente está más atrás, en el fondo: está constituido por los grandes temores de la humanidad.

- *Consciente* (lo que pensamos): por ejemplo, *tengo miedo al agua*.
- *Preconsciente* (pequeños temores que podemos recordar, lo que sabemos vagamente que son nuestros problemas): *debo tener miedo al agua porque de pequeño casi me ahogo*.
- *Subconsciente*: un sueño en el que una persona es empujada por una multitud, que podemos interpretar como una metáfora del agua.
- *Inconsciente*: miedos humanos ancestrales.

El modelo de Freud es más personalista, atiende más a la figura del individuo, plantea un análisis completo del ser humano, como Adler. Sin embargo, el trabajo de Jung atiende más a lo colectivo, a la humanidad en general. A partir de aquí habrá dos vías paralelas que se cruzan de vez en cuando. La primera, la que parte de Freud cristaliza en la llamada psicocrítica, mientras que la segunda, la que parte de la investigación colectiva de Jung, deriva en la **poética del imaginario**.

TEMA 3: LA PSICOCRÍTICA Y LA POÉTICA DEL IMAGINARIO.

• La Psicocrítica.

Es un método de análisis literario que fue establecido por el autor francés Charles Mauron en 1948. Según explica él mismo la psicocrítica es un método de análisis literario que se propone descubrir y estudiar en los textos las relaciones que probablemente no han sido pensadas, ni siquiera queridas, de forma consciente por el autor. Es algo parecido a **estudiar el subconsciente de un autor a través de lo que ha escrito**. Este método tiene la ventaja de que es un contacto concreto entre el psicoanálisis y el estudio literario, es psicoanalizar una obra literaria.

El método comienza por la **exigencia de no estudiar la biografía del autor**, para que no nos condicione lo que sepamos. Se basa en tres pasos:

- **La superposición aleatoria de textos**, es decir coger textos al azar y compararlos. Es similar al método psicoanalítico de la asociación de ideas. Aquí se trata de una asociación libre de textos. Mauron empieza a observar en esto que hay grupos de imágenes que se repiten, aunque siempre de forma poco lógica.
- Establecer las **metáforas obsesivas**. Son imágenes que aparecen una y otra vez sin un motivo claro y que en principio no son importantes para la acción (como la imagen que vimos en Henry James de una mujer quieta mirando). La metáfora obsesiva es parecida a las imágenes que aparecen repetidas en los sueños.
- Establecer las llamadas **figuras míticas**, que se entienden como la repetición de situaciones que preocupan y obsesionan al autor. Se llaman así porque pertenecen al mito personal del autor, aunque también pertenecen a los mitos colectivos de la humanidad. Esas figuras míticas pueden ser, por ejemplo, en Henry James la imagen de una mujer desvalida que necesita pedir algo. Si Mauron hubiera analizado la Celestina, hubiera concluido que una de las figuras míticas de esta obra es que en diferentes momentos todos los personajes se caen (tal vez simbolizando la caída del mundo antiguo).

Según Freud **tendemos a repetir en la vida situaciones para las que no encontramos solución**, como por ejemplo alguien que ha sufrido malos tratos en la infancia y que en su matrimonio vuelve a sufrirlos. Una persona así también puede interpretar que cualquier orden de su jefe es un maltrato hacia ella. Esto tiene lugar para intentar resolver algo dañino en un momento determinado pero no para hacernos daño. Cada uno tiene su mito personal. Para Mauron también ocurre esto en literatura, también aparecen metáforas obsesivas, imágenes y figuras míticas, conflictos que se repiten. Son cosas que no pertenecen a la trama, que no son el sello del autor, para las que no hay una explicación lógica.

- Establecer el **mito personal**, es decir, aquel conjunto de ideas y conflictos que se representan o la propia

idea o imagen que el escritor tiene de sí mismo, de su persona, de su manera de estar en el mundo. Se trata de presentar los conflictos que hay detrás de su escritura.

- **Comparar el mito personal con la vida del autor.** Este paso se hace para confirmar nuestra hipótesis de trabajo como conclusión. En Henry James nos ayudará saber que era homosexual, que tuvo problemas económicos, que su hermano trabajó en el mecanismo de la alucinación...

El objeto de la psicocrítica se queda en el terreno del psicoanálisis. Sin embargo Mauron fue más allá de la averiguación del subconsciente del autor e intentó psicoanalizar un género literario, el de la comedia. Su estudio se llama **psicocrítica del género cómico**, y para él elige textos de la comedia francesa de Molière. Aplicando este método concluye que el género cómico es en realidad el reverso del género trágico, en el sentido de que aquellos temas de las tragedias aparecen sistemáticamente caricaturizados en el género cómico. Para Mauron la risa en la comedia es una mecanismo de defensa para perderle el miedo a situaciones trágicas que nos dan pavor. Por ejemplo, caricaturizar el tema de la infidelidad o del adulterio en una comedia es una forma de intentar liberarnos del miedo a que nos sean infieles, o reírse de un anciano es un modo de intentar desprendernos de nuestro miedo a la vejez. Es el **mito personal de la comedia**.

• **La Poética del Imaginario.**

La poética del imaginario trabaja **partiendo de presupuestos colectivos**. El pionero de esta corriente fue un filósofo francés que murió en 1962 llamado Gaston Bachelard, gracias a tres de sus trabajos:

- *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia.* Aquí estudia Bachelard los grandes símbolos de la imaginación humana relacionados con el agua: las aguas primaverales violentas y la relación entre el agua y lo femenino (cuando el ser humano está en el vientre femenino flotando). El agua es el símbolo de la madre en todas las civilizaciones. Bachelard estudia los autores, analizando cuáles establecen una cierta tipología del agua en sus obras.
- *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento.* Se trata el aire en la idea de que nos movemos en él, estudiando las metáforas de vuelos, de viaje, de partida... Además, uno de los sueños habituales en el hombre es el de volar.
- *La poética del espacio.* Bachelard desarrolla aquí toda una teoría sobre la **importancia que tiene el espacio en que se mueven las personas**, especialmente en el género narrativo, de modo que podemos observar si la sensación de espacio es liberadora o agobiante en una novela. También podemos observar qué estancia de la casa predomina en la narración y extraer ciertas conclusiones. Por ejemplo, si es importante el desván, para Bachelard opera entonces la metáfora de lo que debe esconderse; si predomina el salón, es la metáfora de las relaciones sociales; si es la cocina, será importante el carácter femenino... Bachelard habla de la casa, del reducto. Hay autores basados en el espacio, como Kafka. En *La Metamorfosis* se puede estudiar como el personaje va siendo desplazado de su habitación hasta que debe saltar a la calle. Es una observación de cómo el espacio es tan importante como los personajes y puede condicionar la acción. No es sólo un personaje lo importante, sino el personaje y lo que le rodea. Es la **importancia del espacio en el estudio literario** (Peter Pan la sala de juegos, algunas obras de Truman Capote la cocina...)

A partir del estudio de Bachelard hay dos corrientes:

Por un lado, el trabajo de **Jacques Durand**, cuya obra *Estructura antropológica del imaginario* (Taurus, 1981) organiza el material de los dos primeros ensayos de Bachelard, aire y agua, y establece que en la imaginación humana de toda cultura literaria antigua y popular hay 3 grandes niveles de organización:

- El **régimen diurno**, entendiendo por régimen la idea de campo, nivel o reino. Son mitos solares y masculinos, en los que se utilizan símbolos fálicos como la espada. Predominan en él las ideas de la lucha,

la guerra, el combate o el esfuerzo, la idea de que el sol es un héroe que debe alumbrar al mundo y volver a caer... Se fundamenta en el paso de una sociedad matriarcal a una patriarcal. Las novelas basadas en el régimen diurno son aquellas novelas basadas en el lucha de un héroe por salir adelante.

Cuando hablamos de carácter masculino, es necesario tener en cuenta la distinción hecha por Durand entre **sexo y género**. El primero está ya definido, pero el género es variable, es cómo cada sociedad determina lo que debe ser un hombre o una mujer, cómo entiende la cultura que deben ser éstos (muchas veces expresado a través de la publicidad). Es un modelo generacional, una cuestión social que se puede aceptar o no.

- **El régimen nocturno o femenino.** Muchas veces es el régimen digestivo, en la idea de ser devorado por lo femenino, por el mito del agua, ser tragado por ésta. Algunos de sus símbolos son la copa, el Santo Grial, todo lo redondo, etc. Una obra como *Moby Dick* es claramente de signo femenino.
- **El régimen copulativo, unitivo o conciliador.** Es la unión entre lo femenino y lo masculino (el sol engendra la tierra). En literatura se ve en los autores más optimistas, en la continuidad; por ejemplo, en las Cuatro Estaciones de Vivaldi. Es la idea de la vida que continúa y va creciendo, la superación de los principios aislados masculino y femenino. También en Claudio Rodríguez, el mito de la sucesión, de lo que continúa, de lo que está vivo.

La otra gran corriente de trabajo es la encabezada por **Antonio García Berrio**, en la actualidad catedrático de Teoría de la Literatura en la Universidad Complutense. Desarrolla una teoría del espacio imaginativo en la literatura, cómo los escritores imaginan el espacio de sus obras. La representación del espacio es fundamental en una obra, pues no sólo el escritor imagina a sus personajes, sino que además lo s imagina en un espacio determinado (si nosotros recordamos a una persona, la imaginaremos en un sitio determinado, aunque sea en la nada).

A partir de esta idea, tomada de Gastón Bachelard, García Berrio observa que existen al menos dos movimientos de la imaginación: un **movimiento ascensional** o hacia arriba y un **movimiento de caída**. Hay novelas orientadas hacia una mejoría, con un impulso vertical de sino masculino (como género) y las hay orientadas hacia abajo, novelas de deterioro y fracaso, de signo femenino. Esto podrá observarse en el argumento, que asciende o desciende. Esa mejoría o ese descenso se pueden observar en pequeños detalles de la obra: se puede ver si el espacio que rodea a los personajes es positivo y vertical (la casa descrita como si se orientara al cielo) o si es todo lo contrario, como en *Pedro Páramo* por ejemplo, donde abundan los hoyos y pozos, la sensación de descenso al infierno. Esto se refiere a un movimiento estático, hacia arriba o hacia abajo.

García Berrio incorpora además la posibilidad de un **espacio acogedor** cuyo contrapunto es un **espacio agobiante**. El espacio acogedor está representado en aquellas narraciones en las que el espacio es sentido como algo que protege. No sólo se puede ver en narraciones, también en poesía podemos tener este espacio, que genera tramas en que los personajes se sienten resguardados. Todo ello se recoge en la metáfora del ámbito. Sin embargo, este espacio también puede resultar hostil, puede aprisionar al personaje. Éste es un sentimiento universal del ser humano, traducido en una enfermedad como la claustrofobia, el temor a los espacios cerrados. Obras como la *Ilíada* están basadas en el acoso. *La Casa de Bernarda alba*, *el Diario de Ana Frank*, *La Fundación*, *La Hojarasca*, etc. son obras en los que el espacio cerrado es fundamental. En literatura hay más ejemplos de espacios cerrados que de espacios acogedores (*Como agua para chocolate* es un ejemplo de esto último en parte).

En la tipología de García Berrio hay un movimiento de expansión que puede ser sentido de una forma eufórica u optimista o de una manera amenazante. En el caso positivo tenemos el género literario de la literatura de viajes, donde prima el sentido de aventura, de viajar para encontrar cosas nuevas, *La Odisea* está basada en ello, en el aprendizaje a través del viaje. También se puede sentir el espacio externo como algo angustioso, el mundo externo como ambiente amenazante cercado de peligros. Este es otro de los mecanismos profundamente humanos, revelado en la agorafobia, el miedo a los espacios abiertos, pero también el miedo a

encontrarse solo fuera de casa. La mayoría de los cuentos populares están basados en espacios abiertos, en alguna prueba que algún niño debe superar en el mundo exterior (*Pulgarcito*, *Caperucita Roja*, *Hansel y Gretel...*)

Todo esto no quiere decir que autores como Herman Melville o Lorca fueran agorafóbicos. Esto significa que es tan repetida la visión de espacios abiertos en sus respectivas obras (*Moby Dick* y *Poeta en Nueva York*) que hay algún mecanismo psicológico en estos autores que revela una gran importancia del espacio en sus creaciones.

Las consecuencias del análisis que Vladimir Propp, uno de los integrantes de la escuela formalista rusa, hizo de los *Cuentos Maravillosos Rusos* se han extrapolado al folklore internacional en el libro *La morfología del cuento maravilloso ruso*. Observó que había cuentos basados en pruebas que se ponían a algún niño y llegó a la conclusión de que había al menos dos motivos para estos cuentos: reflejan antiquísimos **ritos de iniciación**, pruebas para convertir en adultos a los niños, y sirven para **educar** a éstos.

Lo que se aprende en el cuento es que a pesar del riesgo y de la prohibición desobedecida, el niño por sí mismo puede encontrar una salida: el espacio será un lugar para aprender a pesar de los peligros, de modo que **en los cuentos populares se atenúa la amenaza del espacio abierto**. Siempre es más positivo el espacio abierto donde se aprende a pesar del riesgo (considerado masculino, con fuerza y empuje), que el espacio cerrado. La aportación de Vladimir Propp será muy interesante para comprender el Formalismo Russo. El espacio cerrado, de signo femenino, aunque se considera acogedor en el fondo también es negativo, porque no hay salida ni aprendizaje y es siempre lo mismo. Sin embargo, en la teoría literaria feminista se manifestará que también esto constituye una forma de enseñanza.

TEMA 4. TEORÍA LITERARIA FEMINISTA.

La teoría literaria feminista se encargará de investigar **qué ocurre cuando un autor es una autora**. Ha sido una de las corrientes literarias del siglo XX más importantes. Se empieza a trabajar más intensamente desde los años 80, aunque el movimiento feminista arranca principalmente en los años 20 con las sufragistas. Ahora bien la reflexión más seria sobre teoría literaria no tendrá lugar hasta los 80. Su importancia deviene del hecho de que todos los gobiernos europeos han invertido mucho dinero en programas de investigación sobre cuestiones feministas. La mayoría de universidades tiene su propio Instituto de investigaciones feministas.

Las teóricas literarias feministas (casi en su totalidad mujeres), al trabajar en cómo una mujer elabora su propia visión del mundo o cómo tiene que abrirse camino en un mundo masculino, estudian también cuál es la postura y cuáles son los problemas de cualquier escritora que por cualquier razón se sienta marginada, en función de su inclinación sexual, de su raza o incluso de su nivel económico. El camino que estas autoras abrieron ha servido como base para trabajar en otro de los temas que está en moda, la **literatura de minorías**, marginal.

En la teoría literaria feminista existe un tipo de crítica llamado *imágenes de la mujer* y otro tipo de crítica centrado en la mujer como creadora individual.

El libro mejor y más amplio que aborda esta corriente se llama *Teoría literaria feminista*, escrito por Toril Moi y publicado en Madrid por la editorial Cátedra en 1988. En él encontramos un estudio muy extenso del feminismo literario norteamericano, más poderoso incluso que el europeo. La teoría literaria feminista estudió la cuestión de las mujeres escritoras desde un **punto de vista externo**: se pretendía estudiar cuál era el tratamiento dado a la mujer en obras escritas por hombres. Se llegó a la conclusión de que los personajes femeninos que aparecían en muchas obras sencillamente eran auxiliares de los hombres, no parecían tener una personalidad propia. También se concluyó que parecía haber dos formas diferentes de ver a los personajes femeninos: la **mujer ángel** y la **mujer diablo**, y sólo estas dos formas, sólo una u otra.

Dentro de la teoría literaria feminista se encuadra la obra de **Simone de Beauvoir** *El segundo sexo*, donde la autora plantea que muchas mujeres han desarrollado una forma de dominar a los hombres que pasa de la manipulación hasta el abuso. Aunque aparentemente el hombre es el sexo fuerte y la mujer el sexo débil, Simone de Beauvoir presenta las argucias femeninas de humillación hacia el hombre. Este libro, en el que la mujer no es sólo víctima sino también agresora, llevó a la teoría literaria feminista a un estudio más fecundo. Salvado el rechazo inicial al libro, se observó cómo la autora tenía razón en muchos de sus planteamientos: la gloria reservada a la mujer no era la misma que la reservada al hombre, bastante más gratificante. Por otro lado también se hizo una crítica de la mujer desde el punto de vista interno: **cómo la mujer retrata a la mujer**, cómo una escritora trata a sus personajes femeninos.

La lucha reivindicativa que hasta ahora hemos visto, dentro de este estudio interesado por conocer cómo es la imagen femenina en la literatura escrita por hombres, recibe el nombre de imágenes de la mujer. Después vendrá el período de autocritica a partir de la publicación del libro de Simone de Beauvoir. Hasta ahora hay todavía un debate abierto sobre si realmente existe la literatura femenina. Del mismo modo podemos cuestionar la existencia de la literatura negra, la literatura gay, la literatura de emigrantes, la literatura vasca, gallega, catalana...

Uno de los libros que mejor ha permitido el estudio del género que nos ocupa (partiendo de la base de su existencia real) es *Entre visillos* de Carmen Martín Gaite, que inaugura la novela feminista, caracterizada por tratar **asuntos íntimos y personales**, por **ahondar en las relaciones con otras personas**, por el **deseo de encontrar la propia identidad en un mundo masculino** y por tres recursos formales interesantes:

- **Son obras escritas en primera persona**, de modo que lo más importante es la subjetividad de la autora. Es importante el hecho de que sea la autora misma o el personaje principal el que dice la historia, esa desconfianza en otros para narrarla.
- **El modo en que se resuelve la trama**: se observa que en las novelas antiguas escritas por mujeres (como María de Fayas en el siglo XVII), los personajes femeninos no son capaces de resolver sus problemas, ya que siempre ha de acudir en su ayuda el padre, el hermano mayor, el novio o el esposo. En las novelas del llamado género feminista lo que ocurre es que las mujeres tarde o temprano se ven vencidas por los acontecimientos y sobre todo es el medio externo, un personaje masculino, el que las ha de sacar de las situaciones en que están perdidas.
- Este último rasgo tiene su origen en la novela *Nada* de Carmen Laforet, premio Nadal en 1961: es la invención de la **chica rara**, que se repetirá en otras novelas (como más tarde *Malena es un nombre de tango*). Éste es un personaje femenino a quien no le gusta seguir el patrón establecido para el género femenino y que se caracteriza por querer lo que la sociedad depara a los hombres: realizarse profesionalmente, ser independiente... Se dedica al estudio y no le interesa el mundo femenino: el hogar, el marido, los hijos... Según cuál sea el éxito o el fracaso de la chica rara, así podrá intuirse cómo es la opinión de la autora acerca de sí misma y del mundo que la rodea.

Se ha observado también con interés la crueldad con la que a veces muchas escritoras tratan a sus personajes femeninos. La sorpresa de muchas feministas fue ver cómo muchos escritores eran más benévolos con estos personajes. ¿A qué se debe esta crueldad (que también podríamos aplicar a la que se da entre otras minorías)? Desde la crítica literaria feminista se ha concluido que la persona se siente avergonzada de pertenecer a la minoría y en un momento determinado proyecta esta vergüenza a sus congéneres: el objetivo sería ser hombre, ser blanco, ser joven (si por ejemplo hubiera un género de ancianos)... Es un círculo claustrofóbico, humillante y cruel.

En una segunda oleada de novelas escritas por mujeres (Laura Espido Freire, Almudena Grandes, Ami Tan...) encontramos un tema recurrente, la **relación madre-hija**, una de las más difíciles, sobre todo en momentos de opresión, ya que su modelo más cercano lo tiene la hija en su madre y puede que no le agrade, igual que la madre puede tener problemas al tratar a su hija, ya que ésta puede no responder al modelo que la madre tiene. La relación padre-hijo no es tan interesante desde la perspectiva de la teoría literaria feminista, ya que el

modelo que recibe un hombre es el de convertirse en persona y el modelo que recibe la mujer es el de ser mujer (lo que la sociedad prevé para una mujer). El feminismo plantea este conflicto: la hija puede no querer ser como la madre, mientras que el hijo tendrá menos problemas para querer ser como su padre.

Otro de los temas que se repiten es el de la **creación de modelos de mujer**, personajes femeninos que responden a verdaderas etiquetas: la mujer santa, emprendedora, viajera, casada (como en la novela de Almudena Grandes)... Seguramente esto constituye una **búsqueda más de la identidad**, algo que también aparece en el resto de obras de minorías, como por ejemplo en la obra de Spike Lee. Ejemplos de esto mismo los encontraremos en otras obras como *Nosotras que nos queremos tanto*, de Marcela Serrano, *El diario de Bridget Jones*, de Helen Fielding o *El complejo de Cenicienta*, de Collette Dowling.

Hay una segunda corriente en la crítica feminista, centrado en el **análisis de la propia autora ante su obra y ante cuestiones relativas a la creatividad**, es decir, ante cómo se siente siendo mujer y escribiendo, aunque también podríamos sustituir la palabra mujer por emigrante, chino en Estados Unidos, gay... Hay dos libros que van a vertebrar este estudio: *A literature of their own* (1997), de Elaine Showalter, y *The mad woman in the attic* (1979), de Sandra Gilbert y Susan Gubar.

El objeto de Showalter en su libro será describir la tradición de las novelistas inglesas desde la generación de las Brontë hasta la actualidad, y mostrar que el desarrollo de esta tradición es similar al de cualquier otra subcultura literaria (entendiendo por ésta la literatura escrita por cualquier minoría, del tipo que sea). El libro es muy ambicioso e interesante para nosotros, pues constituye una auténtica mina de información sobre las escritoras menos conocidas en lengua inglesa. Su estilo es descriptivo, brillante y muy gráfico. Habla por ejemplo de las cumbres de Jane Austen, los precipicios de las Brontë, la cordillera de George Elliot y las colinas de Virginia Woolf.

Lo más interesante es que Showalter establece cuáles son las etapas de un subsistema o de una subcultura literaria. Por subcultura no debemos entender que sea una cultura inferior, sino que está por debajo de la cultura oficial. Observa que hay tres etapas:

- Una fase prolongada de **imitación** de las características principales de la tradición dominante y una interiorización de sus modelos de arte y de sus concepciones de roles sociales. Es la **etapa femenina** que según Showalter arranca en 1980. En ella la autora imita la tradición dominante, trata de interiorizar el modelo masculino. Es la etapa de los seudónimos, en la que se trata de ocultar la identidad a la manera del hombre: George Elliot, J.A...
- Fase de **protesta** contra los modelos y valores de la sociedad dominante y de **defensa** de los derechos y valores de la minoría, incluyendo una petición de autonomía y libertad. Es la etapa feminista, que transcurre de 1880 a 1920. Aunque se protesta, sigue existiendo una dependencia del modelo dominante.
- Fase de **autodescubrimiento**, caracterizada por una vuelta hacia el interior, donde el autor o autora se libera de la dependencia del sistema establecido y busca su identidad. Es la **etapa de la mujer**, que en Showalter va de 1920 hasta hoy (desde la publicación de *Una habitación con vistas*, de Virginia Woolf), aunque todo es discutible, porque ello depende de cada sociedad y de cada momento histórico.

Estas tres fases no sólo se encuentran en la literatura escrita por mujeres, también en cualquier sistema de minorías.

El segundo libro eje de esta corriente analiza la creatividad romántica en el siglo XIX, y en él encontramos estudios sobre Jane Austen, Mary Shelley, las Brontë (especialmente Charlotte Brontë), George Elliot, Emily Dickinson, Elizabeth Barrett Browning (autora de *Los sonetos del portugués*, obra equivalente a los poemas de amor en español de Bécquer o Neruda).

El libro de Gulbert y Gubar demuestra los conflictos internos que sufrían muchas escritoras como Jane Austen, las hermanas Brontë o Virginia Woolf al escribir. Muestra cómo la condición de ser mujer en un

mundo ostentado por lo masculino les creaba unos problemas simbolizados en la obra mediante la aparición de un personaje femenino, una **mujer loca**. Gilbert y Gubar demuestran cómo la idea del genio y de la locura era admitida para los hombres pero rechazada para las mujeres. Esta idea se remonta al Romanticismo y se simboliza bajo la figura del **hombre fatal** (el *fatum*, el hado, la idea del hombre perseguido por su destino). En el caso de la mujer la locura se debía a un desarrollo hormonal. La vida de estas mujeres es trágica y tienen con su padre la relación más difícil, pues éste o bien la alienta o la niega (reservándole solo el papel de esposa o madre).

Otra imagen que observan es la imagen de la **desintegración interna** (como en *Frankenstein*), el sentimiento interno de destrucción. El interés del trabajo de Gilbert y Gubar es ver cómo desarrollan todo un análisis de cómo un escritor o escritora refleja en los textos la idea de su propia creatividad, su propia idea de sí mismo.

En el estudio de la literatura de minorías hay que leer estas dos obras, ya que su contenido se puede trasladar a nuestros intereses en este aspecto, y constituyen una fuente muy rica de información.

TEMA 5: EL ESTUDIO DE LA RECEPCIÓN LITERARIA.

UNA HISTORIA DE LA LECTURA EN OCCIDENTE.

En este tema nos ocuparemos del receptor, del que recibe la obra. Prácticamente hasta los años 80 la historia de la literatura siempre se ha centrado en los escritores o creadores. A partir de entonces tuvo un mayor interés la historia de los que reciben esa obra. La principal impulsora de esta nueva forma de entender la literatura es una escuela, la **estética de la recepción**, que nace en Alemania en la universidad de Constanza y cuyos máximos representantes son **Hans Robert Jauss** y **Wolfgang Iser**, quienes han trabajado mucho en la lectura de un texto, en las expectativas que tenemos al leerlo, en la valoración que hacemos de él, en cómo la historia de la literatura es la historia de la recepción...

Una de las consecuencias de este nuevo interés ha sido la de intentar crear una posible historia de la lectura en Occidente, es decir, de cómo se ha leído a través de los siglos y de cómo esas diferentes formas de lectura han influido en la creación literaria. No es lo mismo escribir un texto sabiendo que va a ser leído, que va ser oído por una audiencia o que va a ser contemplado. Los soportes, los canales de la literatura han ido cambiando a lo largo del tiempo, y de ahí que distingamos tres momentos fundamentales:

- **El lector como oyente.** Este momento llega hasta el Renacimiento, aunque también alcanza a nuestros días, puesto que la única forma de acceso a la literatura que existe para el lector analfabeto es la audición del texto.
- **La invención de la imprenta.** Arranca a partir del siglo XVI. Es entonces cuando aparece la figura del lector como *lector* propiamente dicho, como el que lee a nuestro modo, con un libro en las manos y en silencio, haciendo una lectura mental. Las personas que llamamos analfabetos secundarios (los que han aprendido a leer y a escribir, pero que realmente ni leen ni escriben) necesitan leer en voz alta, necesitan oír lo que pone en el texto para descifrarlo, por lo que no encajan perfectamente en esta descripción.
- **El lector como espectador.** Es el lector que puede leer un hipertexto en una pantalla de ordenador y que puede acceder no solo a las palabras que le, sino también a imágenes fijas o en movimiento e incluso a sonidos. Se llama hipertexto porque constituye un nivel más allá del texto que incluye imágenes, música... Hay que diferenciarlo del libro electrónico, de aquel libro editado a la manera clásica pero que ha sido metido en un CD, mientras que el hipertexto es una creación realizada exclusivamente para ordenador.

PRIMERA ETAPA.

Como lectores a nosotros nos cuesta entender un tipo de literatura que se recibe en una comunidad oral y en la que la escritura no cuenta. La forma de entender la literatura oral tiene dos representaciones en el mundo griego:

- **Sócrates despreció la transmisión de saberes por escrito**, pues decía que cuando leía un texto, si no entendía lo que ponía en él tenía que volver a leerlo y éste siempre le daba la misma respuesta, lo que no ocurría con un profesor. A Sócrates se atribuye la frase lo escrito permanece mientras que a las palabras se las lleva el viento: sin embargo, la interpretación que tiene ahora no es la que él quiso proponer, ya que se propuso decir que lo escrito está muerto y que las palabras son libros que vuelan. Ésta es su postura, que defiende que lo oral es más importante que lo escrito.
- Para **Aristóteles** sin embargo **la escritura es fundamental** porque permite conservar, fijar y transmitir los conocimientos. De hecho es muy famosa su definición de la escritura, que dice que es una invención para que podamos conversar incluso con los ausentes.

Tanto Sócrates como Aristóteles, aunque en épocas distintas, coinciden en que la cultura es puramente oral, y la literatura también, ello por varias razones:

- El alto coste de la escritura, pues en su tiempo se escribía sobre tablas de cera con punzones, lo que no estaba al alcance de todos.
- El alto coste de la edición y la conservación de libros. Los libros constituyan ediciones individuales, ya que no había imprenta para copiarlos. En el mundo clásico los textos se escribían mediante la llamada **escritura continua**, una escritura sin signos de puntuación que unía todas las palabras. Con ella se trataba de reflejar la idea de que las palabras eran un continuo; de hecho, en realidad la escritura continua proponía un texto neutro al lector, ya que el debía interpretar lo que el autor quería decir, creando las pausas, la separación y la intención. Se formaba a veces a unos pocos esclavos a leer para que pudieran recitar los textos en los banquetes. Estas lecturas se acompañaban con una serie de movimientos rituales, y también se les enseñaba gimnasia para que pudieran interpretar con el cuerpo.

Existe un documento en el que vemos cómo Alejandro Magno leyó una vez una carta de su madre en silencio, ante el desconcierto de sus soldados, lo que demuestra la importancia que tenía la lectura en alto. No se concebía la lectura silenciosa como la nuestra, ya que **los textos servían entonces para ser oídos, sentidos y contemplados**.

Hay un momento en la Edad Media en que el lector se convierte en **copista**, en los monasterios. En este momento prevalece el interés de conservar los textos, y gracias a esto se comienza a promover la lectura en silencio, para poder estudiar con tranquilidad el texto que se tiene delante y también en parte porque en el siglo VI se fija la regla de San Benito, una serie de normas para crear un convento que dio lugar a los benedictinos (*ora et labora*) y que también estuvo interesada en la lectura individual.

Nosotros tenemos la idea de que los monjes que copiaban los textos trabajaban en silencio, pero en realidad los leían en alto para poder interpretarlos. Existe un testimonio de un monje del siglo VIII que dice: *Nadie sabe los esfuerzos que se exigen: 3 dedos escriben, dos ojos ven, una lengua habla y todo el cuerpo trabaja*. Por todo esto que vemos se empieza a imponer desde la Edad Media la lectura en silencio y también el sistema que conocemos de puntuación de textos. Hasta entonces la división en la escritura continua se hacía por unidades rítmicas, por frases: una frase debajo de otra pero con las palabras juntas. Comienza además en el mundo medieval a plantearse una **teoría del comentario de textos**, para ayudar a los copistas a interpretar el texto. Se basará en cuatro pasos:

- **La lectura:** el lector tenía que descifrar el texto, tenía que identificar sus elementos, es decir, las letras, sílabas, palabras y oraciones. Una vez hecho esto, tenía que hacer una lectura en voz alta para saber si lo descifrado tenía sentido.
- **La corrección:** el copista podía hacer alguna corrección del texto individual, siguiendo incluso criterios artísticos. Es un paso interesante, porque en ocasiones a través de diferentes correctores nos han llegado textos de alguna manera distintos, como en el caso del Beato de Liébana (interpretación de la Apocalipsis de San Juan).

- Identificación o análisis de la forma retórica y literaria del texto y de las características de su vocabulario. Se hace además una interpretación del contenido, lo que para nosotros es un resumen o paráfrasis.
- El **juicio**, una valoración crítica en la que evalúan las virtudes estéticas, morales o filosóficas de un texto.

De estos cuatro pasos son los dos últimos los que prevalecen en la actualidad para hacer el comentario de un texto. Según San Isidoro, para ser copista (el escalón anterior para poder ser lector en la Iglesia) se exigía un gran dominio de la expresión oral y corporal y una perfecta vocalización, para que todos pudiesen comprender con la mente y con el sentimiento. También se pedía que se hiciera una lectura basada en el sentimiento, sabiendo mostrar a cada personaje (al que sufre, al que increpa, al que ama...). **No se entendía que la lectura debiera entrar sólo por los ojos, pues debía ser sentida y experimentada**, para que todos pudieran sentirla a través del lector.

SEGUNDA ETAPA.

Este panorama cambió con la invención de la imprenta, uno de los medios tecnológicos más avanzados en casi 20 siglos de civilización. Se ha comparado la repercusión que tuvo este invento con la que está teniendo hoy en día Internet. A mediados del siglo XVI, un lector podía escoger entre más de 8 millones de libros impresos, más incluso que los escritos por todos los copistas de Europa durante 11 siglos. La llegada de la imprenta y la producción en serie de libros tuvo varios efectos:

- Provocó una **unificación de las letras y de los signos de puntuación**, lo que favoreció una lectura más rápida, ya que antes las letras de cada copista eran diferentes.
- El tiraje industrial del libro lo convierte en un objeto propio del individuo, frente a al acceso restringido al manuscrito que existía antes. Se crearon incluso los llamados **libros de faltriquera**, libros de bolsillo creados especialmente para aquellos que tenían que ir a América y no podían llevar mucho peso.
- La posesión del libro favoreció la posibilidad de la lectura individual a gran escala sin necesidad de tener que participar en actos colectivos.
- Los textos pudieron ser mejor conservados, y se pudo establecer un dialogo sobre las obras escribiendo luego sobre ellas.
- Se favoreció una **difusión de las propias ideas hasta límites desconocidos**. El libro ya no era una joya que se guardaba en el monasterio, podía viajar de un lugar a otro: un hombre que viviera en Sevilla podía por ejemplo conocer ahora las ideas de un hombre que viviera en Amsterdam.
- Si el libro es posesión individual de una persona también es de esa persona la posible lectura que de él haga, de modo que **comienza a decaer el argumento de autoridad**, también por otras razones.

Se ha dicho que Internet es hoy la réplica actual de las redes de monasterios medievales, aunque es más que probable que lo sea de la red que formaron las imprentas europeas. La llegada del libro como objeto industrial en varias tiradas incrementó la lectura en silencio, no ya una lectura como la que hace el oyente, sino una lectura directamente al pensamiento. No es necesaria una escenificación, pues ahora se hace una representación mental de las palabras. Es un rápido movimiento de los ojos y de la mente. Sin embargo, el hecho de que hubiera libros no quiere decir que todo el mundo pudiera o supiera leer.

TERCERA ETAPA.

Entremos en cómo se lee ahora, en los nuevos soportes creados, hipertextos y libros electrónicos. Podemos decir que a pesar de todo lo que se lee sólo ha habido una alfabetización masiva en los países desarrollados,

aunque el aprendizaje no sólo se ha dado a través de libros, ya que vivimos en una **cultura fundamentalmente audiovisual**. Por otra parte, hoy día el libro es un objeto de consumo, una mercancía cultural más (hoy encontramos libros en todos los lugares). Hoy está muy en boga la noción del libro instantáneo, de usar y tirar, la noción del libro instantáneo que creó Agata Christie. **¿Influye el carácter que hoy tiene el libro como mercancía y objeto de consumo en el escritor a la hora de crear?** Dejemos esta pregunta abierta.

Los nuevos canales para la literatura que se han creado en la sociedad moderna de hoy son el **libro electrónico** y el **hipertexto**. El libro electrónico es la representación de un libro tradicional impreso a través de medios digitales. Por el momento el libro electrónico va a remolque del libro tradicional, aunque autores como Stephen King o Arturo Pérez Reverte ya han publicado a través de Internet.

El libro electrónico puede tener enlaces de varios tipos: se puede por ejemplo consultar la biografía del autor o acceder a su equipo a través de correo electrónico, aunque éstas siguen siendo variantes de las opciones disponibles en un libro tradicional. Lo que reviste un carácter de mayor novedad es el hipertexto, un libro creado especialmente para el ordenador. Ha tenido tal importancia que hoy ya se empieza a hablar de **hiperautores** y de **hiperficción**.

Las características que tiene el libro electrónico frente al libro tradicional son las siguientes:

- Se puede reproducir y duplicar más fácilmente. Las editoriales actuales se plantean ya que su fondo editorial esté metido en un ordenador y que a partir de las peticiones de los lectores se les pueda enviar por ordenador los libros que soliciten.
- El libro electrónico tiene la capacidad de que haya una **apertura constante de la información**, es decir, que la información digital puede ser revisada o renovada sobre el mismo soporte si está en línea, es decir, si está editada en Internet. Por ejemplo, si se edita el *Quijote* en Internet y algún filólogo descubre que hay que hacer alguna corrección, ésta se podría hacer directamente.
- En el libro electrónico se puede establecer un diálogo muy rápido entre el escritor y el lector a través del libro electrónico.

Frente al libro electrónico, el tradicional también tiene sus ventajas y características:

- Tiene una mayor capacidad de movilidad.
- Tiene mayor autonomía, ya que no requiere ningún otro medio para ser utilizado.
- Se caracteriza por la llamada **clausura de la información**: sabemos que lo que tenemos delante no es una versión activa renovada constantemente, ya que tiene una estructura cerrada, con un principio y un fin, mientras que el libro electrónico se modifica permanentemente.

La conclusión que podemos sacar es que **hasta que no se cree una máquina con mayor capacidad de movilidad no se impondrá el libro electrónico**, aunque es una realidad que tarde o temprano el libro tradicional desaparecerá, como ocurrió con los manuscritos medievales.

Con respecto al hipertexto, hay que decir que se compone de un texto como tal y de unos nexos (*links*) que conectan directamente con otros textos al ser activados, formando una **red contextual** sin principio ni fin, pues se puede saltar constantemente de unos textos a otros según se van escogiendo nuevas opciones de búsqueda. En esta variedad es el lector el que elige su camino y crea el texto que va leyendo (como los libros infantiles de *Elige tu propia aventura*). Hay otra parte que no sólo trata textos sino también lenguajes combinados. El centro lo tiene el lenguaje verbal, aunque se combina con música, sonidos, imágenes, vídeos,

otos... Es un especie de hipercreación todavía no muy desarrollada.

Existen dos tipos de hiperficcción:

- La **hiperficción explorativa**, que se basa en textos sobre los que el autor mantiene el control. El navegante puede controlar la narración como quiera siguiendo su propia aventura, aunque por más posibilidades que haya el que sigue teniendo el dominio es el autor: puede dar 50 textos interconectados, puede haber infinitas combinaciones, pero todas ellas siguen siendo suyas.–
- La **hiperficción constructiva**, que consiste en crear historias entre varios internautas conectados: uno continúa, el otro sigue, etc. Es como la técnica surrealista del cadáver exquisito. Lo más llamativo es que la lectura se convierte entonces en un proceso en el que intervienen todos los sentidos y además vuelve a convertirse en algo comunitario, ya que puede haber varios navegantes leyendo y comentando a la vez un texto. En el ordenador se lee como en los antiguos papiros, que se iban desenrollando poco a poco.

Algunas de las consecuencias que tiene la hiperficción en el público lector son las siguientes:

- Se observa una desorientación ante todas las posibilidades abiertas, ya que el sentido de libertad es muy reducido.
- Todavía existe una dependencia importante del texto escrito.
- Estos medios no llegan a todos los hogares, por su alto coste económico y por más que se hable e Internet, a pesar de la globalización que constituye (y de la que la publicidad se aprovecha en los anuncios)

TEMA 6: LA ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN Y REPERCUSIONES EN LA HISTORIA LITERARIA

Por estética de la recepción entendemos el estudio ante todo de la recepción de los textos y no de la autoría de los mismos. Desde este punto de vista **se da mucha importancia al lector** porque es el que actualiza y hace patente el significado de un texto. Hasta la estética de la recepción la historia de la literatura ha sido la historia de los autores literarios y no la historia de cómo se ha leído a esos autores. La relación literaria es la que tiene el lector con el texto que lee.

Los dos máximos representantes de esta escuela son alemanes, y ya hemos hablado de ellos, son Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser. El primero es ante todo un historiador de la literatura y a él se debe la creación de un concepto fundamental, el llamado **horizonte de expectativas**. Este concepto está tomado de la filosofía de la ciencia y consiste en analizar qué expectativas tenemos o qué expectativas tiene un científico cuando hace un experimento. Deben controlarse porque pueden influir en lo que observemos: si el científico cree que ese experimento saldrá bien a lo mejor se equivoca o analiza mal el resultado.

El horizonte de expectativas lo aplica Jauss a la lectura: la idea está en que cuando leemos un libro, el que sea, tenemos una serie de expectativas y esperamos en principio algo de él. Por ejemplo si leemos el Quijote previamente sabremos que será algo de buena calidad pero también que se trata de una difícil lectura. Desde la filosofía de la ciencia, el horizonte de expectativas se entiende como la forma de aprender algo, es decir, aprendemos algo cuando rompemos nuestro horizonte de expectativas. La psicología también ha utilizado este concepto para explicar como madura un ser humano: a todos se nos ha explicado que las personas pueden ser buenas o malas y cuando encontramos diferentes esquemas aprendemos algo, porque nuestras expectativas han sido rotas.

Jauss estudia el horizonte de expectativas y observa que en la lectura literaria puede ser **individual o colectivo, interno o externo**. En primer lugar puede ser individual, porque cuando leemos una obra no podemos desprendernos de nosotros mismos, es decir, podemos leer cosas que otros seres humanos no leen porque una obra determinada toque uno de nuestros aspectos íntimos (y así una persona que rompe con su pareja y lee una novela de desengaño se verá afectada emocionalmente). De hecho lo que Jauss y toda la estética de la recepción advierten es que el mismo lector puede ir cambiando a lo largo de su vida, y libros que no le dijeron nada en un momento pueden conmoverlo en otro momento distinto de su propia vida. Mediante la perspectiva interna construimos el significado de los textos y para la estética de la recepción es tan importante el autor como el lector.

El horizonte de expectativas externo o colectivo está configurado por la educación que se recibe, por lo que determina la sociedad universitaria como bueno o malo, qué es un clásico y qué no. Si en el programa de lecturas de un curso de literatura se lee por sistema a un autor, es porque está considerado positivamente por el canon. Autores posteriores a Jauss han intentado analizar cuáles son los criterios que rigen en cada momento histórico para elegir a unos autores y no a otros. La historia literaria actual se diferencia del estudio histórico antiguo en que los modernos historiadores se preguntan porqué elegimos unas obras y no otras, es decir, trabajan con la conciencia de que están viviendo un momento histórico determinado y les interesan unas cosas y no otras. Por ejemplo, hoy se da mucha importancia a los autores de minorías y no se entiende una historia de la literatura sin tener en cuenta a los pertenecientes a minorías étnicas, ya sea por su religión o por su opción sexual. Ello es así porque nuestro mundo tiene un interés por estas cuestiones y porque somos sujetos históricos cuya mirada está determinada por cómo somos.

Una historia literaria del siglo XXI se plantea más que nunca cómo elegimos a los autores que incluimos en ella. Un historiador antiguo no lo hace, no se plantea que él mismo pertenece a la historia ni porqué se eligen a determinados autores, pero uno de hoy sí porque es hijo de su momento histórico. Vivimos en un mundo de imágenes, y tal vez por ello tengan un mayor éxito los autores basados en la imaginación.

La idea de relacionar a los autores con el momento histórico que viven es relativamente nueva y está asociada con el horizonte de expectativas.

El segundo autor, Wolfgang Iser, es un teórico (a diferenciar del historiador Jauss) al que le interesa **el proceso interno de la lectura**: para Iser no existe un lector único, pues cada lector construye el texto a su propia medida. En todo caso para él hay una **lector ideal**, que es aquel que entiende perfectamente lo que el autor quiso decir. Esto es un imposible, porque el lector ideal es el mismo autor, aunque hay grados para un lector perfecto. Por ejemplo en la Universidad se prepara a los estudiantes de filología inglesa para ser lector lo más ideales posibles de textos escritos en lengua inglesa.

Según Iser la lectura de un filólogo en lengua inglesa puede ser tan válida como la de cualquier otra persona que lea una obra traducida, es decir, **nadie manda en la lectura y nadie puede juzgarla, ya que no hay jerarquías**. Así también lo defiende Umberto Eco en su obra *Opera Aperta*. Hasta el estudio de Iser la tradición occidental se había guiado principalmente en la autoría como autoridad, pero a partir de ahora se plantea cambiar el paradigma y hacer una historia desde el punto de vista del lector. El filólogo Harold Bloom, creador del canon, es heredero de esta postura.

Iser estudia además la **huella**, por la que entendemos todos aquellos vacíos que quedan en una obra. La huella es una elipsis narrativa (como por ejemplo *y cinco años después...*) que el lector ha de imaginar y llenar con su imaginación. Sin embargo, la propia ficción es una inmensa huella, pues debemos imaginar cómo son las voces de los personajes, su aspecto físico, el lugar que se describe... La huella constituye el esfuerzo imaginativo que nos exige un texto. Cuanto más enigmático sea el texto mayor será el esfuerzo que el lector deberá realizar. Según un amigo de Borges, el cuento más breve del mundo es *El dinosaurio se despertó y miró a su alrededor*, un texto que requiere un intento importante para descifrarlo.

Otro aspecto interesante de la teoría de la huella es cómo personalizamos una narración y la hacemos nuestra, cómo imaginamos a los personajes positiva o negativamente. Iser concluye que lógicamente transferimos a ese personaje las cualidades y defectos de personas que amamos u odiamos en la vida real, lo que parece lógico.

Otro de los últimos puntos que Iser estudia es como construimos mentalmente, sobre todo en determinadas narraciones, la imagen de un personaje a través del sonido de su voz, de modo que cuando vemos una adaptación cinematográfica lo primero que queda distorsionado y deformado es la voz de los personajes.

TEMA 7: EL ESTUDIO DE LA OBRA. TEORÍA DE LOS GÉNEROS.

Hasta ahora hemos visto cómo la teoría literaria se ha centrado en el autor a través de la psicología, en el receptor mediante la estética de la recepción y en el canal con una historia de la lectura. Hablaremos ahora del centro de la obra su texto. El estudio de la obra se ha fundamentado en el siglo XX en tres diferentes escuelas que han surgido en Europa y en Estados Unidos y que intentaron definir perfectamente cuál era el objetivo del estudio literario. Estas escuelas, que surgieron en diferentes puntos del planeta, se centraron en la obra, **olvidando cualquier acercamiento externo**. Son el **Formalismo Ruso**, la **Estilística** y la **Nueva Crítica Norteamericana**.

No es que antes no se estudiara el texto, sino que hasta el siglo XX se utilizaba la retórica para el estudio de los textos literarios y en especial de una parte, las figuras y tropos retóricos. Lo que las tres escuelas intentan es **crear una nueva teoría del lenguaje literario** que abandonara el estudio a través de figuras retóricas.

Hay una parte fundamental en el estudio de los textos, que es su clasificación, con lo que en el fondo volvemos a la teoría de los géneros literarios. Prácticamente desde Platón en *La República* quedó establecida la existencia de tres géneros, la epopeya, la lírica y el género dramático. El filósofo llegó a esta conclusión por lo que observaba en la sociedad, aunque Aristóteles llegó más lejos y estableció la primera clasificación teórica de los géneros. Para Aristóteles en la lírica sólo se oye una voz, la del poeta, en la epopeya dos voces, la del narrador y las de los personajes, y en el género dramático se oyen múltiples voces, las de los personajes. De esta forma los géneros no son para él clasificaciones cerradas, sino formas de expresión y maneras de contar lo mismo. Cuando Platón expulsa a los poetas de su *República* sólo deja a los poetas líricos, porque pueden controlar lo que dicen y tienen una sola voz. El riesgo para su *República* es que se oigan más voces, que haya un diálogo y opiniones encontradas.

La tríada genérica ha permanecido prácticamente desde los 25 siglos de civilización occidental. De hecho nunca se ha cuestionado profundamente esta teoría hasta el siglo XX, cuando surge la idea de que en realidad la tríada clásica está compuesta en realidad por géneros convencionales y no naturales. Tal vez si hablamos de tres géneros es porque a fuerza de repetirlos nos parecen ya obvios y porque toda la enseñanza occidental (que no la oriental) se orienta hacia ellos.

Se ha llegado a la idea de que una cosa son las formas naturales de expresión y otra muy distinta los textos en que se plasman esas formas concretas de expresión. Lorca por ejemplo es un autor especialmente dramático y esta fuerza queda reflejada en el *Romancero gitano*. La cuestión **¿géneros naturales o géneros convencionales?** constituye actualmente un debate abierto al que no podemos contestar claramente.

La contribución más importante a la teoría de los géneros procede del filósofo **Hegel** en su libro *Estética* (una obra con más de 1.000 páginas escrita entre 1817 y 1820). Éste constituye un trabajo muy importante para la teoría de la literatura porque Hegel considera que ésta no pertenece a la filología ni al estudio literario sino a la estética, una de las disciplinas de la filosofía. La estética intenta comprender qué es la belleza o cómo el ser humano la entiende. Para Hegel la literatura es una manera de expresar la belleza, no la belleza física sino en el sentido espiritual, anímico, personal y vital del ser humano. **La estética hegeliana se ocupa de la BELLEZA con mayúsculas.**

El filósofo dice que la tríada genérica debe dividirse en dos partes muy bien diferenciadas: la primera es la **poesía lírica**, que imita y recrea la totalidad del ser humano, reflejando en toda su riqueza al sujeto individual mediante emociones y sensaciones. Tiene un carácter estático y quieto, porque en poesía lírica en el fondo todo es repetitivo: la meta del lenguaje poético es la de repetir lo mismo una y otra vez. Para Hegel todo el mundo exterior, todo lo que rodea al poeta, acaba siendo coloreado por sus sentimientos: la entrada de un paisaje en una poesía es la entrada de la propia alma del poeta reflejada en esa poesía. **No hay conflicto dramático ni movimiento.** Es estática porque da vueltas alrededor de sí misma y porque su objeto es el de precisar lo mismo a través del lenguaje.

Por otro lado, tenemos la parte que engloba la narrativa y el género dramático. Para Hegel la narrativa imita y recrea la totalidad de los objetos, entendiendo por objeto una esfera de la vida real o imaginaria. En la narrativa vemos el despliegue de un mundo en el que el autor proyecta sus sentimientos y sus ideas, y que en el fondo le permite alejarse de sí mismo inventando personajes, ciudades y momentos históricos (aunque en el fondo no se aleja, como ya sabemos a través del psicoanálisis, ya que su creación es siempre una proyección de sí mismo). Este género es **dinámico**, porque cuenta una historia, y porque permite al autor *otrificarse*. Para Flaubert la novela es *un espejo que se pasea por un camino*, algo dinámico que refleja un mundo.

Para Hegel el género dramático es también dinámico como la narrativa pero refleja la **totalidad del movimiento**, la **dinámica del conflicto**. Lo que vemos en un escenario es cómo se resuelve un problema, cómo los personajes se definen a sí mismos por sus acciones: no hay una definición ni una descripción de Bernarda Alba, sino que se sabemos cómo es por lo que hace. Es la imitación del movimiento y no del objeto.

Platón, Aristóteles y Hegel han sido los tres autores más importantes dentro del campo de la clasificación de los géneros literarios.

TEMA 8: EL FORMALISMO RUSO.

El formalismo ruso ha sido **quizás la escuela de teoría literaria más importante del siglo XX**, al menos por dos razones:

- Por la inteligencia y la calidad de sus estudios.
- Porque el conocimiento de los estudios formalistas en la década de los años 60 y al otro lado del telón de acero en el mundo occidental supuso una renovación fundamental, tanto en Italia, Francia, la República Federal Alemana e Inglaterra como en Estados Unidos.

El movimiento formalista ruso estuvo integrado por una serie de jóvenes estudiantes de las Universidades de Moscú y San Petersburgo que cuestionaron el método de enseñanza tradicional de la literatura. El grupo se organiza en torno a dos círculos o sociedades que se forman respectivamente en 1914 y en 1915, la primera en San Petersburgo con el nombre de **Sociedad para el estudio de la lengua poética** (Opojaz) y la segunda en Moscú bajo el nombre de **Círculo Lingüístico de Moscú** (CLM). Los componentes de estas sociedades se conocían entre ellos; en la primera predominaban los grandes conocedores de la literatura rusa y románica y en la segunda predominaban los lingüistas.

Estos jóvenes estudiantes participaban además en movimientos vanguardistas y formaron también parte activa de la Revolución Soviética. Su principal ambición era **estudiar la literatura en sí, estudiar la obra literaria olvidando otras disciplinas**. Roman Jakobson (del CLM) hizo famosa una metáfora en la que decía que el estudio de la literatura en las Universidades de principios del siglo XX era muy parecido a la investigación que hace un mal detective: dice que podemos imaginar a un policía o a un detective que trata de resolver un crimen preguntando al primer transeúnte que encuentra.

El formalismo ruso demuestra interés por hacer un estudio intrínseco del texto, olvidando otras disciplinas anteriores como la psicología o la sociología.

Para hacer un estudio concreto del texto literario, los formalistas hablaron de un **método morfológico**, de un método que trataría de estudiar su forma: por ejemplo, entre decir *le vino la muerte y llegó la eterna noche oscura* o entre *sangró la herida y la muerte puso huevos en la herida* hay una diferencia en la forma, y puesto que un texto literario se distingue por su forma, por eso los formalistas quisieron estudiarla. El nombre de formalista fue acuñado despectivamente por los enemigos de esta escuela, pues despreciaban el estudio de la forma.

El método formalista se opuso al método marxista. La Revolución Soviética planteó que la literatura era una forma de entretenimiento y una manera de evitar que el pueblo se enfrentase a sus problemas. Para los teóricos marxistas estudiar la forma significaba centrarse en algo gratuito, absurdo y antirrevolucionario. La historia del formalismo ruso es trágica, ya que de todos los integrantes sólo Jakobson consiguió sobrevivir. El resto, o bien se suicidaron como Victor Sklovskij (un experto en Cervantes y en literatura inglesa, en especial Chesterton y Swift), después de intentar salvarse y arrepentirse del método formalista, o bien fueron eliminados y enviados a Siberia. Otros se mantuvieron en la docencia universitaria, pero siempre arrepintiéndose de su pasado formalista.

El formalismo ruso es un movimiento que se enmarca históricamente en una guerra de grupos de poder y clanes establecidos, aunque por debajo de todo había también un enfrentamiento literario puramente teórico entre dos formas de concebir la literatura: la literatura como un objeto de placer y la literatura como una instrumento de lucha cuya función debía ser la de enseñar al público (esto se puede reinterpretar como una nueva versión del *docere / delectare* horaciano).

TEORÍA LITERARIA FORMALISTA.

Para entender la teoría literaria del formalismo ruso hay que tener en cuenta un concepto clave desarrollado por Sklovskij: según él, la literatura es un arte que, como la pintura o la escultura, tiene una función fundamental para el ser humano. En este caso, la literatura consigue **desautomatizar** nuestra visión de la realidad, consiguiendo que volvamos a ver la realidad, lo que nos rodea y nuestro interior con ojos distintos.

La literatura nos libera de las cadenas de la rutina que vivimos y nos permite salir de ella, pues trabaja en la imaginación del ser humano y consigue que volvamos a mirar con otros ojos la realidad que nos rodea y a la que estamos encadenados.

El concepto central de la desautomatización explica la teoría formalista sobre la lengua poética, según la cual existen dos posibles usos del idioma:

- Un uso normal o estándar que considera la lengua como un instrumento de comunicación.
- Un uso literario o poético en el que nos fijamos en el idioma y donde la lengua es la protagonista, pues deja de ser un instrumento.

Esto tiene importantes consecuencias. Una de ellas es el hecho de poder observar cómo el estudio intrínseco de la literatura ha de pasar obligatoriamente por un estudio de la lengua poética, puesto que según los formalistas lo que distingue a la obra literaria de cualquier otro tipo de discurso es el uso extraordinario y poco común de la lengua. En esta idea trabajaron Roman Jakobson y en general el Círculo Lingüístico de Moscú.

El concepto de desautomatización también es muy importante para entender la evolución de los géneros literarios: **en el momento en que un género literario determinado está demasiado manido**, cuando ya no cumple su función de sorprender o liberar al receptor de la rutina que lo rodea, **el género desaparece o es parodiado**. La parodia se hace cuando un género es tan evidente que el lector reconoce claramente la obra original parodiada. Por ejemplo, para un lector del siglo XVI *El Quijote* era evidentemente una parodia de los

libros de caballerías: nosotros hoy necesitamos una edición crítica para comprender muchas cosas, aunque este lector sabía perfectamente la broma que el autor estaba gastando (un ejemplo actual podría ser la serie de películas *Aeropuerto 77* y *Aterriza como puedas*). Cuando un género se repite, surge la parodia, el género inverso. Esto que ocurre en el cine también se puede aplicar a la literatura.

Los formalistas entendían la literatura como una parte de un gran sistema donde todas las partes estaban relacionadas. Fueron los primeros en estudiar obras consideradas menores como el cómic, el cine o las novelas de folletín, géneros que en principio no eran muy atendidos. Ellos dijeron que también eran importantes porque **todo forma parte de un gran sistema**.

Para entender cómo la desautomatización ayuda a la evolución de los géneros, nos puede ser útil considerar algún ejemplo: cuando la fotografía avanza, la pintura cambia, ya que no es ahora el medio para conservar imágenes, por lo que se puede permitir evolucionar hacia tendencias abstractas o impresionista. Lo mismo ocurre con el teatro, que puede cambiar en el momento en que ya no es un género de masas y en el momento en que el cine asume ese papel. De este modo **todas las artes están relacionadas dentro de un conjunto común** y cuando una cae otra le ayuda. Hoy día nuestra forma de concebir historias o relatos ya no es tanto la historia novelada como la narración filmica.

Los formalistas intentaron establecer una base teórica sobre cómo relacionar todas las artes y llegaron a otro de los conceptos centrales del formalismo: la **distinción entre el material y el recurso**. Todas las artes están hechas con diferentes materiales y usan también diferentes materiales, ya que sus materias primas son diferentes: la música utiliza sonidos, el cine imágenes, la literatura palabras... Ahora bien, los formalistas intentaron establecer una lista de técnicas y recursos que fueran iguales en todas las artes. **Lo que cambia es el material y lo que permanece es el recurso**: por ejemplo, nosotros podemos leer una novela en la que el escritor parezca mirar a sus personajes desde la altura, podemos ver una película con una perspectiva tomada desde arriba (Hitchcock), podemos ver un cuadro con una perspectiva similar (*El entierro del Conde de Orgaz*)... El material es distinto pero el recurso es el mismo.

Esto es interesante, porque nos permite establecer una relación entre todas las artes y ver cómo podemos comparar los recursos, como por ejemplo un recurso que se utilice en el cine puede pasar a la música o a la literatura. Otro recurso de los formalistas fue el desplazamiento del centro de atención, el llamado **recurso manierista** (lo cual hace referencia a la manera extraña o peculiar en que algo se hace). Por ejemplo, generalmente nosotros miramos al centro del cuadro, pero también se puede desplazar este centro (a una esquina por ejemplo). Lo mismo ocurre con la novela, pues solemos esperar la solución de la intriga al final, aunque puede estar también al principio (como en *El túnel* de Ernesto Sábato).

La idea formalista de material–recurso también explica cambios medulares básicos en la evolución de la literatura y de cualquier arte. Por ejemplo en nuestro siglo los espectadores estamos acostumbrados a la narración rápida de los anuncios publicitarios. Sin embargo, si algún antepasado nuestro del siglo XIX viera hoy uno de estos anuncios no entendería la historia por ser muy rápida. Esta capacidad que nosotros tenemos nos permite entender historias narrativas que también son muy rápidas. De hecho, al lector moderno no especializado le puede resultar muy pesado leer una novela lenta.

El formalismo hace un estudio de la forma de la literatura y de la relación del ser humano con esa forma.

Gracias a los formalistas **se renovó la forma de hacer la historia de la literatura**, pues se revelaron contra un estudio que se basara simplemente en contar lo que pasaba siglo tras siglo. Intentaron estudiar las leyes profundas que provocaron los cambios literarios de un siglo a otro, es decir, intentaron explicar los porqués de los cambios (porqué del libro de caballerías se pasó a *El Quijote*, porqué del Neoclasicismo al Romanticismo...).

Con esto establecieron una serie de principios para la historia literaria posterior. El primero de ellos se basaba en que **el hijo no se rebela contra el padre, sino que establece una relación con el tío o el abuelo**. Esto quiere decir que un autor joven que empieza no debe rebelarse contra los autores *sagrados* anteriores, sino que busca un modelo en autores literarios malditos de la anterior generación o en autores que estén muy atrás en el tiempo. Así, un autor que empieza ahora evitará acercarse a Lorca o a la Generación del 27 y más bien tratará de establecer contacto con el poeta *maldito* Cernuda o con Garcilaso de la Vega por ejemplo, como la reciente obra *Moras agraces* (premio Adonais), compuesta en sonetos garcilisonianos.

Otro principio que explica cambios es la necesidad de renovar géneros que se van quedando anticuados y que se manifiesta en alguna técnica que se va repitiendo en el tiempo. Una de ellas es por ejemplo colocar un objeto antiguo para el público en un nuevo contexto: como en el Romanticismo escribir una novela en la que se describa un castillo medieval, utilizar como hoy día una frase como *carpe diem* en un anuncio de Coca Cola, o un tipo de corte de chaqueta de los años 50 en la moda del siglo XXI. Esta es una forma de renovación (¿se puede interpretar como un posible agotamiento de ideas?).

FALTA TEMA 9!

*falta tema 9

el significado del verso se basa en la desesperación y la rabia ante la muerte. La forma interior sería intentar imaginar el estado interno de Lorca cuando escribió el verso y observar cómo se plasma en el lenguaje, sabiendo que para el poeta el lenguaje no basta como tal y que tiene que ir más allá. Es tal la fuerza expresiva del poeta que las palabras ya no le bastan y tiene que buscar las que suenen más. Dámaso Alonso dice que tendríamos que poner nuestros *yos* en el alma y los huesos del poeta para ver cómo traslada su dolor al texto.

La otra gran aportación de Dámaso Alonso fue su creación de los tres niveles de acercamiento a la obra literaria:

- El primer nivel es el del lector que sencillamente lee la obra como distracción y sin obligación de hacer una crítica. Para Dámaso Alonso este nivel es el más puro en el sentido de Spitzer (dos almas que se encuentran), pues consiste en dejarse amar por la obra.
- El segundo nivel es el del crítico, el de aquel que debe establecer si la obra es buena o mala, si gusta o no. Sin embargo, este nivel implica un cierto alejamiento de la obra misma, ya que entran en juego conocimientos y valoraciones que nos apartan en cierta manera del texto.
- El tercer nivel es el nivel teórico, e implica un mayor grado de alejamiento. Este es el nivel del que lee una obra para establecer teorías, ya sea una teoría de la intriga, de la imaginación, del género de la novela...

Los tres niveles a veces pueden ser confundidos, pues por ejemplo a veces un crítico puede hacer una valoración de la obra siguiendo una teoría: hoy día, cuando la literatura es un negocio, la crítica olvida dejar claro que se basa en la opinión subjetiva, porque además su opinión no constituye una teoría.

Para Dámaso Alonso hay ciertos autores que según él tienen tal calidad que no pueden ser sometidos a estudios críticos ni a teorías, sino que sólo pueden ser leídos, como por ejemplo Juan de la Cruz o Garcilaso de la Vega. Nuestro autor va en contra de lo entendido por *académico* (de la teoría a la crítica y de la crítica a la lectura), ya que para él lo primero es la lectura y la crítica lleva al lector a olvidarse del texto mismo.

Dámaso Alonso trata de llevar el proceso de la lectura al papel en el sentido de un fenómeno hipnótico. Para él lo primero es que un texto provoque al lector y lo haga sentir bien, mientras que la crítica y la teoría si se hacen deben formar parte de un aprendizaje personal.

TEMA10: LA NUEVA CRÍTICA NORTEAMERICANA.

La Nueva Crítica norteamericana agrupa a una serie de profesores de universidad que sobre los años

40 del pasado siglo plantearon una renovación radical de los estudios literarios. Esta renovación se parece mucho a la que antes había movido al formalismo ruso, si bien los norteamericanos no conocieron los escritos formalistas. Estos profesores de la Nueva Crítica se encontraban en las universidades del sur de Estados Unidos, eran políticamente muy conservadores y la mayoría de sus estudios aparecieron en una importante revista, *Southern Review*.

El autor más importante de esta corriente es Ransom, cuyo libro *The New Criticism*, base del movimiento, se publicó en Chicago en 1941. Otros autores vinculados a la Nueva Crítica son T. S. Eliot, Allen Tate o Brooks, autores que han sido objeto de numerosos estudios literarios que a su vez han influido de manera importante en la enseñanza de literatura en Estados Unidos.

La Nueva Crítica Norteamericana demanda un **sistema de objetividad en los estudios literarios**, es decir, demanda que no haya nada subjetivo en la literatura y casi que desaparezca la opinión del crítico. También pide **que se alejen del estudio de la literatura otras ciencias** como la psicología, la sociología o la antropología. Lo que ellos plantean es un análisis cerrado, microscópico y al detalle de la obra literaria (*close reading*). Es tal la radicalidad de estos autores que **denuncian las llamadas 4 falacias o espejismos de la crítica tradicional**, aunque a pesar de ello también cayeron en cierto modo en algunos de los espejismos que ellos mismos habían denunciado:

- La primera es la **falacia genética**, que consiste en confundir el poema (porque se centran más en poesía) con sus orígenes, con las causas psicológicas que tenía el autor para escribirlo. Se debe estudiar el poema y no la biografía del autor ni los sentimientos o emociones que lo han inspirado.
- La segunda falacia que los autores de la Nueva Crítica denuncian es la **ilusión psicológica o afectiva**: debe evitarse la crítica subjetiva del lector, es decir, nunca debe hablarse de las impresiones subjetivas que la poesía causa en el crítico. Aquí se oponen frontalmente a la crítica impresionista, la que se guía por las impresiones que nos causa un texto.
- La tercera falacia es la llamada **ilusión de la expresividad de la forma**, una ilusión que se da más en los poetas que en los críticos. Un ejemplo es la creencia de que se puede expresar una experiencia caótica a través de un lenguaje desordenado y también caótico. Lo que plantea la Nueva Crítica es que el poeta no es una imitación directa de algo concreto como por ejemplo un sentimiento o una experiencia sino que es una transformación de todo eso, de los sentimientos y de la experiencia.
- La cuarta y última falacia es la **ilusión del mensaje**. Consiste en creer que la poesía es un vehículo de doctrinas particulares que el crítico debe observar en el texto. Para la Nueva Crítica la poesía no enseña nada al crítico. En otras palabras, la tarea del crítico no debe ser explicar lo que dice el texto: existe una cierta confusión entre la lengua científica (que enseña algo) y la lengua literaria. Lo que combaten estos autores es la llamada **herejía de la paráfrasis**, es decir, la costumbre de los profesores de literatura que enseñan su disciplina contando a los alumnos lo que pone en el texto como si éstos no supieran leer, haciendo una paráfrasis del texto sin explicar nada más.

La Nueva Crítica Norteamericana no distingue entre fondo y forma como los formalistas, sino que **analiza el poema como un conjunto de elementos que están en tensión**: su análisis en el fondo es muy parecido al de los distribucionalistas. El distribucionalismo es el equivalente estadounidense del estructuralismo europeo. La diferencia entre los dos es que mientras el estructuralismo analiza la estructura de lenguas ya descritas gramaticalmente como el inglés, el francés, el alemán o el español el distribucionalismo americano se enfrenta a lenguas que nunca antes han sido descritas, como la lengua de los indios sioux o navajos, etc. Los distribucionalistas no tienen material gramatical y por ello tienen que partir de cero. Uno de los libros más importantes en que se basa esta corriente es *Curso de lingüística general*, del distribucionalista más importante, Charles Hockett.

El método distribucionalista se basa en el análisis de una cadena de datos para fijar los elementos que se repiten, a través de lo que podemos determinar cómo cada lengua establece por ejemplo el género o el número. Algo parecido es lo que intenta la Nueva Crítica con un texto poético, tratando de establecer los

elementos que lo configuran basándose en las tensiones que hay entre ellos. Por ejemplo, la primera tensión tiene lugar entre el esquema métrico y lo que el poeta quiere decir, ya que éste se debe someter a una estructura (con lo que se explican figuras como el encabalgamiento, en que se rompe una estructura sintáctica normal que se distribuye en dos o incluso en tres versos).

Otra tensión es la tensión que existe en la ironía. Sabemos que la ironía consiste en decir algo aunque con ello se da a entender otra cosa distinta (como por ejemplo *parece que no llueve apenas* en medio de una tormenta torrencial). ¿Cómo entiende la Nueva Crítica Norteamericana la ironía? Para ellos en todo texto poético hay una tensión entre lo que el poeta dice realmente y la distancia que tiene con respecto a lo que ha escrito. Un poeta puede tomar esa distancia y decir por un lado *me muero* pero por otro *pero sigo estando vivo para escribir este poema*.

Otra de las tensiones que observa la Nueva Crítica se basa en cómo **no se puede mantener durante mucho tiempo un ritmo monocorde**, pues por ejemplo un texto no puede estar cargado de metáforas o estar compuesto en versos muy largos, ya que en algún punto se debe reflejar el lenguaje no figurado o los versos de menos extensión.

Para la Nueva Crítica Norteamericana el texto es una red donde todos los elementos se complementan y se compensan.

Consecuencias de la Nueva Crítica para la enseñanza de la literatura.

En Estados Unidos, donde lo más habitual es que no se hable tanto de literatura como de estudios literarios, una de las principales características del sistema de enseñanza de literatura es el trabajo exclusivo sobre los textos: se exige al alumno un conocimiento perfecto del mismo. Es más propio de Europa introducir el texto en un marco histórico-social concreto, ya que se trabaja más desde la convicción de que la literatura es parte de la civilización y de nuestro patrimonio.

Además, en Estados Unidos se fomenta más la participación del alumno a través de los llamados *ensayos*, puesto que como el crítico no es dueño de la interpretación del texto, es el alumno el que debe también aportar su propia opinión.

En una tesis doctoral en Europa se valora mucho la bibliografía que se aporte sobre una obra determinada, mientras que en Estados Unidos ocurre lo contrario, ya que demasiada bibliografía es signo de la pobreza de ideas del doctorando.

