

2.4 La crítica literaria en Roma. Horacio

Las poéticas latinas se diferencian de las griegas en que las latinas están marcadas por una visión técnica de la poesía y por una preocupación de los aspectos formales y estilísticos frente a las perceptivas griegas que se preocupaban más de los aspectos metafísicos o trascendentales. Los griegos son filósofos los q. se acercan a la poesía y los latinos son los poetas los q. se acercan a la filosofía.

Ese interés de los latinos por la forma va a provocar que se acabe fundiendo la retórica con la poética. Esta confusión se refleja en la práctica en tanto q. los poetas van a componer atendiendo a la forma, dejando d. lado el contenido. En cuanto a la retórica, aunque su finalidad sigue siendo persuadir, cada vez se da más importancia a la elocutio.

Retórica:

INVENTIO: q. se debe decir

DISPOSITIO: como se organiza

ELOCUTIO: cómo se dice

Comienzan a aparecer largos listados d. figuras retóricas, d. tal forma q. quedan unidas la poética y retórica por un componente común q. es el d. servirse las dos disciplinas de una lengua muy elaborado.

HORACIO. EPÍSTOLA A LOS PISONES

Este texto va a ser considerado como un arte poética con una serie de normas de cómo se debe escribir bien. Es la otra gran poética de la antigüedad después de la de Aristóteles aunque hay algunas diferencias entre los dos textos.

- La de Horacio no está organizada del mismo modo q. la de Aristóteles. El de Horacio es una carta en verso dirigida a los Pisones q. eran hijos de un cónsul de la época para aconsejarles sobre el arte d. escribir d. manera q. está marcada por la espontaneidad.
- La obra d. Aristóteles es la reflexión de un filósofo sobre la poesía y la obra de Horacio era un reflejo directo d. Aristóteles. La crítica reciente piensa q. la poética de Horacio recibe de manera indirecta la influencia aristotélica.

Durante el Renacimiento se funden las ideas d. Horacio y Aristóteles y se produce la aristotelización de Horacio y se dejan d. lado las innovaciones d. Horacio, solo se tiene en cuenta lo q. se parece a Aristóteles, no lo q. innova. El q. más influye es Horacio hasta el S. XIX.

Se preocupan más por la elocutio q. por el contenido. Los poetas tienden a embellecer sus poemas con figuras retóricas, se preocupan más por la elocutio q. por el contenido (nímesis). De esta manera se produce una evolución, la poesía ya no interesa por su actividad mimética sino por ser un texto bien escrito. Se entra en un proceso d. retorización d. la poesía. Los poetas se sirven de esos listados de figuras retóricas de tal forma q. se puede hacer un poema mezclando figuras.

Se produce la poetización de la retórica. Se tiende a hacer discursos bellos q. Se acercan más bien a textos poéticos y esto se produce en un momento en q. el discurso deja de tener sentido, valor persuasivo, en las plazas públicas porque se ha sustituido la democracia por la monarquía (a partir de Augusto).

Esa forma de actuar es criticada por Horacio y otros poetas contemporáneos y van a intentar contraindicar esa preocupación por la forma y Horacio advierte q. tiene más valor una obra sin artificio pero con contenido q. otra q. este muy trabajada desde el punto de vista del estilo pero q. este vacía de ideas. Eso se debe a q. el fin d. la poesía para Horacio era aportar un contenido fácil de entender por el público y q. fueran asimilados de forma provechosa y placentera. Combina lo hedonista y lo didáctico d. la literatura (enseñar de manera agradable). De ahí q. ese ideal d. equilibrio q. Horacio persigue en su poesía sirve para captar el interés del público.

Principales rasgos

1. Conseguir una disposición equilibrada d. todos los elementos d. la estructura d. la fábula. Utiliza la metáfora del monstruo d. partes irreconciliables. Horacio busca la coherencia interna d. todos los elementos d. la obra para darle un sentido de unidad. Coincide con Aristóteles (vv 1–36)

2. Los géneros literarios los concibe como unos moldes básicos cuyas características hay q. respetar escrupulosa. La mezcla d. géneros sería incoherente. Para Horacio cada género literario tiene su propia autonomía, a cada uno le corresponde un tipo de verso y un vocabulario determinado y cada uno d. los géneros persigue una finalidad distinta por eso no deben mezclarse los géneros en la composición de una única obra. Se centra en la poesía dramática pero en vez de dedicarse a los géneros mayores (tragedia–comedia) se centra en un género menor q. es el teatro satírico, forma más popular intermedia entre la tragedia y comedia q. se representa al final d. la tragedia para relajar el ánimo del público. La crítica moderna no puede explicarse porque Horacio se preocupa por este género menor y no por la tragedia y comedia. Lo único q. queda claro es q. Horacio se centra en el teatro porque le interesaba fundamental atraer la atención del público y como el teatro se puede representar, se puede conseguir de una manera más fuerte provocar impacto (vv 73–98 y 220–249). La epístola de H. se considera un arte poética.

3. La imitación (nómesis) para asegurarse la calidad d. las obras era necesario imitar a los modelos gr. q. son los verdaderos maestros. Tb. propone, como Arist. q. la poesía debe imitar las conductas humanas, hay q. entender q. existe en la obra d. H. un doble concepto de imit:

- Las conductas humanas
- Los gr. xq. en sus obras están las claves de la literatura. Este nuevo concepto de imitar obras clásicas se va a convertir en un precepto de obligado cumplimiento a partir d. la época rom. hasta el Romanticismo.

Dice Hor. q. xa llegar a convertirse en un buen poeta, de calidad, además de imitar a los clásicos, hay q. corregir los textos continua, trabajar disciplinada xa pulir el verso, pedir consejo a parientes y amigos, y dejar descansar la obra un tiempo, no sacar a la luz nada d. manera reflexiva, aunque permite algunos errores en obras muy extensas (pensando en Homero) (vv 316–318, 263–275, 322–323, 292–295, 386–390, 418–453, 346–361).

4. La verosimilitud: coincide con Ar. Como el, dice q. no debe dejarse el final d. la obra en manos de una intervención divina q. sea poco verosímil puesto q. ese tipo de recursos solo debe emplearse cuando el nudo dramático no puede resolverse x 1/2 s q. no están al alcance del hombre. Hay q. tener en cuenta q. Hor. habla del género dramático y q. este género permite q. el espectador se de cuenta + fácil de cosas q. son inverosímiles xq. se representa en escena. Los 2 insisten en q. lo maravilloso tiene cabida en la lírica pero en el género dramático no xq. se representa. Los tratadistas del Renac. Recogen este comentario d. Hor y ponen límites a la obra dramática pero los renacentistas van a seguir criterios morales en los q. nunca se basó Hor, por ej.: creían q. había q. evitar hechos sangrientos y crueles para evitar la repugnancia del espectador. Hor dice q. pueden resultar inverosímiles, no repugnantes (vv 178–202)

5. Decoro poético: Hor. exige la claridad expositiva y el orden dentro d. los textos y además exige la

adecuación entre el metro y el género literario. Todo esto le lleva a formular la ley del decoro poético. Decoro = propiedad, saber lo que es adecuado en cada momento. Una persona se tiene que comportar de forma verosímil, de acuerdo con su condición social. Dentro de esta línea Hor. dice que si el autor se sirve de un personaje que ya ha sido fijado x la tradición literaria hay que respetar las características que han sido atribuidas a él. Arist. exigía bondad, semejanza, adecuados y coherentes a los caracteres, Hor. solo alude a la conveniencia (adecuados) que se adapten a las características que los personajes tienen en la trad. liter. (coherencia) (vv 99–136, 309–317, 73–98).

En la última parte de su obra Hor. desplaza su foco d. atención desde la obra en sí mismo hasta el autor (Ars/ Artifex) y organiza esta parte en unas dualidades que resumen la visión que Hor. tiene de la poesía y que son dicotomías que se han discutido a lo largo d. los siglos:

Ars/ingenium

Hor. se plantea si la poesía es fruto d. la inspiración, del talento del poeta, o es fruto d. trab. con unas reglas o técnicas que pueden ser aprendidas. De esta forma esta recuperando la controversia de Pt. que dice que el poeta esta inspirado por los dioses. Hor. opta x una actitud intermedia d. equilibrio que dice que no sirve de nada trab. mucho si no se tiene un cierto talento pero que no sirve de nada el genio natural si no se trabaja (vv 296–307, 408–417)

Prodesse/ delectare (334–346) (aprovechar/ deleitar)

La poesía tiene función didáctica o hedonista (placer). En este caso hay que tener en cuenta la variable del público que no acepta las otras dicotomías. Hor. se muestra ecléctico y defiende que la poesía tiene que transmitir enseñanza xo de forma agradable xa el lector.

Res/ verba (308–321) (forma/ contenido)

La última dicotomía plantea si es + importante el contenido (res) o la forma (verba). Se decanta claramente por el contenido.

TEMA 3: LA EDAD MEDIA

Es muy difícil resumir todas las teorías de la crítica literaria medieval, teniendo en cuenta que abarca 1000 años aproximadamente. Hay 5 rasgos que definen la poética durante la E. 1/2.

1. Hay una multiplicidad de tendencias. A pesar de ello hay un denominador común que es el de la necesidad de explicar la misión cristiana del mundo a través de una lengua y una tradición que habían sido concedidas para una visión del mundo totalmente diferente que era la griega o la romana. Se va a tratar de defender el cristianismo y para ello se procede al análisis de las Sagradas Escrituras y critica de la civilización pagana, romanos y griegos.
2. Inestabilidad de los textos literarios que viene provocada por diferentes factores como el de la oralidad. La literatura escrita queda reservada para los títulos eclesiásticos. Los textos se apoyan en la memoria de un recitador a otro, no tenían soporte escrito. El hecho de que no haya textos dificulta la crítica literaria. Por otro lado la inestabilidad aumenta cuanto mayor sea el número de los intermediarios entre autor y receptos. No queda claro el concepto de autoría, es muy frecuente el anonimato en las obras. El texto a veces no es de quien lo ha escrito sino de quien lo posee (un monasterio encarga códices, estos son del monasterio, no del autor que los escribe). El hecho de que sean obras abiertas dificulta la crítica textual.
3. La noción de género que había quedado definida, va a entrar en crisis en la E. 1/2 de forma que se van a ir creando formas híbridas y mezclas de diferente clasificación (colecciones medievales de exempla)

4. La finalidad de la poesía se entiende que estaba + cercana al enseñar (docere) que al deleitar (delectare) por eso los textos medievales valoran + los contenidos religiosos, morales, filosóficos y dejan en un segundo plano los aspectos formales.

5. A lo largo de la E. $\frac{1}{2}$ se van a redistribuir los campos del saber y a la vez van a cambiar el lugar que la poesía ocupa dentro de ellos. A lo largo de la E. $\frac{1}{2}$ se distinguen 7 artes liberales que se organizan en:

Trivium: gramática, retórica, dialéctica

Quadrivium: geometría, aritmética, astronomía, música.

Como la poesía unas veces se adscribe con la gramática, otras a la dialéctica y otras con la música, va a ir cambiando la perspectiva que se tiene de la poesía.

Hay 2 aspectos relacionados con la teoría literaria:

3.1. Tradición neoplatónica

3.2. Método alegórico

3.1. Tradición neoplatónica

La filosofía platónica se mantiene con fuerza a lo largo de la E. $\frac{1}{2}$ y del Renacimiento y sobre todo se mantiene la división que establecía Platón entre un mundo inteligible y un mundo sensible. El sensible es una copia de lo inteligible y si es así, entonces a través del mundo sensible se puede adivinar como es el mundo inteligible y que ese criterio se puede aplicar también a la literatura de manera que se entiende como una forma indirecta de hablar de lo superior. Hay que considerar a los textos literarios como textos alegóricos, ficciones que nos hablan de otra cosa.

¿De qué forma se va a desarrollar este proceso?

Tenemos que partir de los primeros autores cristianos (Tertuliano, S. Agustín) que van a intentar conciliar la filosofía griega con la doctrina cristiana y se basan en la filosofía platónica, algo relativamente fácil porque intentan hacer coincidir los dos mundos platónicos con el cielo y la tierra cristianos. Estos autores dicen que la unión entre los dos mundos a veces queda entorpecida por la poesía. Según estos autores, Dios había creado inteligencias superiores (ángeles) que tienen la misión de unir cielo y tierra pero algunos (ángeles caídos = demonios) se habían desviado y se van a entregar a los placeres terrenales, entre otros la poesía. Esos ángeles caídos se identifican con las musas y son los inspiradores de la poesía. Estos primeros autores cristianos consideran que la poesía tiene un carácter oscuro y que se opone a la Sagrada Escritura que su autor es Dios.

A lo largo de la E. $\frac{1}{2}$ van surgiendo posturas – radicales que intentan aceptar la actividad poética sosteniendo que en algunos textos se pueden encontrar verdades ocultas aunque en la mayoría de los textos literarios el lenguaje esconde la verdad y pueden tender a la mentira. Para ellos la literatura es una mezcla de verdades de inspiración divina y mentira de inspiración demoníaca. De esta forma la poesía encuentra una salida para escapar de la condena. Esa salida estriba en que la poesía oculta una serie de verdades que hay que saber desentrañar. El camino para encontrar esas verdades es el método alegórico.

3.2. Método alegórico.

El método alegórico se había utilizado en la antigüedad griega por aquellos que querían defender los textos de Homero o Hesíodo donde aparentemente se blasfemaba contra los dioses. El método alegórico lo recogen los padres de la Iglesia (patrística cristiana) que se desarrolla de los S. II– VII y se encarga de interpretar las

sagradas escrituras. Ese método lo recogerá posteriormente la escolástica a partir del SXIX que consiste en un intento de acercar el dogma cristiano a la razón.

El cristianismo acepta los libros sagrados del judaísmo (Antiguo testamento) pero interpretándolos a partir del Nuevo testamento. Para hacer esa interpretación se recoge el método alegórico usado por los griegos para interpretar sus mitos. Los padres de la Iglesia se dan cuenta de que hay una distancia muy fuerte entre el sentido literal del AT y la doctrina cristiana. Lo que hacen es interpretar el AT a través de lo que aparece en el NT. Como conocen el punto de partida hay que llevar ese texto al que quieren interpretar. De esta forma los padres de la Iglesia van a difundir la idea de que existen varios significados de lo que hay en la Biblia y parten del concepto platónico. Se plantea la teoría de los cuatro sentidos que son: literal, alegórico, tropológico o moral y el anagógico o espiritual. Sto. Tomás de Aquino los reduce al literal y espiritual. El sentido literal es el significado inmediato que se desprende de las palabras.

Sentido alegórico: se construye a partir del literal para llegar a un sentido que nos lleve a una realidad espiritual.

Sentido moral: a través de la Biblia debían ingerirse unas pautas de comportamiento (norma moral)

Sentido anagógico: se alcanza la unión con Dios.

En todos los textos no se tienen que encontrar todos los sentidos.

Los textos van a ser vistos en la E. ½ como una clave a través de la cual Dios mismo está hablando de la realidad espiritual. Por tanto es necesario buscar más allá de lo que los textos parecen decir de una manera obvia. Hay que buscar ese sentido alegórico porque es en ese nivel donde reside la verdadera intención del autor. Para pasar de un nivel a otro, se sigue un método de crítica textual que procede de Quintiliano que había planeado el concepto de enarratio poetarum = explicación de los textos poéticos. Ese modelo tiene tres fases:

- enarratio: explicación objetiva del texto
- emendatio: se corrigen errores si es necesario.
- iudicium: emisión de un juicio o valoración del texto. comentado. El juicio se emitía a través de la glosa (comentario parcial entre líneas) o del comentario (valoraciones generales al final del texto)

TEMA 4: EL HUMANISMO Y EL CLASICISMO

Abarca un periodo de 2 siglos +o- (S. XVI- 2ª ½ S. XVIII)

El clasicismo es un fenómeno general europeo pero su centro está en Italia en el S. XIV (trecento) y de ahí se va extendiendo al resto de Europa pero en el siglo XVI aun siguen siendo los comentaristas italianos los máximos representantes de este movimiento. Esa estética va a culminar en el S. XVII en Fr. y desde ahí se va a propagar al resto de Europa en el S. XVIII dando lugar al neoclasicismo.

El material y los autores son muy numerosos pero los criterios sobre la creación literaria son comunes para la gran mayoría de estos autores.

Durante los dos siglos se van a combinar cuatro influencias básicas, Platón Aristóteles, Horacio y la retórica (Quintiliano). La + importante es la de Aristóteles, entre otras cosas porque la aparición de la poética supone un acontecimiento revolucionario y va a provocar un amplio movimiento de interpretación (exégesis) de este texto por comentaristas italianos. El texto de la poética fue conocido en la E. ½ pero no había interesado demasiado porque Aristóteles se preocupaba de aspectos formales y en la E. ½ interesaban los contenidos. Pero la perspectiva cambia e el Renacimiento por ejemplo, Aristóteles decae como filósofo en favor de Platón y empieza a ser considerado desde el punto de vista como crítico literario. Platón también influye en la crítica

literaria del Renacimiento sobre todo en conceptos como Némesis o furor poético pero el hecho de que su crítica literaria este repartido entre diferentes diálogos, hace que se tenga en cuenta + a Aristóteles y a Horacio que tenían sus ideas concentradas en una obra: la poética.

Por otro lado, respecto a Horacio, la lectura que se hace de la epístola a Los Pisones es una mezcla de lo que escribió Horacio y las ideas de la retórica clásica. La razón por la que se confunde a Horacio con la retórica es porque tenía mucha intención en captar la atención del público.

Las ideas de Horacio se mezclan con las de Aristóteles hasta el punto de que se habla de una aristotelización de Horacio y se llega a creer que la epístola de los Pisones de Horacio es una traducción latina de la poética de Aristóteles.

4.1. La crítica literaria en el Renacimiento

La poética de la E. ½ estaba totalmente vinculada a la cultura moral y religiosa, o tenía un espacio propio, estaba sometido siempre a los intereses de la Iglesia. En el Renacimiento comienza a considerarse que la creación artística no tiene que estar vinculada a nada que sea ajeno a los intereses estéticos. Lo que renace en el Renacimiento es la antigüedad clásica, el Renacimiento hereda todos los conceptos fundamentales de la antigüedad clásica, los va a interpretar y los va a llevar a su madurez.

Durante el Renacimiento hay absoluta admiración por el mundo grecolatino y se quiere enlazar con ese mundo pasando por encima de la E. ½ que se considera una época oscura que cristaliza el escolasticismo, que se había especulado sobre la metafísica que no lleva a ninguna parte.

La mayoría de los autores tienden a pensar que no se produce una ruptura brusca con la E. ½ sino que + bien hay una continuidad de ideas entre las 2 épocas y lo único novedoso es que esas ideas están abordadas desde otro punto de vista, desde la perspectiva del humanismo. En la E. ½ el centro es Dios, en el humanismo, el hombre.

Los críticos del Renacimiento se van a acercar a las obras literarias con una postura + preceptista que prescriptiva, no analizan la obra literaria sino que se preocupan fundamentalmente de extraer normas que permitan conseguir una poesía de calidad. Con el tiempo esas normas van a ir siendo cada vez más inflexibles. Las normas que proponen los críticos renacentistas proceden de las poéticas clásicas (Aristóteles y Horacio) y van a ser los críticos italianos los primeros que se preocupan de estudiar a esos autores y extraer una serie de normas de sus poéticas. Esos críticos son: Robortello, Minturno, Scaligero, Castelvetro. Son los primeros críticos que se acercan a la poética de Horacio con grandes dificultades por el estado en el que se encuentran esos textos. El hecho de que estuvieran en esa situación dificultaba su estudio por eso muchas veces los críticos manipulaban los textos y hacían coincidir sus propias ideas estéticas con las de Horacio. Al hablar de las manipulaciones queda clara la que se hace para definir la regla de las tres unidades dramáticas: acción, tiempo y lugar.

Aristóteles solo habló de la de acción y del tiempo o lugar no menciona nada.

Sin embargo los críticos renacentistas van a entender esas observaciones como normas y van a proponer que cualquier obra teatral ha de tener una unidad de acción (solo se cuenta una acción), unidad de tiempo (sólo un día) y unidad de lugar (sólo en un lugar).

Esa regla es propuesta en 1570 por Castelvetro. A pesar de esas manipulaciones que los renacentistas hacen de los textos de Aristóteles y Horacio no hay que quitarle mérito a los autores del S. XVI porque fueron los primeros en divulgar el texto de la poética y los primeros en enfrentarse a problemas muy difíciles de resolver (catarsis, nimesis o verosimilitud)

Otra característica fundamental del Renacimiento es el de haber hecho una defensa clara de la poesía y de la figura del poeta.

Los argumentos principales q se utilizan en el S. XVI son:

- por una parte argumentos de tipo religioso según los cuales la poesía es de inspiración divina y por tanto totalmente digna. Este argumento procede de la filosofía platónica y es el más utilizado durante el Renacimiento pero el hecho de que Platón haya condenado a la poesía en su obra La República hace que se encuentren con un obstáculo muy difícil de sortear.
- por otro lado argumentos de autoridad, se basan en todos aquellos poetas que habían cultivado la poesía para así legitimarla. Se menciona también el mecenazgo de nobles o reyes que siempre habían querido tener a poetas cerca.
- poder civilizador y educador de la poesía y el provecho moral que se podía extraer de la misma. Según este argumento la poesía influye en la sociedad y la educa aportando modelos, ej: de comportamiento y además enseña a hablar y escribir correctamente. Este argumento se adapta a la máxima de la poética horaciana aut prodesse aut delectare.
- Universalidad de la poesía. Según este argumento el poeta tiene que saber todo para poder enseñar todo a su público. Es la ciencia de las ciencias. La poesía se encuentra en todos los lugares y en todas las épocas.
- valor curativo de la poesía. Se presenta la actividad poética como una especie de terapia, siguiendo el concepto de catarsis aristotélico.

Una de las defensas + conocidas es la que hace Sir Philip Sydney en un ensayo del año 1583. Compone un ensayo en respuesta a Philip Glosson que escribió The School of Abuse (1579) en el que criticaba al arte en general. Para su defensa de la poesía Sydney sigue las líneas del pensamiento renacentista, de los preceptistas italianos en general, pero le da un toque personal a esas ideas de forma que se considera ese ensayo como el arranque de la crítica literaria inglesa. Los argumentos de los que se sirven son los de antigüedad y autoridad, utiliza también el de la universalidad de la poesía y defendió la poesía como forma de adquirir conocimiento y como camino hacia la virtud. Como Horacio también concluye que la poesía tiene que enseñar y deleitar y dice que la poesía es el arte que puede alcanzar ese objetivo con mayor eficacia.

Otro concepto de la crítica renacentista es el de imitatio auctoris = imitación de modelos. La teoría de la imitación durante el Renacimiento presenta características peculiares. Siguen fundamentalmente las recomendaciones de Horacio según las cuales la imitación es una necesidad, no como una copia. Se considera que nadie puede ser buen poeta sino imita.

A lo largo del S. XV se había planteado dos formas de imitar:

- se podía imitar un modelo único
- se podían imitar varios modelos y no ceñirse a ninguno

Este es el modelo que triunfa en el S. XVI y Lázaro Carretes lo llama imitación compuesta, basada en fundir varias influencias siguiendo una imagen del tópico clásico de la abeja que está libando en diferentes flores para hacer su propia miel. Junto a esa imagen clásica surgía otra que es la del gusano que segrega la seda de sus propias vísceras. Esta imagen responde a la del poeta que solo se basta de su propio ingenio. Este era el poeta perfecto pero no todos eran capaces de conseguirlo.

No solo copiaban versos sino que también copiaban diseños retóricos, copiaban la dispositio del poema.

Los poetas renacentistas no pretenden ser esclavos de su modelo sino intentar ser originales imitando a los poetas que les han gustado y después creando a partir de ellos su propio estilo, por eso solo aquél que tenga una gran erudición puede llegar a ser un gran poeta.

Este problema en torno a la imitación se aprecia muy claramente a partir de los comentarios que realizan El Brocense y Fernando de Herrera a los poemas de Garcilaso de la Vega. Las obras de G. se publicaron después de su muerte, junto a las de Juan Boscán. Fue una edición con muchísimo éxito hasta que en 1569 ya se publicaron de manera independiente las obras de G. El interés de G. va en aumento hasta que en 1574 El Brocense decide publicar las obras de G. pero con comentarios. Es una edición pensada para sus alumnos, como manual. Esa obra tiene también mucho éxito. Llama la atención y apenas 40 años dp. de su muerte G. es estudiado como un clásico. En 1580 F. de Herrera hace otra edición de las obras de G. también comentada. Esta obra va a ser considerada como el máximo acontecimiento dentro de la estética literaria de su época. Aquí no aparece ninguna referencia a la obra del Brocense y considera que su obra es la primera que se atreve a comentar a G.

Las dos obras son muy diferentes. La del Broc. es un manual académico para universitarios que solo se preocupa de comentar las fuentes de G., mientras que la obra de Herrera es un monumento de la crítica literaria hasta el punto de que se puede considerar una verdadera poética gracias q los comentarios que hace a cada punto que analiza.

Estalló una polémica muy fuerte entre las 2 obras que va mucho más allá de la polémica que existía entre andaluces y castellanos. Esa polémica se centra en que el B. se queda en las fuentes grecolatinas del comentario mientras que Herrera se atreve a corregir los versos de G. y palabras que el considera desacertadas. Lo que pretende Herrera es pulir a G. a través de los conocimientos y del desarrollo que la poesía había tenido desde la generación de G. a la suya. Intenta mejorar a G. con la finalidad de convertirlo en el modelo digno de ser imitado que la lengua castellana necesita en ese momento. Los ataques de los poetas castellanos fueron muy fuertes porque un poeta andaluz criticaba a un poeta castellano. Sobre todo atacan a Herrera porque es partidario de incluir en la lengua cultismos y neologismos. Herrera dice que la lengua necesita enriquecerse por eso va al latín y copia las palabras sin derivar (cultismos) o inventa palabras nuevas a base de derivados (neologismos).

Al margen de esa polémica que se establece, los dos coinciden en la defensa del principio de la imitación poética y los 2 coinciden en que G. es el modelo ideal para ser imitado. Cuando el B. recibió críticas por haber descubierto las fuentes grecolatinas de G. hace una defensa muy fuerte de la imitatio y dice: yo tengo por buen poeta al que imita a los clásicos, y el hecho de descubrir sus fuentes no lo desprecia sino que lo honra.

G. siguió la técnica de imitar a varios autores y F. de Herrera se muestra partidario de esa solución. Dice que lo mejor es imitar lo mejor de los antiguos y mezclarlo con los italianos (Dante, Tetrarca, Boccaccio). El fin de la imitación es conseguir el enriquecimiento de la lengua castellana.

La puesta en práctica de la imitatio va a llevar una automatización de la lengua, repetición de los temas y de recursos expresivos. Eso va a obligar a los poetas a un mayor esfuerzo creativo. El camino + habitual para ser originales es la de complicar el código (la lengua) a través de la intensificación de los recursos expresivos. Todo eso va a acabar desembocando en el culto a la diferencia poética y se va a ir hacia una poesía minoritaria, que solo pueden entender unos pocos. Se llega al Barroco que es la culminación evidente de las teorías renacentistas.

La polémica del S. XVII es una discusión entre los que defienden la poesía clara y los que defienden la poesía oscura.

4.2. El clasicismo fr. en el S. XVII

El Barroco había tenido un importante desarrollo en It. y Esp. pero apenas cuajó en Fr. y por eso se puede hablar de un continuo clasicismo desde el S. XVI al XVIII. Se debe a que el Renac. llegó muy tarde a Fr. cuando ya en It. y Esp. se estaba desarrollando el Barroco, por eso cuando los autores fr. del S. XVIII miran hacia atrás no se encuentran una estética opuesta a ellos como ocurría en It. o Esp., sino que encuentran sus

modelos. Son los grandes autores teatrales: Moliere, Corneille y Racine. Sin embargo esta opinión es una opinión tradicional y últimamente la crítica comienza a plantearse que la 1ª ½ del S. XVIII es Barroca y existió un periodo barroco en Fr. Se observa una gran influencia del teatro esp. de Lope d Vega en Corneille (mayor representación de esa tendencia)

Para entender la filosofía del clasicismo hay que tener en cuenta el fenómeno de las academias que van a proliferar a lo largo de los S. XVI– XVII como reuniones de intelectuales. De esas academias va a acabar surgiendo una mentalidad intelectualista y dogmática. Intelectualista porque defiende que todo debe someterse al dominio de la razón y dogmática porque todo debe regirse por unas normas rígidas.

Esa mentalidad se va a agudizar en la Francia del S. XVII donde destaca la academia fr. que comienza siendo una reunión de intelectuales pero acaba siendo oficial en 1624 por el cardenal Richelieu.

La idea de Richelieu es la de elevar la lengua fr. y su literatura a primer rango europeo por una parte y por otra pretende servir a los intereses propagandísticos.

En la Fr. del XVII el género + importante es el teatro y en torno a él se establecen los preceptos o normas literarias de esta época.

Todas las normas que surgen en el XVII se basan en las poéticas clásicas (Aristóteles, Horacio) y a los comentarios que había hecho Castelvetro en 1570 que había dado lugar a la regla de las tres unidades dramáticas.

Hacia 1628 la regla de las 3 unidades había cuajado fuertemente en el teatro fr. y además de seguirse ese precepto comienza a difundirse el ideal de la mayor claridad posible, predomina la técnica sobre la inspiración.

Aunque en teoría las poéticas que surgen en el S. XVII tendían a divulgar las ideas clasicistas en la práctica van surgiendo géneros nuevos como por ej. la tragicomedia. Incluso hacia 1620 surge un grupo de dramaturgos que se llaman los modernos porque prefieren cultivar géneros literarios nuevos a seguir cultivando los géneros clásicos. Estos autores defienden ideas contra el clasicismo, por ej: libertad creadora, respeto del gusto del público frente al gusto de los preceptistas. Estas ideas aparecen en el teatro de Lope de Vega, hay un intento de implantar el Barroco.

Esa actividad va a provocar la reacción de los clásicos que se van a hacer + dogmáticos y esas 2 posturas enfrentadas (los que siguen la norma y los que no) da lugar a la querella de los antiguos y los modernos.

Los modernos desprecian el mundo clásico porque consideran + importante la época en la que viven (época de Luis XIV) frente a los antiguos que opinan que lo clásico es insuperable. Toda esta polémica da lugar a un cruce de prólogos que a veces son + amplios que la obra que presentan, porque en esos prólogos se definen las facciones de esos grupos. Casi siempre son para obras teatrales porque el teatro es le género privilegiado, protegido por la Igl. y por el Estado. El cardenal Richelieu y Luis XIV pagaban el teatro.

De esa disputa surgen 2 concepciones opuestas sobre la creación artística pero en la Francia del S. XVII no triunfan los modernos sino que acaba triunfando el clasicismo. Eso se pone de manifiesto a través de otra polémica llamada Querella del Cid en torno a una obra de teatro que se titula El Cid (Corneille. 1637). La obra tuvo mucho éxito pero no respetaba las normas clásicas, sobre todo la norma de la verosimilitud, del decoro y la finalidad didáctica de la literatura.

Uno de los temas + discutidos fue porque presentaba la boda de Dña. Jimena con el Cid de forma histórica teniendo en cuenta que el Cid había matado al padre de Dña. Jimena.

A partir de esta obra entra en conflicto la historia con la verosimilitud. Los clásicos pedían que sustituyera las verdades históricas amorales. Detrás de la poética literaria había una estratagema política organizada por Richelieu que pretendía hacer del teatro el instrumento para difundir la grandeza y superioridad de Francia.

Los círculos de poder pensaron que por $\frac{1}{2}$ de las normas se podía dar a la literatura fr. un prestigio que hasta ese momento no tenía. De esta forma el cardenal presiona a la academia fr. para que dicte un veredicto desfavorable sobre el Cid aconsejándole a Corneille que vigilara los pasajes poco decorosos de la obra. Realmente triunfa la línea clasicista porque Corneille 3 años + tarde representa su siguiente obra teatral que se trata ya de una tragedia de corte clásico dedicada a Rich.

Comienzan a surgir poéticas (a partir de 2ª $\frac{1}{2}$ S. XVII) de corte clasicista. La + conocida es le Art poetique de Nicolás Boileau. Este texto recoge la herencia de los preceptistas it. del S. XVI y que va a fundamentar los criterios sobre los que se desarrollará la literatura en el S. XVII y XVIII. Estas poéticas surgen por la necesidad de sentar los principios de la belleza como algo absoluto, objetivo y universal en respuesta como contestación a lo que se había puesto de manifiesto con las disputas que era que el gusto es relativo y que la crítica fr. no era unánime. Para zanjar eso se crean todas las poéticas y se llega a un concepto de universal objetivo.

Los principios que reúnen estas poéticas son los clásicos pero cada vez esas normas son + tajantes y hay que cumplirlas obligatoriamente.

La poética de Boileau (1674) es la más importante y sobre la que se van a lanzar las mayores críticas en el Romanticismo. No es original porque reúne las teorías del XVI pero existe una diferencia con respecto a los it.: los preceptistas creían que había que respetar esas normas porque las habían respetado los clásicos mientras que los clásicos fr. piensan que esas normas había que seguirlas porque las dictaba la razón y el sentido común y que si los griego y lat. habían seguido esas normas es porque el buen gusto es un criterio universal.

Nicolás Boileau (1674) escribió Art Poetique, la poética más importante del S. XVII. XVIII y la + criticada en la época Romántica. La poética de B. sigue a Horacio en varios puntos:

- ◆ En la poesía se combinan la inspiración natural del poeta y el arte.
- ◆ La poesía es técnica y los versos deben corregirse continuamente, enseñarse a gente culta para juzgarlos y sino dejarlos reposando durante un tiempo.
- ◆ Combinar las finalidades de la poesía, didáctica y hedonista. Enseñar deleitando.
- ◆ Predominan el contenido sobre la forma. Apartándose de Aristóteles, que decía que tenían que tener = importancia.

B. sigue la regla de las tres unidades dramáticas. Considera la finalidad moral de la que se deriva en principio la invención de la academia, la justicia poética: premia a los virtuosos y castiga a los malvados, al final de la obra. Con el fin de que el público capte mejor el contenido moral de la obra.

Esa finalidad moral de la obra exige la claridad de estilo, se considera que una escritura obra es reflejo de un pensamiento claro, ordenado, regido por la razón. Por tanto se exige eliminar todo lo que sobra en la obra, lo artificioso, para hacer una obra lo más clásica posible, evitando ser oscuro por no querer extenderse demasiado.

Mihiss: B. recomienda la nímesis de la naturaleza entendiendo por naturaleza todo lo relacionado con el hombre, las conductas humanas, hombre en lo universal, no lo individual. De ahí que vayan surgiendo arquetipos inspirados en la realidad G. prototipo de la avaricia = avaro. Personajes que reúnen determinadas características.

Entiende la nímesis de la naturaleza, no como copia perfecta sino como en sentido de copiar para corregir los posibles errores de la naturaleza no imitan la realidad, sino la hacen perfecta. Copian sólo, los aspectos bellos de la naturaleza, lo imperfecto se quita. Ej: jardines neoclásicos naturaleza perfecta (aunque no sea la realidad). Respeta los principios de la nímesis de autores, exige que se mantenga el principio del decoro desde 2 puntos de vista.

- ◆ Externo: sentido clásico. Ej: que la forma de hablar se adecue a la edad del personaje.
- ◆ Interno: el poeta debe adecuarse a la moral del público. Por eso hay que adecuar las costumbres a los personajes de la obra con la moral del S. XVII y XVIII, del público. Ej: crítica de Voltaire a Hamlet porque se habla de un ratón.

Texto de Boileau

4.3. S. XVIII Neoclasicismo

Los preceptistas tenían esas reglas como un reto. El S. XVIII no es + que el reflejo de las teorías (normas) que se han trazado en el XVII. Neoclasicismo: producto del clasicismo. Era del XVII que se ha extendido por toda Eur., acompañado de una mentalidad clasicista.

A finales del S. XVIII surge una nueva mentalidad. Ej: comienzan a extenderse las ideas del empirismo inglés (corriente disciplina) que tiende a comprobar o justificar todo mediante la experiencia. Ese empirismo influye en la estética y en teoría literaria, en el sentido e que plantea que no se puede demostrar la universalidad del gusto mediante la experiencia.

David Hume: empirista inglés plantea que no ha habido nunca una escala fija de valores estéticos = la belleza no es algo objetivo, sino subjetivo (no hay reglas universales). Hume defiende la relatividad del gusto.

No obstante, para otros empiristas hay un mínimo principio de validez estética universal que explica porque obras siguen gustando al paso de los tiempos (obras clásicas). En ese sentido dependen también que exista una cualidad que solo algunos poseen: delicatessen sentido del gusto especial, que capta los matices + fríos (de una forma esta deprimido). Ideas como estas van a ir forjando una línea relativista de pensamiento subjetivista y que desemboca en el Romanticismo, que se basa en el empirismo inglés y en la ilustración alemana. En la 2ª ½ del XVIII comienza a entenderse la belleza como algo totalmente subjetivo, aunque eso no deriva en un relativismo absoluto porque en última instancia se remite al buen gusto, especie de sentido común, norma implícitamente aceptada por todos.

Ese sentido del buen gusto es lo que defiende Kant en la crítica del juicio. Kant parte de una concepción burguesa del arte, dice que la belleza es algo que existe por sí mismo, que no existe porque la necesitemos para un fin concreto, de tal manera que los objetos son bellos porque nos producen sensación agradable. Para Kant solo existe la finalidad hedonista del arte. A través de la obra de arte no se consigue ni utilidad ni conocimiento, solo diversión y placer = FIN HEDONISTA.

Por tanto se puede opinar libremente sobre la obra de arte. Kant dice: de los objetos que son necesarios, no se puede opinar libremente porque uno es esclavo de esa necesidad. Ej: comer. Se ponen los principios para lo que va a ser la crítica literaria en el S. XIX.

5. LA QUIEBRA DE LA TRADICIÓN CLÁSICA EN EL S. XIX: EL ROMANTICISMO

Al final del S. XVIII principios del XIX surge una nueva estética en toda Eur. Comienza a declinar el neoclasicismo y comienzan a surgir tendencias que van a crear el espíritu romántico reacción contra la edad de la razón (S. XVIII), época de la luz.

Según Wellek, los movimientos románticos que se van a manifestar en toda Europa (1º en Ing. y después Alem.) tienen como denominador común el rechazo absoluto al credo, filosofía, teorías neoclásicas del S. XVIII. Tiene carácter revolucionario que rompe con la tradición anterior, con la jerarquía de valores para proponer la libertad absoluta en todos los ámbitos. Fin NO LEYES.

A finales del XVIII, principios del XIX, el foco de acontecimiento para la crítica literaria se desplaza desde la obra al poeta, lo que interesa realmente es desentrañar la mente del poeta, sus facultades para crear. Hasta ese momento el talento del poeta estaba limitado por la nímesis, tiene 2 modelos que imitar: autores clásicos y la naturaleza.

Cuando el centro de atención se desplaza de obra a poeta, comienza a interesarse por la libertad de creación, lo que interesa es el genio natural del poeta, no tiene que ver con la nímesis, el autor romántico crea una realidad que los otros autores no creaban.

La poesía va a ser entendida como la expresión de los sentimientos, alma del poeta. Por tanto el poema pasa a ser expresión (antes era imitación)

La naturaleza solo interesa para expresar los sentimientos del poeta, poesía: desahogo del poeta. La naturaleza se adapta al estado de ánimo del poeta, cambia. No es perfecta y bella siempre, depende del estado del poeta.

Los románticos se caracterizan por un fuerte individualismo, reflejado en la obra de arte, que tiene que ser interesante diferenciando la de los otros. Individualidad del poeta reflejada en la individualidad de la obra.

Por tanto el romanticismo no se ajusta a las normas, como el clásico, sino que busca la originalidad de la obra por eso en la obra de arte romántica tiene cabida lo deforme, lo irregular, lo apartado de las normas.

Los autores románticos son los que han escapado de las normas (Shakespeare)

El predominio de los sentimientos se puede entender como una actividad escapista huye del mundo racionalista al mundo sentimentalista y al huir de lo racional puede caer en lo irracional, en lo demoníaco, nocturno.

En el Romanticismo: actitud escapista temporal y espacial. Al gusto de los románticos por lo remoto en el tiempo y espacio. Con los románticos nace la nostalgia por el pasado histórico, sentimiento que mezcla la idealización del pasado y la problematización del presente para huir del presente primero se va a un pasado que idealiza.

Los neoclásicos veían el desarrollo histórico como una línea recta y podían permitirse acercarse a diferentes épocas para extraer de ellas normas aplicables al hombre de cualquier época. Sin embargo los románticos se dan cuenta de que cada época es diferente conciencia histórica, y eso las lleva a relativizar todo y que nada es eterno, que todo está condenado a morir incluidas las épocas históricas, por eso los valores pasados no valen para los presentes.

No valen los modelos del pasado

Romant. no valen los modelos del pasado para el presente.

El descubrimiento de esa percepción de cambio del tiempo lo llamamos historicismo y la figura principal de esa corriente es la Herder.

H. plantea que todo individuo pertenece a un grupo cuyas características generales van a condicionar la vida y actuaciones de ese individuo, de tal manera que la obra de arte se tiene que analizar junto con el grupo al que

a sido dirigida y junto con la intención del autor. Obra de arte: analizar el grupo social y cultural y la intención del autor.

Con esta idea H. obligaba a entender que para conocer una época del pasado era necesario llevar a cabo una construcción histórica para saber cuales eran los ideales y modos de vida de esa época concreta.

De esta filosofía surge una meta de crítica literaria que tiene mucho que ver con la crítica filológica. El método consiste en preocuparse por analizar el contexto y la intención del autor en la obra y se deja de lado el análisis de la obra en sí misma interesa lo que piensa el autor y el contexto de la obra. Contra eso reaccionan las principales corrientes de principio del S. XIX. Esa conciencia de historización es lo que vale de modelo para una obra no vale para la otra (conciencia de historización) cada obra es individual y hay que estudiarla en su contexto individual.

Una de las principales teorías románticas que trataron el tema de la vinculación entre obra de arte y la época en la que se crea esa obra pretende ser una reflexión sobre el arte, entendiendo que la belleza del arte es superior a la de la naturaleza porque el arte es parte del espíritu y participa de la verdad absoluta. Con eso H. marca la diferencia entre un nivel espiritual donde cabían conceptos como divino, verdad, belleza y a nivel natural el mundo de lo sensible, material tangible. Dos conceptos diferentes: espiritual y natural

En concepto de idea de H. es para Welck – abstracto que la de Platón Dice que hace referencia a la forma de ver el mundo en una época determinada. El papel de arte para H. es unir los dos papeles.

Hegel: fin del arte: unir el nivel espiritual y natural porque una obra de arte da forma concreta, sensible a lo espiritual (para H. el arte es una forma que el espíritu adopta para materializarse. El espíritu se materializa a través del arte).

Aunque hay otras formas posibles para materializarse (manifestarse) como la filosofía.

En todo caso, el arte facilita el conocimiento de la verdad, esencia de una época, y en ese sentido esta próximo en la poesía y proporciona el arte acceso a la verdad porque a veces la única forma de conocer la cultura de un pueblo es a través del arte. También los pueblos pueden manifestar su cultura y religión a través de la filosofía, pero el arte lo hace de forma material, mientras que la filosofía se queda en el nivel de la abstracción.

Arte + fácil, concretiza en sus obras el espíritu de una época.

filosofía y religión – fácil,+ abstracto.

H vincula el arte con una época determinada. El arte tiene para H un objetivo fundamental: civilizar al hombre, y ese objetivo lo consigue el arte mostrándole al hombre sus bajas pasiones, haciéndole consciente de ellas e indicarle que las suavice. El arte ayuda a hacer objetivas las pasiones porque las vemos en otros personajes, de ese modo se confluyen y no nos afectan demasiado al reflexionar sobre ellas. Y llegamos a un comportamiento civilizado, actitud serena y equilibrada. Así H. se comporta como un racionalista + que como un romántico (recibe la herencia de Aristóteles)

Otro de los aspectos que trata H en su obra es el del personaje del GENIO. El genio a pesar de ser un artista se tiene que demostrar como . El genio esta en un nivel superior a los demás y les mira riéndose de ellos, la sonrisa del genio es la ironía romántica = superioridad intelectual

H. destaca la vanidad del genio, que solo puede pensar en sí mismo, que se considera un dios, lo que acaba provocándole el aburrimiento de la vida, la insatisfacción.

Poeta romántico: Ironía

Hastío (aburrimiento)

Melancolía

Otro de los autores del Romanticismo es SCHLEGEL Diálogo sobre la poesía (1800). Con esta obra S. está poniendo punto y final a la disputa entre los antiguos y los modernos, porque lo que hace es buscar lo que era particular de cada uno. De ese modo S. sugiere que no se puede establecer reglas fijas universales porque el arte histórico implica un cambio lo que vale de modelo en una época no vale en otra.

S. admiraba a la liter. clásica. De esa forma (al sugerir no establecer modelos) permite que se preste atención a formas literarias que antes habían estado excluidos por estar lejos del ideal de belleza establecida.

Por ejemplo, recuperan la E. 1/2 hasta entonces considerada oscura por los clásicos. Esa es una de las grandes conquistas de la crítica literaria romántica (deshacerse de las normas).

S. delibera en torno a los conceptos de moderno, romanticismo, novela. Dice que lo romántico está en los modernos más antiguos como Shakespeare, Cervantes y también los poetas italianos (Dante, Petrarca), los libros de caballerías, el amor medieval (novelas) y dice que precisa de esa literatura surge el concepto romántico entiende moderno como opuesto a lo clásico, sin normas fijas, por lo tanto la E. 1/2 toma parte de lo moderno y el Renac. pero los autores renacentistas que rompen con las normas.

Lo romántico entiende en relación con género (idea que se cultiva en esa época) y con su contenido. El término Romántico lo hace derivar del sentido de novela. La mayoría de las obras medievales reciben ese nombre novela (g. narrativo castellano)

A partir de ahí S. critica a aquellos que consideran que la novela se tiene que constituir como un género específico porque cree que la novela es un libro romántico y eso significa que como lo romántico, novelesco, tiene que estar en todos los géneros literarios y a la vez la novela tiene que presentar elementos pertenecientes a otros géneros literarios.

Con S. se llega a la confusión de los géneros literarios. Plantea un género literario sin límites, sin barreras, en constante formación / cambio, que es lo que llama un género progresivo. De tal forma que la novela es más que un género literario, se convierte en la esencia de la literatura, es la unión de la liter. con la filosofía, la novela tiene que tener carácter enciclopédico, especie de Biblia. Lo + parecido a ese concepto de novela de S. es el Quijote de Cervantes. Por otra parte, el hecho de que la novela sea un género progresivo, en continuo cambio, impide que tenga un final, no acaba jamás es una obra abierta y por eso es el género romántico. Novela = abierta, sin límites.

Para S. Goethe es modelo de la lit. alem. porque mezcla lo antiguo y lo moderno. Reivindica la figura de G. como modelo.

Como ejemplo de autor romántico: Víctor Hugo. Prefacio a Cronwell (1827).

Su obra: el prólogo que confecciona para su obra refleja el conflicto entre neoclasicismo y romanticismo en el teatro y este texto se considera como el manifiesto del romanticismo en Francia. Este texto aparece en una fecha tardía cuando el romanticismo había ganado terreno en la poesía y en la novela, pero no en el teatro porque el teatro estaba en manos del pasado, era refugio de las ideas aristocráticas. Por eso el teatro mantenía los principios de la tradición neoclásica. En los teatros de París seguía representándose las obras de los clásicos pero en los barrios de París los autores eran – respetuosos con las normas clásicas porque el público pedía otras cosas. Público = clase burguesa y trabajadora que reflejara la vida, la realidad y no hechos

históricos, quería verse implicado con las tramas y personajes.

En esos teatros se representaban obras de autores que solo se guiaban por su inspiración, un autor fundamental era Shakespeare porque había infringido todas las normas. También se empezaron a representar autores ingleses y alemanes y por tanto ofrecían aventuras, naufragios, fantasmas, el mundo fantástico del romanticismo.

En el ambiente de la entrada del romanticismo, se desarrolla la juventud de VH., poeta joven que se oponía a las normas clásicas y provocaba continuos escándalos. VH va teniendo cada vez + prestigio y aplica los principios románticos a su obra *Cronwell*, que no es aceptada y no se puede estrenar, por lo que decide editarla añadiendo un prefacio, prólogo en el que añade sus principios teóricos.

- ◆ Uno de los principios teóricos planteados es el de la mezcla de géneros. Para VH en el teatro deben mezclarse lo cómico con lo trágico como en la vida real. En una obra debe mezclarse todo (feo, bello, llanto, risa) No respetar el principio del decoro ni unas normas fijas para cada género. VH aplica al teatro los principios que Stendhal había aplicado a la novela romántica. Stendhal dice: la novela tiene que ser como un espejo, que refleja todo lo que pasa en la vida y la novela y el teatro tiene que ser así, reflejan todo.
- ◆ Rechaza la regla de las tres unidades dramáticas y solo acepta la unidad de acción, la única que realmente aparecía en Aristóteles y lo defiende porque dice que se basa en una limitación humana que un hombre solo puede ver un conjunto de cosas a la vez. Pero dice que muchas veces ha sido malinterpretada (unidad de acción) y se elige la unidad de acción como simplicidad, (como que solo debía existir una acción a lo largo de toda la obra) pero VH dice que hay que entenderla en el sentido de que solo tiene que haber una acción principal pero que eso no excluye que haya acciones secundarias que complican esa acción.
- ◆ También critica la idea de la imitación porque cree que nunca supera el modelo original. No tiene sentido imitar a los clásicos porque eran paganos y en el tiempo de Hugo es una cultura cristiana. Dice que cuando la civilización cambia también cambia la manera de sentir y la forma de hacer arte. Dice que el clasicismo se caracteriza por no entender la evolución artística por considerar que los antiguos llegaron a la perfección y no había nada + allá, que no podían ser superados, de tal manera que para los clásicos solo quedaba la imitación. Sin embargo para Hugo, defender esto equivale a defender la mediocridad, hacer apología a los meros imitadores y que el arte no debe aceptar ese conformismo. Dice que si a pesar de la imitación había grandes autores era porque se habían escuchado a sí mismos. Considera que ha llegado el momento de proclamar la libertad creadora y terminar con la imitación. Las únicas leyes que debe seguir un poeta son las leyes de la naturaleza y no se encuentran en ninguna poética por lo que hay que extraerlas de la propia experiencia o a través de la inspiración. En ese punto H. recuerda a Lope de Vega que en su *Arte nuevo de hacer comedias* dice que cuando construye una obra encierra las normas bajo 6 llaves.
- ◆ Respecto a la finalidad del arte H. sigue los principios clásicos y defiende que el arte tiene que divertir y enseñar a la vez. Tiene que enseñar el interior del hombre, sus costumbres y su conciencia, por eso se tiene que teñir del espíritu de su época y para eso hace falta mucho estudio y disciplina. De tal forma que H. esta insinuando cual es la combinación perfecta para un genio: mucho estudio combinado con la inspiración y solo así se puede evitar la mediocridad.

Con estas indicaciones VH no esta pretendiendo mostrar su propia poética sino que intenta romper con los principios neoclásicos y defender la libertad en el arte. Al final del prefacio dice que esta comenzando a aparecer una nueva crítica literaria que es la romántica y no se caracteriza por juzgar las obras en virtud de reglas convencionales sino basándose solo en las propias leyes de la obra literaria. La nueva crítica no va a ser una crítica negativa que busque defectos sino una crítica positiva que señale belleza dentro de la época.

TEMA 6: LA CRÍTICA LITERARIA DEL S. XX

6.1. El formalismo ruso

Es uno de las primeras corrientes que aparecen en el S. XX. Junto con la nueva crítica americana y la estilística europea el formalismo aparece como una reacción contra la crítica romántica que los aspectos extraliterarios y no se centraban en la obra misma.

Nace durante la primera guerra mundial (1915–1916) en pleno auge de las vanguardias artísticas en Europa (fundamental el futurismo). Nace antes de la rev. rusa y tiene su apogeo en los años 20. Declina en los años 30 por razones políticas, por la oposición entre Stalinismo y Marxismo. El formalismo se ocupaba de aspectos formales y al marxismo le interesaba la relación de la obra con la realidad. El formalismo surge en el seno del círculo lingüístico de Moscú que había sido creado en 1914–15 para el estudio del lenguaje poético en 1917 en S. Petersburg. Destacan Víktor Schiclovski, Osik Brik y Boris Elchenbaum.

El formalismo estuvo ligado a las vanguardias, por ej. Víktor Sch. fue el principal teórico del futurismo ruso además de un representante del formalismo.

El futurismo es un movimiento poético que se basa en la destrucción de la sintaxis, en la eliminación de los signos de puntuación, adjetivos y se preocupa de la exaltación d la técnica y sus temas son los avances tecnológicos (fábricas, coches)

Los futuristas arremetían contra la cultura burguesa y contra los poetas simbolistas del S. XIX que tenían una concepción subjetiva del arte. Se caracteriza en una poesía basada en los símbolos que evocaban ideas, por ej. el cisne. Se sirven de la sinestesia, de atribuir a un sentido una sensación que no le corresponde (dulce tacto).

Los formalistas pedían a la poesía una actitud objetiva que se ciñera a los hechos, a lo demostrable empírica y por eso su interés por la forma puesto que es lo único que se puede estudiar de forma objetiva.

Los primeros escritos de los formalistas fueron radicales, al estilo de los manifiestos vanguardistas. Aunque luego se fueron suavizando, esos escritos les valieron numerosos enemigos. El propio nombre formalistas se lo pusieron sus enemigos y tenía un valor peyorativo. Esa actitud inicial de los formalistas encerraba muchas contradicciones. Posterior van avanzando a un pensamiento científico + riguroso creando teorías aplicables a toda la estética, no solo a la vanguardista. Hacia 1924 comienzan a aparecer las primeras críticas + duras contra el formalismo en Rusia y parten de la obra literatura y revolución de Trotsky (1924). Estas críticas abren el camino a otras críticas mucho más duras que consideraban el formalismo como una herejía que atenta contra la ortodoxia marxista. Los formalistas se defienden de las críticas comunistas y esa defensa culmina en las tesis de R. Jakobson y Juri Tinianov (1928). Esas tesis son el germen de lo que se llamará estructuralismo checo.

A medida que el part. comunista iba imponiendo su disciplina en la vida cultural rusa, los formalistas van teniendo + dificultades porque proponían que la obra literaria tenía un interés artístico cuando la situación política requería la .

Por tanto se ven las diferencias de enfoque entre los formalistas que solo buscaban cuales eran las leyes de construcción y sin embargo el Marxismo quería poner de manifiesto la relación d la obra con su época. Hacia 1930 se desaprueban oficial las teorías formalistas lo que conlleva a la extinción del mov. formalista aunque sus ideas habían sido llevadas a Praga, al círculo lingüístico, en torno al cual surge el estructuralismo.

PRINCIPIOS TEÓRICOS DEL FORMALISMO

A principios del S. XX se mantenían en Rusia dos corrientes fundamentales de la crít. literaria.

Crítica académica, erudita, de raíz positivista, basada en la extracción de datos junto a una crítica impresionista, poco rigurosa, marcada por el subjetivismo y por el escaso rigor científico que aparecía fundamental en publicaciones periódicas. Junto a estas 2 corrientes se mantenían las ideas estéticas de los poetas simbolistas románticos que se centraban fundamental en el estudio de la intención del autor al componer su obra.

Para los formalistas era absurdo mantener una línea crítica como la de los simbolistas que se basara en el estudio de la biografía y en su intención a la hora de escribir la obra.

Tampoco aceptaban una crítica impresionista que se basaba exclusiva en el subjetivismo del crítico y tampoco una crítica positivista, erudita, empeñada en acumular datos y llevada a cabo por historiadores de la literatura que se centraban en los aspectos extraliterarios (vida del autor, psicología) en vez de centrarse en el análisis de la obra.

Los formalistas rompen con las corrientes de la crítica literaria del XIX y Jak. se burlaba de los métodos de análisis de su época que los comparaba con un policía que para detener al delincuente arrestaba a todos los que pasaban por la calle. Se proponen combatir toda muestra de subjetivismo, cualquier actitud intuitiva o carente de método. Para eso, se apoyaron en el futurismo que proponía la ruptura con el pasado asfixiante.

Para los formalistas la creación literaria no es fruto de la inspiración y la poesía se basaba en el dominio del oficio, tenía que conocer las técnicas que eran características de su actividad y esto iba a permitir a los poetas conseguir logros artísticos. Más que un artista de la palabra hay que hablar de un especialista de la palabra. Desaparece el ingenio y queda solo el arte.

El form. como todas las lenguas relacionadas con la lingüística, considera que la obra literaria esta hecha de las palabras y para eso deben centrarse en el estudio de las palabras del texto literario por eso en la primera fase del formalismo define la obra lit. como la suma de todos los recursos estilísticos que se emplean en dicha obra de ahí que el estudio de una obra suponga el análisis minucioso de los recursos, de las técnicas con que una obra ha sido construida. El análisis de las técnicas empleadas en la obra, consideran que es el método más riguroso y el único que logra el estudio científico.

Ese interés del método científico de los formalistas (cientificismo) se basa en varios argumentos:

- ◆ La obra liter. es el centro de sus objetivos. se apartan del enfoque crítico del XIX, de lo extra-literario y se centran en la obra en sí. (No les interesan los contenidos)
- ◆ Conciben la liter. como ámbito autónomo, sin determinado fin y proponen el estudio de los particulares específicos de lo literario lo que Jakobson llama literaturidad o literariedad = aquello que es propio de la literatura, lo propiamente literario.
- ◆ Los formalistas pretenden explicar como los mecanismos literarios producen un efecto estético y explicar donde reside la diferencia entre lo literario y lo extra-literario quieren explicar que lo literario esta en los recursos utilizados, en la forma.
- ◆ Se apoyan a sus estudios en una terminología científica muy precisa tal y como explica Jakobson en su artículo Sobre el realismo literario
- ◆ Los formalistas distinguen en el interior de una obra literaria diferentes planos superpuestos (Ej. fonema, ritmo, entonación) que se superponen, cada uno tiene entidad propia, todos los niveles se relacionan entre si.
- ◆ Los formalistas no tienen un stma. científico cerrado, terminado, lo que hacen es proponer hipótesis y las modifican todas las veces que haga falta porque no se quieren sentir esclavos de sus propias teorías y en ese sentido (no tener un stma. cerrado) su método es absoluta científico.

El método formalista por tanto se basa en un estudio intrínseco de la obra literaria, se trata de un método

descriptivo y morfológico a los formalistas no les interesa o el contenido humano de las obras ni las consideraciones sociales porque no aportan sentido literario, en esos contenidos no escriba la literaturidad, solo aportan valores conceptuales.

El objetivo de los formalistas es encontrar lo específico de lo literario el objeto de la crítica liter. es la literaturidad, aquello que hace literaria a una obra concreta. Ese concepto de liter. aparece en Jakobson La poesía moderna. Encontrar los rasgos distintivos se consigue mediante el estudio pormenorizado de las obras individuales hasta dar con aquellos mecanismos liter. que dan a un texto el carácter literario. Del análisis de esos textos individuales se llega por un proceso de intuición que va desde lo particular a lo general.

Los primeros estudios de la OPOIAS (sociedad para el estudio de la lengua poética) empezaron a comparar la lengua literaria con la cotidiana para ver que es lo específico de lo literario por eso los form. orientan sus estudios hacia la lingüística aunque tienen claro son 2 disciplinas diferentes. Para ellos lo importante es separar la lengua literaria de la lengua común, de manera que lleguen a la conclusión de que la liter. consistía en un uso especial del lenguaje, un uso caracterizado por el alejamiento del uso cotidiano práctico de la lengua. De esa confrontación concluyen que el lenguaje literario al estar más elaborado que el común, desvía la atención del receptor hacia el mensaje en sí mismo, por su naturaleza elaborada y no por sus contenidos informativos lo que le interesa al receptor es la forma, el lenguaje elaborado, cuando el lenguaje es elaborado con fines estéticos, las palabras dejan de ser un vehículo portador de información y tienen un valor autónomo por sí mismas.

Con estos dos planteamientos se rompe con dos tesis que habían predominado en la crítica del S. XIX:

- La tesis de que la poesía es un pensamiento por imágenes, transmitir un contenido a través de una serie de símbolos. Ej.: el agua que corre = el paso del tiempo (Antonio Machado)
- La idea de que la poesía se caracterizaba por la oposición entre fondo y forma porque para los formalistas lo que interesa es la forma.

Los formalistas rompen esa dualidad predominando la forma.

Uno de los primeros en darle un nuevo sentido al término formal es Sklovski y concibe la forma como una entidad dinámica, autónoma que tiene contenido en sí misma. (no como envoltorio del fondo). los simbolistas creían que detrás de la forma tenía que transparentarse un fondo, en cambio los formalistas defendían que la liter. ponía en marcha una serie de mecanismos que están destinados a hacernos sentir la forma en lo primero que piensa el receptor sea en la forma, lo específicamente literario reside en el uso particular que se hace de los recursos que van a formar una obra. Ej: la musicalidad que se da mediante las aliteraciones, repetición (uso particular del lenguaje)

Lo importante es como el autor maneja el lenguaje, lo trabaja el autor es un obrero de la palabra para los formalistas. Partiendo de esos símbolos, las imágenes que eran para los simbolistas del XIX, el fundamento de la poesía, para los formalistas son uno más de los recursos.

Estas teorías acerca del concepto de formalismo los desarrolla Sklovski en un artículo la resurrección de la palabra (1914) y los amplía en el artículo el arte como artificio (1917)

El arte como artificio (1917)

En la primera etapa del formalismo, dominaron clara las ideas de S. que se convierte en la cabeza del grupo hasta el punto de que el artículo se considera como manifiesto de la escuela formalista. En el título aparece la palabra Arte y no literatura porque la idea inicial de los formalistas es la de desarrollar una teoría general del arte, más tarde se irán centrando en la teoría literaria. Respecto a la palabra artificio esta vinculada con la idea central del formalismo de que la liter. no responde a un misterio inexplicable sino a un artificio una

construcción creada a partir de una serie de procedimientos artísticos. En ese mismo sentido, en otro artículo la noción de construcción entiende la obra literaria como un sistema constituido por una serie de elementos (ritmo, estilo, tema) que se relacionan mutuamente (entre sí), de tal manera que habla de la noción de construcción para referirse a la voluntad del autor para poner de relieve los elementos subordinados y otros no subordinados.

Tinianov entiende la obra literaria como un stma. de elementos relacionados entre sí. También habla de la función constructiva, con esta expresión se refiere a la posibilidad que tienen los elementos de una obra literaria de entrar en relación con los elementos d. su sistema al que pertenecen o con elementos de otro sistema.

Sklovsky en su artículo deja ver la influencia del futurismo en el enfoque que da a las técnicas utilizadas por los poetas para conseguir determinados efectos en el lector. En este sentido S. va a hablar de automatismo de la percepción y del papel renovador del arte. En cuanto al automatismo de la percepción S. trata de demostrar que el carácter estético de un objeto dependerá de la forma en que ese objeto es percibido por el receptor. Para S. lo cotidiano esta automatizado de tal forma que no lo vemos, simple lo reconocemos. Por eso la lengua poética que quiere conseguir un efecto estético se tiene que servir del artificio de procedimientos artificiosos para impedir una percepción elíptica, para que se considere un objeto literario estético, ese objeto no tiene que ser percibido de forma automatizada. A partir de aquí se llega a un concepto fundamental del formalismo ruso que es el de la desautomatización = desfamiliarización. El concepto de desautom. se refiere a una ruptura inesperada con lo previsible para conseguir un efecto estético. Tiene que conseguir que su obra sorprenda al lector para que no la entienda como algo típico.

S. decía que una vez que las acciones llegan a ser habituales se convierten en automáticas y lo habitual no se percibe de una forma auténtica sino que es simplemente reconocido percepción elíptica.

Una vez que se descubre el automatismo a que llega lo cotidiano y las consecuencias nefastas que tiene en el arte, los formalistas se preocupan por dar un tratamiento nuevo al material artístico para que ciertos elementos tengan una relevancia especial y llamen la atención del espectador de modo que este se vea obligado a detenerse en su contemplación (importancia de las vanguardias)

El principal objetivo de los formalistas consiste en devolver al arte la indiferencia en el receptor. Para eso hay que poner en marcha una serie de mecanismos que provoquen en el lector un fenómeno de extrañamiento y alineación de maneja que el lector dedique más tiempo a entender la obra de arte, no simplemente a reconocerla. De esta forma se consigue explicar coherente en que consiste la evolución artística en el sentido de que cada movimiento literario debe cambiar y utilizar nuevos procesos de desautomatización y también se alimenta la esperanza de que los receptores no se iban a aburrir jamás de las obras artísticas si se utilizaban los mecanismos adecuados a cada contexto.

Por tanto, S. busca la singularización de los objetos artísticos como fin primordial del arte, el arte consiste en singularizar todos los objetos literarios. Uno de los procedimientos + habituales para lograr esto es el de oscurecer la forma para aumentar su dificultad, para que sea + difícil su comprensión. Para S. una forma difícil consigue aumentar el tiempo de la percepción porque el lector tiene que dedicarle + tiempo para entenderla.

El artista cuenta con varios procedimientos desautom., el principal es el oscurecimiento de la forma. Esos procedimientos cambian, se producen cambios de estilo en el arte. El receptor llega un momento en que se acostumbra a determinados procedimientos y no tiene que prestar demasiada atención.

En este punto se ofrece una perspectiva diacrónica de la literatura desde un punto de vista histórico. Nos ofrece la perspectiva de que los procesos desautom. llega un momento en que son víctimas de la automatización, por lo tanto, pierden su finalidad y es necesario recurrir a nuevos procedimientos. A los

formalistas les interesan como funcionan estos procedimientos y no tanto el ámbito del receptor.

Pág. 65: habla de otro método para provocar la sorpresa.

Pág. 68: no hay lugar para la inspiración, el artista trabaja como cualquier obrero, es su oficio. La lengua literaria está en una nueva fase y para desautomatizarla lo que hace es utilizar palabras extranjeras e incluso barbarismos.

Esas ideas de la desfamiliarización estaban en esencia en la retórica clásica. Para Lausberg en la composición de un discurso retórico se tenía siempre en cuenta el efecto anímico que causaba en el público lo inesperado. A esto L. llama Vivencia de alienación, o lo que es lo mismo, experiencia que siente el receptor cuando lo que expresa el discurso se aleja de lo literario, que se opone al fastidio y aburrimiento del público cuando lo que hablan es lo tradicional.

Un concepto similar aparece en una corriente de teoría literaria + moderna que es la estética de la percepción Gauss. Esta corriente se desarrolla a finales de los 60-70. Se centra en el polo de la recepción, interpretación del receptor de la obra de arte. Habla de un concepto que denomina horizonte de expectativas haciéndolo equivalentes a las ideas preconcebidas que los lectores poseen antes de enfrentarse a una obra literaria. Este término tiene relación con el de Jonathan Culler que denomina competencia. Dice que estos conocimientos que un lector tiene vienen de las lecturas y experiencias que ha tenido en el pasado. (Si lee el Quijote 10 veces, cada vez que lo lea tiene una percepción diferente porque las experiencias han sido diferentes.

La distancia que se produce entre esas expectativas que tiene el lector y el cumplimiento de esas expectativas en el texto es lo que llaman distancia estética cuanto más sorprende la obra en el lector, cuanto – se cumplan sus expectativas, mayor será la distancia estética. Nos puede ayudar a medir el grado de originalidad, el valor determinado de una obra.

Con el tiempo este concepto este concepto de desautom. del que habla S. fue desarrollado por Tinianov y Mukarouski. Para estos autores la poeticidad de un texto no viene dada por la suma de mecanismos sino por la función que esos artificios desempeñan en el texto. Comienzan a desarrollar el concepto de estructura. Estos autores quieren señalar que dentro de cada construcción artística hay siempre un principio constructivo dominante al que se subordinan el resto de elementos. Ese mecanismo dominante viene marcado por los valores estéticos vigentes en la época a la que la obra pertenece. Cuando se modifica la escala de valores, ese mecanismo dominante también va a ir variando y al variar él, cambian el resto de elementos que componen la obra.

De esta manera ese concepto de desautom. adquiere un carácter diacrónico. Deja de hacer referencia a un desvío que se produce sobre una norma estética absoluta y pasa a ser entendido como un desvío con fines estéticos y respecto a una norma estética cambiante.

Así llegamos al concepto sobre la evolución literaria.

LA TEORÍA DE LA DOMINANTE: Sobre la evolución literaria. –Artículo de Tinianov–

Los formalistas plantearon la evolución literaria atendiendo exclusiva a principios internos al arte literario basándose en las diferentes funciones que esos procedimientos iban a ir desempeñando a lo largo del tiempo.

Los formalistas entendían la evolución literaria como una lucha que se caracteriza por la demolición de algo existente y la nueva construcción que se lleva a cabo con los elementos anteriores.

Según los formalistas, ya no se entiende la evolución literaria como una línea recta que une unos elementos con otros, entendiendo entonces que hay un movimiento literario diferente para cada época, sino que hay que

entenderlo de forma más compleja puesto que cada época literaria tiene varios etilos literarios aunque solo uno de ellos es la forma oficial.

Cuando esa forma que es la forma oficial, es destronada, no desaparece del todo sino que pasa a un segundo plano y puede volver a surgir enriqueciéndose incluso con nuevas aportaciones.

Cuando los formalistas rusos se pronuncian sobre esta teoría acerca de la evolución literaria y de los géneros literarios ya habían dejado de entender la literatura como una suma de procedimientos artísticos aislados y entendían la obra literaria como un sistema integrado por varios elementos con funciones diferentes. De aquí deducían que todos los elementos no tenían la misma importancia dentro de la obra y forman la teoría de la dominante, según la cual los elementos que forman una obra literaria se ordenan jerárquicamente, de tal manera que se establece un mecanismo con función dominante y los demás se subordinan. Ese concepto de la función dominante ayudaba a plantear los problemas de la evolución literaria atendiendo a los procedimientos internos de la literatura. Para ello se fijaban en las funciones que los diferentes elementos de una obra iban cumpliendo a lo largo del tiempo. Cuando se agotaba la eficacia de uno de esos elementos, ese elemento no desaparece sino que su función se vuelve auxiliar (según Tinianov). Se produce el deslizamiento de la dominante, es decir se modifica la jerarquía estructural de la obra y algún elemento que tenía función auxiliar pasa a ser dominante.

Por tanto en la evolución literaria no se produce una sustitución de elementos sino que sencillamente cambian de función por lo que se produce un cambio de aspecto.

Los formalistas aplican esta teoría no solo a obras individuales sino también a la evolución de los géneros y stmas. literarios de cada época.

La teoría de la desautom. explica perfectamente como cambian los géneros literarios. Sirve desde el momento en que la función dominante pierde su papel hegemónico y provoca indiferencia, por eso hay que encontrar un proceso desautom. para provocar el extrañamiento en el receptor para evitar la indiferencia en el receptor de tal forma que se aumente la duración de la percepción artística. Si ese procedimiento es real eficaz acaba teniendo una nueva dominante y va a dar lugar a una nueva forma literaria. Desde esa perspectiva que defiende la autonomía de la evolución literaria, la historia de la literatura se concibe como una evolución permanente, siempre huyendo de la desautom. De esa forma la dualidad entre canon tradicional y desviación del canon tradicional se entiende desde la dinámica que se produce entre Automát. y desautomat.

Para los formalistas hay un continuo deslizamiento de la dominante porque aparecen ciertos elementos desautom. que hacen que cambien las funciones desempeñadas por cada uno de los elementos del stma. (obra individual, género, literatura de una época) y de esa forma evoluciona la literatura.

A partir de estas ideas Tomashevski va a explicar la constitución de un género literario. Dice que un género literario se constituye cuando varios mecanismos constructivos se agrupan de un modo específico para formar un sistema reconocible en cuyo interior existen unos factores hegemónicos que subordinan al resto de los procedimientos necesarios para construir una obra literaria.

Teoría de la prosa

- fábula / trama
- motivo– motivación
- Vladimir PROPP (morfología del cuento– 1928)

En relación con la prosa de los formalistas suele hablarse de Propp y su obra morfología del cuento. No podemos considerarlo como un formalista ruso pero se suele relacionar con ellos en tanto que desarrolla su actividad de forma paralela a ellos.

Fue conocido por su obra morfología que es un estudio de 100 cuentos maravillosos rusos. P. trabaja en el nivel de la fábula, no en la trama, porque le interesa la descripción de los acontecimientos y de los agentes que llevan a cabo esas acciones. P. sigue usando la noción de motivo como unidad temática mínima como base de su análisis pero luego transforma ese concepto de motivo en función.

Aunque los formalistas habían sido los primeros en hablar de motivo, va a ser P. el primero que descubra la eficacia de los motivos en el relato. Demuestra esa eficacia llevando a cabo un estudio comparativo entre diversos cuentos para encontrar motivos que se repitan entre ellos.

Para P. el motivo se puede formular por $\frac{1}{2}$ de una sola palabra o una frase pero cree que no hay que identificar siempre un motivo con una oración como hacían los formalistas porque a veces una frase puede incluir varios motivos. Ej:

La princesa sale sola

- ◆ La princesa sale sola de casa
- ◆ La princesa sale sola (se entiende que sus padres se lo han prohibido)

P. en vez de motivo prefiere hablar de función que equivale a acción diferentes acciones que se pueden encontrar en un cuento.

P. une por primera vez la descripción y la clasificación de los cuentos. Es el primero en plantear los problemas sobre las clasificaciones temáticas de los cuentos que analiza y dice que son siempre arbitrarias porque cada autor da un tema para cada cuento. Como solución plantea una clasificación temática de los cuentos partiendo de los motivos. Considera el motivo como la unidad temática invisible.

P. se da cuenta de que en todos los cuentos folclóricos se repiten una serie de motivos esenciales, de motivos que cumplen una misma función. Ej:

La princesa sale sola

Caperucita sale de casa El héroe sale de casa. La partida

El príncipe se va a la guerra

El análisis que realiza P. en su obra se centra en la constitución de la fábula, en la sucesión de los motivos temáticos del cuento. Se preocupa del contenido que narra y no de la forma en que se narra ese contenido.

Frente al formalismo le interesa estudiar las leyes que rigen la estructura temática del cuento, las relaciones que se establecen en las distintas unidades temáticas del cuento y no le interesan los recursos estilísticos.

Ese tipo de análisis que realiza P., como historia o como fábula, exige:

- por un lado una descripción de los acontecimientos (funciones) que aparecen en el cuento
- establecer cuales son los agentes que llevan a cabo esas acciones
- estudiar el espacio y el tiempo en que esas funciones se desarrollan

P. reduce a 31 funciones todas las alternativas posibles que podían desempeñar los personajes de los cuentos maravillosos de tal forma que la aparente multiplicidad de historias va a quedar reducido a un número limitado de posibilidades. En un cuento no se dan siempre las 31 funciones pero las que aparecen respetan con bastante frecuencia el orden que había propuesto P. para esas funciones, también se puede dar repetición de funciones pero lo + interesante es que aparecen siempre siguiendo un mismo orden. El punto de partida de P.

es que tras la comparación de varios cuentos descubre que se puede hablar de ciertas constantes y ciertas variables que responden a los nombres de personajes y lugares donde transcurren las acciones.

P. establece por primera vez un paralelismo entre frase lingüística y estructura narrativa. Dice que todo contenido de un cuento se puede enunciar con frases cortas como por ej: los padres parten hacia el bosque, los padres prohíben a sus hijos salir fuera. Los predicados de esas oraciones reflejan la estructura del cuento y los complementos o sujetos hablan de los detalles específicos, de la historia concreta.

P. demuestra que se pueden estudiar los cuentos fijándose en las acciones que hacen los personajes. La pregunta clave que debe hacerse es ¿Qué hacen los personajes? porque la respuesta a esa pregunta determina una función. Las funciones son los elementos constantes del cuento. Se pueden identificar con las acciones pero siempre que sean relevantes para la acción de la trama. Dice que hay acciones idénticas que pueden tener diferentes significados (casar príncipe– princesa // casar padre– madrastra).

El análisis de P. supone que es posible remontarse hasta un hipotético cuento primario del que procedían el resto de los cuentos.

Funciones:

- el protagonista tiene que alejarse de casa
- la prohibición
- la trasgresión de esa prohibición
- aparición del agresor que intenta averiguar sobre el protagonista
- obtención de información
- el agresor intenta engañar a la víctima
- la víctima se deja engañar

En cada una de estas funciones hay varias alternativas. Función 6:

- ◆ El agresor actúa tratando de convencer a la víctima
- ◆ puede utilizar objetos mágicos (manzana– Blanca Nieves)
- ◆ puede utilizar medios engañosos

Desde un punto de vista estructural a P. no le interesa quien realiza la acción sino quien realiza la acción en sí. Para P. el orden en que se suceden las funciones no es casual sino que tiene sus leyes y sigue un orden idéntico, aunque no siempre aparecen todas las funciones y haya funciones repetidas. Lo que importa es la regularidad con la que unas funciones siguen a otras.

P. demuestra incluso que algunas funciones se pueden agrupar por parejas, siempre que aparece una función, aparece la otra. Este tipo de observaciones llegan a una deducción evidente: el autor es libre de utilizar ciertos aspectos para su creación pero en la mayoría de los casos los elementos que utiliza le vienen impuestos por la lógica que organiza las acciones en el relato.

Por ej: No puede decidir el orden en las funciones y tampoco puede elegir las características de determinados personajes porque algunos personajes vienen prefijados por la función que tienen.

Si un autor elige una acción para su cuento tiene que respetar las cualidades del personaje que lo tiene que llevar a cabo. Sin embargo en otros aspectos el autor es totalmente libre, puede elegir las funciones que quiera que aparezcan en el relato, puede escoger los nombres de personajes y lugares

Además de esta perspectiva sintagmática según la cual P. presenta una serie de funciones encadenadas entre sí, P. ofrece una perspectiva paradigmática del relato que se preocupa del reparto de las funciones entre

distintos personajes.

Encadenadas

Funciones

Cómo repartirlas entre los diferentes personajes

Concluye que las 31 funciones se pueden repartir entre 7 agentes que son:

- el agresor/ malvado
- el donante (el que da el objeto mágico al héroe)
- el auxiliar (ayuda al héroe)
- la princesa (el personaje buscado)
- el mandatario (el que envía al héroe)
- el héroe (personaje principal)
- el falso héroe (el impostor, el que se hace pasar por héroe)

Estos agentes son considerados como sujetos de acción no los valora como personajes individuales sino como categorías tienen carácter general

Cuando él de sujetos diferentes de acción quería decir que en cada función el agente (personaje) tiene varias alternativas dentro de cada acción. También un único personaje puede ocupar varios sujetos de acción, por ej.: el donante puede ser también el auxiliar y un único sujeto diferente de acción puede ser desempeñada por varios personajes, por ej: si el ogro muere es reemplazado por su hijo, mujer, amigo (el agresor)

Oposiciones binarias

La idea básica para el estructuralismo es que detrás del uso que hacemos del lenguaje existe un modelo de oposiciones binarias y los hablantes han interiorizado un conjunto de reglas que determinan el funcionamiento de ese stma. y así lo ponen en práctica los hablantes al utilizar el lenguaje.

De esa idea, los estruct. deducen que todos los actos humanos presuponen un stma. de signos que funciona como el modelo de lenguaje y ahí se encuentra también la literatura.

El stma. de la lengua puede cambiar y esos cambios se demuestran en el habla, pero en cada época habrá un stma. de reglas válido para toda la comunidad y del cual se derivan todas las hablas individuales.

Esa expresión en cada momento presupone un enfoque sincrónico a la hora del estudio de la lengua no se tiene en cuenta ninguna consideración de tipo histórica. Aplicado a la literatura supone que no van a interesar ni los problemas del desarrollo de la evolución de los géneros literarios ni interesa la literatura en un periodo concreto, ni el anterior, ni el siguiente.

A partir de esa idea se deduce que el estructuralismo solo se preocupa por la estructura de los signos en un momento determinado de su evolución. Al analizar esos sistemas/ códigos hay que tener en cuenta que los diferentes elementos del stma. no se pueden analizar por si mismos y que hay que tener en cuenta todos para analizarlos. Al analizar hay que determinar que puesto ocupa cada elemento dentro de ese stma. Por ej.: una obra para un estructuralista se analiza la obra teniendo en cuenta todas las obras de esa determinada época.

El estructuralismo se preocupa por generalidades, no por detalles concretos, de tal manera que cualquier obra literaria es entendida como un reflejo de una estructura abstracta mucho + general la obra literaria individual es vista como manifiesto de las leyes generales de una estructura mayor.

El estructuralismo considera que la obra literaria es la expresión del discurso literario general. Cada obra es la puesta en práctica del discurso literario, cuyo funcionamiento es lo que realmente le interesa conocer al estructuralismo.

En este punto la literatura (ciencia literaria) asemeja a otras disciplinas como la sociología o psicología que también entienden la obra literaria como el reflejo de algo, aunque a veces ese algo es ajeno a la obra.

Para la psicología y sociología ese algo es externo a la obra y en el discurso ese algo es interno.

Desde el momento en que se entiende la obra literaria como una estructura integrada en una estructura + amplia (literatura) el estructuralismo al analizar una obra no habla de personajes aislados o concretos, sino de las relaciones entre personajes y + concretamente organiza las relaciones de los personajes en oposiciones binarias (Ej: el hijo opuesto al padre). Por eso + que de personajes los estructuralistas prefieren hablar de actantes, de categorías, porque para ellos lo + importante es la función / papel que cumple ese personaje dentro de la obra (estructura narrativa). De esa forma cualquier personaje podría ser reemplazado por otro que fuera capaz de cumplir su mismo papel, sin que para ellos variara la estructura de las relaciones internas de una obra, las unidades individuales pueden ser reemplazadas.

Según Roland Barthes, todo proyecto estructuralista busca en la obra lo que él llama obligaciones regulares, funciones que se repiten dentro de la obra y que no responden al simple azar, sino que responden a las leyes que rigen la estructura de la obra.

Por tanto a los estructuralistas no les interesa la literatura real, sino que la ideal literatura posible que podría existir si se aplicaran las leyes generales que rigen el discurso literario. Ej: Chomsky (le interesaba un hablante ideal que puede poner en práctica todas las reglas)

El objeto último del análisis estructuralista será el de reconstruir las leyes de la estructura del discurso literario, descubrir cuales son las reglas de funcionamiento que se encuentra en las obras concretas, y por tanto deben partir del análisis de esas obras literarias concretas.

En ese proceso de análisis estructuralista tenemos que descubrir dos fases:

- descomposición / descripción de la obra en sus diferentes elementos
- reconstrucción de esos elementos

Para Roland entre esas 2 fases se produce siempre algo nuevo, algo que él llama lo inteligible general es decir, que al recomponer la obra previamente descompuesta, se van encontrando las funciones que cumplen los elementos dentro de la obra y se va descubriendo el sentido de esos elementos dentro de un stma. y a partir de eso, el estructuralista puede ir fijando cuales son las reglas de asociación que rigen la unión de los diferentes elementos del sistema.

A partir de esa reconstrucción que hace el estructuralismo realista crea modelos que puedan seguir explicando estos hechos diferentes en otras obras literarias confeccionar un modelo generativo. (un modelo que explica todas las obras de ese sistema literario)

Se entiende a partir de ahí que al estructuralismo no le interesa llegar al significado de las obras analizadas porque solo le interesa explorar un texto para averiguar como ha sido construido y donde reside su fuerza la literariedad.

Las interpretaciones pueden ser muchas, a los estructuralistas no les interesa, predomina el significante, quieren averiguar sus reglas.

Aunque no les importe el significado describen tanto la obra que limitan el sentido de la obra.

Para un estructuralista, los lingüistas son los científicos que proporcionan datos verificables y se los entrega al crítico para que tenga argumentos científicos. OBJETIVO: llegar a un significado del texto pero con argumentos científicos sacados del texto. por los lingüistas.

Uno de las principales objeciones que se le hace al estructuralismo es el hecho de que la descripción exhaustiva de la obra y búsqueda de sus leyes estructurales, no explicaba porque unas obras eran bellas y otras no. Pero es que al estructuralismo no le interesaba el valor estético de la obra (si es mala o buena literatura) solo le interesan las leyes.

El objetivo de los estructuralistas es la TEORIZACIÓN. Todonov pensaba que era preciso desterrar el predominio de la interpretación de la crítica de los textos en la historia literaria y que había que acercarse + a la teoría / reflexión abstracta lo cual no significa que haya que eliminar la interpretación sino que no debe ser la dominante. Hasta el siglo XIX a los textos se les buscaba sentido sin criterio objetivo y los estructuralistas dicen que esa crítica tiene que tener base científica y la crítica no tiene que ser la predominante. El estructuralismo le da a la crítica la base científica.

La misión del estructuralismo Teorización, construir una teoría del discurso literario que delimita que interpretaciones de una obra son posibles y cuales no para evitar que a la obra se le atribuya cualquier significado, como en el S. XIX se busca una teoría de la competencia literaria y se refleja la interpretación crítica a un papel secundario. Tratan de dar una serie de datos científicos a los críticos que vienen detrás de ellos para que el crítico tenga conocimientos.

Según Todonov es necesaria la interpretación de las obras que ya existen como complemento de la teoría que se quiere construir, de tal forma que a esa teoría solo se llega del modo inductivo partes de lo concreto a lo general (leyes generales del discurso literario)

Para los estructuralistas los mayores logros se alcanzan cuando el estudio de las obras individuales es visto no como un fin en sí mismo sino como un $\frac{1}{2}$ para conocer la estructura abstracta de las que esas obras participan. Solo partiendo del análisis de obras concretas se pueden reconstruir las leyes generales que rigen el discurso. El objetivo y deber de los estructuralistas es el estudio de la literariedad (que decían los formalistas no interesan las obras en sí mismas)

Los estructuralistas tendían a la simple teorización.

Análisis estructural objetivo encontrar la literariedad del texto. Ese modelo ideal que buscan los estructuralistas, a partir del estudio de obras concretas, solo existe de manera ideal, no existe en la realidad, porque ese modelo no se encuentra en ninguna de las obras estudiadas (particular) los estructuralistas actúan = que Chomsky en lingüística, la literatura ideal apoya en práctica todas las reglas del sistema literario.

Otra característica del estructuralismo es su actitud anti-humanista se oponen en la crítica literaria que considera al hombre como origen del significado literario, de la obra literaria. A los estructuralistas no les interesa el autor que hay detrás de cada obra porque ellos creen que la persistencia del lenguaje ha sido escrito el escritor no descubre nada nuevo. Reconocen que hay un autor pero no lo consideran el origen de la obra literaria porque se sirve de convenciones coge elementos del sistema literario y los reelabora.

Para el estructuralismo la obra literaria no es un elemento autónomo sino que entra necesariamente en relación con otros elementos similares que precisamente existen en el sistema literario y de esa forma es cuando la obra adquiere significado.

Por otra parte los estructuralistas muestran un profundo desinterés por el referente denotado por el signo

literario, ej. los problemas a los que se refiere la obra literaria, porque lo único que les importa es estudiar la estructura del signo literario, sin entender a su referente. A partir de esa idea, dice Basther que el estructuralismo se caracteriza por su intransitividad = ausencia de relaciones con el mundo exterior a los estructuralistas no les interesa ni el autor, ni el contexto, ni las particularidades, detalles de la obra, solo el sistema de reglas que hacen posible esa obra.

6.2.1.1. Estructuralismo checo

Hay una clara idea de continuidad desde el formalismo ruso y el estructuralismo porque los estructuralistas aprovechan bastante las ideas de los formalistas, aunque también llevan a cabo una revisión sobre el formalismo del principio, del OPOYAS, cuando el formalismo es sofocado (extinguido en Rusia por los problemas políticos, continua en Praga Jacobson) por el círculo lingüístico, movimiento que dio paso al estructuralismo checo. A partir de 1927 los formalistas se acercan a la literatura cada vez + con un enfoque + estructuralista, de tal manera que se supera la idea inicial de Shklovski (del formalismo ruso la obra literaria de todos sus elementos) y se pasa a concebir la obra literaria como un conjunto organizado, como el estructuralismo donde todos los elementos estén interrelacionados.

La revisión de formalismo inicial (+ clásico) consiste en superar la perspectiva sincrónica que se recomendaba, para buscar una reconciliación entre una visión sincrónica y diacrónica.

Ese estructuralismo literario que surge en Praga tardará en ser conocido en occidente (EEUU y Europa), hasta los años 60 +o-, y el trabajo que se conoce es lingüística y poética 1958. Jacobson. En esta conferencia expone su teoría sobre la función poética del lenguaje.

En un estudio entero J. diferencia entre función comunicativa (habitual en el lenguaje cotidiano) y función estética que defiende la existencia del signo.

Función comunicativa: transmitir información, el aspecto del significado orienta el lenguaje hacia el signo.

Función poética / estética: esta teoría, tenía como precedente los estudios de un sicólogo llamado Bühler que en 1918 habló de 3 funciones del lenguaje: expresiva sensitiva, representativa y apelativa. A esas 3 funciones J. añade otras 3: función fática (contacto), la metalingüística y la poética. J. basándose en la teoría de la dominante dice que la acción poética se caracteriza porque domina la forma del lenguaje. Función poética clave para buscar la literaridad de un texto porque es un texto literario.

Para los autores del círculo de Praga, entre ellos J., la función poética se manifestaba por diferentes agentes.

- agentes fonológicos que producen un extrañamiento con respecto al lenguaje cotidiano.
- La función poética se sirve también de agentes léxicos crean extrañamiento
- agentes sintácticos: una obra literaria se sirve de construcciones sintácticas poco frecuentes y otras que la gramaticalizan.

Todos estos agentes sirven para provocar un efecto poético en tanto que destacan el mensaje. Todas estas ideas se basan en la concepción de su lengua literaria como desvío.

Cuando en 1958 J. pronuncia su conferencia lingüística y poética, retoma estas ideas y las amplía proponiendo que son las construcciones paralelísticas y las repeticiones son para J. los elementos constructivos claves de la poesía.

Para J. en el lenguaje poético, las repeticiones sirven para llamar la atención de la forma del lenguaje sirven para llamar la atención la lengua poética se desautomatiza.

Por otro lado las construcciones paralelísticas en los escritos suponen para J. una equivalencia semántica.

El ej. + conocido de su conferencia es el poema el cuervo de Alan Poe, dice que hay palabras de pronunciación similar vinculadas por su semántica repeticiones de sonidos.

El problema que se plantea en la obra de J. es que esa función poética no es exclusiva de la poética porque aparece también en otro tipo de arte.

Arte de J. Gatos de prueba de una literatura perfecta. Trabajo hecho en colaboración con Levi- Strauss (iniciador de la antropología estructural puesta en práctica en los mitos)

J. se preocupa por el estudio de la rima (estudio expansivo) de paralelismos sintácticos. Habla siempre de estructuras sintagmáticas y gramaticales que se van repartiendo en el poema.

Una vez que termine el análisis de la estructura, puede llegar a una interpretación. Lo importante es como llegar a una interpretación de un poema, pero para un estructuralista solo cabe una interpretación del poema, que se llega a través de un análisis exclusivo de la obra.

Textos de Jacobson

La figura + destacada del estructuralismo checo fue Jan Mukarovsky que fue el primero en aplicar al campo de la estética 2 conceptos clave que proceden de la lingüística como son la función y la estructura. En un principio el estructuralismo checo consideraba que del mismo modo que para el estructuralismo lingüístico la lengua es el objeto de estudio y no sus manifestaciones individuales (el habla) así para el estructuralismo literario el objeto de estudio no tenían que ser las obras concretas sino la literaturidad.

Con el tiempo Mukarovsky va a evolucionar y va a incluir en el estudio literario componentes extraliterarios.

Al acercarse a la semiótica, los estructuralistas checos van a incorporar componentes semánticos y pragmáticos, van a tener en cuenta el significado de las obras y el contexto en el que se dan.

La escuela de Praga es impulsora del estructuralismo y también de la semiótica literaria, va a entender la obra como un proceso completo de comunicación.

Contexto

Emisor Mensaje receptor

Código

SEMIÓTICA

Formalismo estructuralismo semiótica

6.2.1.2. Estructuralismo francés: Roland Barthes

A la sombra del estructuralismo checo surge el estructuralismo fr. aunque el estructuralismo checo es conocido en occidente cuando el fr. había entrado en crisis.

El descubrimiento del estructuralismo checo y de sus ideas postformalistas del círculo de BATJIN, cuando

llegan a Fr. lo que hacen es cambiar el enfoque en el estructuralismo fr. un cambio de perspectivas de manera que el estructuralismo fr. se va a abrir hacia los significados cultural e ideológico dentro de la literatura porque esas escuelas eran muy cercanas a la semiótica.

J. es la figura clave en esa línea de continuidad que se mantiene entre formalismo ruso, estructuralismo checo y estructuralismo fr. porque J. fue un formalista ruso, uno de los creadores del círculo lingüístico de Praga y posteriormente emigra a los EE.UU donde entra en contacto con Levi Strauss y le influye hasta el punto que crea un método que estudia la antropología por $\frac{1}{2}$ de métodos estructurales. Esa antropología estructural va a ser uno de los puntos de partida básicos del estructuralismo fr.

Por otra parte para el estructuralismo fr. son también claves las figuras de los búlgaros Todorov y Kristeva que llevan a Fr. de forma directa las ideas del formalismo, las ideas de pensamiento de Batjín y las ideas de la semiótica eslava que se había desarrollado en los años 60.

La época de apogeo del estructuralismo fr. se sitúa en la década de los 60 aunque en Esp. se conoció en los 70, cuando ya estaba en crisis.

Destaca ROLAND BARTHES y una corriente conocida como la Nueva crítica donde se engloban diferentes tendencias.

A $\frac{1}{2}$ de los 60 tiene lugar lo que se conoce como la querrela de la nueva crítica, una polémica que se establece entre dos tendencias:

- crítica tradicional: objetiva, no ideológica, característica por basarse en el análisis de datos y por el convencimiento de que podían llegar a la verdad sin necesidad de realizar un análisis de los procedimientos internos de la obra corriente vinculada a la crítica literaria del S.XIX
- crítica de interpretación: claramente ideológica influida por las corrientes de pensamiento de la época (marxismo, psicoanálisis) Esta polémica viene a demostrar la importancia que había ido adquiriendo la crítica literaria durante el S. XX porque por primera vez en la Europa occidental se discute como debe estudiarse la obra literaria y no como debe ser esa obra. En ese momento, en Fr. se tenía el convencimiento de que cada obra tenía un único sentido que el historiador podía desvelar. Esa interpretación coincide con el valor que el autor ha querido dar a la obra. Se estudiaba la obra analizando los datos biográficos del autor o las características particulares de la obra.

En ese momento entra en escena el estructuralismo que afirma que un elemento no puede ser estudiado fuera del sistema al que pertenece y definir esa obra literaria es determinar que función ocupa dentro de un sistema.

Esta polémica demostró el aislamiento en el que se hallaba la crítica literaria fr. que había quedado al margen de los logros que había conseguido el formalismo (Rusia), la estilística (Alemania) y la New Criticism (nueva crítica americana) y cuando el antropólogo fr. Levi Strauss marcha a Amer. conoció a J. y a Troubetzkoy de forma que LS comienza a establecer analogías entre la fonología y la antropología. Aplica el método lingüístico a la antropología y surge la antropología estructural. Ese traslado de la metodología de un campo científico a otro tuvo mucho éxito.

Como protesta, frente a esa línea tradicional de la crítica que se había mantenido en Fr. surge un grupo llamado Nouvelle Critique que es un movimiento de renovación que está abierto a las influencias extranjeras y además estaba formado por un grupo de investigadores que tenían un interés común. Ese interés era el de polemizar contra los profesores universitarios que seguían enseñando literatura tradicional y se interesaban sola por el autor y su obra. Su objetivo era el de crear polémica y para ello tuvieron que conciliar influencias muy diversas.

Mezclaron diferentes influencias y esa mezcla fue criticada por muchos, eso y el hecho de centrarse en

generalidades. La polémica fue especial productiva en 1965. El punto de partida estaba en una obra de Barthes titulada *El grado cero de la escritura* (1953) donde había lanzado fuertes acusaciones contra la crítica universitaria porque ésta valoraba las obras literarias en función del trabajo que conllevaba.

En 1965, un representante de la crítica universitaria (Raymond PICARD) publica una obra en la que descalifica a B. y lo acusa de ocultar bajo una jerga científica y pretenciosa una actitud subjetiva y dogmática. En 1966 responde B. en una obra donde va a exponer los principios de esa nueva crítica que él defiende y dice que no debe entenderse como una única escuela con un método común sino como un grupo de corrientes que comparten algunos presupuestos. Esos principios son:

- ◆ que esas tendencias están vinculadas a algunas de las grandes ideologías del momento existencialismo, marxismo
- ◆ todas las tendencias que forman la nueva crítica aceptan el principio de la pluralidad de los significados simultáneos dentro de una obra literaria.
- ◆ todas las tendencias de la nueva crítica consideraban que la crítica es una forma de escritura comparable a la propia literatura, de ahí que consideren que el objetivo no es el de descubrir verdades sino el de ofrecer interpretaciones coherentes de esas obras.

Las estructuras conceden gran importancia al discurso crítico, que consideraban como una literatura en segundo grado, una metaliteratura (usan la literatura para hablar de la literatura).

B. está dejando claro que esas tendencias lo que pretenden es establecer las condiciones en las que se puede originar una obra literaria y esbozar una técnica de ese proceso literario. Para ello es necesario analizar la obra en sí misma, analizar su estructura para llegar a una lectura simbólica de las obras, es decir, a una interpretación. Esa lectura simbólica es el resultado de entender la obra como una estructura abierta y no como una estructura cerrada con un significado único. Se deduce también que el significado de una obra varía según la época en que esa obra sea leída.

B. entiende a partir de estos principios que la crítica tradicional y la nueva crítica son concepciones diametralmente opuestas y no es posible una reconciliación entre ellas. Dentro de esas tendencias de la nueva crítica B. distingue 2 corrientes básicas:

1. La crítica temática o de interpretación que es una corriente que pretende interpretar la obra identificándola con la conciencia del autor de modo que la tendencia a la orientación es clara subjetiva y llama la atención que B. introduzca esa corriente dentro de la crítica. Los investigadores de esa tendencia consideran que el significado no termina con la investigación científica de forma que ellos buscan acercarse a la obra con simpatía para captar en ella el impulso creador del autor. Esta crítica es afín a la estilística idealista que se había desarrollado en Alemania y que consideraba que la obra era el reflejo de un autor y de una obra.

2. crítica objetiva: se inserta su propio método. Se encuadran tendencias como el estructuralismo, la crítica de B., la crítica psicoanalítica la objetividad de estas tendencias radica en el que todas ellas tienen un principio básico que además es uno de los principios básicos del estructuralismo que es el rechazo del autor como personaje histórico y el rechazo de los datos de su biografía. Con estas tendencias de la crítica objetiva el individuo como creador conciente va a perder todo su valor porque el psicoanálisis ve en la obra el reflejo del subconsciente del creador. Otra tendencia que es la mitocrítica ve en la obra el reflejo del subconsciente colectivo y la crítica marxista considera que la obra literaria también responde a una visión del mundo. Por eso el estructuralismo propone en 1968 a través de B. la muerte del autor. El análisis estruct. se niega a entender al autor como una causa explicativa de la obra. Al romper entonces con esa idea tradic. de que la liter. era una visión del mundo particular de un creador se hace que en el estruct. se plantee incluso el concepto de liter. y por eso tienden a utilizar el término escritura. Al sustituir el término liter. por escritura lo que están queriendo decir es que en la obra no habla el autor sino el propio lenguaje.

Una vez que se decreta la muerte del autor también deja de tener sentido la idea tradic. de que cada obra tiene un único significado mensaje que el autor ha querido transmitir.

Comienza a ganar terreno la idea de que la obra literaria es un espacio de múltiples dimensiones en el que contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original, es decir, el texto es un conjunto de citas. S. b. el escritor lo único que hace es mezclar esas citas, nunca es original, se limita a imitar un gesto que ya ha sido realizado por otros. Por ello no tiene ningún sentido que un crítico se dedique a descifrar el texto para encontrar el sentido que el autor le quiso dar, lo único que puede hacer un crítico literario es desenredar la estructura del texto para proporcionar puntos de partida para encontrar los diferentes sentidos de la obra.

En realidad la idea tradicional de un significado único nos remitía a una escritura cerrada pero toda escritura es por def. abierta esta abierta a múltiples significados.

Para B. la actividad de la lectura comienza a tener importancia en el estructuralismo. El nacimiento del lector se paga con la muerte del autor.

A parte de presentar la noción de escritura B. partiendo de la lingüística generativa y de la antropología estructural de LS va a intentar convertir los estudios literarios en una actividad científica y pretende ir más allá del simple descriptivismo de J. y lo q pretende es descubrir cual es el proceso humano por el cual los hombres le dan significado a las cosas.

Se propone analizar la capacidad mediante la cual se producen los significados. Como podemos deducir estas ideas se las debe a Chomsky. Las ideas de C. influyen en B. de manera que este concibe al hombre como una máquina productora de sentidos por $\frac{1}{2}$ de una serie de reglas que el investigador deberá descubrir. En este sentido B. tiene que en cuneta la recepción de la literatura y va a plantear un cierto relajamiento entre el signo lingüístico y su valor denotativo.

B. dice que la relación que existe entre el signo y el valor se puede relajar porque un signo puede ser trasladado de su contexto histórico original a otro contexto de manera que la denotación puede ir cambiando, se puede ir perdiendo paulatinamente para dar paso a las connotaciones o valores subjetivos.

A partir de esa idea, pueden hablar los estructuralistas incluso de la muerte de la literatura porque creen que con la llegada de cada nueva cultura pueden llegar a perderse los lazos de unión entre un signo lingüístico y su referente y eso obligaría a que cada vez que se introducen + notas en las hojas para poder entender el significado de un texto.

De esta forma B. comienza a estudiar la obra literaria en relación con otros procesos culturales y llega a la conclusión de que la literatura es un stma. funcional en el que hay una constante (obra literaria) y una variable (época en que es leída).

La reacción del lector esta total condicionada por la época en la que vive (lengua, ideología) haciendo variar así las interpretaciones posibles de una obra.

A raíz de las críticas que suscitó su método en otros autores B. explica en un nuevo artículo la actividad estructuralista cual es su metodología estructural. Ese método consiste en que el estructuralismo comienza a trabajar con el objeto concreto, lo descompone y lo vuelve a reconstruir demostrando cuales son las reglas que rigen el funcionamiento de su estructura.

El artículo + puro desde el pdv estructural de B. es introducción al análisis estructural de los relatos (1966) donde se aprecia la influencia con mucha claridad de la antropología estructural de LS fundamental la idea de que en todas las actividades humanas (incluida la lite) se puede encontrar una estructura similar a la que la lingüística encontró en la lengua.

B. parte de este principio para demostrar que los relatos están presentes en todas las culturas y épocas y que además tiene una estructura similar a la de las lenguas, por tanto se pueden analizar siguiendo el modelo de análisis lingüístico llegando a la conclusión de que existe una gramática del relato, un conjunto de reglas estructurales que se repiten en todos los relatos de todas las épocas.

Artículo Análisis estructural

Pág. 325: El método para realizar el análisis

- ◆ dividir el texto y enumerarlo: es arbitrario, lo divide como quiere
- ◆ entender los sentidos de cada apartado, no hay que preocuparse del valor denotativa, hay que buscar el connotativo, el que adquiere la palabra dentro de la obra literaria. Esas connotaciones pueden relaciones, asociaciones
- ◆ el análisis tiene que ser progresivo
- ◆ las unidades de sentido que saca de u texto son tantos que en el artículo no saca todas
- ◆ desenredara la estructura del texto
- ◆ la interpretación que el lector hace de la obra tiene + importancia que el autor quiso
- ◆ es imposible alcanzar por 1/2 de una solo lectura todas las lecturas connotativas.
- ◆ el texto es una estructura abierta a todas las interpretaciones (de receptores cultos). Hay que combinar la estructura con la idea de infinito convictorio.
- ◆ el análisis de la primera parte (lexia) corresponde al título de la obra.

Pág. 328: título 1ª lexia la verdad sobre el caso del señor Valdemar. El título es lo que nos llama la atención de la obra, para venderla al lector, por eso es muy importante el título que se elige.

Metalingüística: el título habla de lo que habla la obra. Metaliteratura.

El nombre propio es el principio de los significantes, sus connotaciones tienen muchos sentidos.

Señor provoca un texto de realidad social, real histórico.

(Va lexia por lexia indicando todos los sentidos, pero no llega con nada concreto, deja caminos abiertos)