

Teoría de la literatura

Tema 1. La ciencia literaria.

Teoría, crítica e historia literaria.

Las diferencias entre teoría crítica e historia literaria se deben enmarcar en la distinción entre las ciencias físico- naturales frente a las humanas y de la cultura. Sobre todo éstas últimas se introducen hoy en día frente a los términos propios del siglo XIX como cuando se hablaba de ciencias del espíritu o de la cultura; esto es interesante porque posibilita su separación de las llamadas ciencias sociales.

En un texto existen gran cantidad de huecos o vacíos creados por el propio texto, los cuales el propio autor puede prolongar consciente o inconscientemente (ejemplo: *Filipo y Marta en la cama*).

La verificabilidad de un texto es importante para la distinción entre las ciencias físico – naturales y las humanas (ejemplo: es verificable que el agua hierve a 100° C), pero es muy difícil (o imposible) verificar cual es la calidad artística y literaria del *Quijote*. Podemos dar opiniones, emitir juicios pero son tanta la variedad de aspectos que se proyectan en una novela que la dificultad de poder verificarla es extrema, concretamente porque siempre aparece el carácter subjetivo del que interpreta.

La obra literaria es un producto de arte verbal y hay que tener en cuenta 2 líneas contradictorias para valorar una obra literaria.

El texto no es el hecho real de escribir, libera al escritor.

En éste punto debemos tener en cuenta 2 líneas o ideas existentes (en cierto modo contradictorias) para poder interpretar una obra literaria.

Éstas 2 líneas están resumidas en 2 teorías:

1– **Teoría de Dilthey**: la obra literaria tiene un sentido único que es preciso aclarar reconstruyendo su proceso de creación. Ésta sería una perspectiva tradicional (interpretamos lo que aparece en el texto, lo que ha querido decir el autor).

2– **Teoría de Gadamer**: Según sus seguidores no existe una interpretación única sino que cada lectura aporta una interpretación, también denominada teoría deconstruccionista, hermenéutica o estética de la recepción.

Problema de la valoración.

Si el crítico literario se adhiere a una de las teorías aparece el problema de la valoración porque se ha insistido mucho sobre el riesgo que supone para el crítico exceder la función analítica e interpretativa e introducir juicios subjetivos.

Por ellos, es difícil que desaparezcan esos juicios en cualquier interpretación. Ésos juicios de valor son algo secundario si nuestro análisis responde a criterios científicos (el análisis debe ser objetivo hasta donde pueda).

Ámbitos de la crítica.

1– **Académica o universitaria**: se ejerce sobre textos del pasado y en ella pocas veces se adopta una postura

valorativa (por ejemplo: no tendría sentido hacer una valoración personal sobre la técnica narrativa de Galdós).

2– **Periodística o pública:** su función es informar con brevedad de las obras nuevas que se publican. Se realiza a través de periódicos o revistas y va dirigida a un público mucho más amplio que el de la crítica universitaria y sobre todo es necesaria para los lectores dado el aludido de publicaciones que nos invaden.

Además de informarnos nos analiza de lo que trata la novela y la valora.

Filosofía

Ciencia lingüística Ciencia literaria

Lingüística Lingüística Lingüística Historia Crítica Teoría

Histórica aplicada descriptiva literaria literaria literaria

La pluralidad de enfoques de historia, teoría y crítica convergen en una permanente interrelación de colaboración. Quiere decir, que los presupuestos de la crítica literaria no pueden ignorar los presupuestos teóricos de la creación literaria.

La crítica no puede ignorar la creación artística creada por los autores, por los estetas (filósofos y estéticos) y los teóricos de la literatura.

Si la historia no tiene en cuenta los presupuestos de la teoría de la crítica caerá en un historicismo trasnochado propio del siglo XIX.

Hay que reconocer que la historia es la que más alejada se encuentra de la teoría y de la crítica porque tanto la teoría como la crítica entran en relación con otras ciencias. De hecho la teoría, crítica, estética, filosofía del arte... forman un engranaje que no es fácilmente dissociable.

La psicología y la sociología participan en los presupuestos de la teoría y de la ciencia literaria.

Esto nos lleva a nombrar a dos autores:

– **R. Wellek** (escribió en 6 volúmenes historia de la crítica)

– **Warren.**

Ambos en 1948 escriben una historia literaria en la que plantean que hay dos formas de enfrentarnos a la obra literaria:

– forma **extrínseca**.

– forma **intrínseca**.

Las disciplinas que conforman la ciencia literaria pueden ser extrínsecas o intrínsecas.

Puede hacerse una crítica que tenga por objeto:

1– El estudio psicológico del autor que escribe la obra(psicológico– extrínseco).

2- Puede hacerse un estudio de la sociedad en la que se describe esa obra (sociológico- extrínseco).

3- Puede hacerse un estudio crítico de la obra en sí misma (intrínseco).

Algo parecido ocurre con la teoría de la literatura; cómo se crea, se construye o cuáles son los factores psicológicos.

En la historia de la literatura deben de predominar los factores históricos y culturales.

Teoría y crítica dentro del esquema de Jakobson.

Obra de arte

Emisor ----- **verbal** ----- receptor

Código

Canal

Contexto

El enunciado es una entidad más lingüística. La enunciación participa más en el acto de habla.

La nieve es blanca – enunciado.

La enunciación sería la afirmación del enunciado.

Tanto la teoría y la crítica deben ocuparse de la obra de arte verbal; ésta idea es como reacción a los movimientos de carácter historicista y positivista del s. XIX que lo veían de una manera estática (sólo se estudiaba la retórica, métrica... y no la figura del emisor, ni del lector...).

Todos estos elementos son importantes para el estudio de la obra literaria.

Diferencia entre teoría literaria y crítica literaria.

Teoría según su origen es mirar, contemplar por tanto atendiendo a su naturaleza y función la teoría es ideológica, doctrinal, organizativa y prescriptiva. Sobre todo hay que destacar la función prescriptiva en cuanto nos dicta normas sobre cómo se debe construir o cómo está construida o creada la obra literaria. De ahí que se establezca una distinción entre teoría literaria a priori y teoría literaria a posteriori.

Teoría literaria a priori: aquella que realiza por lo general los propios creadores ofreciendo normas sobre la creación literaria (la filosofía de la composición, cómo se construye un soneto...).

Frente a la **teoría literaria a priori** hay otra **a posteriori:** cuando el teórico se ocupa tanto de la teoría literaria a priori como de cómo está construida la obra literaria (por ejemplo: si se hace un estudio de la comedia sería una teoría literaria de la comedia).

En cuanto a la ciencia literaria su origen significa la capacidad de juzgar, distinguir, decidir, separar e interpretar.

Así hemos dicho que la teoría literaria en términos generales (que es prescriptivo) es anterior a la obra literaria, la ciencia literaria siempre es posterior a la obra de tal manera que en el hipotético caso de que no

existiera la obra literaria, puede existir una teoría de la literatura pero nunca podrá haber una ciencia literaria porque la función esencial de la ciencia literaria es la de analizar, interpretar a la obra literaria.

La ciencia es siempre posterior a la obra literaria.

Hay veces que la teoría y la crítica aparecen mezcladas y la no-distinción puede provocar confusión.

Ficción / narración

Historia / fábula

Argumento

La teoría literaria a posteriori es aquella que intenta descubrir las ideas estéticas, el pensamiento literario que rige la creación de la obra en tanto que la crítica literaria es una reflexión metodológica que intenta descubrir y analizar la construcción de la obra de arte verbal y, analizar ésta construcción de la obra respecto a otras de sus series.

El objeto de la crítica literaria (análisis) es el texto literario. La ciencia reflexiona sobre el texto.

Mundo (referente).

Autor ----- texto ----- lector.

Hay un circuito comunicativo donde el mundo es referencia para el autor, lector...

El mundo es una macro estructura que comprende una serie de sistemas. El texto es un objeto producido en y lanzado al mundo y se integra junto a los demás objetos de su misma naturaleza y serie.

A su vez hay unos factores humanos (lector, escritor...) que también están integrados en el mundo pero según una serie de sistemas sociales, psicológicos, filosóficos... La mente del autor es igual a la del lector.

El sistema del texto es lingüístico y está producido dentro de un sistema social en el que participan ideologías.

Ello explica también que tanto la teoría como la crítica necesitan de otras disciplinas humanísticas (psicología, filosofía, sociología...) para comprender el texto.

El campo de la filología nos llevará al estudio inmanente mientras que otras disciplinas están más alejadas.

Roland Barthes escribió ensayos críticos y en ella dice que la crítica literaria es un metalenguaje. Es un discurso sobre el discurso. Un discurso disciplinario aplicado sobre un discurso artístico.

La diferencia entre discurso crítico y artístico es referencial. El artístico pragmáticamente se refiere al mundo y el crítico se refiere al discurso artístico.

Si la crítica no es más que un metalenguaje quiere decir que su tarea no es en modo alguno la de descubrir verdades sino sólo es válido o no lo es. Es decir, que constituye un sistema coherente de sí. Roland Barthes.

Hay que tener en cuenta que el texto es un hecho objetivo, un producto cultural aunque el acto de leer implica la subjetividad del que lee. Por tanto el autor y el lector están sujetos a los mismos códigos y sujetos a referencia.

Si éstos códigos no son los mismos o están muy alejados entonces el crítico debe reconstruirlos para sí, para poder leer.

Entre el texto y el lector hay un interpuesto: la lectura.

Objetivo

Lo que rompe la objetividad es el proceso de lectura. El lector debe atravesar el interpuesto para llegar a lo subjetivo.

Entre el objeto texto y sujeto lector: lectura; por ello el lector crítico debe atravesar tal zona intermedia de la lectura donde se instaura la subjetividad mediante la detección de pautas objetivales y si se logra obtener tales normas objetivas se podrá reconstruir mejor el sistema textual.

Dámaso Alonso – poesía española.

Habla de 3 tipos de lectura y en su función de 3 tipos de lector:

- Lector común: aquél que obtiene un conocimiento del texto.
- Lector crítico: es el que objetiva datos y ayuda al lector común a interpretar el

Texto.

3– Lector; poética lingüística: con grandes conocimientos es capaz de crear otros mundos en torno o a partir del texto.

Nunca hay dos lecturas iguales de un mismo texto.

Géneros del discurso.

Se establece una idea de la relación que existe entre autor/ lector.

- Relato del autor. 3– Relato del lector.
- universo imaginario 4– Relato imaginario

Evocado por el autor. construido por el lector

Fenómenos de significación y simbolización

Es la máxima objetividad implica interpretación y por consiguiente depende de la lectura del sujeto que la interpreta.

La relación entre (2) y (3) es por simbolización

La relación entre (1) y (2)

La relación entre (3) y (4) es de significación

En el esquema se aprecia el tránsito que corrobora todo hecho de lectura. La crítica literaria científica actual es una reflexión metodológica sobre una estructura objetiva que se describe a partir de la constitución y

relaciones sistemáticas ya formales, ya conceptuales, respecto al texto literario en sí mismo o respecto a otros sistemas.

Esto permite tener una síntesis de resultados o la razonada interpretación concluyente de los mismos.

Literatura comparada.

La literatura comparada se remonta a 1830 como una variante de la historia de la literatura.

Al principio se trata de comparar con una literatura nacional con otra.

Uno de los fundadores es François Villemain, entre 1820 y 1840 publica unos cursos de literatura francesa y establece comparaciones entre autores y movimientos literarios de otras literaturas distintas a la francesa.

Es el que emplea por primera vez el término de literatura comparada y señala algo muy importante *este estudio comparado de las literaturas es la filosofía de la crítica.*

En 1830 Jean Jacques Ampère en una lección inaugural del ateneo de Marsella reitera la siguiente idea: *la historia comparativa de las artes y literatura debe surgir la filosofía de la literatura y de las artes.*

Éstos introducen 2 conceptos: filosofía crítica y filosofía de la literatura y de las artes, éstos términos venían a ser el equivalente de la teoría de la literatura, que sería un tránsito hacia la literatura universal.

Hay que destacar la figura de Posnett que en 1886 publica en Londres *comparative literature*.

El s. XIX aporta el concepto básico de la disciplina y el primer paradigma metodológico de carácter positivista, historicista y comparativo.

El s. XX es la época de la consolidación de la literatura comparada, sobre todo al acabar la primera guerra mundial tiene un gran desarrollo.

T. S. Eliot escribió el artículo *tradition and individual talent* en 1920, incluido en el libro *the sacred wood*, planteando en él *la originalidad brilla mucho más a medida que se enmarca en la tradición aportando nuevos aspectos, matices y perspectivas. Es como se vuelve original y se incorpora a un sistema en el que todos son simultaneidades.*

La literatura es una realidad que no tiene fronteras ni espaciales ni temporales. Se rompe a principios del s. XX con la tradición romántica y la historia literaria, según la cual la literatura es un sistema de constantes que proviene desde la literatura greco- latina y, también éste nuevo concepto se distancia de la idea de originalidad romántica y en especial del nacionalismo literario.

Éstas ideas se oponen a la literatura comparada.

En Oslo en un congreso de ciencias históricas por iniciativa de Paul Van Tieghem se establece una comisión que es la Comisión internacional de historia moderna.

Hay un desarrollo de la literatura comparada. En 1954 en la universidad de Oxford se crea la asociación internacional de la literatura comparada.

Baldespenger fundó la revista *de literatura comparada* que se publica en francés.

Hay varias definiciones de literatura comparada.

En España hay uno de los mejores comparatistas que es Claudio Guillén que define: *por literatura comparada (rótulo convencional y poco esclarecedor) se suele entender cierta tendencia o rama de la investigación literaria que se ocupe del estudio sistemático de conjuntos supranacionales (...) y digo supranacional mejor que internacional para subrayar que el punto de arranque no lo constituyen las literaturas nacionales ni las interrelaciones que hubo entre ellas (...) lo que caracteriza o define al comparatista es precisamente la conciencia de unas tensiones entre lo local y lo universal o si se prefiere entre lo particular y lo general sin estar a favor total de uno de los dos extremos de este solidarismo*

C. Pichois y A. M. Rousseau dicen que el nacionalismo debe ser algo secundario y que debe primar la diversidad en la unidad, que hay que tener una conciencia adecuada de las semejanzas y diferencias.

La idea de la literatura universal surge con Goethe en 1828 su idea de literatura universal lo va a recoger M. Gorki en Rusia.

La idea de Goethe es una disciplina académica que es la suma de todas las literaturas nacionales. Frente a la idea de literatura universal está el de literatura general, el cual es un concepto distinto del de Paul Van Tieghem de 1920 y se trataría de un estudio de los hechos comunes a varias literaturas para dar una visión de conjunto de esos hechos desde una perspectiva más abstracta.

La literatura general pretende un estudio de géneros, movimientos, estilos o períodos históricos internacionales.

Sería un campo que cubre la literatura comparada en la zona de encuentro entre la literatura comparada y la teoría de la literatura.

En torno a los años 50 se produce una crisis en la literatura comparada en un congreso en 1958 en Carolina del Norte, donde Rene Wellek pronunció una conferencia titulada *the crisis of comparative literature* donde dice que hay una crisis en los estudios de la literatura comparada pero no que esa crisis se deba a la inexistencia de un objeto diferenciado de una investigación específica sino que la causa es el positivismo, historicismo y cientificismo que todavía arrastra.

Rechaza la distinción de Van Tieghem de literatura comparada y general porque para Wellek son la misma disciplina y dice también que, hace falta una reorientación de la literatura comparada.

La literatura comparada debería entrar en estrecha relación con la historia, teoría y crítica literaria.

Etiemble dice que la literatura comparada es algo más que una simple disciplina, es una afirmación política de universalismo y de apertura histórica y cultural.

La propuesta de Etiemble es un distanciamiento de la literatura comparada de tipo positivista que denuncia y se centra en estudios de tipo estético y estilístico.

La idea de Etiemble se acerca a ser una poética comparada. Por eso se ha desarrollado una nueva tendencia de la literatura comparada, que tratan de un intento de abandonar la reacción genética causal para justificar cualquier prospección comparatista y de atreverse a lo dado, a los hechos en sí.

Hay que buscar la unidad de las distintas tendencias (plástico o musical) siempre que no haya

habido relación entre las partes, y si aparece un mismo fenómeno en cualquier plano en que nos situemos entonces siempre aparecerá un elemento teórico invariante de la literatura.

Frente a las dos direcciones de la literatura comparada, la tradicional representada por la escuela francesa

(historicista) y la otra que es más teórica propia de la escuela norteamericana, no hay una tendencia integradora entre ambos sistemas y un ejemplo está en escuelas que han surgido en los 70 a partir de la estética de la recepción surgiendo la teoría empírica de la literatura que es la que considera la literatura como un sistema y, su principal iniciador fue Schmidt, y entorno a él hay un grupo llamado nikol, que ve la literatura como un gran sistema.

Supone 4 esferas fundamentales:

- producción de los textos.
- Mediación a la que se somete para ser difundidos.
- Recepción.
- Transformación en otros productos no literarios.

Otro de los grandes en los 80– 90 fue Even– Zohar que junto con J. Lambert desarrolló lo que sería la teoría de los polisistemas, según esto hay que tener en cuenta una compleja red de relaciones entre factores, como pueden ser el productor de textos, consumidor, código, institución en que se desarrolla... que todos dependen los unos de los otros, de tal manera hay que evaluar la literatura teniendo en cuenta esas relaciones de todos los factores entre sí.

¿Qué es un sistema literario?

Un conjunto de autores, obras y lectores relacionados por una serie de normas y modelos comunes que no coinciden directamente con otros sistemas. Por tanto la literatura deja de ofrecer rígidos perfiles nacionales ya que sus fronteras son débiles o no existen a causa de la mayor estabilidad de los propios sistemas.

Los sistemas literarios no existen aisladamente, sino a través de conexiones espaciales y temporales que son muy variables lo que proporciona un campo prácticamente inagotable para la investigación comparatista, que se puede hacer de una manera sistemática.

Manfred Schmeling escribió el libro Teoría y praxis de la literatura comparativa. En ésta obra trata de proponer 5 tipos o estrategias de comparación como metodología:

- Posibilidad monocausal: se basa en la primera relación genética entre dos o más

miembros de la comparación. Es el tipo de comparación que se hace en los inicios de la literatura comparada.

2– Se da cuando existe una relación de hecho entre dos obras de literatura diferentes y a esa relación se le añade lo que sería una dimensión extraliteraria fundada en aspectos históricos en los que se producen los elementos de la comparación.

3– Cuando entre obra y obra comparadas se introducen un *tertium comparationis* al que se le concede más importancia que a las relaciones de hecho, indicamos la influencia efectiva o comparación.

4– Vincula de una manera más clara la literatura comparativa con la teoría de la literatura ya que se refiere a una práctica desde un punto de vista ahistórico, donde predominan las ideas formales y estructurales.

5– Relacionado con la crítica literaria comparada, lo que se trata es de establecer un análisis de la obra literaria a lo largo de la historia.

Una teoría literaria que no se base en la primera crítica analítica suficientemente desarrollada será una teoría endeble.

Igualmente esa teoría será también endeble sino ha abarcado con amplitud el panorama histórico y en éste sentido lo que aporta la literatura comparada es una prueba de contraste imprescindible porque, a través de la literatura comparada se multiplica la secuencia de la historia en distintos ámbitos lingüísticos, encontrándonos con una simultaneidad de hechos.

La literatura es como una especie de lo que otras ramas de la ciencia de la literatura nos propone.

Etapas de la literatura.

Los dos grandes pilares en los que se sustenta la literatura son Platón y Aristóteles.

Previo a Platón hay una teoría literaria que merece especial atención: ésta visión está representada por los sofistas y los tratadistas de retórica. Éstos, que podríamos llamar pseudofilósofos del s.V a.C. intentan sobre todo convencer a los oyentes, con o sin razón, con o sin verdad.

Siglos después Sócrates o Platón los critican porque dicen que no se ajustan a la verdad. La finalidad de los sofistas y retóricos es el estudio del lenguaje y su poder de convicción.

Es por tanto el suyo un estudio técnico del lenguaje y de las combinaciones sintácticas.

Los sofistas fueron los primeros en trabajar la oratoria en género artístico literario. Sus intenciones eran las del retorcimiento del lenguaje y sobre todo, indagar el modo más práctico para convencer al auditorio.

Actualmente, la retórica está en pleno auge: publicistas, políticos... intentan el arte de influir, convencer como los autores del s.V.

Se puede destacar que Gorgias, que tiene una teoría sobre el poder de las palabras: dice que la palabra ejerce una gran fuerza en la voluntad de las personas. También son ejemplos Protágoras, Córax, Lisócrates, Demóstones...

Platón.

Platón se dice que nace en 427 a. C, hace sus obras en forma dialogada. Es un puro contraste por sus invectivas contra la poesía: la función educativa de la poesía es una es uno de los núcleos centrales de la teoría de platón.

Él afirma ser filósofo y no-poeta, y sin embargo, se da la paradoja de que Platón ha sido uno de los grandes creadores de mitos y poesía. De hecho, siempre llegaba conclusión: que la poesía es nociva y peligrosa (aunque en el fondo amaba la poesía).

La poesía tenía en la cultura oral de entonces una función política y educativa y no sólo placentera, por ello Platón que quiere desautorizar a la poesía como un producto de la verdad.

Dice que la poesía no produce verdad sino ilusión, por eso los poetas son sus enemigos.

En el Ión nos expone su teoría sobre la poesía y los poetas. Según ésta idea el poeta no habla a partir del conocimiento, sino de la inspiración (la locura, según él), por tanto no puede confiarse en un poeta como en un maestro.

En La república expone sus más serios ataques contra la poesía, sobre todo la poesía imitativa. La realidad está en el mundo de las ideas: sin pensamos en una cama, la idea de cama es real, y quien hace una cama hace una imitación; sale algo imperfecto, lejos de la cama ideal de nuestra mente.

Cuando el poeta describe una cama, describe una imitación de una imitación, con lo que nos encontramos con dos grados alejados de la verdad. Nos encontramos el concepto de Nímesis (imitación) que lleva a alejarse del ser y a introducir el desorden en uno mismo y los demás.

A partir de ahí él establece la importancia que tiene la imitación, y así distingue la obra literaria según 3 grados de imitación:

- **Teatro:** el autor no aparece en ningún momento, sería el grado más

bajo de imitación.

2– **Epopéya:** existen partes dramáticas que son imitativas y partes narrativas puras.

3– **Ditirambo:** poesía = teatro + lírica + narrativa, sería un género puramente narrativo y el elemento más elevado de imitación.

Siguiendo éstas ideas de Platón, cuando se trata de cuestiones morales o éticas, las consecuencias de la poesía son pésimas.

Ante la idea de Homero de: dios = bueno; el mal = otras causas, dice Platón que miente, y que su poesía puede llevar a los hombres a las sendas de la inicidad. Por eso afirma que la ley debería prohibir a los poetas hablar mal de los dioses (por eso en su república exiliaba a los poetas).

Platón también se ocupa del lenguaje (en el crático). No existe todavía clara distinción entre lengua literaria y lengua cotidiana. Éste discurso gira sobre todo a la adecuación del nombre a la cosa (a la teoría del referente de Linsk, la cual trataba de la referencialidad en las onomatopeyas y nombres propios).

En el crático se observa una distinción forma – fondo. Él habla sobre asociación fonética entre palabras en un significado común; habla de los juegos de sonidos, de las palabras, también trata el valor simbólico de los sonidos.

Platón es partidario de la pluralidad y de una relativa interpretación del texto.

Aristóteles (384 a.C. – 322 a.C.).

A diferencia de Platón, sus ideas están contenidas en su conocida poética, y también en la retórica. Platón estudia la literatura a propósito de, y Aristóteles la estudia en sí misma.

La poética de Aristóteles tiene 3 partes fundamentales:

- Discusión sobre la poesía en general.
- Exégesis de la tragedia.
- Reglas y valores de la epopeya.

A propósito de la imitación dice casi textualmente Aristóteles ... *puesto que el poeta es imitación, lo mismo que un pintor o cualquier otro imaginario, necesariamente imitará siempre de una de las 3 maneras posibles:*

- Representará las cosas como eran o son.
- Como dice o como se cree que son.
- Como deben ser.

Y éstas cosas se expresan con una elocución que incluye la palabra extraña, la metáfora y muchas

alteraciones del lenguaje.

Éstas en efecto, se las permitimos a los poetas [...] No es lo mismo la corrección de la política que de la poética ni la de otro arte que la poética.

Aquí por una vez se declara la autonomía de la literatura. La diferencia en Platón es más que manifiesta; aunque Aristóteles da respuestas a muchas de las cuestiones que había planteado su maestro Platón.

Así Aristóteles observa que la poesía épica, tragedia, comedia, poesía ditirámica y la música se parecen porque imitan, pero se diferencian por los medios, objetos y modos de realizar la imitación. A excepción de la música, todas imitan dando al lenguaje una forma métrica.

El poeta imita a los hombres en acción, a los hombres que son mejores o peores que nosotros.

A éste propósito dice que la misma distinción cabe entre tragedia y comedia, sin embargo la tragedia tiende a presentar a los hombres como mejores y la comedia peores, ridiculizándolos; todo respecto a la vida real.

Por tanto, la literatura se caracteriza por la imitación y establece también varios grados:

- Imitación directa por boca del poeta (narrativa o lírica).
- Imitación por boca de otros (teatro).

En su idea de la imitación sigue vigente la idea de Platón. Una imitación dice Aristóteles que se puede hacer en prosa o verso de una acción humana (puede ser mejorando, igualando o empeorando).

Cuando habla en su poética sobre el origen de la poesía nombra dos razones de ser que tiene la poesía:

- El hombre es un animal imitador y goza imitando. Prueba de ello

tenemos en los hechos surgidos de la experiencia. Aquellos objetos que en sí consideramos como dolor, como deleite, contemplamos cuando se los reproduce con fidelidad minuciosa, así ocurre con las formas de los animales más innobles y con los cadáveres.

Una vez más la causa de esto es que aprender produce el placer más vivo y no sólo a los filósofos, sino a los hombres en general, aunque su capacidad de aprender sea limitada.

- Es igualmente natural y placentera la armonía y el ritmo.

De la primera razón se deduce que la imitación es algo connatural a nosotros, porque gracias a la imitación se aprenden los primeros conocimientos.

De la segunda causa se deduce que el hombre goza imitando.

El arte de la poesía es de hombres de talento o de exaltados, pues los primeros se amoldan bien a las situaciones y los segundos salen de sí fácilmente.

Frente a la teoría platónica de que el poeta es un loco, Aristóteles dice que es una mezcla de racionalidad y de emoción. Por la imitación se aprenden, hay un origen intelectual, y también existe un carácter placentero: lo efectivo de la poesía.

Las partes en las que se establecen la tragedia según Aristóteles son **cualitativas**:

- Las que hacen referencia a la forma:

– Destacan el espectáculo; *es cosa seductora, ajena al arte y aún más a la poética.*

– Destaca el canto; es la separación entre texto y música.

– Destaca la elocución.

- Las que hacen referencia al contenido (al objeto, a la imitación de la acción):

– La fábula; es la estructuración de los hechos, es la parte más importante.

– El carácter; suele reducirse a dos tipos:

- El del hombre esforzado.
- Al de baja calidad.

En la tragedia debe imitarse el primero, el hombre esforzado.

Según esta idea, el carácter debe ajustarse a las normas de verosimilitud.

3– El pensamiento; consiste en saber manifestar lo que está implicado en la acción.

Parte **cuantitativa**:

1– Prólogo: la parte completa de la tragedia que precede al párodo (que es la primera aparición del coro).

2– Episodio: el equivalente al o que entendemos como los actos.

Antiguamente el episodio se situaba entre cantos corales completos

3– Éxodo: es la parte completa de la tragedia tras la cual no hay canto del coro.

4– Parte coral: se compone de párodo y estásimo; hoy no aparecen estas divisiones. Entonces tendrían la función de un actor que contribuían a la acción.

Al final de la definición de tragedia, dice: ... *y que mediante compasión y temor, llevar a cabo la purgación de ciertas afecciones*. Aquí habla de la catarsis: que es una visión entre médica y orgiástica (dice Rostagni G. Della Volpe que ve un concepto más intelectual y literario).

Para él el teatro es como un desahogo, nos libera.

Con ésta idea Aristóteles pretende dar una respuesta a Platón, que dice que el drama despertaba emociones en el hombre, que los hacía más emocionales y menos racionales, por eso Aristóteles dice que no menos racionales sino que la tragedia, el drama, nos sirve de liberación.

Se puede decir incluso que la verdadera tragedia da fuerza a nuestras emociones, controlándolas, muy distintas a esas emociones enloquecidas de las que hablaba Platón.

En éste punto se ve la diferencia entre la teoría de Platón y la de Aristóteles.

La idea de forma de Aristóteles es una de las mayores contribuciones a la literatura y a la teoría de la literatura en general.

Platón identificaba la poesía con el asunto (tema). Aristóteles diferenciaba tragedia y vida: la tragedia tiene un comienzo, parte media y final, y desde un punto de vista ideal, todas las partes se relacionan entre sí.

Esa insistencia de Aristóteles en la forma, a su vez le permite responder a la calumnia lanzada por Platón contra los poetas, donde Aristóteles dice que los poetas son literatos, hombres dotados, que saben indagar en la naturaleza humana y luego darle forma a través de los personajes.

La comedia.

Imitación de los hombres inferiores, pero no sólo en la extensión del vicio, sino de todo lo visible.

La epopeya.

Imitación de tipo especial, porque permite al autor hablar por boca propia o bien ocultarse a través de los personajes.

Al comparar tragedia y comedia, algunos tratadistas diferencian dos reglas: tiempo lugar, aunque Aristóteles sólo se refiere de manera explícita al lugar.

Es Castelvetro el que eleva a regla la idea de unidades en el teatro.

Aristóteles dice que el elemento maravilloso se da más en la epopeya que en la tragedia.

En otro pasaje de su poética se refiere a los problemas del lenguaje literario:

- Capítulo 20: partes de la elocución (elemento, sílaba, conjunción, nombre...).
- Capítulo 22: el problema del nombre. Establece una clasificación del nombre: simple, doble, usual, palabra extraña, nombre inventado, alargado, abreviado, alterado...

Es entre las clases de nombres cuando habla de la metáfora como una clase de nombre: *metáfora es la traslación de un nombre ajeno*, y distingue 4 tipos de metáfora:

1– Del género a la especie (ej: la nave está detenida (detenida por el ancla).

Sinécdote 2– De la especie al género (ej: inmuebles cosas buenas ha llevado a cabo Odiseo).

3– De una especie a otra especie (ej: habiendo agotado (quitar) su vida con bronce).

- Según la siguiente analogía:

1. Dionisio 2. Copa
3. Ares 4. Escudo

En el libro IV de su poética, Aristóteles habla sobre el origen de los géneros literarios e intenta dar una explicación racional basada en la tendencia humana a lo risible y lo serio, por tanto en esas dos tendencias se sitúa el origen de los géneros. Había pues un género noble y serio, y otro que sería jocoso y vulgar. Aristóteles vislumbra una evolución natural de los géneros literarios (Bajtin) luego centra toda su atención en la tragedia, y es la tragedia la que nos define en los siguientes términos: *es pues la tragedia imitación de una acción esforzada y completa de cierta amplitud al lenguaje sazonado (en verso y prosa) separada cada una de las especies en las distintas partes actuando los personajes y que mediante compasión y temor lleve a cabo la purgación de tales afecciones, entendiendo por lenguaje sazonado el que tiene ritmo, armonía y canto y por las especies separadamente el hecho de que algunas partes se realizan sólo mediante versos y otros en cambio mediante el canto.*

En el capítulo 22 se refiere a los requisitos del estilo poético, que se pueden concluir en dos cualidades: claridad y nobleza.

Hay 3 procesos que constituyen las normas aristotélicas:

- Elección de palabras no frecuentes.
- Modificación de la forma de las palabras.
- Modificación del sentido de las palabras (el significado, la metáfora).

Éstos aspectos configuran el estilo poético- literario como desviación del normal.

No obstante dice que conviene situarse en un término medio, ni muy elevado ni muy prosaico.

En la retórica él propone la necesidad de cuidar el estilo del discurso: *... porque no basta saber lo que hay que decir, sino que es necesario también dominar cómo hay que decirlo, lo cual tiene mucha importancia para que el discurso parezca apropiado.*

Aristóteles es el primero que piensa en la poética, la teoría de la literatura como una ciencia, como un arte que imita por el lenguaje.

En él encontramos una serie de ideas, pautas, principios que siguen vigentes hasta nuestros días. Es el fundador de la ciencia literaria, y por tanto el primer teórico de la literatura.

La teoría literaria en Grecia.

Platón y Aristóteles no son artistas desde el punto de vista filosófico.

En Roma son los creadores los que formulan ideas sobre la literatura.

El contexto político de Roma es distinto a los de Grecia; en Roma deben justificar porqué hacen literatura, por eso no establecen una visión general de la literatura, sólo que cada uno habla, plantea ideas de un arte particular según la propia inclinación de cada uno.

Ejemplo: Cicerón sobre prosa, oratoria (técnica sobre prosa). Horacio sobre poesía (teoriza sobre la poesía).

No obstante, en esas visiones parciales de cada uno subyacen ideas generales que ya habían establecido los griegos, en especial siguen a Aristóteles que es la helenización de Roma; hay un desplazamiento del centro

cultural de Alejandría a Roma.

Cicerón (106 a. C. – 46 a. C.).

Sus obras: de oratore, de inventione rethorica, orator, brutus, de partitione oratoria.

La verdadera crítica literaria romana se inicia en Cicerón. Él justifica su modo de hablar teóricamente frente a dos escuelas: los asianistas (por el estilo ampuloso, las imágenes...) y los aticistas. Cicerón dice que su estilo es un término medio entre esas dos escuelas y lo define como estilo ródano, de la escuela de Rodas.

De oratore es una obra compuesta por 3 libros, es una explicación del arte retórico que él mismo practica.

Según él, la elocuencia no procede de la retórica, sino a la inversa. Para tener elocuencia *hay que estar bien formado, primero en filosofía y en las demás artes del conocimiento.*

Ello es más importante que el aprender mecánicamente reglas teóricas para poderlas poner en práctica.

El libro III él lo dedica a la elocutio. Apunta que hay 3 preceptos a tener en cuenta al hablar: corrección, claridad y elegancia y convencimiento.

Orator, retrata lo que sería el perfecto orador. Relata los 3 estilos (asianistas, aticistas y de Rodas) y analiza sobre todo el ritmo de la prosa.

Aparece aquí como un teorizador de la prosa latina.

Horacio (65 a. C. – 8 a. C.).

Tiene una obra fundamental: epistola ad pisonem (también llamada arte poético).

No está bien estructurada, y muchos han sido los intentos de ordenar todas esas ideas.

En conjunto se pueden observar 3 grandes apartados:

- En el que encontramos un conjunto de preceptos generales sobre la poesía.

- Preceptos sobre los géneros literarios.
- Da consejos a los poetas.

Según sus comentarios, Horacio tenía un plan previo para ordenarla, aunque no pudo llevarlo a cabo.

Entre las muchas estructuraciones, uno de los mejores tratadistas, Rostagni,

hace una clasificación en los siguientes términos: en 2 apartados el arte y el poeta.

- El Arte.
- **poeisis** (poesía) (vv. 1–41).
- que el poema debe ser simple y uno.
- El asunto debe estar en armonía en la fuerza del autor.

- **poiema** (vv. 42– 292).

1– Forma en general (vv. 42– 152).

– Dispositio.

– Elocutio (la elección de las palabras. ¿La originalidad

depende de la elección del tema o de la elección de la forma?.

2– Forma de los géneros (vv.153– 294).

- Tragedia y comedia (la importancia de la pintura de caracteres, las acciones, el coro y la música).

- Teoría del drama satírico.
- Reglas del verso yámbico de 6 pies.
- Historia de la tragedia y comedia en Grecia y Roma.

- El poeta.
- Necesidad del buen sentido.
- Formación del poeta.
- Reflexión sobre la literatura para: instruir, enseñar y

agradar.

- Da normas sobre cómo el poeta puede llegar a conseguir

unas determinadas cualidades. Se obtienen mediante el trabajo y teniendo unas dotes naturales.

En Horacio hay una predilección por el teatro (y también por el patriotismo), influido por Aristóteles, y le gustaría un teatro tan importante como el de Grecia.

Sin embargo en su tratado apenas habla de la épica, se explica porque es contemporáneo suyo un gran poeta épico: Virgilio. Tampoco él analiza la lírica, por lo mismo, porque él era un poeta lírico y no hace tratamientos de esos temas.

Su arte poético en términos generales es lo que podía esperarse, responde a alguien en el que predomina el buen sentido. Él es, un conservador, prefiere las cosas que han soportado la prueba del tiempo (importancia de los clásicos).

Se muestra contrario a los extremistas. La poesía debe ser sencilla y profunda.

Reconoce también que el poeta debe ser un artista, no basta evitar las faltas, hay que tomar el término medio entre el estilo rígido y el gradilocuente: *en el término medio está la virtud*.

En Horacio imitar supone imitar a los clásicos, por tanto se refiere a la idea actual de intertextualidad.

Homero fija casi definitivamente el contenido y alcance de la épica. Horacio dice que la etiqueta y el decoro es muy importante en una sociedad, y hay que evitar el ridículo.

Es mejor atenerse a la tradición.

Mayor será tu reputación si expresas temas trillados de forma nueva, en vez de inventar nuevos temas.

Lo que en Aristóteles son unas normas sobre la práctica de la literatura, en Horacio se convierten en reglas sobre cómo escribir.

Horacio guiado por Aristóteles, se ocupa de la tragedia (personajes universales).

También se refiere en otro punto la importancia de la inspiración: es más importante el trabajo que la inspiración.

En otro momento de su arte poético Horacio señala que no radica en su existencia pues el poeta deberá unir lo útil y lo deleitoso.

También reincide en que más que imaginación desbordante, hay que tener precaución. Ha y que señalar a otros autores latinos como Quintiliano (padre de la retórica).

Quintiliano (35 d. C. – 95 d. C.).

En el ámbito latino tiene originalidad pues Quintiliano es ya un profesional de la enseñanza, así cuando Quintiliano hace una recopilación sobre la oratoria de los textos antiguos lo que hace es recopilar un manual.

Su obra institutio oratoria es el gran manual para la formación del orador. Compuesto de 12 libros y su contenido:

- Libro 1º: trata de la enseñanza anterior al ingreso en las clases de retórica.
- Libro 2º: naturaleza y esencia de la retórica.
- Libro 3º al 7º: sobre dos conceptos clave inventio y dispositio.
- Libro 8º al 11º: sobre la elocutio, memoria, pronunciatio o actio.
- Libro 12º: el ejercicio de la elocuencia.

La obra de Quintiliano se refiere a la situación histórica donde se produce, entonces hay que entenderla en función de cómo estaba Roma en aquellos momentos, la educación y la elocuencia.

El problema de la elocuencia es académico y sabiéndose expresar se conseguiría una liberación de la tiranía, de la retórica y también una vuelta a los clásicos, sobre todo a Cicerón.

Quintiliano ofrece todo un resumen del saber retórico antiguo, por ejemplo es el que más ampliamente trata los tropos literarios y las figuras. Por ejemplo: en el libro 3º y 9º encontramos un desarrollo de los tropos y las figuras. El esquema que establece es:

De vocablo (táfora, metonimia, senécdoque...).

Tropos

De sentencia (alegoría).

De pensamiento (prosopopeya, antítesis...).

Figuras

De palabra (paranimasia...).

Fue conocido y estudiado en la edad media y a partir de entonces es el gran maestro de la retórica. Se le sigue mucho en el siglo XIX y llega hasta hoy. Muy seguido por los preceptistas.

Tácito.

Una de sus obras es el diálogo de oradores, en el año 81 d. C.

No fue publicada inmediatamente porque Quintiliano no recoge ésta obra en la suya (son de la misma época).

La obra aporta el explicitar el término de elocuencia y la elocuencia para Tácito tiene un sentido similar a lo que llamamos ahora literatura.

Dice que la poesía sería anterior a la prosa, porque los oráculos hablaban en verso.

Con relación a la oratoria señala su decadencia y dice que si en esos momentos hay un resurgir de la oratoria es por corrupción de las costumbres.

En otra parte encontramos cómo cambian las palabras según las épocas, por eso según la perspectiva ofrece una visión histórica de la historia.

Entre el siglo 1 a. C. y 1 d. C. nos encontramos con unos autores que escriben su obra en griego aunque residen en Roma temporalmente como: Filodemo, Dionisio, T. Alicarnaso, pseudo-longino, pseudo-Demetrio... Entre las obras de ésta época destaca la de Pseudo-longino, que es de lo sublime. En ésta obra nos encontramos los primeros planteamientos de la crítica romántica y se encuentra también un comparativismo literario.

Neoclasicismo.

Comienza entrado el siglo XVIII.

Existe un afán por la crítica dogmática.

Es una época en la que se produce una divergencia entre teoría y práctica. La teoría está basada en los dogmas poético literarios de Aristóteles y Horacio. Se mantiene la idea de que la obra auténtica es aquella que se acoge a los modelos clásicos.

En cierta forma Wellek viene más o menos a decir que de la fusión de Aristóteles y Horacio nace el neoclasicismo.

Las obras estaban escritas en latín hasta el siglo XVIII, poco a poco va desapareciendo.

El carácter racionalista del siglo XVIII influye en la teoría literaria y por tanto el carácter racionalista acentúa la importancia que tiene el juicio y el plan en la composición poética. También respecto al lector destacan el juicio en la reacción del lector.

Conceptos fundamentales son los de imitación de la naturaleza y por imitación no hay que entender una copia

fotográfica sino, representación y por naturaleza hay que entender la realidad en general, y en especial la humana.

Lo que el artista hace es representar artísticamente la realidad y la realidad se objetiva en lo típico, en el orden y en los principios naturales y en el afán de alcanzar lo universal y típico se llega al anhelo de idealización de ahí que para los neoclásicos, naturaleza significa también naturaleza ideal, es decir, la naturaleza tal y como debe ser entendida según unas normas éticas y estéticas.

En cuanto a la estructura de la obra literaria el neoclasicismo se contentó con la distinción fondo- forma.

La obra literaria según su criterio, la obra se descompone en categorías que son casi independientes. Así ellos distinguen en la obra literaria la fábula, personajes, pensamiento y el metro, que en el tratado de Aristóteles éstos elementos constituyen una unidad, pero luego fueron fragmentados y tratados independientemente.

De la retórica tienen muy en cuenta los valores de la estilística porque ellos analizan todas las figuras. En cuanto a la influencia de la literatura sobre el público sigue vigente el dicho de Horacio de útil y agradable, por eso hay una confluencia entre arte y realidad.

Entre los ámbitos más notables es de destacar el desmoronamiento de la teoría de la imitación ya que se vuelve sobre todo a los efectos emotivos que la obra tiene sobre el espectador, y también se da importancia a la expresión del autor.

En **Francia** destaca un autor sobre los demás.

Voltaire.

Destaca sobre todo con dos obras. Él pasa 3 años en Inglaterra y le sirve para ensanchar horizontes literarios. Tuvo amistad con autores del momento como Young, Pope o Swift.

Mientras está allí escribe ensayos de la poesía épica, escrita en inglés, y subraya la diferencia entre la épica francesa y la inglesa.

Algunos dicen que ya hacía literatura comparada.

En Cartas filosóficas es donde se producen los ataques al teatro de Shakespeare. Le critica que a veces usa pasajes que pueden ser absurdos, como por ejemplo que plantea en Hamlet la conversación de los sepultureros, y dice Voltaire que no respeta las normas del drama.

Alaba a autores como Corneille y Racine.

La crítica más feroz que hace a Shakespeare está contenida en una carta escrita por Voltaire a la academia francesa y fue leída por D'Alambert, y en éste caso su ataque va dirigido a las nuevas tradiciones de Shakespeare, por eso dice que no se deben traducir pasajes de Shakespeare pues lo considera obsceno.

Según Voltaire hay que ajustar el estilo a la materia que se trata y la poesía debe tener la fuerza y claridad de la prosa.

Todo verso o frase que merezca una explicación no debe ser explicada. Voltaire.

Para él Virgilio y Racine serían maestros de la elegancia.

En aquellas fechas se refiere a algo que ahora produce un amplio debate: ¿se puede traducir la poesía?.

Voltaire decía que la poesía era la música del alma.

Diderot.

Sus primeras teorías son sentimentales. El arte y la literatura deben conmovernos y movernos, se entiende a un fin virtuoso.

Influyó por sus teorías dramáticas. Muchas de sus teorías están contenidas en la novela las joyas indiscretas, donde encontramos un alegato al realismo, a la tragedia realista.

Critica el teatro francés por su inverosimilitud y por la acumulación de sucesos en un corto espacio de tiempo. También critica la excesiva gesticulación y ademanes de los actores (muy forzados).

La perfección en el espectáculo reside en imitar adecuadamente la acción y lograr que el espectador se imagine la acción tal y como es. Habla de la importancia de los gestos y alaba a Shakespeare.

Rousseau.

Su libro va sobre la intención de crear un teatro en Ginebra. Propugna el teatro al aire libre y también trata temas sobre el sentimiento de la naturaleza.

Le Clerc (conde de Bufón).

Discurso sobre el estilo. Tiene una frase conocida pero mal interpretada *el estilo es el hombre*.

Jean François Marmontel (1723– 1799).

Escribió numerosísimos artículos para la enciclopedia francesa. Las reunió en un libro llamado Elementos de literatura. Abundan los rasgos de carácter racionalista.

Jean François de la Harpe (1739– 1803).

Es el calificador del gusto francés. Tiene un curso de literatura moderna. Tiene una historia razonada de todas las artes e imaginación.

Sus ideas son propias del neoclasicismo francés.

Sébastien Mercier (1740– 1814).

Defensor del teatro burgués sentimental. Llega a ser más extremista que los propios románticos ya que rechaza el sistema clásico del teatro. Reclama un drama que vaya dirigido al pueblo.

Condillac (1714– 1780).

Escribe un texto fundamental de retórica. Aparece un capítulo en el que habla del estilo literario. No hay reglas para el estilo, porque las clases de estilo son tantas como los hombres de género. Las reglas y los géneros varían.

André Chénier.

Ha sido recuperado para la teoría literaria. No fue muy conocido en su época. Hay un poema suyo La invención, donde aparece un verso *sobre pensamientos nuevos hagamos versos antiguos*.

Antoine Rivarol (1753– 1801).

El hombre intelectual moral. Tiene un discurso sobre la universidad de la lengua francesa.

Distingue entre la imaginación activa y creadora y una facultad meramente pasiva. El genio es una facultad creadora.

Distingue entre el genio de la idea y el genio de la expresión.

Italia.

Gian Vincenzo Gravina (1708).

Dice que la poesía es hija de la ciencia. Habla de la verosimilitud como categoría estética fundamental.

Giambattista Vico (1668– 1744).

Scienza nuova. Profesor de retórica en la universidad de Nápoles. Se casó con una analfabeta.

La poesía se opone al intelecto, se asocia con los sentidos y se identifica con la imaginación y el mito.

Su concepto de poesía está estrechamente ligado con la filosofía. Para él la poesía es una necesidad natural, la primera necesidad de la mente humana.

Homero o Dante son los auténticos poetas. Dice que en su época ya no hay auténticos poetas, sino retóricos, humanistas, literatos... Ya la poesía es naturaleza ante todo y no-arte. Es imaginación y no-razón.

Fue más importante a partir del siglo XX que en su propia época.

Melchiorre Cesarotti (1730– 1808).

De sus obras, en la segunda ensayo sobre lo bello, póstuma, se revela el gusto por lo sublime.

En Ensayo sobre la filosofía y el gusto, formula los requisitos del buen gusto.

Giuseppe Baretti (1719– 1789).

En su periódico sigue la influencia de los periódicos literarios ingleses, por ejemplo: spectator.

Inglaterra.

Samuel Johnson (1709– 1784).

No es un clásico representante del neoclasicismo porque difiere en varios puntos. Le falta la fe en las artes. El arte es algo superfluo, un vehículo para transmitir verdades morales o psicológicas.

Tiene un prefacio a la obra de Shakespeare donde expone sus ideas sobre el arte.

Su neoclasicismo no es exagerado, condena la imitación de los clásicos, no acepta a rajatabla las normas del arte.

Su realismo está basado en la pintura de lo universal *tarea del poeta es examinar no el individuo sino a la*

especie.

Su pensamiento sobre el lenguaje está dominado por las ideas neoclásicas sobre lo que es la propiedad lingüística. Hizo un diccionario donde recoge el uso correcto de las voces inglesas.

Piensa que la versificación de su época ha llegado al más alto grado de perfección.

Sus ideas sobre lo bello y lo cosmopolita son muy importantes, pero no se preocupa por el análisis del buen gusto.

Lives of the poets: se preocupa por los aspectos históricos de la literatura. Su obra es muy variada y uniforme, y se acoge a las principales doctrinas neoclásicas, las revisa e interpreta constantemente.

Hay también una serie de **autores escoceses** muy importantes:

- **Blacwell.**
- **Shaftesbury.**
- **Brown.** Son los ideadores de la historia
- **Ferguson.** evolucionista de la literatura.
- **T. Warton.**
- **R. Hurd,** el cual se opone a la novela porque son

poemas precipitados e imperfectos.

Hugh Blair.

Su libro de retórica tuvo mucha importancia en España, llegó a su libro de teatro universitario en el siglo XIX.

Lord Kames.

Busca establecer una retórica general de la literatura.

Alemania.

A. G. Baumgarten (1714– 1762).

Creador del concepto estética de ciencia del concepto sensorial. Para él el Arte y la poesía son conocimiento y no-pensamiento, son saberes no- intelectuales, un conocimiento que precede a lo intelectual.

La literatura es el material del arte poético y para él percepción es sinónimo de claridad y también organizadora.

J. J. Winckelman (1717– 1768).

Resucita el neo- platonismo. Para él la belleza es algo ideal, en el sentido que el artista logra condensar lo que rara vez se encuentra en la realidad y, exalta el ideal del arte griego sobre el latino.

También compara la revolución de los estilos escultóricos griegos, con las etapas de la evolución humana, pero destaca sobretudo por las teorías platónicas y un sentido de lo historicismo.

Lessing (1729– 1781).

Teólogo dramaturgo, filósofo, arqueólogo... Tuvo fama como crítico literario. Dicen que fue el libertador de la presión que ejercía el clasicismo francés. Es también uno de los que se preocupan por las cuestiones de estética.

Una de sus obras más importantes es Laökon (Laocoonte), donde llega a tratar relaciones entre pintura y poesía.

Otra de sus obras es Hamburgische Dramaturgie (dramaturgia de Hamburgo), la cual influye en la función de la tragedia, analiza el significado de la purgación a la que se refería Aristóteles.

Ésta obra es en donde codifica el gusto racionalista aristotélico y según él, hay tres puntos fundamentales donde se percibe la conciencia del gusto, y serían:

1º– En haber captado el sentido profundo de los criterios estéticos de Aristóteles del que serían la imitación, verosimilitud y en definitiva verdad o ética.

2º– Saber restituir el significado genuino de la idea de sentimiento catártico de Aristóteles.

3º– Saber reaccionar frente al fanatismo de las reglas no esenciales, sin olvidar las reglas esenciales.

F. Schiller.

El artista es como un mediador entre el hombre y la naturaleza, entre el intelecto y los sentidos.

El arte rehace al hombre en su integridad, le reconcilia con el mundo y consigo mismo.

Establece una distinción entre poesía interna y sentimental.

La **poesía ingenua** es la natural, la escrita con la vista puesta en el objeto. Es un arte realista y objetivo; pura imitación de la naturaleza en tanto que la poesía sentimental es reflexiva, consciente, personal y se sitúa frente al abismo que hay entre lo ideal y la realidad.

La **poesía sentimental** es la moderna. Es el que mejor desarrolló la idea de idealismo y su concepto va a ser muy grande en el realismo alemán.

También dentro del siglo XVIII hay que subrayar el movimiento de Sturm und drang (genio y naturaleza); movimiento anti– clasicista y anti– ilustrado. Para ellos el genio se opone a la disciplina creadora y naturaleza significa naturaleza en bruto, naturalidad. Destacan dos autores: **Gerstehberg (1737– 1823)**, introductor del prerromanticismo inglés en Alemania; **Hamann (1730– 1788)**, que condena muchas tesis del neoclasicismo, condena de verosimilitud y destaca la idea del genio creador.

Emmanuel Kant.

Su importancia en el ámbito literario reside en su consideración de la estética como una ciencia autónoma. De ahí la introducción de unos principios críticos– estéticos.

Romanticismo.

Se trata del rechazo del credo neoclásico aunque los estadios del movimiento romántico ya se producen siglo XVIII. Hay una transición, el romanticismo no rompe con la época anterior y es en Alemania donde se vislumbra esa transición (Schiller, Goethe y Kant).

Los grandes codificadores serán los hermanos Schlegel. Alemania pasa de ser asimiladora en el siglo XVIII de corrientes neoclásicas francesas a irradiadora de todas las teorías del romanticismo europeo.

Johan Gottfried Herder (1744– 1803).

Intenta una sistematización de la revolución del sentimiento y es el primero que rompe con el credo neoclásico y sus ideas van a ser tenidas en cuenta por los románticos alemanes.

Según Herder:

1º– La ciencia literaria es un proceso intuitivo o de atracción simpática.

2º– La poesía no es imitación racional de la naturaleza, sino creación, el poeta es un creador.

3º– El poeta representa las pasiones pero sin saberlo lo hace mediante el poder creativo de la imaginación.

4º– La historia literaria debe enfocarse sobretodo en su aspecto sociológico.

Se le consideró antecesor del francés Taine.

Goethe (1749– 1832).

Muy influido por las teorías de Herder. En la obra teórico literaria se pueden distinguir dos períodos muy diferenciados: antes y después de su viaje a Italia.

En la 1ª época (antes del viaje) tiene las ideas de Herder donde habla de poesía natural que para él es genio, naturaleza, inspiración.

En la 2ª época (después del viaje) se impregna del sabor mediterráneo y vuelve al neoclasicismo como filosofía de la naturaleza y ahí es donde escribe sus teorías del símbolo, teoría que luego va a tener una gran importancia pues es de los primeros que tiene una conciencia clara del símbolo que es cuando coinciden lo objetivo y subjetivo.

Tiene un ensayo que se llama Formas naturales de poesía, donde decía que sólo hay 3 formas naturales de poesía:

- La que narra claramente: épica.
- La inflamada de entusiasmo: lírica.
- La que actúa personalmente: dramática.

En cuanto a la historia literaria usa el término de literatura universal.

Friedrich Schlegel (1772– 1829) y August Wilhelm Schlegel (1767– 1845).

F. Schlegel es más teórico que su hermano, es más un teórico de la literatura mientras August sería más crítico.

Los ideales poéticos de Friedrich se concretizan en sus teorías sobre la ironía, el mito y lo misterioso y también se refiere a la novela.

En sus teorías habla de una nueva jerarquía de los géneros. Para él la ironía tiene que ver con la idea del arte como juego y como libre actividad y supone una conciencia simultánea de lo imposible y lo necesario.

A Friedrich Schlegel se le puede considerar como introductor de la ironía en la obra.

También se refiere a la idea de mito y plantea un mito de carácter filosófico elaborado románticamente y autoconscientemente.

Es el primero que da importancia a la novela, antes no había sido evaluada.

Cualidades de la obra literaria son: unidad, armonía y organización, multiplicidad y totalidad (es decir, perfección).

En otro momento apunta que en la creación artística intervienen fuerzas conscientes e inconscientes, existe instinto e intención.

August W. Schlegel se interesa por el origen de la poesía y observa y analiza que la poesía está en íntima relación en el origen y la esencia del lenguaje.

Estudia y en sus teorías destaca la metáfora, el símbolo y el mito. La **metáfora** es el procedimiento fundamental de la poesía. El **símbolo** señala que todo arte debe ser simbólico, es decir presentar imágenes significativas.

Mito es como la poesía, una visión completa y total del mundo.

Hizo una distinción que fue entre lo clásico y lo romántico. Dice que son dos ideales poéticos válidos los dos pero incompatibles entre sí. Lo clásico se da en los límites de lo finito mientras que lo romántico aspira a lo infinito.

F. W. Schelling (1775– 1854).

Aporta una nueva visión del neoplatonismo, el arte para él es intuición, visión intelectual y para él el tema principal del arte es el mito.

Novalis (1772– 1801).

Concibe la poesía como un sueño y cuento maravilloso, y lo asocia como libre asociación de ideas. Por eso para él los géneros principales serían: cuento fantástico y novela.

Jean Paul (1763– 1825).

Conocido por la introducción a la estética, aunque en realidad es un tratamiento de la estética que habla de la poesía en general, griega y romántica.

Habla de lo cómico, humor e ingenio, sobre las características de la fábula y la novela en su obra Introducción a la estética. Sería una teoría de la literatura.

Hermanos Grimm.

Revalorizan la poesía popular. Más radical es Jacob, quien afirma que la poesía natural se forma inconscientemente, en un oscuro pasado.

Schopenhauer.

Teoría sobre la tragedia.

Hegel.

Gran filósofo y personaje capital del romanticismo alemán.

En sus lecciones de estética encontramos las ideas más famosas y más influyentes sobre la estética, como la definición de estética: *es la apariencia sensible de la idea*.

La belleza es *lo universal concreto*.

En cuanto a la clasificación de las artes, Hegel une la teoría a la historia: las distintas clases de arte se concretizan en épocas de la evolución general.

De ésta evolución general Hegel distingue tres etapas:

- **arte simbólico:** aquel en el que no hay parentesco y relación entre forma y contenido (ejemplo: arte oriental).

- **arte clásico:** donde hay fusión o relación entre contenido y forma (ejemplo: arte griego).

– **arte romántico:** existía en la antigüedad y supone una nueva división entre lo interno y lo externo, y en el que la subjetividad hace de la forma externa algo fortuito y arbitrario.

Atendiendo a estas 3 etapas, el estadio simbólico lo asocia a la arquitectura; el clásico en la escultura y el romántico en la pintura, la música y la poesía.

Otros autores.

Tieck, Arnim, Kleist, Muller.

Inglaterra.

Samuel Taylor Coleridge.

Su teoría de la poesía se puede concretar en 3 grupos de aspectos que se relacionan: con la idea de lo que es el poeta, el de la descripción de la obra de arte y los efectos de la obra de arte en el lector.

Según su idea dentro de ésta problemática, señala que el poeta es un genio adornado de cualidades: debe tener sensibilidad, pasión, buen sentido, fantasía, imaginación... Distingue entre lo que es **genio e imaginación**.

Wordsworth.

Con gran trascendencia posterior. Es significativo por qué en él encontramos el primer manifiesto del romanticismo inglés en el que se rompe con el neoclasicismo. Es el primero que teoriza y se opone de manera clara a todos los planteamientos neoclásicos.

Concede mucha importancia a la imaginación (dice que es unificadora del poema).

También fueron importantes en Inglaterra **Jeffrey** y **Shelley**.

Italia.

Leopardi.

Para él la poesía es ilusión y fantasía, lirismo, sentimiento y nada más.

También son importantes en Italia **Manzoni, Foscolo, Sanctis.**

Francia.

Madame De Staël.

Expone teorías sobre literatura comparada.

Stendhal.

Cuando vuelve de Italia, expone teorías sobre el teatro. Ataca la regla de las 3 unidades.

Dedica un capítulo a la risa y no es partidario del romanticismo alemán.

Otro crítico francés también fue **Victor Hugo**, y otro crítico francés **no** romántico fue **Saint Belive**.

Positivismo (s. XIX).

Priva lo histórico, se estudian las teorías de evolución de Darwin.

Francia.

Taine.

Supera el romanticismo con sus teorías. Según él hay una ley (muy discutida): las creaciones de arte y la historia responden a 3 factores: la raza, el ambiente y el momento histórico.

El positivismo, aunque sus orígenes están en el romanticismo, toma sus bases en la oposición a él. El idealismo supone una prolongación, un desarrollo del romanticismo.

Taine compara a las partes de la novela con el desarrollo de la evolución de Darwin.

Idealismo.

Nietzsche.

Establece una evolución de las artes en El origen de la tragedia. Está ligada a dos formas esenciales del espíritu: el arte apolíneo y el arte dionisiaco.

- **apolíneo**: es de carácter objetivo y corresponde a las artes plásticas. Está dominado por la ensoñación.
- **dionisiaco**: es subjetivo y se refiere a la música y poesía.

También destacan **Bergson, Emerson, Dilthey y B. Croce.**

Introducción al formalismo ruso.

El formalismo ruso nace en la primera década del siglo XX (1914) y se produce como una reacción contra el positivismo histórico– literario decimonónico (siglo XIX).

A mediados del siglo XIX la teoría literaria rusa se orienta hacia lo social, hacia estudios comparativos del lenguaje, el folclore y lo filosófico del lenguaje. En esa línea Alexander Potebnia (1858) y Alexander Vasselovski (1906) son los que propician los estudios de filosofía del lenguaje y el folclore, pero ellos **no** son formalistas. De ellos deriva una ciencia académica que hereda las doctrinas más de carácter positivista, y se preocupan de problemas teóricos, pero tampoco son formalistas.

A finales del siglo XIX hay dos movimientos literarios en Europa que son casi contemporáneos al formalismo ruso.

Éstos dos movimientos de carácter poético son: el simbolismo y el futurismo (anteriores al formalismo).

El **simbolismo** estudia la técnica del verso e intenta suprimir la distinción fondo– forma, centrándose sobre todo en los problemas de la forma poética.

El **futurismo** es una reacción al arte del realismo, por eso rechaza el arte realista anterior e intentan convertir el discurso poético en un fin en sí mismo.

Los futuristas conceden primacía a la forma sobre el contenido. Son los más próximos (y los que más influyen) en las teorías de los formalistas, siendo éste el panorama previo al formalismo ruso.

Formalismo ruso.

El formalismo ruso surge gracias a un grupo de jóvenes investigadores insatisfechos con las enseñanzas que reciben en el campo de la lingüística y de la crítica literaria, surgiendo de ellos dos grupos en Rusia:

- Moscú– **Círculo lingüístico de Moscú**–1915: los fundadores (grupo

homogéneo) son lingüistas como: Buslaev, Bogatiev, Jakobson y Vinokur. En sus primeros estudios se orientan hacia el folclore y a trabajos sobre dialectología.

Es entre 1918 y 1919 cuando sus trabajos se orientan hacia el estudio de la lengua poética.

2– San Petersburgo– **Sociedad para el estudio de la lengua poética (OPOJAZ)**– 1916: éste grupo es más heterogéneo y aparecen lingüistas puros como: Jakubinski, Polivanov... También aparecen teóricos de la literatura como: Sklovski, Eichenbaum, Berstein, Tynianov...

Aspectos generales del formalismo ruso.

Conciben la obra literaria como producto verbal por lo tanto el estudio de la literatura es esencialmente el estudio del lenguaje poético.

Los formalistas rompieron con una concepción de la poesía como pensar en imágenes. Distinguen el lenguaje en su función poética y su función comunicativa.

Luchar contra la concepción impresionista del arte.

Destacan en la obra lo que la obra tiene de artificio, de fabricación y desprecia esa idea de inspiración (idea de moda en el siglo XIX). Ellos rehuyen de las preocupaciones psicológicas, sociológicas y filosóficas. Interrogan a la obra en sí misma.

La obra literaria goza de autonomía, carácter inmanente (estudio de la obra en sí misma) de la teoría de la literatura.

Sobre todo en ésta función de autonomía se acuña un concepto (de Jakobson) que va a tener mucha trascendencia a lo largo de toda la teoría del siglo XX, y es el de literariedad. Jakobson define el concepto: *la poesía es el lenguaje en su función estética así, el objeto de la ciencia de la literatura no es la literatura sino la literariedad es decir, lo que hace de una obra dada una obra literaria.*

Se acusó a los formalistas de estudiar el arte por el arte. Jakobson dice que es posible el acceso a la obra literaria atendiendo a otras perspectivas como la sociológica, psicológica o psicoanalítica, pero que no se debe olvidar que lo esencial en el poema es lo que hace que el poema sea una obra de arte en su poeticidad.

También ellos conciben la obra literaria como sistema de signos y por ello consideran a la obra en su inmanentismo y como unidad orgánica.

- Rechazan la fragmentación tradicional fondo– forma.
- Hacen coincidir el concepto de literariedad con forma.
- Otorgan a la forma el sentido de integridad.

El concepto de extrañamiento lo define Sklovski como: *el propósito del arte es comunicar la sensación de las cosas en el modo en el que se perciben, no en el modo en el que se conocen. La técnica del arte consiste en hacer extraños los objetos, crear formas complicadas, incrementar la dificultad y la extensión de la percepción ya que en estética el proceso de percepción es un fin en sí mismo y por lo tanto debe prolongarse.*

El arte es el modo de experimentar las propiedades artísticas de un objeto; el objeto en sí no tiene importancia.

El arte debe poner al descubierto sus técnicas, no ocultárselas al lector. Sklovski y los formalistas dicen que hay que saber las técnicas del arte.

Se hace una distinción entre narración y trama: para Aristóteles trama era el mito (combinación de acontecimientos). La trama se distingue de la narración en la que se basa; la trama es la disposición artística de los acontecimientos que conforman la narración.

Ésta distinción es importante para los formalistas rusos porque para ellos sólo la trama (sjuzet) era lo literario, mientras que la narración la llaman fábula, constituía la materia prima que espera la mano organizadora del escritor.

La trama de Tristran Shandy (Sterne) según Sklovski no es únicamente la disposición de argumentos, sino de todos los recursos utilizados para interrumpir o prolongar la narración.

La trama en ésta novela (Tristran Shandy) es una trasgresión de la esperada disposición formal de los acontecimientos.

Entonces Sterne, al dar importancia a la disposición extraña de la novela (capítulos desordenados, dedicatorias, juegos de palabras...), lo que hace es romper la convención que hay de la novela.

Idea de la motivación de Tomashevski.

Llamó motivo a la unidad de trama más pequeña y que puede ser un simple enunciado, y realizo una

distinción entre los motivos.

- **motivos determinados:** el que es exigido por la trama.
- **motivos libres:** el que no es exigido.

Sin embargo, desde un punto de vista literario son los motivos libres los más importantes, los que constituyen el foco de la narración y los que potencian el arte.

Existen también una serie de elementos externos a la trama que, en cierta manera, inciden en la narración (por ejemplo: el oeste persecución (interna), taberna (externo a la trama motivación).

La clase más familiar de motivación es lo que comúnmente llamamos realismo, porque el realismo entre normalmente dentro de las convenciones, pero cuando esas convenciones no convencen al lector, éste protesta de lo que lee. Pero cuando leemos novelas que sobre pasan todos los límites de la realidad, entramos en el campo de la fantasía y no nos importa hasta dónde puede llegar.

Idea de dominante.

Los distintos elementos que existen en una obra literaria pueden convertirse en automatizados, tener una función estética positiva. Un mismo elemento puede tener (en una obra) diferentes funciones o bien convertirse en automatizada.

Por ejemplo: una cita latina, un arcaísmo puede tener una función culta en un poema épico, o tener una función irónica en una comedia, y en una función poética es algo automatizado.

Según sus ideas, las obras literarias se constituyen con unos sistemas dinámicos en las cuales se estructuran a veces como elementos de fondo o de primeros planos.

El dominante es el que proporciona a la obra la unidad o el orden total. **Jakobson** lo definió: *el dominante es el componente central de una obra de arte que rige, determina y transforma todos los demás.*

La obra como sistema dinámico es importante porque permite a los formalistas indagar en la historia literaria. Ésa idea les lleva a matizar el hecho de que lo que cambia en la obra no son tanto los elementos del sistema (la sintaxis, el ritmo, la trama o el estilo) sino que son las funciones de esos elementos particulares (como utilizamos nosotros un determinado estilo o sintaxis...).

Tynyanov.

Dice que el texto literario es un sistema de funciones, a veces se actualizan más unas funciones que otras.

Ya en la última etapa del formalismo ruso, surge lo que se ha denominado como:

La escuela de Bajtin.

Generó una conexión entre el formalismo y el marxismo.

Destacan **M. Bajtin** y **Medvedev**, o el gran filósofo del lenguaje **V. Voloshinov**.

La escuela, en el fondo sigue siendo formalista a la hora de valorar sobre todo ideas lingüísticas de la obra literaria pero sufre por otro lado una gran influencia marxista.

Desde el punto de vista marxista es imposible separar ideología y lenguaje. Voloshinov dice que *la ideología no puede separarse de su medio, el lenguaje*.

Ellos no se preocupan por el lenguaje como idea abstracta desde el punto de vista meramente lingüístico (como Jakobson), sino por los fenómenos del lenguaje como hecho social, por eso ellos atacan a los lingüistas puros. Atacaron a Saussure porque no conciben el lenguaje como algo neutro, sino como algo social.

Bajtin ha tenido una importancia trascendental en la teoría de la literatura. Desarrolló una visión dinámica del lenguaje en el campo de la crítica literaria.

Como hubiera sido de esperar por la influencia marxista de esa época él no trató la literatura como reflejo social sino que se conservó el compromiso formalista respecto a la estructura literaria mostrándonos, cómo existe una naturaleza activa y dinámica que está presente en determinadas tradiciones literarias.

Según su idea, no son los textos en sí los que reflejan las condiciones sociales o de clase, sino que es el modo por el que el lenguaje desorganiza la autoridad y libera voces alternativas. Tiende a la idea de un lenguaje libertario.

Bajtin tiene una obra clásica titulada *Problemas de la poética de Dostoyevski*. Aquí establece un marcado contraste entre las novelas de Tolstoi y las de Dostoyevski. Dice que en la novelística de Dostoyevski las voces de los personajes no siguen los dictados del autor, sino que, en sus novelas hay voces alternativas, diferentes.

En tanto que en las novelas de temas de personajes se subordinan a los citados del autor. Las novelas de Dostoyevski se caracterizan por su carácter dialógico (abundancia de voces) frente a los temas de carácter monológico (una sola voz, el autor).

Otra idea es su teorización del carnaval: relaciona las voces alternativas que no se subordinan de las novelas de Dostoyevski con las fiestas oculares.

Las jerarquías se invierten (los locos en sabios, los reyes en pobres). Los opuestos se mezclan en el carnaval (fantasía y realidad, cielo o infierno) porque lo uno tiende a lo otro.

Lo sagrado se profana. En el carnaval todo lo serio y estable se ridiculiza: éste fenómeno popular y libertario según Bajtin, ha tenido una influencia formativa en la literatura de varios períodos. Así él utiliza el término de carnavalización para descubrir el efecto demoleedor del carnaval en los géneros literarios. En el carnaval hay una dinamización, se usa lo contrario al dominante. Las formas de la carnavalización están en los orígenes de la literatura.

En la **novela polifónica** las voces están en libertad, hablan de modo chocante o jocoso sin que el autor se interponga entre él y los personajes.

El círculo lingüístico de Praga.

Fue fundado en el 1926 por Mako vsky, y desarrolló un enfoque de tipo estructuralista y estético y tuvo en cuenta los factores extra- literarios que de manera tan fuerte habían sido rechazados por el formalismo.

Parte de la idea de ése sistema dinámico de Tynianov y le da una gran importancia a la tensión dinámica que se produce entre la obra artística como producto y la sociedad.

Entre otros conceptos está el de **función artística**: es un límite en constante movimiento, y no es algo cerrado. Un mismo objeto puede tener diversas funciones (ejemplo: iglesia: culto y arte).

Derivado de la estética, lo que la gente decide considerar como arte llevado, está también sometido a valores cambiantes.

Las tesis de Jakobson, Tynianov y Mako vski superan el formalismo puro de Tomashevski, Splovski y Eikenvan.

V. Propp.

Morfología del cuento (no formalista). En su estudio tiene en cuenta estudios de folcloristas finlandeses e irlandeses e intenta un estudio muy detallado de los cuentos, sobre todo de los fabulísticos, los cuentos fantásticos (clásicos de la literatura infantil).

Con éste estudio descubre que en todo éste tipo de cuentos siempre hay unos elementos constantes: observa que todos los cuentos se estructuran como una morfología.

Existen siempre 31 funciones que son idénticas: prohibición, información...

Éstas funciones se reparten en la esfera de acción de 7 personajes constantes: el héroe, agresor, donante, auxiliar, la princesa y su padre, el mandatario, el falso héroe.

Las funciones no se corresponden automáticamente con los personajes. Solución:

- la esfera de acción corresponde exactamente al personaje.
- un personaje ocupa varias escenas de acción.
- una única esfera de acción se reparte entre varios personajes.

Siempre hay una situación de inestabilidad pero todo cuento maravilloso está estructurado en 7 personajes que se corresponden a las 31 funciones.

Éstas ideas fueron tenidas en cuenta por **Greimas** quien hizo una reformulación de las teorías en su Semántica estructural.

Bremond escribió Lógica del relato donde estudia y aplica con diferentes reformulaciones éstas ideas.

Todorón escribió Gramática del Decamerón.

New Criticism.

Nace hacia 1953 en el sur de los Estados Unidos. Se consolida definitivamente en los años ´40 y ´50.

Su principal consolidador es **Ranson**.

Inicia éste primer movimiento porque publica en el 1941 un libro titulado New Criticism. En él hace algunas críticas a los autores a los que dedica el libro: Richards, Eliot y Winters.

Pasado algún tiempo se le denominó new criticism a todos los modelos de Richards y Eliot.

El núcleo central de éste movimiento lo constituyen autores como Ranson, Tate y Brooks. No es un grupo homogéneo sino que cada uno aporta más teorías pero que más o menos vienen a ser similares.

Ranson.

Nace en el 1881. Se centra en la poesía metafísica y observa que comunica una nueva conciencia de la cosidad del mundo, lo que le lleva a decir que esta poesía es la auténtica.

Tate.

Nace en 1899. Destaca sobre todo e incide en la idea del objeto poético como un todo orgánico el cual es el resultado de la extensión que es el elemento denotativo y de la intensión que es el elemento connotativo.

Idea de la tensión que es la unión del elemento denotativo y connotativo, lo extenso y lo intenso.

Brooks.

Nace en 1906. Es importante la idea de la organicidad del poema y se muestra contrario a la oposición fondo/ forma.

En conjunto como antes hicieron los formalistas rusos, nunca llegaron a tener contacto. Los nuevos críticos se preocupaban también por: el poema en sí mismo, hacen una crítica intrínseca ajena a las ideas extrínsecas, rechazan los aspectos biográficos...

Y a diferencia de los formalistas no llegaron a utilizar una terminología determinada porque no llegan a tener la formación lingüística al igual que los formalistas.

Ante ésta falta de conocimiento realizan una lectura, análisis detallado para descubrir las peculiaridades del poema que serían según ellos los puntos fundamentales para analizar el poema. Son rasgos que el crítico-lector detecta para obtener una interpretación.

Los Nuevos Críticos.

Influencias de los Nuevos Críticos.

Se destacan la de algunos ingleses y americanos como Hulme, Eliot o Pound.

Sobre todo influye Eliot con su obra Criticar al crítico, aquellos críticos que sólo se fijan en los hechos y sólo tienen en cuenta las opiniones subjetivas son los auténticos corruptores del gusto poético.

Él es partidario de la máxima objetividad al analizar el texto. De esas ideas del libro van a ser asumidas por los nuevos críticos, más o menos viene a decir Eliot que el crítico honesto no se interesa por el poeta sino por su poesía.

Principales teorías en los Nuevos Críticos.

Establecer una serie de rechazos a la crítica **extrínseca** y dentro del rechazo destacamos cuatro aspectos:

1) Confusión del poema y sus orígenes (ilusión genética): en inglés era llamado intentional fallacy. Consiste en definir que algunos críticos tratan de analizar el poema según causas psicológicas del poema. La ilusión lleva a un biografismo y a un relativismo crítico. Uno de sus más importantes exponentes fue W. K. Wimsatt.

2) Crítica subjetiva e impresionista (ilusión psicológica): en inglés era llamado affective fallacy. Es en la que cae el crítico cuando intenta comprender la psicología del lector. Se cae en una crítica subjetiva e impresionista, por lo tanto el lector tiene la potestad de juzgar la obra a su gusto.

3) Mimetismo y expresividad de la forma (ilusión mimética): el mimetismo y expresividad se da más entre los críticos o poetas y desde ésta 3ª teoría se atacan los movimientos modernistas y su tendencia a expresar miméticamente los fenómenos o estados anímicos con un lenguaje similar.

Si se quiere expresar un sentimiento de caos, usará un lenguaje enrevesado.

Los nuevos críticos rechazan que el poema sea una imitación directa o concreta del poema. El poema según ellos no es transcripción sino transformación de una experiencia, de algo irreductible.

4) Confusión entre lenguaje científico y poético (ilusión del mensaje): en inglés llamado fallacy of communication. Ésta ilusión consiste en creer que la poesía es vehículo de doctrinas particulares que el crítico debe observar en el texto. Ésta idea procede de la confusión entre el lenguaje científico y poético, porque la lengua poética no es comunicación como lo es el científico y las afirmaciones del lenguaje poético es plurisignificativo.

La lengua poética no es comunicativa. Uno de los seguidores de la iniciativa es Cleanth Brooks el cual, dice que no se puede hacer una paráfrasis de un poema porque no es en la paráfrasis donde se sitúa la esencia del poema.

Ellos utilizan un término el poema no debería significar sino ser, una de las ideas fundamentales, el poema debe ser una fuente de conocimiento.

No distinción fondo– forma.

Para Wimsatt la forma abraza y penetra el mensaje constituyendo una sola significación que tiene mayor profundidad y espera que el mensaje abstracto o el adorno separado. La auténtica dimensión poética está en la unidad dramática de una significación que coincide con la forma.

Es importante entender el concepto de estructura para comprender el concepto de forma.

Los nuevos críticos son también formalistas.

Estructura.

Brooks es el que atiende de forma más directa la idea de estructura; plantea la idea según la cual no hay que confundir la idea de estructura con esquema de diversificación pues la estructura está siempre condicionada por la naturaleza del material que entra en el poema; hay pues una relación dinámica entre estructura y material del poema.

Connotación y significación.

También es Brooks el que dice que las connotaciones de las palabras usadas por poetas definen los puntos de vista inscritos en el poema y, el hecho de que la significación resulte entonces de puntos de vista complejos (Complexes of attitudes– Brooks). Así, entonces Brooks distingue entre puntos de vista superficiales y subyacentes y el que prevalezca una u otra clase de punto de vista depende de las relaciones correspondientes en las connotaciones y otros elementos lingüísticos del poema.

Técnicas.

Utilizan una serie de aspectos:

1– **Tonalidad o tono:** si la significación de un poema reside en la complejidad de los puntos de vista, resulta

también muy importante descubrir cuáles son las tonalidades que definen ése punto de vista y la tonalidad.

Deriva de la explotación que hace el poeta de la polivalencia de las palabras y de las asociaciones que se establecen entre las mismas.

2– **Ironía:** es el resultado de la percepción de una no– congruencia que está siempre presente en el conjunto de la poesía.

El escritor que no es irónico no es un gran autor.

3– **Ambigüedad y paradoja:** la ironía se ve apoyada por la ambigüedad

y la paradoja. La ambigüedad es inherente del lenguaje conmutativo y la paradoja está entre los medios generales que permiten sostener una especie de tensión dialéctica a lo largo del poema.

- **Juegos de palabras:** estos permiten y desempeñan un papel muy importante en la dramatización del poema.

- **Símbolos:** procedimientos generales que funcionan a lo largo del poema. Los nuevos críticos hablan de secuencia de imágenes y símbolos. Éstos dos términos son intercambiables entre ellos.

Conocimiento total del poema.

Del análisis de la estructura del poema en sí mismo hay que pasar a la aprehensión total de su conocimiento.

Éste paso es meramente intuitivo y en éste punto Wimsatt dice que una de las funciones del crítico es la de ayudar a los lectores a tener una comprensión intuitiva y completa de los poemas y como consecuencia a entender o diferenciar los buenos poemas.

Significación general del texto.

A pesar de la atención que presta a la polisemia no supieron resolver (los nuevos críticos) el problema de la explicación u objetivación de la significación del texto.

La cuestión que se plantean es la de saber si mediante una crítica objetiva y convincente que aborda el análisis de la obra literaria se puede llegar a los aspectos más generales del poema o de la obra.

Para suprimir la separación entre absolutismo y relativismo ellos recurren a la noción de Hegel que él llama lo universal concreto, de hecho Ransom utiliza ésa idea de Hegel para designar los puntos de contacto que existen entre la estructura lógica (universal) y lo que denomina textura local (concreto); la tarea del crítico es evidenciar las relaciones entre concreto y universal.

Metáfora.

La que se encarga de representar lo concreto universal como síntesis total.

Su estudio es la esencia de la poesía y el estudio de la metáfora impide al crítico caer en el detallismo sin interés o un didactismo vacío.

Han seguido 2 vías los nuevos críticos en el estudio de la metáfora y éstas 2 vías han marcado 2 direcciones en el posterior desarrollo de la teoría crítica.

1ª dirección – metapoésia: ésta noción designa la tendencia poética por la que el escritor habla del hecho de escribir él mismo.

2ª dirección – análisis del lenguaje: los nuevos críticos nunca intentaron un análisis del lenguaje como aprehensión de la realidad, y se debe por el temor a todo lo que fuese ciencia.

Tenían que el objeto literario quedara reconocido a la aplicación de un sistema dogmático que no hiciera referencia nada más que lo eterno, al mundo, que fuera todo una paráfrasis. De ahí que se contentarán con la simple distinción entre lenguaje poético y literario.

Nuevos críticos e historia literaria.

En el horizonte de su labor hay un intento de reconsiderar la historia.

Siguiendo a Eliot analizar y tuvieron en cuenta a poetas metafísicos ingleses del siglo XVII, trataron de continuidad de la literatura estudiando poemas de épocas diferentes y estudiarlos como un microcosmos, propuesto por Warren y Brooks.

La nueva crítica ha tenido influencia a la hora de abordar el hecho literario.

Escuela de Chicago.

La escuela de Chicago en principio ataca el rechazo de los nuevos críticos al tener en cuenta los géneros de los nuevos críticos al tener en cuenta los géneros literarios. Nace a finales de los años 30 y su máximo representante es Ronald S. Crane.

Sus ideas al principio son similares a los nuevos críticos (antihistoricistas...), pero a partir de 1942 ellos propugnan una polémica de algunos de los representantes de los nuevos críticos en la revista *Modern Philology* donde ellos abren la polémica.

Ronald (director de la revista) reúne unos artículos escritos por miembros de la escuela y establecen la crítica y el criticismo, antiguos y modernos.

Los nuevos críticos (neo- aristotélicos) hacen una rehabilitación de la primera poética de Aristóteles e insisten en que es mejor dar importancia a la unidad de la obra que no buscar su fragmentarismo que es siempre algo engañoso para el análisis textual. Se basan en Aristóteles a la hora de diferenciar diversas clases o géneros.

El de la escuela de Chicago es un método genérico y orgánico, e intentan evitar así la tendencia de los nuevos críticos a estudiar todos los poemas de la misma manera y analizar de la misma forma la lírica, el ensayo o la novela.

Ronald denuncia a los críticos que sólo analizan poemas breves porque así no hay complejidad.

Siempre aluden a captar la ironía o tensión del poema, según los de Chicago todas las obras tendrían el mismo tipo particular de estructura.

Influencia de la psicología en la literatura.

- Referencia al estudio psicológico del autor (escritor).

- Referencia al estudio del poema creador.
- Referencia a los tipos y leyes psicológicas presentes en la obra.
- Referencia a los efectos psicológicos de la literatura sobre el público.

I. Estudio psicológico del escritor: aquí encontramos la cuestión de la naturaleza del género literario. Se relaciona con teorías clásicas (Platón). El autor es un loco, pero con dotes: según ésta idea, la neurosis distingue al artista de los hombres de C^a. Pero si el escritor es un neurótico (se decía de Kafka) cómo podría crear esas maravillosas obras.

En éste dominio de la neurosis del autor hay que recordar la distinción que hace Nietzsche en el Origen de la tragedia cuando él hace una distinción del escritor apoyándose en 2 divinidades clásicas (Apolo y Dionisio), los cuales representan 2 procesos artísticos distintos. Así encontramos que Apolo sería el tipo de poeta clásico, el artífice, mientras que Dionisio sería el poeta romántico, el poseído. La escultura y la música se relacionan con Apolo, pero aquellos estados de embriaguez con Dionisio.

También a tener en cuenta la tipología que desarrolla Jung.

II. Estudio del proceso creador.

Abarca desde los orígenes del inconsciente de una obra literaria hasta las últimas correcciones que el autor hace sobre ella. A éste respecto hay que distinguir la estructura neutral del poeta y la composición de la obra.

Hay que distinguir entre impresión y expresión. En éste dominio cabía la idea de inspiración si existe o se provoca. En el período clásico se relaciona con la musa. **De Quency** nos habla de la ayuda de la droga para la inspiración como muchos otros poetas malditos.

III. Tipos y leyes psicológicas.

El punto tercero se relaciona con la psicología para comprender e interpretar la obra literaria.

Aquí los personajes literarios, al aplicar una concepción psicológica los representamos como reales, nos identificamos con ellos, hay un grado de veracidad.

En la concepción psicológica de **Pruce?** Es importante el concepto psicológico de la memoria.

No hay que confundir el valor psicológico con el valor artístico. La psicología sería una idea preparatoria de la obra que consigue darle cohesión y complejidad.

IV. Efectos de la literatura.

La importancia del lector, la psicología es el punto principal de ésta tesis, porque cuando hablamos del placer de la lectura, ésta quedan relacionadas por el placer estético.

La influencia de la psicología en la literatura se relaciona. Da lugar al psicoanálisis.

El psicoanálisis.

El punto de partida de los estudios psicológicos y su literatura está en el momento en el que Sigmund Freud descubre que la causa de los delirios que una persona tiene no es una lesión orgánica de la persona o de consciencia, sino que está en el inconsciente, y para explicar esos delirios se busca un sentido distinto al manifiesto, con lo que se produce una relación entre el sueño, la neurosis y la poesía, vista sobre todo la poesía como un jeroglífico. El hecho que tiene el psicoanalista para explicar o analizar una neurosis es muy

parecido al que se sigue en un comentario de texto (sobre todo analizando metáforas, busca en lo que dice el paciente lo que se esconde tras las palabras).

Los mecanismos que actúan en el sueño son similares a los fenómenos metonímicos de la literatura, y ellos están en relación con la metáfora y la metonimia.

Los mecanismos que funcionan en el sueño son similares a los que se producen en la obra de arte/ literatura:

- Condensación: metáfora.
- Desplazamiento: metonimia.

Procedimientos que según Jakobson caracterizan a las 2 formas genéricas

principales de la creación literaria:

- La poesía.
- La prosa o narración.

Por la composición y descomposición de los símbolos, gracias a los cuáles se

entra en la trama de asociaciones lo latente que hay detrás de lo manifiesto se llega a explicar la obra por el hombre.

- poesía: prosa/ relato.
- Metáfora: metonimia (en cuando al proceso de

relación. Por ejemplo: los dientes de su boca eran como perlas– metonimia).

– Condensación: desplazamiento (supone una mayor continuidad).

Se asocia con el problema de la **afasia**:

- Orden paradigmático: metáfora.
- Orden sintagmático: metonimia.

Existen otros puntos de contacto entre el psicoanálisis y la crítica literaria.

Se dan sobre todo en la expresión verbal: fundamento de la cura psicoanalítica.

La imagen origina palabras y las palabras originan imágenes, Freud estructura un sueño como si se tratara de un jeroglífico (al descomponerlo obtenemos un juego de palabras que se puede convertir en sueño).

Una serie de imágenes dan lugar a una frase.

El psicoanálisis ha hecho diversas objeciones a la teoría o a la crítica:

- Pretender psicoanalizar a un autor ya desaparecido o

a través de sus textos es imposible.

- El psicoanálisis estudia sobre todo los contenidos y se

olvida de la forma de la obra que es lo verdaderamente literario.

Autores que han sentado las bases de la literatura y el psicoanálisis.

Sigmund Freud es el primero que estudia ésta relación.

Sus perspectivas fundamentales están en sus estudios de psicología del autor literario. Lo aplica a autores como da Vinci. Estudia también el problema de la creación y sus relaciones con otras formas de expresión del inconsciente (juego, chiste).

Analiza el proceso de lectura como desciframiento de un sentido más profundo. Habla de la importancia del lector o receptor que a través del inconsciente entra en resonancia con el escritor. Placer estético que experimenta el lector.

Obras.

El chiste y su relación con el inconsciente 1905.

Analiza el funcionamiento psíquico y lingüístico del ingenio, el humor y lo cómico y la causa del placer estético que produce.

Según él, el placer, el ingenio del chiste radica en la condensación, en un ahorro de las propiedades lingüísticas que da lugar a un desplazamiento de sentido, donde radica el ingenio.

Es dónde se encuentran los fundamentos del placer.

El delirio y los sueños en la Gradiva de Jensen.

Se dedica al estudio de la obra literaria, estudio sobre la obra, la creación y el creador y también trata de caracteres y los temas literarios. Le resulta interesante porque en ella se dan circunstancias con un abundante material onírico (real, no fingido).

A partir de ésta obra Freud intenta demostrar que las leyes psíquicas son las mismas en el sueño y en la ficción.

Lo podemos observar en un artículo suyo que ha tenido una gran trascendencia: **El poeta y la fantasía.**

En éste artículo compara la creación poética con 3 actividades:

- juego.
- fantasía.
- sueño.

1. Juego.

Acaso sea lícito afirmar que todo niño que juega se conduce como un poeta creándose un mundo propio o más exactamente situando las cosas de su mundo en un orden nuevo más grato.

La característica del mundo poético y el juego es la **irrealidad**.

El poeta hace lo mismo que el niño, crea un mundo fantástico y se lo toma muy en serio e incluso se siente muy ligado a él, pero sin dejar de percibir la realidad.

Cuando deja de ser niño el hombre sólo encuentra la satisfacción en la fantasía:

Creación poética/ sueño diurno.

Poeta/ fantaseador.

Los instintos insatisfechos son las fuerzas impulsoras de la fantasía y cada fantasía es una satisfacción de deseos (elevación...). Rectificación de la realidad.

Normalmente éstos deseos (ambiciosos) no se han cumplido y por tanto tienden a la elevación de la personalidad (habla sobre todo de sueños eróticos).

El héroe de todos los sueños es un yo invulnerable, es decir, el héroe es el vencedor.

¿Cómo se pone en funcionamiento el proceso creador?.

Un poderoso suceso despierta en el poeta un suceso anterior y de esta parte entonces el deseo que le crea satisfacción en la obra poética, la cual deja ver elementos tanto de la ocasión reciente como del recuerdo.

La poesía y el sueño diurno son los sustitutivos de los juegos infantiles.

En cuanto al placer estético: poeta y fantasía.

El verdadero goce de la obra poética procede de la descarga de tensiones dadas en nuestra alma (...) quizá contribuye no poco a éste resultado positivo el hecho de que el poeta nos pone en situación de gozar sin avergonzarnos ni hacernos reproche alguno de nuestras fantasías.

Un recuerdo de infancia de Leonardo da Vinci. 1910.

Obra y personalidad de da Vinci, contrastando obra y biografía. Sería como una mezcla de psicobiografía y psicocrítica.

Crítica temática.

El tema de la elección del cofrecillo (el mercader de Venecia de Shakespeare sirve como referencia).

Cofre de plomo: se casa con la dama. La elección sustituye a la fatalidad y así el hombre supera la muerte, algo que todos hemos debido de admitir.

Se elige allí donde en realidad se obedece donde hay una coerción ineludible y la elegida no es siempre la muerte sino la más bella de las mujeres.

Otros autores a destacar:

Carl June.

Su obra tiene una gran importancia para el estudio de los temas literarios. Carl June indica que por debajo del inconsciente individual subyace uno colectivo, así como una tipología, distinguiendo 4 tipologías:

- Pensamiento.
- Sentimiento.
- Intuición.

- Sensación.

Cada uno a su vez se subdivide en 2 categorías:

- Introvertido.
- Extrovertido.

Así ya se pueden dar clases de escritores.

Charles Mauron.

Autor de un método que él mismo denominó como psicocrítica (método de Freud, y seguidores de Klein, Kris, Bonaparte).

Freud y sus seguidores son sus apoyos.

Su método se desarrolla en 4 puntos:

- Hay que analizar una súper posición de textos que nos llevará a descubrir algunas relaciones inconscientes.
- Observar como se repiten y modifican en la obra esas redes de relaciones dibujando figuras y situaciones dramáticas.
- Por medio de las redes, de metáforas, se llega a deducir el mito personal.
- El mito contrastado con los datos biográficos es la expresión imaginaria de la personalidad del autor.

J. Lacan.

Sostiene que el inconsciente está estructurado como el lenguaje, es más, depende del lenguaje. Si Freud veía en los personajes literarios seres vivos, Lacan ve esos seres vivos en los seres del lenguaje y los trata como tales, es decir, para él se trata de tomar las palabras como una representación verbal del recuerdo. Las palabras se llaman las unas a las otras y nada hay detrás de ellas. No hay inconsciente en el lenguaje.

Por tanto el inconsciente es el negativo del lenguaje.

Lacan concreta las ideas de Freud haciendo del deseo el objeto mismo de la investigación psicoanalista.

También se interesa por el problema de comunicación. Según él es a través de la primacía del significante sobre el significado es como se puede llegar a decir lo que el texto significa.

Esta teoría de la importancia del significado le lleva a hacer un análisis desde donde su perspectiva analiza una conocida obra La carta robada (Edgar Allan Poe), basado en la importancia del significante. La carta en cierta medida supone un dominio de los personajes. La resolución del enigma estaba contenido en el propio título.

Crítica Marxista.

Distinción entre:

- Crítica sociológica: producto espiritual.
- Sociología de la literatura: objeto de consumo.

Marx y Engels.

Fundadores del marxismo. No elaboraron una teoría literaria acabada sobre el arte y la literatura.

A lo largo de su obra encontramos referencias sobre arte y literatura. Éstas referencias han sido recogidas en el libro Cuestiones de arte y literatura.

Marx comienza (1818– 1883) los estudios literarios en Bonn teniendo como profesor a August Schlegel.

La obra Laökon de Lessing le influye mucho. También lee a Shakespeare, Dickens y clásicos alemanes.

Hasta que no empieza su colaboración con Engels no empieza la teoría literaria.

Engels se va a Inglaterra y hacia 1844 en París conoce a Marx y empiezan la colaboración literaria y fruto de ésta colaboración es la obra La ideología alemana donde se declara de determinación social de toda cultura.

En el manifiesto comunista se encuentran ideas de la ideología alemana.

En 1857 Marx en su introducción de una obra suya manifiesta que el arte griego sólo es posible en un determinado arte social *presupone la mitología griega, la naturaleza y las formas sociales mismas ya elaboradas por la fantasía popular.*

Engels escribe unas cartas contestando a cartas que le mandan sobre cuestiones de literatura. Una de las cartas respondía a Miss Haykness respondiendo a la pregunta de qué entendía él por realismo.

Engels respondía en la carta diciendo que para él en la novela city girls hay un ejemplo de lo que debe ser el auténtico realismo. *Si algo tengo que criticar es que acaso el relato no es suficientemente realismo. Realismo significa, según mi modo de ver, a parte de fidelidad en los detalles, reproducción fiel de caracteres típicos en circunstancias típicas.* Cuanto más escondidas están las ideas del autor es mejor para la consideración de la obra de arte, porque dice que el realismo del que él habla se puede entender al margen de las ideas que expresa el autor en la obra y pone de ejemplo el caso de Balzac que pese a ser conservador es el que mejor sabe transmitir las condiciones sociales.

Plejanov.

Su teoría se sitúa dentro de un intento de estudiar los modos efectivos en los que los hechos literarios se sitúan en la historia de la sociedad, así como correlaciones y enlaces que existen en la realidad económica– social y diversas manifestaciones artísticas.

Se trata de una verdadera crítica sociológica.

La influencia de Plejanov y su pensamiento va a determinar las coordenadas teórico– estéticas de la crítica marxista y de cuál es la función social de la poesía o literatura durante los años entre 1920 y 1930.

Es una época en la que se olvidan los aspectos formales y estéticos de la literatura y se cae en lo que podemos

calificar un socialismo atroz y vulgar: sólo interesa la pertenencia de una clase, todo es una ideología.

Ésta línea predomina en la época estalinista.

Su obra tuvo una gran influencia incluso en España, ya que se tradujo con el nombre de *El arte y la vida social* (Madrid, 1929). En ésta época España estaba abierta a estos movimientos de carácter social.

Lenin.

Tiene una serie de textos sobre aspectos de literatura reunidos en *Escritos sobre la literatura y el arte*.

En la línea de Marx y Engels, desaprueba la literatura para obreros de corte populista, ya que indica que es preciso que los obreros no se confinen en el marco exclusivo en una literatura para obreros, y que deben aprender cada vez mejor el valor de una literatura para todos.

También Lenin, como Engels, se apoya y defiende la literatura de Balzac, porque aún siendo un conservador refleja genialmente la sociedad en la que vivía. También a Tolstoi, que defiende en nombre del realismo, porque dice que es un gran intérprete de las ideas y de los estados de ánimo de millones de campesinos rusos en vísperas de la revolución burguesa en Rusia. Es válida la obra de Tolstoi, porque ataca al capitalismo y describe la situación que hace posible la revolución, por eso, según Lenin, la clase obrera, a través de la obra de Tolstoi, puede aprender mejor a comprender a sus enemigos y a darse cuenta a sí mismo de la debilidad de las soluciones humanistas que propone.

En éstas ideas de Lenin encontramos el valor de la literatura como arma ideológica en la lucha de clases. Esa idea, la va a desarrollar en un artículo (1905) *La organización del partido y la literatura de partido*. Ahí se encuentran afirmaciones como que la literatura tiene que convertirse en una parte de la cause general del proletariado.

Trotsky.

En 1924 publica *Literatura y revolución*, y en ella intenta fijar el papel de la literatura dentro de la lucha revolucionaria.

Otra cuestión que plantea es la posibilidad de un arte del proletariado. Viene a decir que es cierto que cada clase dominante crea su propia cultura y por consiguiente su propio arte.

Lunacharski.

Tesis sobre los problemas de la crítica marxista 1929.

En sus páginas Lunacharski se reconoce como un continuador de las ideas de Plejanov, puesto que reconoce el principio según el cual la obra literaria refleja siempre consciente o inconscientemente la psicología de la clase del escritor a la que representa.

También destaca el interés sobre el contenido y la forma y tampoco olvida el factor evolutivo.

Siendo ministro promovió el arte y los artistas vanguardistas. El arte de Rusia se internacionalizó, y tuvo contacto con toda Europa.

Pero a partir de los años 30 se produce un giro radical. Todo lo que sea hablar de arte vanguardista o Europa se castiga con prisión o destierro.

A partir de ése momento, en todos los órdenes, Rusia impone la más tremenda ortodoxia, un conservadurismo marxista atroz. Los críticos soviéticos considerarían que esas vanguardias que se están desarrollando entonces en Europa, son productos decadentes de la sociedad capitalista.

Tzara dice que lo curioso de la revolución es que cuanto más radical se es políticamente más burgués se prefiere el arte.

La combinación de una estética decimonónica y política revolucionaria ha sido el núcleo esencial de la teoría soviética.

En 1934 se celebra en Rusia un congreso de escritores. Karl Radek plantea una pregunta: *¿James Joyce o realismo socialista?*, y partir de esta idea, Radek dirigió un duro ataque a otro escritor comunista presente en el congreso (Herzfelde) que sostenía que para él, ante esa disyuntiva, Joyce era un gran escritor mientras que Radek decía que la obra de Joyce era la de un pequeño burgués porque afirma, por ejemplo de su *Ulises*, que lo que expone Joyce es una preocupación por la sórdida vida interior de un individuo intrascendente que desconoce cuáles son las fuerzas históricas en acción en el momento presente. Incluso afirma: si quisiera ser escritor, aprendería de Balzac y de Tolstoi pero nunca de Joyce.

Azhdanov, en la inauguración de éste famoso congreso en Moscú, recordó que no interesaba ya tanto las propuestas de Engels sobre una obra abierta y comprometida, y recordó que Stalin llamaba a los escritores *ingenieros del alma humana*, y dijo: *en efecto, la literatura soviética es tendenciosa, ya que en época de lucha de clases no hay ni puede haber una literatura que no sea clasista, tendenciosa y exenta de compromiso político.*

Otros autores se preocupan de la literatura como arma en la lucha de clases:

Mao Tse- Tung.

Para él el arte y literatura deben perseguir unir y educar al pueblo, como arma ideológica para luchar contra el enemigo; son el mecanismo general de la revolución.

Admite 2 criterios de crítica: uno político y otro artístico. Él se inclina a que la política debe ir antes que el arte: *... cuanto más reaccionario sea el contenido de una obra y cuanto más elevada su calidad artística, tanto más puede envenenar al pueblo, y mayor razón existe para rechazarlo.* Para él el arte transmite para embellecer.

A. Gramsci.

Italiano. Según su concepción en la literatura se encuentran las actitudes del autor ante la realidad que se nos presenta por medio de la obra.

Apunta que el concepto de que *el arte es arte y no propaganda política*, deseada y propuesta, y ante ella se pregunta –*¿Es un obstáculo que para la formación de determinadas corrientes culturales sean un reflejo de la época y contribuyan a reforzar determinadas corrientes políticas?*. Él responde que no le parece un obstáculo, porque la obra de arte debe de buscar más que el carácter artístico, también la búsqueda de sentimientos y actitudes vitales.

B. Brecht.

Para él la literatura es un arma política en la lucha revolucionaria y entiende que no se debe juzgar la literatura partiendo de la literatura sino de la realidad.

Por ello indica que la literatura debe ser realista, que debe estar motivada por la realidad.

Según expone, una obra de arte que no esté dominada, que no permita al público comprender esa realidad no es una auténtica obra de arte. También manifiesta que realismo no se debe entender como una simple fotografía, sino una acción crítica sobre la realidad.

Hay que criticar la realidad dándole forma, de forma realista, por eso la forma de la realidad tiene importancia porque la descripción de un mundo en constante evolución necesita también de nuevas formas de expresión.

G. Lukacs.

Enlaza con la teoría literaria marxista preconizada por Plejanov más que con una teoría de los partidos comunistas.

Es uno de los autores más relevantes de la crítica marxista: llegó a ser ministro de educación, pero cuando los rusos invadieron Budapest fue deportado a Rumania. En 1957 vuelve a Budapest, se aparta del partido comunista y la política y se centra en la creación de obras como Historia y desarrollo del drama moderno, Teoría de la novela, La novela histórica, Ensayo sobre el realismo...

El arte para Lukacs refleja directamente las relaciones entre los hombres dentro de un determinado modo de producción, y de ello se deducen 2 conclusiones:

1ª. Que el arte no corresponde automáticamente al punto de vista de clase porque al ser reflejo de realidad, será tanto más válido cuanto menos se atenga a la superficie y más profundice en la esencia de la realidad reflejada.

2ª. El arte, al ser superestructura, acaba con la estructura que lo sustenta, pero en el mejor arte, el reflejo de una determinada fase del desarrollo histórico- social, puede ofrecer las líneas de una determinada forma clásica. Es decir, de una manera tan persuasiva que la memoria colectiva de la sociedad se complace en evocar el pasado propio.

Dice que la mejor literatura es la realista y la tarea del crítico sería la de medir las obras de arte de acuerdo con el proceso histórico social que reflejan y valorar hasta qué punto la obra de arte sabe captar ese proceso social en el que aparece y representarlo, no de manera abstracta sino realista.

No acepta una literatura muy formalista, se opone a los simbolismos, rechaza las obras que no transmiten de manera muy realista la vida humana, como el naturalismo.

Con Luckas, la única sociológica se convierte en una investigación social, sobre las mediaciones que existen entre la base y la superestructura literaria. También él concede una gran importancia para estudiar los géneros literarios.

Se ocupó más de la forma/ contenido, pero se centró de tal modo en la forma que se le acusó de formalista.

Según expone, lo verdaderamente social de la literatura es la forma, aunque luego descalifica los productos literarios modernos como decadentes.

Forma/ contenido son dialécticamente inseparables, y constituye una unidad (la obra de arte).

Romper fondo/ forma es un poco romper el mecanismo dialéctico que da unidad.

Cuando se intenta separar forma/ contenido se cae en una de estas 2 tendencias:

- O la que caracteriza al formalismo, según la cual el contenido está en función de la forma.
- O el marxismo, la forma es un mero artificio impuesto por el contenido.

Luckas tiende al reflejo social, hay que valorarlo dentro de la crítica marxista.

La escuela de Frankfurt.

Dentro de la crítica marxista.

W. Benjamín.

Concibe la literatura como negación del mundo y anticipación de la utopía.

Sus intereses son contrarios a los de Luckas (interés de la forma). Benjamín dice que la poesía lírica sería el lugar propio o natural de la manifestación de la utopía a través de la palabra. La poesía dramática es aquella forma o género en el que el mundo se destruye postulando algo que le trascienda.

La narrativa se fija demasiado en el mundo como para no aceptarlo.

Su idea de concebir la literatura como negación le lleva a interesarse por las vanguardias, por poetas malditos (Baudelaire). Es de los primeros que estudia el cine en sus inicios como arte de reproducción, el arte mecánico, la técnica, porque es un proceso interesante. El cine supone una democratización del arte según él, es más popular.

La utopía al poder, un grito del 68 que Benjamín acoge como suyo.

T. Adorno.

La poesía lírica tiene un carácter social por cuanto supone una liberación de la praxis dominante. Lo mismo que la prosa es más manejable de escribir (prensa...) en la poesía se complica el proceso (estiramiento de la lengua, metaforización...).

M. Morkheimer – H. Marcuse.

Se oponen al capital, al nazismo.

Crítica contra los medios de masas como instrumentos de divulgación pseudo- cultural y de alineación informativa para la sociedad.

Goldmann.

Continuador de las ideas de Luckas. Su método es el estructuralismo genético. Sus obras son: el dios oculto, para una sociología de la novela.

El método constituye que el verdadero sujeto de la noción cultural son los grupos sociales.

Él en su proyecto investigador parte de la búsqueda de similitud entre la estructura ideológica de un grupo y el pensamiento de una obra. Y para esto se sirve del término visión del mundo. Para él sería un conjunto coherente de problemas y a veces también respuestas que se dan en el plano literario a través de la creación (la palabra o el universo de seres que crea la obra).

Por tanto la visión del escritor consiste en dotarlo de la máxima conciencia y darle en el plano de la imaginación una representación estructurada (ejemplo: el mundo ya está estructurado, por eso la imaginación se tiene que adaptar a él. Teoría del reflejo).

El estructuralismo genético supone la mezcla del estructuralismo y de la crítica sociológica.

Se trataría de relacionar según su método las estructuras de la obra y las estructuras sociales.

Entonces, ¿qué sería el realismo?. La creación análoga a la estructura de la realidad social, en el seno de la cual ha sido creada la obra.

Crítica existencialista.

Derivada de la crítica marxista (fotocopias).

Jean Paul Sartre.

Es su máximo exponente.

- **¿Qué es escribir?**. Distingue entre prosa y poesía según su

valor de uso. La prosa es utilitaria, mientras que la poesía no lo es. Por ello la poesía está más cerca de la pintura o la escultura, pues la actitud poética valora a las palabras como objetos y no como signos.

- **¿Por qué escribir?**. Escribir es desvelar el mundo y

proponerlo como tarea al lector. Mediante la creación artística el autor se siente trascendente con relación al mundo. No escribe para sí mismo, sino para el lector. No hay arte nada más que por y para otro. La lectura es síntesis de percepción y creación. Se escribe para llamar la atención del lector y que preste su colaboración en la existencia objetiva de la obra, en su producción.

c) **¿Para quién escribir?**. El escritor se dirige a toda la sociedad, pero al estar ésta dividida en clases sólo escribe para algunos hombres. Función ideológica de la literatura en una determinada sociedad. Sólo en una sociedad sin clases la literatura tomaría conciencia de sí misma.

El concepto de mito.

Éste concepto entraría en la trama, sería lo opuesto a logos, lo racional. Mito es narración, cuento, lo contrario a discurso, dialecto, exposición lógica de un hecho.

También podemos entender como mito lo que es irracional, e intuitivo a diferencia a lo que es sistemáticamente filosófico.

En la teoría literaria el mito se alinea a términos como la religión, el folclore, la antropología, el psicoanálisis. También podemos decir que se opone a lo que es historia, ciencia, filosofía, verdad.

En los siglos XVII y XVIII (los siglos de la ilustración y el enciclopedismo), la época de Kant. Entonces el mito tendría sentido peyorativo, sería una ficción históricamente falsa.

A partir de Vico y su libro la ciencia nueva, y también por influencia de los románticos alemanes, el mito como el concepto de poesía pasa a ser una especie de verdad o equivalente. El mito ya no es el un rival de la historia, sino que, en todo caso, se alinea o está próximo al desarrollo de la historia.

El mito se refiere a todo aquello que es historia anónima, en la que se habla de orígenes y destinos de un pueblo, entonces la historia y el mito entran en confluencia y se duda de la veracidad. A veces el mito son imágenes neutrales con carácter pedagógico para podernos explicar la naturaleza.

En teoría nos podemos encontrar con términos como la imagen, lo sobrenatural, la narración, el cuento, lo arquetípico o imaginario. Éstos términos, cuando se habla de mito se relacionan con él.

Desde otra perspectiva, mito también puede referirse a un programa ideológico (la huelga de todos los obreros). También en religión (el mito del juicio final). Aquí el mito se opone a lo concreto.

En la época moderna también se identifica el mito con los creadores.

También el mito es una denominación común en la poesía y religión. Los estudios clásicos trataban el mito, la metáfora y el símbolo como algo eterno y superficial, como elementos externos separables de la obra; pero en realidad el mito y la metáfora se incardinan en la obra literaria hasta el punto que concretamente el mito en nuestros días representa un valor literario muy importante dentro de lo que se denomina la poética de lo imaginario, en la que los factores psicológicos en cuanto a la consideración del proceso mítico adquiere una gran importancia.

A éste respecto se reseñan nombres que han estudiado el componente de una poética de lo imaginario y lo mítico en la obra literaria: G. Bachelard (poética del espacio), J. Burgos, Antonio García Berrio.

A través de éstos autores se aprecia la tensión existente en la obra literaria entre la imagen de lo mítico y el mundo y el referente (la realidad). Así como anteriormente el mito era algo externo (relacionado con el mundo de la fantasía, cuentos de hadas) hoy, por influencia del psicoanálisis, el mito se construye como una predisposición a considerar todas las imágenes que aparecen en una obra literaria como reveladores del inconsciente, no sólo ya del autor sino del inconsciente colectivo.

El concepto de historia (según las tesis marxistas del materialismo histórico).

La ciencia de la historia (como tal ciencia) tiene sus inicios en el siglo XVII sobre todo a partir de autores como Vico y Spinoza. En el siglo XIX nos encontramos con la figura de Marx, y a partir de esa confluencia, nos encontramos con la idea de lo que sería el materialismo histórico (que está en Marx) no es sino una reinterpretación de la dialéctica de Hegel sobre la historia.

Es fundamental partir de la definición, según sus seguidores, de que el hombre— animal trabaja y tiene historia con un tiempo histórico cualitativamente distinto al curso mecánico del tiempo natural. Esta posible definición se puede calificar como el intento racional y profano (la idea de historia ha estado relacionada con la religión) más afilado que se conoce en el ámbito de la antropología.

La tentativa epistemológica del materialismo histórico se dirige a la constitución de una ciencia unitaria de la realidad, centrada en el concepto de historicidad.

Ésta ciencia tiende a totalizar todos los niveles del conocimiento humano estructurando sus relaciones, por ello, según la perspectiva del materialismo histórico, interesa manejar la idea de totalidad. Totalidad como movimiento conjunto que es el fundamento de la lógica dialéctica.

Por tanto, el materialismo histórico ha recogido ésta idea de totalidad que está en Hegel y la ha incorporado desde sus primeros textos y la ha mantenido como uno de sus principios fundamentales.

Así por tanto, la idea de materialismo histórico, cuando se pregunta por el sentido de cualquier producto histórico (por ejemplo la literatura) sólo cabe una respuesta: la historia es el sentido último de dicho producto.

Utilizando el término sentido como sinónimo de dirección de movimiento (la historia no es algo inmóvil, cerrado o finalizado, tiene la dirección en movimiento). El mundo histórico se mueve y no deja de moverse. Si nos basamos en la idea de Hegel, la historia se mueve dialécticamente y contradictoriamente, siendo la oposición de los elementos lo que da sentido a ése movimiento. Ése proceso de contradicciones da lugar a lo que podríamos llamar un espesor que está presente en cada producto histórico.

De manera que la lectura del último sentido histórico nunca es la que está inmediatamente en contacto con el producto. Es decir, el sentido histórico no está directa o indirectamente unido al producto histórico. Hay que tener en cuenta ése espesor sometiendo la textura a una serie de filtros hasta obtener una consistencia, y entonces aparecerá el sentido histórico impreso en el producto (por eso ahora mismo no se puede hacer historia de la guerra de Irak, siempre hay una contradicción, ver el tiempo que ha pasado para valorar, porque ya ha habido muchos filtros... Más que los años es importante la dialéctica, las distintas posturas, valores y juicios).

Cuando el espesor se haya sometido a los filtros nos encontramos con más características que son las que nos van a dar el saber histórico.

Éstas características son:

1ª. Totalidad: la historia es ante todo una estructura totalizante, todos los aspectos de la realidad están comprendidos en su espacio y tienen conexiones mutuas. Es decir, se definen los unos a los otros por su pertenencia a un campo común. Ésta idea de estructura totalizante.

2ª. Temporalidad: en la historia el tiempo se desarrolla en una sola dirección, una sola línea y con absoluta singularidad. Todo momento histórico es único e irrepetible, supone un momento antecedente y anuncia otro consecuente, por ello aunque se comparen dos sucesos históricos nunca son idénticos.

3ª. Perentoriedad: desde Hegel sabemos que todo suceso histórico engendra una categoría y que dicha categoría se define por su categoría opuesta, la cual habrá que denegarla para dar lugar a una nueva categoría cualitativamente distinta.

Cuando se habla de cualquier objeto categorizado históricamente debe darse por necesariamente supuesto que se le da como relativizado a un momento histórico determinado, que habrá de ser negado por otro posterior desde el cual será releído y reinterpretado. Por tanto el pasado histórico es un texto de inacabada lectura susceptible de sucesivas interpretaciones que a su vez la historia sistematiza y ordena.

4ª. Determinación: en el sentido de causa. Todo hecho histórico es causal, es decir, que admite necesariamente otro hecho anterior o conjunto de hechos.

En un mundo dialéctico todo proceso revierte su virtualidad y se convierte en causa.

La superestructura (catedral) actúa como causa de una formación estructural (turismo) con lo que se ve claramente el proceso concausal entre una y otra institución.

5ª. Acumulación cualitativa: un instante histórico D que va detrás de

A, B y C no es meramente el lugar serial que hay después de ellos sino que D niega y totaliza a los anteriores en una nueva síntesis en la cual desaparecen y se conservan como sustratos de un nuevo sentido.

El momento D lógicamente es posterior a los anteriores, es también a B y C, dialécticamente negados y redefinidos en D, que los sintetiza.

6ª. Universalidad: internamente la historia es un universo en sí misma, es decir, la universalidad de la práctica humana. Por tanto es necesario subrayar la existencia de una sola historia, pero por comodidad suele parcelarse en pequeñas historias. Éstas pequeñas historias son válidas en la medida en las que se las considere, sean unitaria y universal.

7ª. Perpetuación: todo sistema histórico tiene a la perpetuación, pero ésta sólo es posible mediante un juego de contradicciones, puesto que nada existe sin su contrario (para el momento histórico A se necesita el B), por tanto todo está amenazado por la negatividad. Éste fenómeno implica dos caracteres más estrechamente unidos a lo histórico, que son, por un lado, la reproducción histórica, y por otro, el juego de las contradicciones y de las libertades.

Ficción y realidad.

De la expresión el mundo del autor/ escritor se puede derivar:

- El mundo real.
- Mundo privado/ subjetivo/ psíquico.
- Mundo artístico (que crea el escritor).
- Aquel en el que vivimos todos, seamos escritores o no. Está constituido por

lugares y aspectos físicos. Le llamamos mundo real, pero no es muy acertado.

Las estructuras sociales en las que nos movemos no son reales en el mismo sentido en que lo son los individuos que se rigen por ellas, así por tanto hay que valorar la distinción entre mundo real o biológico y el mundo cultural o histórico por otra.

No es una distinción muy radical porque los productos culturales y sociales se integran en las realidades físicas. Por tanto, ése fenómeno de integración en lo natural o físico supone un grado de complejidad. De ahí que a efectos pedagógicos se distinga entre mundo real (en el que los seres conviven, un mundo exterior) y un mundo privado (subjetivo, interior, que está en constante relación con el mundo exterior) y por último, el mundo artístico (el que revela el mundo que hay en una determinada obra literaria, y que surge de las relaciones entre el mundo interior del escritor y el mundo exterior o real en el que está el escritor).

¿Cómo se integran estos dos mundos en la obra artística?.

El mundo real o exterior es trasvasado al artístico de una manera obvia mediante descripciones que sean reconocibles.

El mundo real puede ser descrito bajo otros nombres o circunstancias no tan reconocibles. Pero incluso la ciencia ficción toma de base la realidad. La ficción desarticula las formas externas a las que ya nosotros estamos habituados para que nos resulten sorprendentes (= el extrañamiento del formalismo ruso).

A veces el uso del mundo real para la realización de un mundo artístico se puede realizar mediante el proceso de objetivación máxima.

Aunque el mundo artístico está basado en la realidad, ello no supone que sea muy distinto de la realidad.

Por mucho que la obra literaria forme parte de muchos de los planteamientos del autor, esta obra nunca debe identificarse con la propia personalidad o pensamiento del autor. Ése mundo de ficción en definitiva está hecho de palabras. El autor construye el mundo a través del lenguaje o mediante un número de preferencias lingüísticas.

El mundo real es un modelo que permite acceder al mundo literario.

Ficción.

Del latín *fingere* . Se le dan una serie de afecciones como pueden ser formar, imaginar, suponer... Es formar con la fantasía.

También se puede cambiar el registro de las afecciones y podríamos expresar el sintagma decir falsamente, con lo cual, desde ésta perspectiva, el término *fingere* también nos acerca a mentira.

En el sustantivo *fictus* (hipócrita, imaginario, inventado, fingido, falso).

En el adjetivo *fictio* se encuentra semánticamente cerca de inventio, invención. Aquí se impone una matización. La inventio se refiere a las ideas que hay que tratar en una obra literaria (al conjunto del contenido racional). La invención hay que entenderla no como algo creado, sino como aquello que se encuentra en la memoria. La invención según la retórica es la capacidad de crear argumentos, ya sean verdaderos o verosímiles que hagan convincente la causa.

La ficción ha pasado a designar a todo texto narrativo. Es un tipo de literatura que se ocupa de narrar acontecimientos imaginarios y de describir personajes imaginarios (la ficción es composición imaginaria). Hoy se entiende como todo lo referido a novelas, narraciones en prosa.

Pero si atendemos a las lenguas románicas vemos que el término ficción oscila entre simulación e invención literaria y no supone un tecnicismo.

Podemos decir que hay dos términos que son los de mimesis y mentira. En torno a las cuales gira una serie de concepciones e ideales literarios. No obstante hay que reconocer que hay textos literarios que son más o menos respetuosos con lo que ofrece lo real, pero también menos cierto que en la construcción de la obra la ficción es un punto de partida indiscutible.

Así, mediante una serie de convenciones tácitamente admitidas por todos, aceptamos que el escritor:

1. Nos proporciona el equivalente verbal en hechos y personas en gran medida inexistentes.

2. El escritor parece estar siempre al corriente, no sólo de las acciones

de sus personajes, sino también de sus pensamientos.

- Todos aceptamos que dentro de la realidad imaginada del escritor

solamente aquellos acontecimientos que son útiles para la narración les atribuye autonomía y coherencia.

Es decir, el escritor asume la condición de crear mundos posibles y se atribuye sobre esos mundos la omniscencia y ejerce una selección de carácter funcional.

El escritor es un gran mentiroso pero que por convención está autorizado a distinguir o formular oposiciones de lo que es posible o imposible.

En cada movimiento literario siempre hay un repertorio de acciones y argumentos, y a partir de ellos se establece un acuerdo tácito con el destinatario. Una vez que se instauran los estereotipos narrativos, el lector ya no juzga la responsabilidad, la posibilidad de un acontecimiento respecto de las convenciones a la que pertenece.

Son las convenciones literarias las que legitiman lo imposible a base de una repetición y disfrute a lo largo de una serie de relatos afines.

Lo excepcional adquiere una naturaleza propia, con su propia estructura y sintaxis, es decir que algo tomado aisladamente entraría en el terreno de lo absurdo pero si lo repitiéramos haría que ese sistema de valores fuera admitido por todos, por la convención (superman).

Las convenciones literarias son la gramática de lo imposible.

Se habla de verosímil o inverosímil en vez de posible o imposible.

Las relaciones con lo real llegan a ser importantes por lo que respecta al instinto de fabulación, en nosotros como lectores existe una tendencia a recibir narraciones posibles, verosímiles y en cierto modo coherentes, pero ello está también en la necesidad del ser humano de la fabulación. Para escapar de lo cotidiano necesitamos crear otros mundos, necesitamos la fabulación.

El escritor que hasta cierto punto se deleita creando un mundo de ficción entre emisor y receptor que también se deleita leyendo tal mundo.

Capacidad del escritor de dar vida que crean mundos posibles y la actitud del lector para dejarse atrapar.

Discurso específico: necesidad de inventar historias. Es una necesidad universal.

Para los filósofos la fantasía actúa sobre la realidad, la obra literaria no pierde nunca de vista la realidad. La ficción literaria considera a la realidad como un dato, y cuanto más absurda es la ficción tanto más ese absurdo lo querrá verificar en la realidad. Lo real es lo que produce verosimilitud a la ficción.

Se produce una huida de lo real y una vuelta otra vez a lo real.

Incluso hay coordenadas culturales que digamos son asumidas por todos y que en cierta manera proporcionan un intercambio entre lo real y lo irreal, y entre estas coordenadas culturales se pueden situar creencias religiosas, la parapsicología...

Muchas veces los escritores nacen de vivencias prácticas, que todos conocemos y luego las transforman.

Todo va en función de épocas y cultura.

Lo que importa ya son las palabras, porque en las palabras es donde está encerrado el mundo. La hipérbole, la distorsión sarcástica, los procedimientos de un realismo exagerado, son maneras de transformar la realidad. Es transformar lo real en ficción y desde esta perspectiva la ficción a veces no apunta a mundos fantásticos sino que lo que hacer es deformar el nuestro.

En vez de presentar mundos posibles, lo que se hace también es presentar nuestro mundo como un mundo imposible.

Cuando se habla de mimesis se habla de imitación, pero también se puede hablar de imitación de obras anteriores.

FÍN PRIMER CUATRIMESTRE.

Estética de la recepción.

Surge en la Escuela de Constanza (años 70) en Alemania.

La hermenéutica es el arte o la ciencia de la interpretación. En sus orígenes, éste término se reservaba para la interpretación de las sagradas escrituras, pero sobre todo a partir del siglo XIX se amplió su significación, y actualmente se refiere a todos los problemas de la interpretación textual.

Se desarrolla con el gran filósofo **Heidegger**, pero los dos más conocidos predecesores fueron los alemanes **Schleiermacher** y **Dilthey**. El que provoca la mayor expansión de la hermenéutica es Gadamer, con una obra (1926) : *Verdad y método*. Aquí nos encontramos preguntas que afectan a problemas propios de la teoría literaria: ¿Cuál es el significado de un texto literario?. ¿Qué importancia tiene la intención del autor?. ¿Podemos comprender obras literarias culturales e históricamente muy alejadas de nosotros?. ¿Es posible la comprensión objetiva del texto o bien toda comprensión se relaciona con una situación histórica?.

El autor inglés **Hirsch** tiene otra obra fundamental: *Validity in interpretation*. Se apoya en la fenomenología de Husserl. No piensa que por el hecho de que el significado de una obra sea idéntico a lo que el autor quiso decir con ella cuando la escribió, sólo es posible realizar una interpretación del texto. Puede haber gran número de interpretaciones válidas, pero todas ellas deben moverse dentro de un campo de expectativas y de probabilidades típicas que permite el significado que pretendió el autor. Tampoco niega que una obra literaria pueda significar cosas diferentes para personas distintas en distintas épocas, pero esto se refiere más a la significación de la obra que a su significado.

Por ejemplo: *Rinconete y Cortadillo* (novela picaresca).

Las significaciones pueden variar en el curso de la historia, pero los significados permanecen constantes. Los significados los ponen los autores pero las significaciones los lectores.

Sin embargo, se podría hacer una crítica a la idea que hace Hirsch. Él defiende el significado del autor de manera no muy correcta: los significados no son tan estables ni tan determinados como cree Hirsch. Los significados pertenecen al lenguaje y por tanto es algo muy escurridizo; es muy difícil saber cómo un autor se expresa nítidamente: según esa idea se separaría sólo significado y significante, cuando ambos van unidos. Hay que tener en cuenta los contextos sociales en los que aparecen los significados.

El significado del lenguaje es un significado social, y el lenguaje pertenece a la sociedad antes de utilizarlo yo. La intención es algo preconceptual, y también lo es el significado, pero en el momento que yo utilizo el léxico con una intención de autor, la estoy (a la palabra) desvirtuando, porque la tengo que adaptar a unas normas que me dictan la sintaxis y la semántica.

Gadamer opina que las intenciones del autor nunca agotan el significado de una obra literaria. A medida que la obra pasa de contexto en contexto cultural o histórico, se pueden extraer de ella nuevos significados nunca previstos para el autor ni por el lector de la época.

Observa una inestabilidad que forma parte del propio carácter de la obra, el significado aporta inestabilidad a la obra, por tanto cualquier interpretación que se haga de una obra debe tener en cuenta la situación en la que se describe. Por eso dice que toda interpretación de una obra consiste en un diálogo entre el pasado y el presente. Pero en ese diálogo lo que la obra nos diga dependerá de las preguntas que podamos dirigirle desde la posición favorablemente histórica en la que nos encontramos.

A Gadamer no le preocupa que nuestras preconcepciones puedan dañar la concepción de una obra porque esas preconcepciones nos llegan de la tradición. Por ello Gadamer describe la historia como la conversación que somos.

La estética de la recepción es una modalidad más moderna de la que surge en Alemania en la universidad de

Constanza. Ésta nueva concepción hermenéutica a diferencia de otras propuestas por Gadamer, no centra su información exclusivamente en obras del pasado sino que su teoría hermenéutica la centra en obras del pasado. La teoría de la recepción estudia el papel que el lector tiene en la obra, atendiendo a éste postulado donde destaca la importancia del lector en la obra se puede deducir que el fenómeno de la obra literaria en cuanto a su consideración, se ha visto afectado tras procesos de signo distinto. En el siglo XIX, a la hora de enfrentarse a la obra literaria se valoraba la figura del autor.

A principios del siglo XX esa importancia del autor da paso a la trascendencia de la obra en sí misma, en el caso de movimientos como el New Criticism, el formalismo ruso, estilistas... mientras que en los años 70- 80 se potencia la figura del lector.

El lector hace una serie de conexiones implícitas: llena una serie de huecos que hay en el texto, es el lector el que llena los huecos porque establece una serie de preguntas. El texto en realidad no es sino una serie de incitaciones que se le hacen al lector para que él complete el significado. En la teoría de la recepción es el lector el que concretiza el texto. Porque el texto dicho de manera simple, es una hilación de signos impresos en una página en blanco y sin la constante y continua participación del lector no existiría obra literaria, es el lector el que secciona la obra literaria.

A su vez también advertimos que en la obra literaria existen una serie de huecos y es el lector el que formaliza ése nexo que falta y esas interpretaciones se pueden hacer por distintos lectores que coinciden o no en su significación, lo curioso que aquí se produce es que cuánta más información produce una obra, mayor es el gasto de indeterminación, de duda. Aparecen más dudas, aparecen más interpretaciones.

Al aumentar la indeterminación aumentan las sugerencias. Si en vez de colocar un adjetivo colocas tres, ello evoca más respuestas de los lectores. Idea importante (estética de la recepción) es aquella en la que se nos indica que la lectura es siempre un proceso dinámico y desarrollo complejo que se desarrolla en el tiempo. Ésta idea la desarrolló el polaco R. Ingarden en su libro *La obra literaria de arte*, en él dice que la obra literaria en sí es un conjunto de esquemas que el autor debe de actualizar y cuando leamos, en ése hecho, apartamos de manera inconsciente una serie de preocupaciones que nosotros tenemos.

Cuando empezamos a leer el encargo, ésas preocupaciones se van codificando a medida que leemos y se producen según Ingarden un círculo hermenéutico, es decir: como un movimiento de la parte al todo y viceversa y ése círculo hermenéutico empieza a girar.

Por tanto desde ésta perspectiva la lectura que hacemos no es rectilínea, no es una serie necesariamente acumulativa sino que empezamos especulaciones o preocupaciones que generan un surco de referencias dentro del cual se interpreta la que viene a continuación.

Nosotros siempre leemos adelante y hacia atrás no es rectilíneo, prediciendo y recordando y siendo conscientes de otras posibilidades del texto que nuestra lectura había ignorado. Por tanto la lectura es una actividad complicada que se realiza al mismo tiempo en anchos niveles porque todo texto tiene un fondo y sus primeros planos, diversos puntos de vista narrativos. Existe más de un estrato de significado entre los cuales nos movemos directamente sin cesar.

Hay otro autor significativo que es, W. Iser que tiene una obra traducida que se llama *El acto de leer*. Aquí habla de estrategias que los textos ponen en práctica y de los repertorios de temas y alusiones familiares que tienen ellas, y hace falta el conocimiento de unos códigos, de unas reglas que rigen las formas por la que se expresan los significados. Los códigos que rigen las obras literarias suponen una trasgresión porque si nosotros siguiéramos al pie de la letra los códigos de la obra literaria ésta sería banal, sería el texto como una adaptación al acontecer cotidiano.

La obra más efectiva es aquella que lleva al lector a un conocimiento crítico de sus códigos y expectativas

habituales, por tanto la obra artística es la trasgresora y modifica nuestra forma de ver las cosas y nos sitúa ante nuevos códigos de comprensión hasta el punto que si por nuestras convenciones nosotros podemos modificar el texto, éste también nos puede modificar a nosotros.

El texto por tanto, puede dar respuestas impredecibles que nosotros no pensábamos. Es decir que nuestras convenciones son modificadas por el propio texto, para ser lo verdaderamente importante es que la lectura profundiza la conciencia de nosotros mismo y catoliza un concepto más crítico de nuestra propia personalidad. Lo que estamos leyendo al abrirse paso se convierte en nosotros mismo, el lector se interioriza en el texto y se convierte, entre comillas, en un personaje del texto. Sin embargo, en éste punto es uno de los más complejos y problemáticos en lo que se refiere a la estética de la recepción. Iser tiene una ideología humanista liberal, según él el lector debe de ser flexible, receptivo, imparcial y estar preparado para poner en tela de juicio todas sus posibles preocupaciones en incluso permitir que éstos se transformen. Para Iser, un lector con firmes convicciones ideológicas e inamovibles no será un buen lector a la hora de abrirse al texto, surgiendo aquí una de las preguntas clave: **¿ Para ser un buen lector nuestras creencias y convicciones deben tener un valor flexible?.** Si nuestras convicciones no son firmes, ¿cómo nosotros vamos a interrogar al texto?. ¿Cómo vamos a llevar ésas dudas al texto?. ¿Cómo vamos a poder subvertir el texto?.

Nos tragamos todo aquello que dice el texto, si no tenemos convicciones fuertes para contradecir al texto. Para Iser la función del crítico es examinar sus efectos sobre el lector, de ahí que él hable o que ponga dos tipos de lector:

1. **Implicito:** es aquél que crea el texto para sí mismo. Un sistema de estructuras que invitan a una respuesta y que nos predisponen a leer de cierta manera.
2. **Real:** es aquél que recibe una serie de imágenes durante el proceso de lectura pero que se hayan matizadas por la experiencia.

El fundamento de la teoría literaria de Iser es fenomenológico. El tipo de lector al que la literatura afecta más profundamente es a un lector más preparado. Un lector como nosotros que conocemos técnicas, estamos preparados a nuevas transformaciones que podemos leer. Por tanto, una crítica literaria tiene ya un aprendizaje y unas capacidades, las cuales la literatura ya no puede cuestionar porque la literatura depende de esos conocimientos del crítico, de ésta manera estamos ante un círculo hermenéutico viciado.

La lectura nos da la oportunidad de formular lo informulado.

Hay dos escritores importantes:

- **Robert Jarss** – *Para la estética de la recepción.*
- **Umberto Eco** – *Lector in fabula.*

Hay otro escritor también importante que es el inglés **S. Fish**, la lectura no busca descubrir lo que el texto significa, es un proceso en el cual se experimenta lo que el texto le hace al lector. Ésta teoría suya tiene una visión pragmática del lenguaje. Una transposición literaria puede sorprender o desorientar, entonces la crítica literaria no es otra cosa que una exposición del desarrollo de las respuestas del lector a la serie de palabras encerradas en una página. Lo que el texto nos hace es a su vez lo que nosotros le hacemos al texto. Por tanto, todo se reduce a una cuestión de interpretación y el objetivo de la atención crítica es la estructura objetiva que se encuentra en la obra. Todo lo que contiene texto, sintaxis, significado, etc., es producto de nuestra interpretación y no se da objetivamente en la base del texto.

Para evitar que el texto se diluya en múltiples interpretaciones diferentes, él habla de estrategias de interpretación, una estrategia que los lectores tienen en común y son los lectores los que rigen las preguntas.

Según él (Fish) los lectores son personas informadas con conocimientos similares y las respuestas no diferencian hasta el punto de establecer un debate razonado.

Los géneros literarios.

Existen los géneros teóricos o naturales y los históricos o empíricos.

No es una distinción excluyente porque para la concepción teórica del género es necesario el apoyo de la dimensión histórica de los géneros. De la misma manera de valorar o entender los géneros es necesario tener en cuenta la condición teórica de los mismos ya que el crítico, a la hora de analizar una obra concreta necesita también tener en cuenta la condición histórica, para a partir de una teoría coherente de los géneros un referente válido es la tripartición de las formas genéricas de expresión que son la lírica, épica y dramática.

Aunque más modernamente se debe de añadir y valorar el género ensayístico argumentativo.

Desde la antigüedad:

– **Platón** establece tres grandes divisiones: distingue la poesía mimética o dramática, no mimética o lírica y la mixta o épica.

Aunque las ideas de épica, lírica y dramática son muy posteriores.

La de Platón sería la primera referencia teórica al problema de los géneros literarios. Aunque luego ésta distinción queda abolida en el libro X cuando Platón considera como mimética todo tipo de poesía. La teoría platónica en general se orienta hacia la abolición de los géneros literarios, ya que procura captar sobre todo la universalidad y la unicidad del arte.

– **Aristóteles:** en él encontramos la primera reflexión seria sobre la existencia y caracterización de los géneros literarios, e incluso hoy su propuesta es motivo de diversas interpretaciones.

Él establece la siguiente división de los géneros:

1– Según los diversos medios con los que se realiza la mimesis. Ésta idea es el fundamento de todas las artes, las cuales se diversifican según el medio con que cada una realiza la mimesis.

Así se distingue la mimesis de la pintura porque la pintura utiliza el color en tanto que la mimesis de la música se distingue de la poesía por el ritmo, tono y armonía.

Tragedia, poesía y comedia utilizan ritmo, melodía y verso. La poesía ditirámica usa las tres a la vez. La tragedia y la comedia lo hacen separadamente.

2– Según el objeto de la mimesis. La imitación incide sobre las personas que actúan y éstos personajes pueden ser nobles o innobles, y desde ésta perspectiva distingue la tragedia de la comedia, porque la primera presenta personajes mejores que en realidad son, y la comedia peores.

3– Según los diversos modos de la mimesis, el mismo medio y el mismo objeto pueden distinguir por el modo de realizarse la mimesis, entonces él distingue dos modos fundamentales de la mimesis poética:

- El modo **narrativo**: el poeta narra en su propio nombre, asumiendo personalidades diversas.
- El modo **dramático**: los personajes representan directamente la acción.

– **Horacio:** observamos preceptos sobre los géneros en su Epístola ad pisonem

y ocupan un lugar destacado en la teoría de los géneros porque van a ejercer gran influencia en la teoría de los siglos XV, XVI, XVII.

Horacio concibe el género literario como ajustado a la tradición formal, era una conservación y caracterizado simultáneamente por un tono determinado. Es decir, un poeta no puede utilizar un tono propio de la comedia en la tragedia, y viceversa.

Y es sobre todo a partir de la primera mitad del siglo XVI cuando la poética de Aristóteles suscita un amplio movimiento de controversias sobre la interpretación de los géneros literarios. De ésta época surge que la bipartición de los géneros literarios según Aristóteles se transforma por una tripartición que va a llegar hasta nuestros días (dramática, épica y lírica). Los teóricos del siglo XVI necesitaban clasificar las odas de Horacio, el cancionero de Petrarca... Y éstas obras no se podían asignar a la dramática o épica, por eso, siguiendo la idea de Horacio en su *Epistola ad pisonem*", todo éste tipo de literatura se asimila a la poesía o género lírico.

– **La teoría literaria del clasicismo francés:** acepta la noción de género literario asumida de Aristóteles y Horacio. Ahora el género es concebido como una esencia eterna, fija e inmutable gobernada por unas reglas específicas y también inmutables. En ésta época se establece una distinción nítida sobre los géneros literarios. Se concibe de un modo suprahistórico a los géneros, es algo inmutable.

No obstante, en ésta época hay una tendencia a considerar que existen géneros mayores y menores. Ésta jerarquización responde a la jerarquización de los movimientos del espíritu humano. Tragedia = sentimiento de inquietud y dolor humano.

Ésta idea no se impuso de manera unánime tanto en el siglo XVI como en el siglo XVII, sino que éstas ideas suscitaron numerosas polémicas en torno a los géneros literarios que se desarrollaron sobre todo en Italia.

Distinción entre teóricos antiguos y modernos. Los antiguos consideraban las obras del pasado como algo inmutable, y los modernos dicen que las obras deben evolucionar y crear nuevos géneros.

Sin embargo, la renovación sufrida por las ideas literarias del siglo XVIII, siglo de crisis y renovación, se hace sentir sobre todo en los géneros literarios, ya que en éste siglo aparecen nuevas formas literarias como es el teatro burgués y la novela. Éstas nuevas formas contribuyen a socavar la rigidez de los géneros literarios todavía existentes en el neoclasicismo. A finales del siglo XVIII pero dentro del neoclasicismo encontramos el movimiento alemán *Sturm und Drang*, que proclama la rebeldía del escritor y contra las formas establecidas, se niega la inmutabilidad y se tiende a destacar la individualidad.

Teoría romántica.

Es una teoría multiforme. Critican las teorías clásicas como las del movimiento.

El movimiento *Sturm und Drang* se proclama la teoría contraria a la clásica de los géneros y hablan de la diversidad de las artes.

Entre los teóricos románticos sobre los géneros destacan **Friedrich Schlegel**, que estructura la distinción de lírica, épica y dramática siguiendo un criterio dialéctico según la relación sujeto– objeto. Desde ésta visión dialéctica, la lírica sería un género subjetivo, la épica objetivo y la dramática subjetivo– objetivo.

Hegel deriva desde su perspectiva la visión de los géneros al campo de la filosofía y así habla de tesis, antítesis y síntesis respecto a la relación sujeto– objeto.

Jean Paul fundamenta la tradicional división de los géneros en una conexión de los mismos respecto al carácter temporal. Así entonces, la épica o epopeya sería un acontecimiento que se desarrolla en el pasado. El

drama sería un acontecimiento que se proyecta hacia el futuro, y la lírica sería la sensación incluida en el presente.

Uno de los conceptos más importantes en la teoría romántica sobre los géneros literarios se refiere también a la defensa del hibridismo de los géneros. Uno de los autores que se caracterizan por esa defensa es el prefacio que escribe **Victor Hugo** en *Cromwell*, cómo se muestra contrario a la teoría clásica de los géneros literarios, condena la regla de las tres unidades y la pureza de los géneros. Ésta condena la hace en nombre, según dice, de la vida misma, porque la vida debe ser expresión del arte y por tanto la vida es una mescolanza de belleza y fealdad.

Esta idea del hibridismo y de la no-diferenciación de los géneros no sólo se manifiesta en el teatro sino que se extiende a otras formas genéricas. Es por ésta fecha cuando se acuña el concepto de novela.

En las últimas décadas del siglo XIX se vuelve a establecer una diferenciación de los géneros literarios. Adquieren gran importancia las teorías de Darwin. **Brunetière** aplica las teorías de Darwin a la problemática de los géneros literarios. Él concibe los géneros literarios como especies biológicas. Una de sus obras es *La evolución de los géneros literarios en la historia de la literatura*, en ésta obra presenta al género literario como si fuera un organismo vivo que nace, crece y muere. Los géneros literarios, a través de una evolución más o menos profunda se transforman en otros nuevos del mismo modo que determinadas especies biológicas. En ésta época las teorías positivistas y naturalistas influyen en la literatura.

En los umbrales del siglo XX se desarrolló en la cultura europea una reacción contra éstas ideas positivistas y surgen nuevas corrientes al amparo de movimientos simbolistas o decadentistas.

Dentro de éstos movimientos simbolistas y marcadamente filosóficos destacan dos autores: **B. Croce** y **Bergson**.

El problema de los géneros literarios se agudizó con las teorías de Croce. Intenta las argumentaciones de Brunetière por consideraciones dogmáticas y naturalistas en exceso. Para él la poesía es arte, todo arte, más que naturaleza la poesía se los revela como intuición— expresión, es decir, conocimiento y representación de lo individual. Elaboración alógica y por consiguiente, irrepetible. La obra poética es por tanto una expresión indivisible porque dice Croce, *cada obra poética es única e irrepetible*, el poema sólo tiene una expresión, que es el momento de realizarlo.

Croce no niega la posibilidad ni la legitimidad de elaborar conceptos y generalidades a partir de la diversidad de las creaciones poéticas, de modo que se alcancen después el conocimiento de una serie de poemas (naciones como lo que es un idilio, un madrigal...). El error comienza cuando del concepto se pretende deducir la expresión y reencontrar en el hecho sustituyente las leyes del hecho sustituido. Es decir, cuando se pretende tener en cuenta el concepto en primer lugar, el género en primer lugar, como una entidad sustancialmente existente y normativa a la cual deba conformarse la obra so pena de imperfección.

Denuncia la perspectiva que se iba estableciendo respecto a los géneros literarios. Decía que el crítico literario ante una determinada obra poética no trata de saber si es expresiva o qué expresa, sino que (por lo general) se limita a establecer las normas según las cuales esa obra se ha realizado. Investiga si es un poema épico, una tragedia...

Croce se aproxima a teorías que luego serían formalistas.

El concepto de género puede constituir un elemento cómodo de sistematización de la historia literaria, pero sigue siendo un elemento extrínseco a la esencia de la obra poética y a los problemas del juicio estético.

A mediados del siglo XX, **W. Kayser** considera el género literario como una entidad metafísicamente

normativa y como criterio de valor.

Dice que la reflexión sobre lo genérico nos conduce a las reglas externas por las que se rige la obra poética.

Para Kayser el género literario es una entidad cerrada y abstracta dentro de la cual se establecen subespecies arbitrarias sin reconocer legitimidad a las obras que no respeten las normas fijadas.

Para otros autores como **Wellek** y **Warren** los géneros literarios representan una suma de artificios estéticos puestos a disposición del escritor y que permiten la legibilidad para el lector.

Por tanto el buen escritor se acomoda en parte de las normas que le da el género. En general los grandes escritores raramente se inventan los géneros sino que se acomodan a esa visión histórica.

E. Staiger, en su obra *Conceptos fundamentales de poética*, insiste en la necesidad de que la poética se afirme en la historia, en la tradición formal, ya que, según él, la esencia del hombre es la temporalidad.

Reformuló profundamente la tradicional tripartición de lírica, épica y dramática sustituyendo éstas formas sustantivas por conceptos como estilo lírico, estilo épico y estilo dramático, de tal manera que él concibe lo lírico como recuerdo, lo épico como observación y lo dramático como expectativa. Tales caracteres distintivos se conectan con la tridimensionalidad del tiempo existencial (recuerdo= pasado; observación= presente; expectativa= futuro).

De éste modo, el análisis de los géneros literarios se transforma en última instancia en un estudio de la problemática existencial del hombre.

Lukacs, a lo largo de su obra se preocupa también sobre la problemática de los géneros literarios. En *Teoría de la novela* encontramos abundantes observaciones sobre el problema de los géneros literarios. Él distingue entre narrativa y épica, narrativa y drama y novela y epopeya.

Éstas ideas suyas están influidas por las teorías de Hegel. Manifiesta que el hecho de que la novela y el drama correspondan a diferentes visiones de la realidad implica la diversidad de contenido y forma.

En su obra *Estética* indica que la determinación, que la influencia histórico social puede ser tan intensa que lleva a la extinción de determinados géneros y al nacimiento de otros nuevos (extinción de la epopeya clásica, aparición de la novela).

Determinadas corrientes también plantearon teorías:

– **Estructuralismo**: ha desarrollado algunas de las teorías del formalismo y desde esa idea los estructuralistas en general definen los géneros partiendo de los elementos constitutivos teniendo en cuenta sus características lingüísticas.

– **Jakobson**: en su libro *Lingüística y poética* relaciona las particularidades de los géneros literarios con la participación, junto a la función poética que es dominante, de las funciones del lenguaje.

Desde ésta perspectiva establece:

Épica 3ª persona función referencial del lenguaje.

Lírica 1ª persona función emotiva del lenguaje.

Dramática 2ª persona función incitativa del lenguaje.

Hoy, para evitar ambigüedad ha quedado muy clara de distinción entre géneros naturales, como formas de expresión y discurso frente a los géneros históricos, las distintas clasificaciones que a lo largo de la historia de la literatura se han realizado respecto a las formas teóricas.

El universo teatral.

En referencia al teatro, el estudio de la obra dramática, por lo general se limita al texto escrito. Sin embargo, para muchos autores y críticos literarios, el teatro no es un género literario desde el punto de vista escrito, sino una práctica escénica. Más que el teatro escrito importa la representación. Por eso determinados escritores y críticos, sobre todo en el ámbito italiano, sitúan obra literaria y representación en una oposición equivalente a la de no-teatro- teatro.

Ortega i Gasset en *Las máscaras* afirma que el teatro, ante que un género literario es un género visionario y espectacular añade que la palabra tiene en el teatro una función constitutiva pero muy determinada, secundaria a la representación o el espectáculo.

No obstante, debemos de partir de la idea de que el teatro es un fenómeno literario y también un fenómeno espectacular. Hay que tener en cuenta su doble dimensión: texto escrito y texto representativo.

El texto suele presentar una forma de expresión constante que es el diálogo frente al texto narrativo o el poema lírico que utilizan ya sea el monólogo sólo, o bien en combinación con el diálogo.

No obstante, el rasgo de diálogo no es un criterio suficiente para definir la obra dramática. El diálogo se presenta fenomenalmente como un hecho de frecuencia, no de esencia, ya que hay obras de teatro construidas en un monólogo, con un solo personaje; también hay novelas y poemas que son enteramente un diálogo y algunas sólo parcialmente.

El diálogo dramático no tiene unos rasgos específicos. El diálogo teatral es siempre directo y el diálogo narrativo es siempre referido por el narrador.

Pero tampoco se puede caracterizar siempre al teatro con el diálogo.

Diálogo dramático/ diálogo no- dramático.

Diálogo teatro/ monólogo- géneros no dramáticos.

El teatro difiere también de los otros géneros en el modo de imitación.

Presenta a unos personajes en acción, necesariamente si está en tiempo presente y se desarrolla en un espacio delimitado.

Si la obra se escribe para ser representada, incluye necesariamente unos personajes que se encarnarán en actores y actuarán en un tiempo rigurosamente presente en la representación y en un espacio escénico limitado físico y antropológicamente.

La novela, al contrario, ofrece una ficción mediatizada por la fisura textual del narrador, que distancia las acciones y los personajes y sitúa el espacio y el tiempo como categorías de la acción y como categoría literaria sobre la que se construye una sintaxis espacial y temporal diferente para cada obra.

En cuanto al proceso comunicativo, tanto en el teatro como en un poema, la comunicación termina aunque no acaba generalmente en una lectura individual que también puede ser colectiva o en ocasiones (como un poema) una recitación o interpretación.

Frente a la doble posición del teatro se debe partir de la idea de que el teatro es un fenómeno literario en su doble dimensión de texto escrito y representado.

El teatro suele presentar una forma de expresión constante (el diálogo) frente al texto narrativo que utilizan ya sea el monólogo sólo, o bien en combinación con el diálogo. No obstante, el rasgo de diálogo no es un criterio suficiente para definir la obra dramática. El diálogo se presenta fenomenalmente como un hecho de frecuencia, no de esencia, porque hay obras de teatro construidas en un monólogo, y hay novelas y poemas que son enteramente dialogadas, y otras parcialmente.

Sin embargo, el diálogo dramático tiene rasgos específicos, el diálogo teatral es siempre directo, el narrativo es referido por el narrador. Se puede oponer diálogo dramático frente al no- dramático.

Pero no podemos identificar diálogo- teatro respecto a la relación monólogo- géneros no- dramáticos.

El teatro difiere también de los otros géneros en el modo de imitación, presenta a unos personajes en acción, necesariamente en tiempo presente y se desarrolla en un espacio delimitado. Si la obra se escribe para ser representada incluye necesariamente unos personajes que se encarnarán en actores y actuarán en un tiempo rigurosamente presente en la representación y en un espacio escénico limitado física y antropológicamente.

La novela, al contrario, ofrece una ficción mediatizada por la figura textual del narrador que distancia las acciones y los personajes y que se sitúa el tiempo y el espacio como categorías de la acción y como categoría literaria sobre la que se construye una sintaxis espacial y temporal diferente para cada obra.

En cuanto al proceso comunicativo, tanto en el relato como en un poema, la comunicación termina aunque no acaba generalmente en una lectura individual (que también puede ser colectiva) ó en ocasiones puede ser una recitación o interpretación.

En cuanto a la obra dramática, no termina su proceso de comunicación, no termina en la lectura sino que se extiende a la representación.

Ésta circunstancia condiciona que la representación es algo constitutiva y no-añadido del propio texto dramático, que condiciona el modo de recepción y por tanto el proceso semiótico.

El texto dramático es un proceso dialógico entre el autor y el espectador con una doble dirección: autor- receptor/ receptor- autor, y a lo que debemos añadir otro proceso dialogado entre los personajes y en el que no intervienen ni el autor ni los receptores. De ahí que se produzca un modelo lineal de tipo estructuralista en el texto escrito y en la representación, que más o menos tendría la siguiente visión esquemática:

1- Autor texto escrito lector (lectura interpretación).

- Autor texto escrito lector (lectura interpretación).

Director teatral representación espectador teatral.

La comunicación que se realiza en la obra dramática tiene dos partes:

1- La propia de toda obra literaria.

2-Específica de la obra dramática. Uno de los lectores da su

interpretación como punto de partida para una concreta puesta en escena que convierte al texto en representación.

Las relaciones lector obra autor, son las que canalizan el efecto feed-back literario y se dan en todos los géneros, pero en el teatro al prolongar el proceso de la lectura en su representación y al dirigirse a un nuevo receptor, el espectador amplía el efecto feed-back que afecta no sólo al director y a los actores, es decir, no sólo a los sujetos del nuevo proceso sino también al autor, y ésta es la de las razones que apoya la tesis según la cual el teatro empieza a partir del texto, que no es ajeno a la obra.

Por tanto, el texto literario que se escribe para ser representado no podría ser entendido en todos sus aspectos si no tuviéramos en cuenta ése efecto feed-back que la presencia del público, aunque sea muda, impone a través de la representación y la complejidad es aún mayor si se tiene en cuenta que las relaciones retroactivas se producen también entre el lector director actores autor.

En ocasiones el autor de una obra dramática cuando la escribe puede tener en cuenta quién va a ser el director y los actores. A la vez, dentro de éste planteamiento debemos valorar los conflictos que a veces en el conjunto de la comunicación teatral se producen entre el autor y el director, y también con los actores.

Cuando el autor desaparece, el director adopta otras responsabilidades, es el único responsable. Se dice que el director es el único responsable del teatro que se lleva a la acción.

Para el director el texto literario es sólo un pretexto. La obra creada por el autor llega a los espectadores por el director y los actores, y ellos son, previa y necesariamente, lectores. La representación se hace con el texto o contra el texto, pero siempre se parte del texto.

Después de la lectura que hace el director, los diálogos y acotaciones tal y como las escribe el autor como formas verbales, el director las inserta en una forma de teatralidad que puede o no coincidir con la visión que tuvo el autor a la hora de escribir la obra dramática.

Así la teatralidad es el resultado de la confluencia del autor y del director y tal forma es la que reciben los espectadores. El espectador de una representación no tiene acceso a las acotaciones a la forma lingüística del texto escrito, sino en la forma espectacular que esas acotaciones adquieren en el escenario.

Cuando la palabra se sustituye por su referencia y ésta referencia se constituye en mero signo por el hecho de aparecer en escena, pasa a formar parte del proceso escénico.

Con relación a esto, hay quien considera un traslado de los sistemas verbales a un sistema no-verbal manteniendo el mismo contenido, mientras que hay otros críticos que ve en éste traslado un fenómeno de nueva creación que se suma a la creación literaria.

Otro aspecto es el relativo al público con el director y con los actores que son directas y pueden dar lugar a cambios inmediatos de alguna parte del texto, que es lo que se denomina en el argot teatral como morcilla. Ése calor del público hace que los actores actúen con mayor o menos eficacia. También es de reseñar que el desdoblamiento que se da en la novela de autor-narrador no es el mismo que se da en la comunicación teatral que es entre autor-director-actores. El narrador de ficción en la novela se desenvuelve dentro de unos límites teatrales que son los que impone o fija el autor. En el saco del teatro el director y los lectores son personas reales que pueden alterar con su interpretación a los personajes que previamente diseñó el autor. Por eso, se ha dicho que nunca se repite la misma representación, nunca existen dos representaciones iguales. El texto por tanto, es un proceso de comunicación más complejo que cualquier otro tipo de comunicación literaria. Desdobra emisores y receptores, y crea una figura intermedia que es la de receptor-emisor que corresponde al director. Por tanto, el teatro dramático en su conjunto puede ser valorado según dos planos:

a) En cuanto a texto meramente literario que es el constituido básicamente por los diálogos, que puede extenderse a toda la obra escrita (drama, prólogo, acotaciones...).

b) Texto espectacular que corresponde a todos los índices que en el texto diseñan una virtual representación (acotaciones, prólogo...). Por tanto, pueden coincidir texto literario y texto espectacular, sin embargo el texto espectacular va dirigido al director y a los actores. Además, debemos tener en cuenta también que el texto espectacular tiene partes que nunca serán oídas por el espectador y son por lo general, todos aquellos aspectos que se hacen durante los ensayos y que van encaminados a organizar una creación imaginaria y a establecer relaciones espaciales y también de los sujetos del drama con los objetos que aparecen en escena.

Por tanto, el texto dramático supone una primera lectura global en su comunicación, no se puede hacer una representación a partir de una lectura progresiva del texto literario teatral, sino que tienen que leer, tanto el director como los distintos actores, el texto globalmente y a partir de ésta lectura es cuando se realiza la representación.

También se pueden alterar determinados elementos en escena y es necesario que el director cambien determinadas alusiones en la obra.

El texto literario, como creación artística, admite varias lecturas y el texto espectacular también como creación artística admite varias representaciones, hay por tanto una correspondencia paralela. La lectura es la interpretación hecha por un lector de todos los signos verbales del texto literario, y la representación es la lectura hecha por un director y unos actores del texto espectacular manteniendo en la realización algunos signos verbales (los diálogos, por ejemplo) o convirtiendo en signos no- verbales los signos verbales que lo exijan.

Así, el teatro literario y el texto espectacular tienen el mismo origen y son el resultado de la actividad creadora del autor. Pero a la vez como fases de un proceso complejo de comunicación son semánticamente abiertos en sus fases, ya que se realizan en situaciones pragmáticas diferentes y con receptores que tienen diversos grados de competencia lingüística, literaria y dramática.

Para la teoría literaria general la obra literaria en el proceso de comunicación supone 3 elementos:

Emisor – Texto – Receptor.

Obra

La teoría dramática puede partir del mismo esquema en su proceso de comunicación pero en el teatro, sin embargo se dan 3 emisores:

- Autor.
- Director.
- Actores.

El autor crea los diálogos y el texto espectacular como representación virtual. El director realiza la puesta en escena cambiando palabras del texto espectacular por medio de los objetos que pone en el escenario. Los actores asumen su papel y representan con su cuerpo y su voz los diálogos, y viven la historia que escenifican. La obra se desdobra en un texto literario y un texto espectacular.

Y por último el receptor se hace complejo porque será lector individual o espectador colectivo (el público) y entre ambos (entre el lector individual y el colectivo) está el director que pasa de ser lector a realizador.

Emisor – Obra – Lector

Teoría dramática individual/ pública

Autor/ director/ actores

Entre ambos se sitúa el director, el cual es a su vez lector y realizador

TEXTO LITERARIO/

TEXTO ESPECTACULAR

También es importante con los aspectos que caracterizan a la obra dramática en su aspecto formal, el lenguaje directo. Son muchos los aspectos que caracterizan semióticamente el teatro y una serie de signos no- verbales (gestos, tono, movimiento, desplazamiento, luces, vestido, maquillaje y peinado).

Todo éste conjunto corresponde a lo que un gran teórico y crítico del cine (Kawsan) estableció en un gran libro.

A éste respecto un autor crítico como R. Barthes compara por ejemplo, el teatro como si fuese una máquina cibernética, cuando está apagada no se ve, cuando está el telón puesto en el teatro no se ve, cuando sube el telón empiezan a aflorar múltiples signos que a nosotros nos están bombardeando: la luz, el vestido...

Entre esos elementos en, estudios posteriores, Kawsan, estableció una serie de elementos que están siempre presentes en todo fenómeno de la representación escénica, nos corresponden a la palabra y al tono.

En cuanto al tono, se puede caracterizar al personaje según la entonación y a éste respecto también hay otro factor importante en el teatro. El silencio puede llegar a caracterizar a un personaje, el silencio sirve para alargar el tiempo de enunciación e la cadena sonora y el silencio sustituye a la palabra por otro elemento fundamental, por otro sistema de signos que es el gesto.

Muchas veces se cataloga a un buen actor tanto en teatro como en cine por cómo sabe realizar los silencios. El gesto, la mímica y el movimiento corresponden a la expresión corporal. El gesto se puede definir como toda actitud corporal animada o no, es importante una distinción entre gesto/ gesticulación.

La gesticulación se aproxima más a un sistema de expresión como la del bailarín, mientras que el gesto dramático corresponde a un ritmo interior, corporal, el gesto debe salir del interior, el gesto se origina desde el actor y debe condicionar a la palabra como a las posturas que adopta el actor sobre el escenario.

De hecho, se han llegado a analizar los gestos en una obra teatral, se pueden llegar a comparar los gestos con el vocabulario de una lengua. Los gestos de las manos también son importantes. Una obra de Posissae *La medida de los gestos, prologómetros a la semiótica textual*, en éste libro trata de precisar la serie de gestos que producen a lo largo de una representación teatral, establece una tipología sobre la relación sujeto- palabra según 3 categorías:

- Prolongación: para completar el enunciado el gesto se apoya en la palabra.
- Sustitución: la palabra desaparece en provecho del gesto que asume por sí solo toda la enunciación, acompañamiento cuando el gesto, en mayor o menor medida se apoya en la palabra.

Junto al gesto es muy importante el movimiento; es uno de los modos de expresión corporal y comporta un doble aspecto: estético y dinámico, ya sea bajo la forma del lugar que ocupa el actor en el escenario y el desplazamiento que realiza hacia el interior o hacia fuera. Todo esto, también es motivo de estudio, se puede llegar a estudiar todo éste proceso según el movimiento de los actores en el escenario, se han llegado a caracterizar obras teatrales según el número de entradas y salidas del actor, etc. También la mímica sobre todo la ferial, hay que verla en un sentido restringido, excluyendo los gestos, la mímica puede considerarse como

un lenguaje de la fisonomía, se refiere a los juegos voluntarios del rostro.

El maquillaje supone una relación complementaria con otros lenguajes como el de la mímica, por tanto mímica y maquillaje se caracterizan por el grado de movilidad en ellos. Destaca el peinado que es el referido al cabello, así mismo también hay que tener en cuenta junto al maquillaje la máscara, que hoy se utiliza menos pero en anteriores épocas la máscara era un elemento fundamental para algunos actores.

El traje es importante en la representación para algunos actores. El traje es importante en la representación porque el vestuario se refiere a todo objeto del cual se reviste el cómico para salir al escenario: ropas, joyas, accesorios que entran dentro de un código cultural. A veces, también se ha llegado a incorporar a la representación la desnudez, como símbolo de otra forma por un proceso socio- cultura, actual. También destaca la función neutra del traje, etc.

El traje implica una serie de códigos simbólicos. Dentro de los aspectos del espacio escénico destacan los accesorios, decorado e iluminación. Los accesorios serían lo situados entre el decorado y el traje, es una línea de demarcación un tanto confusa, establece estrechas relaciones con el actor que lo utiliza o lo lleva.

Son todos aquellos elementos en los que se apoya el actor y tiene una función simbólica como en la obra de Federico García Lorca *La casa de Bernarda Alba*, el bastón de Bernarda simboliza el mando, el poder. Es de reseñar también el decorado que es el traje de las obras, se puede decir que en líneas generales el decorado es el conjunto de elementos que tienen como fin organizar el espacio escénico en función del lugar de la ficción.

Lo que sirve expresar informaciones concernientes a los aspectos topográficos del espacio, es el decorado.

La iluminación ha sido una constante en la historia del teatro desde las lámparas de aceite hasta el rayo láser de nuestros días.

En ocasiones la luz puede tener la función del decorado. Hay obras que se representan sin decorado, en el escenario es importante la relación entre escena y sala, sirve también para marcar el ritmo de una obra aislando los actos e incluso para revelar o acentuar al estado anímico de los personajes, posee la luz sobre todo un valor metafórico y simbólico.

Sobre todo con respecto a épocas pasadas. Dentro de los efectos sonoros no articulados está la música y los sonidos; arquitecturas móviles y evanescentes de la obra no participan de las funciones comunes o complementarias, su poder principal es el de la evocación, sugerir, la música en teatro se utiliza frecuentemente en conjunción con la palabra.

La música puede hacer surgir la palabra, aplicarla donde el tono adecuado, desarrollado la palabra. La música junto con el sonido e iluminación establecen una relación entre escena y sala. Ésa relación puede darse de dos maneras:

– A veces, se aísla lo que es la escena respecto a la sala o a veces éstos elementos

integran la escena o a la sala. Éstos serían aspectos semióticos muy a tener en cuenta también entre otros aspectos semióticos estaría el público/ espectador colectivo, que no puede intervenir en el diálogo que se desarrolla en su presencia. Éste es uno de los aspectos más debatidos respecto a los problemas que afectan al teatro, pues no se debe confundir las respuestas que el público da a la representación.

Todo ése fenómeno de expresión producido en la sala no afecta al diálogo de la escena que un mundo cerrado para todos, el diálogo sobre la escena se sitúa en un presente para los actores, pero no para el tiempo de la representación es un fenómeno similar al que se produce en los discursos políticos, en ellos se transmite información o comunicación pero no hay diálogo, el diálogo es un hecho lingüístico, en los del diálogo teatral

con respecto al público, en lo del discurso político hay dialogismo.

- Respecto al público. Son notas semióticas del dialogismo cuando el orador se dirige al público; ¿Qué pensáis sobre la bajada de impuestos?, etc. La alternancia en el texto escrito de diálogo y acotaciones es específica del discurso dramático, la simultaneidad en la escena del diálogo y los signos no-verbales es algo específico de la representación, por ellos, hay autores como Ingarden que diferencian entre el texto principal (diálogo) y texto secundario (acotaciones) o bien otros consideran literarios los diálogos y no- literario las acotaciones. Existen excepciones: nos encontramos a veces con acotaciones que tienen un lenguaje muy literario, incluso en ocasiones en verso. La función referencial a la inversa de lo que ocurre en los diálogos que incluyen términos referenciales es similar porque a veces se imponen formas que dicen cómo tiene que ser el movimiento, el gesto, etc.

Atendiendo a éste aspecto semiótico es de reseñar que los objetos situados en escena tienen una significación especial, cualquier objeto situado en el escenario por el hecho de estar en escena adquiere un significado y unas cualidades que no tiene en la vida real.

Destaca el uso polivalente, su función simbólica. Destaca el valor connotativo del signo dramático, un objeto puesto sobre el escenario, no sólo es signo sino, que se transforma en signo de signo. Todos los objetos del escenario oscilan entre una primera significación y una segunda significación que deriva de las connotaciones que establece con el conjunto de los que entra en contacto en la escena. A veces, no es raro que la segunda significación anule a la primera. El enfrentamiento entre texto- representación se agudiza en el siglo XX con la incorporación a la escena de nuevos sistemas semióticos como la luz, el láser, etc. La luz y el láser son fundamentales en el teatro, suponen pues valores descriptivos y simbólicos.

El aspecto sociológico del teatro.

Como en el cien o cualquier otro espectáculo de recepción colectiva dirigido al público, el teatro se somete a las imposiciones del mercado y de la industria.

Desde ésta perspectiva social el texto se puede ver afectado en su desarrollo lingüístico. A éste respecto es de reseñar que frente a la libertad que apreciamos en el desarrollo de la novela o de la lírica el teatro queda limitado por el tiempo de la representación aunque ése límite no puede ser muy estricto.

En éste aspecto sociológico del teatro las relaciones que se establecen cara a cara con el público condiciona el tema y el modo de desarrollo en la época del teatro sixtiliano no se toleraba que hubiese una muerte en escena y ahora es una cosa normal.

Otro aspecto social a tener en cuenta es que en el teatro no es posible volver atrás en la representación. También vinculado con ésta recepción colectiva del teatro está la función ideológica que se da en cualquiera de las manifestaciones como una forma de adoctrinamiento o protesta.

Ésas manifestaciones externas ha hecho que el teatro sufra condicionamientos en cuanto a su mayor o menor estigma social. Lo negativo para el teatro no es a imposición de unas formas o su vinculación a la ideología que domina en éste momento, sino que lo negativo es el hecho de que no trascienda, que no se quede en una simple anécdota y quede anclado.

Lo interesante es la libertad artística y de expresión.

Fin teoría de la literatura.

2º Filología Inglesa.