

Teoría de la Literatura

Contenido Temático

- Tema 7: **Evolución e Historia del Pensamiento Teórico–Crítico.**
- **De Aristóteles y los grecolatinos a las poéticas de Renacimiento, Barroco y Neoclasicismo. El Romanticismo.**
- **La Crítica Externa y los Planteamientos Histórico–Positivistas de la Literatura llegando a la Socioliteratura y la Crítica Marxista.**
- **Principales corrientes del siglo XX:**
 - La Estilística
 - El Formalismo Ruso
 - El Estructuralismo
 - El *New Criticism*
 - La Psicocrítica
 - La Semiótica
 - La Teoría de la Recepción
 - La Deconstrucción
- Tema 9: **La Poética y la Retórica.**
- **El Repertorio Retórico y sus Niveles de Análisis.**
- **Tropos y Figuras.**
- **Estudio Particular de la Translación Metafórica.**

Evolución e Historia del Pensamiento Teórico–Crítico

- **De Aristóteles y los Grecolatinos a las Poéticas del Renacimiento, Barroco y Neoclasicismo. El Romanticismo.**
- **De Aristóteles y los Grecolatinos a las Poéticas del Renacimiento**

Podemos afirmar que la teoría literaria en Occidente comenzó en el siglo IV a.C. con los filósofos griegos. Platón afirmaba en *La república* que los poetas recibían la inspiración divina, aunque la poesía no era sino una mera imitación del mundo real, transitorio y por ende incierto. Aristóteles, por su parte, defendía en su *Poética* que la poesía no es simplemente imitación del mundo real, sino más bien un arte creativo que representa lo universal en la experiencia humana. El poeta romano Horacio recomendaba la imitación de los modelos clásicos en su *Arte poética* (siglo I a.C.), convencido de que la función de la poesía era agradar e instruir. Otra importante obra crítica latina es *Sobre lo sublime* (siglo I d.C.), atribuida a Longino, un ensayo que hace hincapié en los métodos retóricos (véase Retórica) que permiten a la poesía alcanzar lo sublime

La reflexión teórica, el análisis crítico de textos y el comparatismo literario, tal y como en la actualidad se ejercitan se asemejan cada vez más a una construcción que, a medida que crece y crece, nos va confundiendo hasta el punto de que no podamos utilizar ningún lenguaje común. La desvinculación del 'metatexto' crítico con el objeto literario constituye un hecho injustificado e injustificable, que forma parte del complejo proceso actual en el que nos alejamos más y más de lo real en nuestras construcciones culturales, hasta hacer de nuestra propia experiencia del mundo una pura ficción.

Ciclo tras ciclo, observamos cómo cada teoría, nutrida de diferentes tradiciones, sensibles a perfiles distintos ante cada problema, va yuxtaponiendo metadiscursos que quieren exhibir su autosuficiencia y que prestan escasa o nula atención a otros planteamientos teóricos. Frente a la voluntad unificadora y la búsqueda de un lenguaje científico común de los años sesenta y setenta –con sus discusiones terminológicas–, en la actualidad

el relativismo crítico se ha implantado.

Es un lugar común en el marco de la investigación sobre la teoría literaria afirmar que, en el fondo, toda la teoría elaborada en occidente es una larga glosa de la Poética de Aristóteles. Por ello conviene, cada vez que nos planteemos cualquier problema relativo a esos cauces, a través de los que fluye el discurso literario, estas formas que moldean la experiencia literaria concreta, volver a la fuente originaria. Bien es cierto que la Poética responde a unas concretas circunstancias de desarrollo del hecho artístico en general, y literario en particular; que se centra en el estudio de la tragedia y que lo lírico es sólo contemplado circunstancialmente. Y lo que es más: aunque algunos han querido situarla en el lugar que corresponde a la épica, ni de lejos contempla un género tan dinámico y en evolución como la novela, vinculado a la fase histórica de la primera modernidad en la que el libro y la imprenta, como trasfondo tecnológico, y el homo typographicus, como sujeto de experiencia, tienen mucho que ver.

Pero es importante decir que Aristóteles encuentra ya el terreno abonado. Platón había ofrecido ya teorías literarias y estudios críticos sobre temas literarios tan angostos como pueden ser, por ejemplo los géneros: ofrece dos clasificaciones de interés en La República.

El punto de partida de la *Poética*, como es bien sabido, traza una peculiar interpretación de la teoría de la imitación. Así, medios, objeto y modo de imitación cualificarán la naturaleza genérica de una creación artística.

Así, para recapitular, nos recuerda Aristóteles cómo el los medios y el objeto, en un caso, el modo, en otro, vinculan a Sófocles con Homero y Aristófanes: "en un sentido, Sófocles sería, en cuanto imitador, lo mismo que Homero, pues ambos imitan personas esforzadas, y en otro, lo mismo que Aristófanes, pues ambos imitan personas que actúan y obran".

Aristóteles considera la *mimesis poética* como un instrumento para crear un mundo válido y coherente.

La palabra *mimesis* es posthomérica y su etimología es oscura. Posiblemente tenga que ver con los rituales y misterios del culto dionisiaco y apuntaba a los actos de culto –baile, música y canto– que realizaba el sacerdote.

Para Demócrito, *mimesis* significaba la imitación de cómo funciona la naturaleza, mientras que, de diferente manera y con distintas implicaciones, para Platón y Aristóteles significó copiar las apariencias de las cosas. Gracias a ellos se convirtió en la principal teoría de las artes. La teoría de Platón "era descriptiva y no-normativa; por el contrario, no aceptaba que el arte imitase la realidad porque, según él, la imitación no es el camino apropiado hacia la verdad. En efecto, siendo la realidad sensible el objeto de la imitación, y estando ésta separada un grado de la realidad ideal, la construcción imitativa nos sitúa a dos niveles de distancia de la realidad esencial de la Idea.

Ya el mismo Aristóteles trataba el tema de la *catarsis* como fin específico de la Literatura. Afirmaba que la función de la poesía era el placer puro y refinado.

El aristotélico tema de la *catarsis* se volvió a estudiar posteriormente en el siglo XVI en el *Renacimiento* ya que en tal época se produjo un movimiento de teorización literaria que se fijaba en los clásicos. En este movimiento de teorización literaria renacentista se le da mucha importancia al problema de los efectos catárticos literarios y toma como base los estudios que aparecen en la *Poética* de Aristóteles, dándole dos interpretaciones posibles al concepto de *catarsis*:

- *Interpretación Moralista*, que traiciona, en parte, al texto aristotélico pues considera que la poesía purifica mediante la sustitución de pasiones por sentimientos de la *caritas* cristiana. Esta interpretación conduce a un concepto sentimentalista de la *catarsis* que llega a identificarse con la moralidad.

- *Interpretación Mitridática* de la *catarsis*: No traiciona al texto aristotélico y alude a la clarificación racional de las pasiones por la poesía trágica.

El concepto de *catarsis* en Aristóteles va unido casi exclusivamente a la tragedia. Pero la *catarsis* se extendió a todas las formas literarias y artísticas. Por lo tanto, el concepto de *catarsis* sufre un proceso de evolución en el que el hombre va a interpretar la obra literaria como una forma de evasión y de búsqueda. Pero es imprescindible no confundir la *catarsis* con la evasión ya que la primera no implica el olvido de los problemas y la segunda, encambio, sí.

Respecto a la consideración de la obra literaria que Aristóteles expone, hay que mencionar que él la ve como un organismo estructurado por varios elementos formales.

La obra literaria se caracteriza por un uso de las funciones del lenguaje, según *Jakobson*, la función poética.

La interpretación del fenómeno literario tiene sus orígenes en las teorías aristotélicas, atribuyéndole al fenómeno múltiples y muy diversas funciones: función crítica social, función catártica, función comunicativa... Esta interpretación entra en contrapunto con las *Teorías Ordenancistas* que eliminan la libertad del escritor.

Las teorías aristotélicas y Platónicas acerca de la mimesis o imitación de la realidad van a continuar hasta el siglo XVIII, incluyendo el Renacimiento. El concepto de mimesis en Aristóteles es distinto del de Platón y del de otras teorías posteriores renacentistas. Aristóteles se centra más en la caracterización de la poesía mimética. A partir de la segunda mitad del siglo XVIII se produce la decadencia de las teorías de la imitación, negándose el carácter mimético de todas las artes.

La obra poética de Dante, además de sus escritos sobre el uso de la lengua vernácula, *De vulgari eloquentia* (1304–1305), ha influido enormemente en la teoría literaria hasta nuestros días. El humanista y lingüista español Francisco Sánchez de las Brozas (1523–1601) desarrolló una intensa labor crítica con tan clara conciencia como la de Dante. Desarrolló un gran trabajo de investigación sobre los autores clásicos (Ovidio y Virgilio) incluso sobre poetas más cercanos como Juan de Mena. La mayor parte de la teoría escrita desde la edad media insistía en que la literatura ha de ser "apasionada y viva" en su expresión de verdades morales y filosóficas. En su *Defensa de la poesía* (1595), la obra crítica más importante del Renacimiento inglés, el poeta de la corte Philip Sidney se proponía defender la literatura poética, tachada de inmoral y licenciosa por los puritanos.

Acabamos de comprobar la extraordinaria utilidad de una vuelta al punto de partida de las teorías literarias en occidente, ya que esos mismos orígenes condicionaron durante muchos siglos la práctica de escritura y la comprensión del fenómeno literario.

• El Barroco

El término Barroco podría resultar ambiguo y plurivalente pero permite trazar con exactitud la historia de un estilo y un período literario. La historia semántica del vocablo es complicada ya que hay muchas y muy diversas interpretaciones. Por ejemplo, hacia mediados del siglo XVIII, el término francés *Baroque* –término técnico de orfebrería, de origen hispánico– se aplica al dominio de las artes; y así podríamos definir Barroco, ateniéndonos a *Quatremère de Quincy* y a *Milizia*, como el estilo característico de las artes de una época determinada. En el año 1860, *Carducci* aplica por vez primera el término y el concepto que conlleva a la historia literaria.

Wölfflin ve el Barroco como un estilo que aparece tras el Renacimiento. Según él, en este paso de Renacimiento a Barroco se producen una serie de transformaciones estilísticas que merecen ser mencionadas:

- Paso de lo lineal a lo pictórico.
- Paso de la visión de superficie a la visión en profundidad, como consecuencia del paso anterior.
- Paso de la forma cerrada a la forma abierta.
- Paso de la multiplicidad a la unidad.
- Paso de la Claridad absoluta de los objetos a una claridad relativa.

Pero esta doctrina fue objeto de diversas críticas ya que *Wölfflin* se atenía solamente al sistema sensorial.

El concepto de Barroco, una vez asentado, se extendió a todos los terrenos, no sólo a las artes sino también a otras doctrinas como por ejemplo la filosofía o la medicina, siendo el máximo responsable de tal extensión *Oswald Spengler*, con su obra *La Decadencia de Occidente*. De este modo, los estudios sobre el Barroco se multiplicaron por todo el mundo.

La cuestión del establecimiento de los límites cronológicos del Barroco es bastante complicada ya que el Barroco, en las diversas literaturas europeas tiene un desarrollo muy dispar. A esto se le añade el problema de que queda en el aire una cuestión más: ¿Existe el llamado *Manierismo*?

Hay muy diversas teorías sobre el Barroco pero lo que es evidente en todas ellas es que este movimiento supuso una transformación con respecto a la época renacentista anterior y que hay críticos que valoran esta nueva época de un modo positivo y, que, otros en cambio, ven la transformación como una especie de regresión degenerativa.

Es importante mencionar que esta transformación no se produjo abruptamente sino que fue un proceso paulatino y progresivo. Conviene preguntarse porqué se produce este paso de un movimiento a otro. La respuesta es clara y contundente: Se produjo una crisis de los valores renacentistas, de la cosmovisión del hombre de la época, de la moral etc. Por lo tanto, hay que entender el Barroco como un lenguaje artístico totalmente distinto de los valores anteriores renacentistas.

El barroco artístico contrasta abiertamente con el ideal de armonía, proporción y medida que propugnó el Renacimiento. Las principales características del arte barroco podrían sintetizarse así:

- **Dinamismo.** El artista barroco desea crear sensación constante de movimiento. Frente al predominio de las líneas rectas en el arte renacentista, el Barroco se vale, sobre todo, de la línea curva.
- **Teatralidad.** El artista intenta conmocionar emotivamente al espectador y para ello recurre a procedimientos hiperrealistas.
- **Decorativismo y suntuosidad.** El artista del Barroco atiende por igual a lo esencial y a lo accidental. De ahí su minuciosidad en la composición de pequeños detalles y su gusto por la ornamentación.
- **Contraste.** El artista barroco se manifiesta contrario al equilibrio y a la uniformidad renacentistas. Su ideal es acoger en una misma composición visiones distintas, y hasta antagónicas, de un mismo tema.

Frente al clasicismo renacentista, el Barroco valoró la libertad absoluta para crear y distorsionar las formas, la condensación conceptual y la complejidad en la expresión. Todo ello tenía como finalidad asombrar o maravillar al lector.

El siglo XVII y el auge de las premisas barrocas coincidieron en España con un brillante y fecundo período literario que dio en llamarse Siglo de Oro. Estéticamente, el barroco se caracterizó, en líneas generales, por la complicación de las formas y el predominio del ingenio y el arte sobre la armonía de la naturaleza, que constituía el ideal renacentista.

El movimiento Barroco continuó vigente hasta la primera mitad del siglo XVIII, pero las clases cultas sentían ya un rechazo hacia este estilo ya degenerado, y adoptan formas francesas e italianas. Este nuevo estilo se caracteriza por la sujeción a unas normas basadas en Aristóteles y Horacio, que en el teatro obligaban:

- a la adopción de *la regla de las tres unidades*, espacio, tiempo, y lugar (la acción debe desarrollarse en un solo día, en un sólo lugar, en un único escenario)
- a la eliminación de lo imaginativo y misterioso
- y a la separación de lo cómico y lo trágico

En la poesía se desechan los artificios preciosistas y el estilo se hace lineal y prosaico.

• Neoclasicismo

El movimiento cultural que floreció aproximadamente entre mediados del siglo XVIII y el nacimiento del romanticismo, a comienzos del siglo XIX, se conoce como *Neoclasicismo*. El término *neoclásico* tiene su origen en las convicciones manifestadas por los principales críticos y poetas de la época, para quienes la teoría y la práctica literaria debían seguir los modelos establecidos por los principales escritores griegos y romanos. Dicho de otro modo, que los escritores habían de centrarse en determinados modelos y no en características individuales; integrarse en la *naturaleza* a través de una aspiración de orden y regularidad; y respetar rigurosamente el tiempo, el espacio y la acción de la composición dramática. La fundación de las Reales Academias en España son un ejemplo de la clara conciencia crítica e historiográfica del momento. En el siglo XVIII la crítica abandona los sistemas que racionalizaban en exceso la lectura de las obras y aconseja a los escritores sobre problemas particulares de elecciones lingüísticas o estilísticas, al margen de un sistema teórico general. Dignos de mención en este sentido son los estudios de Moratín sobre el antiguo teatro español y la antología de Antonio de Capmany, que culminó su obra teórica en la *Filosofía de la elocuencia*.

La polisemia del término 'clásico' dificulta la tarea de aclarar el significado estético-literario del vocablo Neoclasicismo. Algunos significados literarios que se han dado al vocablo son:

- En la cultura helenística un autor clásico era un autor que, por su uso correcto y adecuado del lenguaje, podía ser tomado como modelo.
- Para otros, un autor clásico es un maestro de pureza y de elocuencia del idioma, un maestro de las personas que se dedican a la tarea literaria.
- Habitualmente se le aplica el concepto a todos los autores y obras procedentes de la literatura griega y latina.

El Clasicismo, entendido como periodo literario tiene sus fundamentos en el Renacimiento y recoge muchos elementos de esa corriente, recibiendo de ella:

- La noción de *modelo a seguir*
- La noción de *imitación* de los clásicos grecolatinos
- Los principios estéticos de *la intemperabilidad de lo bello*
- Los principios del gusto por la *perfección en las estructuras*.
- ...

El Neoclasicismo supone una reacción producida a finales del siglo XVII en contra del Barroco. Esta reacción se produce gracias al impulso del *Racionalismo*.

El Neoclasicismo tiene su origen en el Renacimiento, en los valores estéticos de ese movimiento. El Neoclasicismo llega a su punto más álgido en la literatura francesa en el siglo XVII.

En la formación de la doctrina clásica desempeñó un papel muy importante el gran movimiento de teorización y crítica que se generó en el siglo XVI en torno a la *Poética* de Aristóteles y a la interpretación de la estética aristotélica.

La estética clásica, para ser entendida, necesita valerse de ciertos aspectos fundamentales que vienen a ser:

- *Verosimilitud*, ya que Aristóteles había relacionado este concepto con la esencia de la poesía y con su objetivo mismo.
- *Imitación de la Naturaleza* a través del estudio idealista.
- *Intelectualismo*: Aristóteles es visto como la esencia de la razón por lo que aceptar sus teorías equivale a aceptar el entendimiento intelectual.
- *Reglas* y su aceptación, como consecuencia del intelectualismo. Cada género tenía sus propias reglas. Es necesario mencionar las *Reglas de las Tres Unidades*, tan clásicas: *Unidad de Acción*, claramente formulada en la *Poética* de Aristóteles, *Unidad de Tiempo*, y *Unidad de Lugar*.
- *Imitación de los autores y obras griegas y Latinas*, que no conduce necesariamente a la copia.
- La idea de *Decoro*.
- *La función moral y pedagógica de la literatura*.

El Neoclasicismo se caracteriza por una mayor sencillez en las formas y acatamiento de las normas fijadas por Boileau, inspiradas de los clásicos Homero y Aristóteles.

A partir del siglo XVIII se produce la difusión y aceptación de toda la estética clásica mediante Escuelas Neoclásicas. Pero, poco a poco, irán marchitándose las reglas, que resultarían ya pesadas e inflexibles, los mitos, el decoro etc. Porque se entró en transición hacia una nueva época en la literatura: el *Romanticismo*, que vino precedido del llamado *Pre-Romanticismo*.

• El Romanticismo

El Romanticismo es un movimiento literario que dominó la literatura europea caracterizándose por su entrega a la imaginación y la subjetividad, su libertad de pensamiento y expresión y su idealización de la naturaleza. El término *romántico* se empleó por primera vez en Inglaterra en el siglo XVII con el significado original de 'semejante al romance', con el fin de denigrar los elementos fantásticos de la novela de caballerías muy en boga en la época. Los autores románticos encuentran su primera fuente de inspiración en la obra de dos grandes pensadores europeos: el filósofo francés *Jean-Jacques Rousseau* y el escritor alemán *Johann Wolfgang von Goethe*. Fue precisamente *Rousseau* quien estableció el culto al individuo y celebró la libertad del espíritu humano al afirmar "Siento antes de pensar".

Con la difusión del movimiento romántico a los demás países de Europa, ciertos temas y actitudes, a menudo entremezclados, se situaron en el centro de las preocupaciones de los escritores del siglo XIX.

- **Anarquismo**: Gran parte de los movimientos libertarios y abolicionistas de finales del siglo XVIII y principios del XIX tienen su origen en conceptos de la filosofía romántica como pueden ser el deseo de liberarse de las convenciones y la tiranía, y el gran valor de los derechos y la dignidad del ser humano. Del mismo modo que los temas racionales, formales y convencionales característicos del neoclasicismo estaban abocados al rechazo, los regímenes autoritarios que favorecieron y auspiciaron este movimiento hubieron de enfrentarse inevitablemente a importantes revueltas populares. La política y los temas sociales fueron claves en la poesía y la prosa románticas en todo el mundo occidental, y fructificaron en documentos humanos, notables por su vigor y su vigencia en el mundo actual.
- **Naturaleza**: Uno de los rasgos principales del romanticismo fue su preocupación por la naturaleza. El placer que proporcionan los lugares intactos y la (presumible) inocencia de los habitantes del mundo rural
- **La pasión por lo exótico**: **Imbuidos de un nuevo espíritu de libertad, los escritores románticos de todas las culturas ampliaron sus horizontes imaginarios en el espacio y en el tiempo. Regresaron a la edad media en busca de temas y escenarios y ambientaron sus obras en lugares como las Hébridas de la tradición osiánica. La nostalgia por el pasado gótico se funde con la tendencia a la melancolía y genera una especial atracción hacia las ruinas, los cementerios y lo sobrenatural.**

- **El elemento sobrenatural: El gusto por los elementos irracionales y sobrenaturales figura entre las principales características del periodo romántico**

El origen de los modernos estudios de Historia y Crítica Literaria se encuentra en el siglo XIX. Junto al movimiento romántico aparece una conciencia histórica. En literatura, la obra es estudiada dentro de su contexto histórico ya que las corrientes estéticas y la producción literaria de la época influyen notablemente en la forma y el contenido de dicha obra.

En el siglo XVIII nos encontramos con dos corrientes de crítica literaria:

- La denominada *Crítica Clásica* de Giuseppe A. Borgese. Estaba basada en los principios neoclásicos y, por lo tanto estaba sujeta a multitud de reglas y al respeto de los clásicos (*Aristóteles, Horacio...*)
- Por otro lado, encontramos una crítica basada en la tradición humanista del Renacimiento. Estudiaba principalmente obras de carácter bibliográfico.

En los últimos años del siglo XVIII se produce una ruptura contra el pensamiento Neoclásico imperante en Europa: El Romanticismo. El paso del orden clásico a la Historia supone una nueva concepción del hombre. Se trata de una concepción histórica que lo sitúa en un espacio y tiempo concretos.

La teoría expresiva de la creación poética fue muy difundida durante el Romanticismo. Esta Teoría concibe el poema como el homólogo a una experiencia vivida, a una emoción real.

El romanticismo fue una reacción frente a la tradición establecida; propugnaba la emancipación del individuo, cuyos rasgos particulares parecían correr el peligro de disolverse en la colectivización social creciente. Lo subjetivo, lo irracional y lo imaginativo empezaron a abrirse paso en un movimiento que planteó un giro total hacia lo humano, la naturaleza y la belleza inalcanzable, ideal y sublime. Los artistas románticos buscaron una huida de la realidad circundante, en busca de los territorios menos explorados, dando rienda suelta a la fantasía, la emoción y el encuentro con la naturaleza y la historia remota.

La crítica Romántica integró el estudio de la literatura en el estudio de la civilización general, relacionando los autores y las obras en los movimientos culturales y los acontecimientos políticos y sociales de su época. Según Wellek, el Romanticismo fue un movimiento unificado en toda Europa. El mundo romántico está formado por lo sobrenatural, lo misterioso, lo espiritual... Todo ello se ve reflejado en los personajes románticos rebeldes que actúan contra toda ley desafiando a la sociedad. Los personajes se sienten atraídos por un afán de búsqueda de un ideal desconocido y lejano, de una verdad que daría sentido a su vida. Así, una figura mítica del Romanticismo resultaría ser *Prometeo*. El Romanticismo se vale de figuras como la imagen del hombre fatal, copia exacta, en todos los aspectos de *Satán* o la imagen del gran poeta desgraciado y condenado a la incompreensión por la sociedad. De aquí y de la imposibilidad de alcanzar el ideal desconocido y ansiado nacen el pesimismo, el sufrimiento, la desesperación, la soledad... tan característicamente Románticas. Elementos importantes del Romanticismo serían la *concepción del Yo puro* que se refiere a lo ilimitado y lo ilimitable y la *Ironía*, íntimamente ligada al elemento anterior. La ironía es una actitud de superación de la realidad.

El Romántico se encuentra cansado y deprimido debido a la realidad que le rodea por ello necesita la *Evasión*:

- *Evasión en el espacio*: Conlleva el exotismo, lo extraño, lo novedoso y lo primitivo.
- *Evasión en el tiempo*: Supuso una vuelta a la Edad Media, época siempre rechazada por el *Racionalismo* y la *Ilustración*. Esta deificación de la Edad Media podría ser debida a causas políticas y religiosas que, al fin y al cabo, se vieron reflejadas en la literatura romántica. Pero hay que decir que el Romanticismo no sólo se siente atraído por la Edad Media, sino en general por todas las épocas pasadas.

Otro elemento de gran relevancia en el Romanticismo lo constituyen las Doctrinas Ocultistas. El Romanticismo se encuentra en fuerte oposición con el Neoclasicismo en el sentido de que ahora se quiere romper con todas las reglas. Esto conlleva que, durante el Romanticismo se rechazara el cultivo de ciertos géneros literarios muy fecundos para el Neoclasicismo. Ahora se cultivan nuevos géneros como por ejemplo, la novela histórica, la psicológica, la costumbrista, del drama, el poema prosaico etc.

Es un periodo cultural que ha despertado interés en los críticos literarios. No hay acuerdo sobre el origen del Romanticismo, pero se puede afirmar que impregna toda la literatura actual. Nuestros gustos e ideas de literatura se condicionan por las dosis de idealismo, individualismo e irracionalismo. El ideal estético y la concepción del arte como compromiso se había iniciado a finales del siglo XVIII. A través del enfrentamiento teórico entre *Clasicismo* (y *Neoclasicismo*) y el *Romanticismo* se vislumbra uno de los ingredientes de este período. El *irracionalismo idealista* lleva al hombre romántico a desconfiar de cualquier pensamiento absoluto. Los intelectuales se convierten en escépticos. La desconfianza *racionalista* típica del siglo XVIII degenera en los románticos en una actitud de inseguridad que niega la realidad fuera del yo o fuera del mundo del otro. La consecuencia última es el subjetivismo extremado que se puede hablar de egotismo o desquiciamiento, que es una de las características del Siglo XX. Los románticos saben que forman una élite, que son una casta. Por esto son iconoclastas y su pensamiento es radicalmente individualista. Hubo también un profundo cambio en lo que a la lengua y al estilo se refiere: hay un abandono de los artificios expresivos de origen mitológico, dando lugar a una tendencia mucho más liberal.

La principal diferencia entre el neoclasicismo y el romanticismo reside en su interpretación de lo que significa seguir a la 'naturaleza', lo que significa una elaboración teórica sobre el término. Es época de debates y discusiones como la que se suscitó entre Nicolas Böhl de Faber y José Joaquín de Mora sobre el romanticismo. Una de las aportaciones más significativas a la crítica del periodo romántico fue el *Laocoonte* (1766) del dramaturgo y crítico alemán Gotthold Ephraim Lessing, que estableció la diferencia fundamental entre arte visual y arte literario.

- **La Crítica Externa y los planteamientos histórico-positivistas de la literatura llegando a la socioliteratura y la crítica marxista.**
- **EL POSITIVISMO Y EL MÉTODO HISTÓRICO-LITERARIO.**

Hacia la segunda mitad del siglo XIX, paralela a esa orientación científica de los estudios literarios dada en Europa desde finales del siglo XVIII, surge una forma de ciencia literaria preocupada casi exclusivamente por la compilación y depuración rigurosa de los hechos de la forma más objetiva posible y desconfiada de toda explicación carente de base documental segura. Estamos ante el movimiento positivista. El método de estudio utilizado por estos filólogos e historiadores positivistas es el método histórico-literario que trata de conocer e interpretar las obras literarias en el contexto en el que fueron creadas de un modo objetivo.

El principal representante de la historia literaria es Gustave Lanson que a través de su obra *Histoire de la littérature française* muestra sus teorías acerca del estudio y la crítica literaria. Según éstas, el historiador literario debe preocuparse no sólo de los aspectos particulares y originales de la obra que va a analizar sino que ha de tener siempre en cuenta los géneros literarios y las corrientes ideológicas y de sensibilidad que se dieron en el momento histórico en el que dicha obra fue escrita y que, por lo tanto, pudieron influir notablemente en la ideología del autor.

El estudio de la obra literaria unida a la historia ha de hacerse desde un punto de vista totalmente objetivo, dando esto lugar a diversos problemas. Por su propia naturaleza, la obra literaria despierta reacciones personales y subjetivas en el lector y estas impresiones, según Lanson, han de ser sometidas al control del método y de la inteligencia. Jamás podrán adquirir valor absoluto y sustituir a la historia como defiende la crítica impresionista. Siempre en defensa de dicha objetividad, Lanson se opuso también fuertemente al fanatismo de la crítica dogmática, la cual juzga el texto literario desde una determinada ideología o religión deformando así la literatura.

La empresa de hacer un riguroso estudio objetivo, como vemos, tiene numerosas dificultades. La pluralidad semántica de la obra suscita lecturas diferentes de un mismo texto dependiendo de la ideología y de los gustos dados en la época histórica en la que se encuentre el lector y, en un plano sincrónico, depende de la ideología y la visión propia del crítico.

Aunque fuese posible conocer con total exactitud las lecturas del autor, las fuentes de sus obras, el ambiente literario de su tiempo, etc...no es posible erradicar el problema esencial del estudio crítico-literario: captar la forma y el significado de la obra literaria. Existe una plurivalencia significativa en el lenguaje literario creada mediante la destrucción de la literalidad de las palabras, lo cual implica que el crítico no puede comprender la literariedad del texto ni aún mediante el sentido común, ya que éste se opone al símbolo, a la metáfora y la literatura es precisamente eso, metáfora y creación imaginativa.

A pesar de estos problemas, los historiadores positivistas defienden el uso del método histórico-literario en el estudio de una obra y su autor.

A lo largo del siglo XIX, se realizaron varias tentativas para transferir los métodos de las ciencias naturales al campo de la historia literaria, lo cual fue duramente criticado por Lanson que rechaza la subordinación de la historia literaria a la metodología de cualquier ciencia, pues cada una de ellas tiene un objeto de estudio diferente. Sin embargo, existen ciertos elementos propios del método científico, tales como el rigor, la paciencia, el control, la comprobación..., que pueden adaptarse al método histórico-literario para perseguir la autenticidad del saber.

El método utilizado por los historiadores para el conocimiento de los textos literarios y sus relaciones con una tradición literaria no está sujeto a un esquema rígido. A pesar de ello, podemos destacar una serie de pasos en dicho estudio:

- Conocimiento exacto de la bibliografía relativa al autor u obra que se pretende estudiar. De esta forma, se revela cuáles son los problemas ya resueltos y los que aún no han sido estudiados.
- Conocimiento de la autoría del texto. El historiador literario necesita saber si el texto que analiza se atribuye a un autor sin motivos de dudas, o si por el contrario se trata de un texto dudosamente atribuido. Además, el texto puede ser anónimo. Para averiguar la autoría de un texto, empresa importante porque toda obra está vinculada a un contexto histórico y social y a una determinada visión del mundo, el historiador se basa en datos externos de la obra (documentos, cartas...) y en datos internos extraídos de la misma obra (estilo, narrativa...).
- Averiguar si el texto ha sufrido mutilaciones, adiciones o transformaciones debidas, por ejemplo, a la acción de censores, y establecer el texto original si es posible, ya que el estudio debe centrarse en un texto libre de errores para obtener una conclusión precisa.
- Fijación de la fecha del texto, tanto de su composición como de su publicación, pues la obra ha de ser estudiada en función del contexto histórico en que se produjo. Así, podrán ser examinadas las influencias recibidas o la evolución estilística del escritor.
- Establecimiento del sentido literal del texto, es decir, esclarecer el sentido de las frases, de las referencias históricas o mitológicas y de las figuras retóricas recurriendo a conocimientos filológicos y lingüísticos.
- Estudio de la biografía del autor, procurando conocer todas las circunstancias que puedan haber contribuido a la concepción y desarrollo de la obra literaria. Esta importancia de la biografía fue establecida por Sainte-Beuve.
- Estudio de las influencias sufridas y de las fuentes utilizadas por el autor. Los textos en los que un escritor se ha inspirado y los procedimientos de realización artística que ese autor recibe de otros son importantes en la creación de una obra literaria, pues el autor de ésta se encuentra en contacto con otros escritores, pasados o contemporáneos, se alimenta siempre de una tradición literaria.
- Estudio del éxito de la obra y de la influencia de la misma en obras o movimientos posteriores. Un autor se nutre de la tradición literaria pero a su vez puede modificarla siendo la fuente de nuevos valores artísticos.

El objetivo primordial del método de estudio que acabamos de desarrollar es el de obtener un conocimiento lo más exacto y completo posible de una obra literaria y, en consecuencia, de un autor sin dejar nunca a un lado las condiciones histórico- culturales que afectan a ambos.

La historia literaria se esfuerza por garantizar una fundamentación sólida y objetiva a los estudios literarios, proporcionándoles un método seguro y un espíritu científico. Son precisamente esta rigurosa objetividad y esta erudición en torno a las obras literarias las causantes de numerosas polémicas que derivaron en los principales movimientos crítico-literarios del siglo XX, tales como el Formalismo Ruso o el *New Criticism* que abogan por la subjetividad, la autonomía de la obra literaria y el análisis estrictamente immanente del texto, incidiendo en los valores estéticos del mismo.

Paralelas a estas corrientes literarias se dan otras que siguen en la línea historicista del positivismo. Una de ellas es la Sociología Literaria.

• LA SOCIOLITERATURA.

La Sociología Literaria destaca la importancia de las vinculaciones sociales de la literatura. La crítica positivista estableció una relación profunda entre historia literaria y sociología procurando siempre analizar causalmente las relaciones entre un escritor o la literatura de una época y un ambiente social determinado. Podemos encontrar en la sociología de la literatura corrientes muy diversas. Destacamos las dos principales:

- Una sociología de la literatura de carácter especulativo, filosófico, preocupada sobre todo por el análisis de las complejas relaciones entre los factores sociales y la creación literaria. Esta rama de la sociología literaria está representada principalmente por el estructuralismo genético de Lucien Goldmann.
- Una sociología de la literatura que rehusa terminantemente cualquier tendencia especulativa y que se interesa predominantemente del creador y de la creación, de la difusión del hecho literario y del destino y los efectos de las obras literarias en el receptor. Al igual que opinaban los críticos positivistas, Robert Escarpit, el principal representante de esta corriente, abogaba por un estudio enteramente objetivo, apoyado en hechos, datos estadísticos, encuestas, etc...

La filosofía marxista y sus desarrollos en el siglo XX, considerando que las supraestructuras están determinadas por las infraestructuras económicas y sociales, han contribuido poderosamente a formar una concepción sociológica del fenómeno literario, pero también, de modo decisivo, al descrédito de la sociología de la literatura, por sobreponer una ideología a la preocupación científica y anular al individuo creador y la especificidad de la obra literaria, reducida a un reflejo de la realidad social.

• LA CRÍTICA MARXISTA.

Si nos restringimos a las afirmaciones marxistas sobre literatura, nos engañaríamos al ver sólo la relación de la literatura con la sociedad, con el desarrollo histórico y con las condiciones materiales que le sirven de base, pues el marxismo rehuye el considerar los fenómenos aislados.

El método de estudio marxista es el dialéctico que, mediante la conclusión obtenida de dos ideas contrapuestas, intenta establecer leyes objetivas y necesarias que gobiernen el conjunto de la realidad. Marx y Engels aplican el principio dialéctico en especial a la esfera del desarrollo social y surge así el denominado materialismo histórico. Piensan que la lucha de clases entre la burguesía y el proletariado llevará inevitablemente a la ruina del capitalismo promoviendo el progreso social.

Según la filosofía marxista, la literatura ha de ser estudiada dentro de los términos del materialismo histórico y así obtendremos los siguientes criterios:

- El criterio del determinismo económico según el cual con el cambio de la base económica se transforma más tarde o más temprano toda la superestructura. Así, la caída del capitalismo daría lugar a una nueva cultura, a una nueva literatura. Vemos aquí una concepción sociológica del fenómeno literario.
- El criterio de verosimilitud. En un principio, la obra literaria debía ser fiel a la realidad social. Pero viendo que grandes escritores como Homero o Aristóteles habían presentado una imagen idealizada de la realidad en sus obras, los filósofos marxistas aceptaron el hecho de que la literatura se desviase de la verdad histórica.
- El criterio de las preferencias personales, tales como las obras de Esquilo, Shakespeare y Goethe, que pertenecen al canon literario de su tiempo. Gracias a la teoría del desarrollo desequilibrado de la producción artística y material se salvarían las obras de la Antigüedad Clásica. Esta teoría enunciada por Marx dice que a periodos de grandes monumentos artísticos y espectaculares obras literarias no corresponden necesariamente un alto desarrollo de la base material.

Engels, gran amigo y colaborador de Marx, contribuyó de forma importante en la filosofía literaria marxista con varias tesis. Una de ellas es la que trata de la relación entre literatura y compromiso político o tendencia. Aunque no se opone a la literatura tendenciosa opina que el escritor no está obligado a presentar al lector la solución futura de los conflictos sociales que describe, sino que estos son evidentes a partir de la situación y la acción.

Otra de las teorías de Engels es la que trata de la posible discrepancia entre la cosmovisión del autor y de su obra. Para Engels realismo significa fidelidad a la verdad histórica. Este realismo puede incluso llevar a resultados que contradicen las opiniones políticas del escritor y pone como ejemplo *La comedia humana* de Balzac, llegando a la conclusión de que las opiniones políticas del autor no tienen por qué estar en relación con el significado de su obra. Esta teoría fue utilizada posteriormente por Lenin para justificar las obras de Tolstoi, introduciendo el criterio del relativismo histórico o historicismo según el cual debemos interpretar y valorar los fenómenos históricos de una determinada época en relación con otros fenómenos de esa misma época. De este modo, las posibilidades de la literatura de un determinado periodo quedan restringidas por sus condiciones históricas y materiales. Es en este sentido por lo que el materialismo histórico contiene cierto grado de historicismo. Aún así, Lenin sostiene que el materialismo histórico no puede nunca satisfacerse con el relativismo histórico porque la situación política puede requerir una actitud diferente.

Una vez estudiada a fondo lo que podemos denominar crítica externa, entendiendo por ésta el estudio de las obras literarias en relación con aspectos externos a ellas, ya sean históricos, sociales o materiales, pasaremos al estudio de esas corrientes que aparecieron a principios del siglo XX reivindicando una crítica subjetiva, sincrónica e interna de la obra, centrándose en los aspectos formales, estilísticos y semióticos de la misma.

- **Principales Corrientes del siglo XX.**
- **La Estilística**

La Estilística es una forma de estudio de la obra literaria que se basa en el estilo de la misma y en el modo en el que el lenguaje está utilizado en dicha obra. Y es, precisamente, debido a este último aspecto por lo que el vocablo, que aparece en el siglo XIX, está íntimamente relacionado con la lingüística.

Entre los principales fundadores encontramos a *Charles Bally*, discípulo del lingüista *Ferdinand de Saussure*. Según *Bally*, el lenguaje no sólo expresa ideas sino también sentimientos. Y es precisamente al estudio de estos sentimientos al que denomina *Bally* Estilística.

Pero *Bally* excluye el lenguaje literario del ámbito de la estilística alegando que en el lenguaje literario hay una intención estética. Pero esta exclusión fue muy controvertida y muchos otros lingüistas teorizaron en contra de esta idea, como por ejemplo *Jules Marouzeau*, quien acepta las bases teóricas de *Bally* pero entra en pugna constante con él concediendo un lugar importante al lenguaje literario dentro de la Estilística. Pero sigue teniendo la base de *Bally*, ya que cuando habla de estilística trata el tema de la lengua y nunca del habla.

El origen de la crítica estilística podría hallarse claramente en las obras de *Karl Vossler* –quien luego servirá de base para *Leo Spitzer*– y *Benedetto Croce*, en pugna constante con el Naturalismo y el Positivismo. Estos dos autores ven la estilística como el fundamento de la lingüística dando una orientación lingüístico–estética a los estudios de crítica estilística.

El análisis parte siempre de la obra, que constituye un auténtico diálogo externo. Existen dos grados de conocimiento de la obra literaria, según *Dámaso Alonso*, perteneciente a la *Escuela Española de Estilística*:

- Conocimiento del lector
- Conocimiento de Crítico, que es, a su vez, un lector.

La Estilística trata al signo poético en un doble sentido: atendiendo a su significante y a su significado, pudiéndose entender desde una dimensión psicologista donde la intuición desempeña un rol activo de gran importancia que viene a significar la base de los estudios estilísticos.

La Estilística Literaria moderna presenta muchas tendencias, como por ejemplo, estudios de los estilos de una época, estudios estilísticos de elementos aislados en una obra literaria, estudios de motivos estilísticos, estudios comparativos estilísticos de textos, estudios acerca de los caracteres estilísticos propios de los diferentes géneros literarios etc.

A modo de conclusión, es necesario señalar que *Leo Spitzer* fue el que vio cómo la estilística establecía un lazo de unión entre dos disciplinas que un principio podrían parecer muy dispares, pero que, en realidad están íntimamente e indisolublemente ligadas. Tales disciplinas son la Lingüística y la Crítica Literaria, y su fusión ha dado fecundos resultados.

- **El Formalismo Ruso**
- **Introducción:**

El formalismo ruso es una escuela crítica de principios del siglo 20. Los formalistas empezaron a escribir alrededor del 1914, aunque el grupo en sí no fue formado hasta 1917. Escribieron hasta el final de los años 20 y luego fueron prohibidos por el gobierno ruso. Algunos de los formalistas siguieron escribiendo hasta los años 60 y 70 en otros países europeos. Los formalistas rusos, en un principio eran los lingüistas: *Viktor Shklovsky*, *Roman Jakobson*, *Boris Tomashevskij* (Tomashevsky, Tomashevskii), *Boris Ejxenbaum* (Eikhenbaum). A éstos se puede añadir a *Mikhail Bakhtin*, aunque algunas de sus ideas están en contra de las formalistas –su énfasis en puntos sociales e ideológicos– comparte con ellos la preocupación con describir los elementos formales que distinguen un género literario (como la novela) de otro y *Vladimir Propp*, quien también era ruso y escribió durante la misma época que los formalistas. Aunque no era parte del círculo de los formalistas, sus ideas pueden definirse como formalistas. Más que nada estaba interesado en analizar las estructuras de cuentos folklóricos. Demuestra los rasgos comunes que tienen los cuentos folklóricos. En un grupo aparte se podría mencionar a *René Wellek*, *Julia Kristeva* y *Tzvetan Todorov*, ya que más que formalistas éstos son críticos del formalismo, o críticos influidos por el formalismo. Ellos introdujeron las ideas de los formalistas rusos al mundo occidental (o más bien a Europa occidental) y de vez en cuando se apoderaron de las ideas formalistas y las llamaron propias. El formalismo ruso es un movimiento de teoría literaria que surge en Rusia, en la primera década del siglo XX, como oposición a un sistema de concebir la literatura y de estudiarla críticamente que hundía sus raíces en la filología del siglo anterior. En la segunda mitad del siglo XIX, frente a los ideales alumbrados por el Romanticismo, la literatura se convierte en un objeto de estudio, cuantificable, sujeto a tabulaciones cronológicas y propicio a ser inventariado en clasificaciones que trataban a la obra y al autor como productos históricos; interesaba sólo el desarrollo de lo circunstancial, de los hechos externos al texto; los fenómenos observados se afirmaban en otros saberes puramente filológicos, como es el caso de la crítica textual o de la gramática histórica. El resultado de la aplicación de este método histórico–filológico fue la construcción de grandes historias nacionales de la literatura, desde las que, por vez primera, se atendía, con criterios de estricto rigor, a la evolución de unas corrientes y al modo en que un

conjunto de escritores vinculaba su actividad creadora en esos períodos determinados. Sin embargo, a finales del siglo XIX, frente a estos sistemas clasificatorios, y por influencia de la filosofía vitalista de **Nietzsche**, de los planteamientos intuicionistas de **H. Bergson** y de **B. Croce**, comienzan a intervenir, en la observación del fenómeno literario, componentes como el instinto o el inconsciente creador. En este orden, el **simbolismo** como actitud poética llegó a generar una reacción crítica contra los métodos historicistas, de los que se rechazaba su inútil afán acumulador de hechos y de objetos "supuestamente" literarios. Las pretensiones son distintas. Las guiadas por el impresionismo buscan convertir la crítica en un proceso de comunicación con la subjetividad del autor; Anatole France, por ejemplo, señalaba que el hombre nunca puede salir de sí, por lo que la subjetividad se convierte en el único campo de conocimiento crítico; otras posiciones rechazan el peso de la erudición y la losa del biografismo, centrándose en la imagen del autor que la obra alberga, radicalmente distinta de la realidad en la que habita el escritor; en este orden, a **Marcel Proust** se debe uno de los ataques más efectivos contra el historicismo, tal y como lo propugnaba, por ejemplo, **Sainte-Beuve** a quien acusa de quedarse en el límite exterior de la obra literaria. No obstante, el descubrimiento de los caminos actuales de la crítica literaria se debe, por una parte, a Paul Valéry y, por otra, a la profunda renovación de los estudios de esta naturaleza que tienen lugar en la Rusia de las últimas décadas del s. XIX. En ambos casos se trata de un mismo campo de análisis: el lenguaje poético.

• **Formalismo y *New Criticism***

Tanto el *New Criticism* como el Formalismo Ruso exploran lo específicamente literario de los textos. Pero es necesario acentuar que los Formalistas Rusos estaban mucho más interesados en el 'método' y en establecer las bases científicas para una Teoría de la Literatura. Los primeros formalistas rusos consideraban que el contacto humano crecía de significado literario en sí mismo y que se limitaba a proporcionar el contexto y el funcionamiento de los recursos literarios. Los últimos formalistas modificarán esta clara distinción entre forma y contenido, aunque siguieron rechazando la tendencia de la nueva crítica a otorgar un significado moral y cultural a la forma estética. Estaban interesados en desarrollar modelos e hipótesis que les permitieran explicar cómo los mecanismos literarios producen efectos estéticos y cómo lo literario se distingue y se relaciona con lo *extraliterario*. Mientras el *New Criticism* concebía la literatura como una forma de entendimiento humano, los formalistas la consideraban como un uso especial del lenguaje.

• **El Desarrollo Histórico del Formalismo Ruso**

Los estudios formalistas se habían desarrollado mucho antes de 1917. La principal figura del primer grupo era *Jakobson*. El empuje inicial lo proporcionaban los futuristas, cuyos esfuerzos artísticos se dirigieron contra la decadente cultura burguesa y, sobre todo, contra la angustiada búsqueda personal de los simbolistas en el terreno de la poesía y las artes visuales. Sin embargo, hay que hacer notar que los futuristas se opusieron al Realismo tanto como lo habían hecho los simbolistas. Después los Formalistas emprendieron la elaboración de una Teoría Literaria que tenía relación con la habilidad técnica del escritor y las artes del oficio. Algunos consideran los últimos desarrollos como símbolo de derrota del Formalismo y como una capitulación ante las exigencias sociales comunistas, pero, al final se terminó combinando la tradición Formalista con la Marxista.

Los formalistas rusos estaban interesados en la literatura como un fenómeno que no tenía por qué ser justificado a través otros campos de investigación, como la filosofía, la sociología etc. Eran las características literarias lo que definía la literatura. Aunque la literatura parecía presentar un microcosmos de la realidad, en efecto eran los recursos literarios lo que daban la apariencia de realidad a una obra. Estaban intentando crear una ciencia poética. Querían analizar las características del lenguaje literario y los instrumentos específicos o los modos en que funciona tal lenguaje.

• **La influencia del *Futurismo*.**

El valor que se confiere a la «palabra», como realidad autosuficiente, abre muchas de las vías de investigación del formalismo: es su naturaleza fonética, su dimensión sonora, la que se basta a sí misma para designar las

cosas, para nombrar los seres. El *futurismo* aporta a los formalistas consideraciones de importancia como la capacidad técnica que caracteriza la obra de un escritor (y como tal esa «técnica» se manifiesta en unos rasgos formales, susceptibles de análisis), dueño de un oficio que, en realidad, es una suma de «artes», lo que abrirá plurales perspectivas para estas valoraciones. Enmarcado en estos planteamientos, R. Jakobson comenzará a bosquejar los elementos centrales de la «función estética».

• El Arte como Recurso.

El enfoque técnico de los Formalistas les llevó a considerar la literatura como un uso especial del lenguaje cuya peculiaridad se derivaba de su alejamiento y su distorsión del *Lenguaje Práctico*. Los primeros formalistas tenderán a identificar la *literariedad* con lo poético pero no es difícil demostrar que se trata de un lenguaje intrínsecamente literario. Lo que distingue la literatura del lenguaje práctico es su cualidad de objeto elaborado. Los formalistas vieron en la poesía la quinta esencia del uso literario del lenguaje. La poesía ejerce una violencia controlada sobre el lenguaje práctico, deformándolo con el fin de desviar nuestra atención hacia la elaboración de su naturaleza.

La primera etapa del Formalismo estuvo dominada por *Viktor Shklovsky*, quien adoptó un enfoque sobre la poesía más prosaico, en un intento de definir las técnicas usadas por los escritores para producir efectos específicos. Dio a uno de sus conceptos más atractivos el nombre de *Extrañamiento*. Los formalistas, a diferencia de los Románticos, no estaban tan interesados en las percepciones en sí mismas como en la naturaleza de los recursos utilizados para conseguir el efecto de extrañamiento. Según *Shklovsky* la técnica del arte consistía en 'hacer extraños los objetos', en crear formas complicadas, en incrementar la dificultad y la extensión de la percepción ya que es estética el proceso de percepción es un fin en sí mismo y, por lo tanto, debe prolongarse. Los conceptos de *extrañamiento* y de *revelación de los recursos* influyeron directamente sobre la famosa noción de *distanciamiento* de *Bertolt Brech*, quien, como formalista, situó la idea clásica según la cual el arte debía ocultar sus propios recursos.

• La Teoría de la Narrativa.

Los trágicos griegos elaboraron narraciones tradicionales que consistían en una serie de acontecimientos. La distinción entre *Trama* y *Narración* ocupa un lugar importante en la *Teoría de la Narrativa de los Formalistas Rusos*. Afirmaban que sólo la trama era literatura que esperan la mano organizadora del escritor. La trama no es únicamente la disposición de los acontecimientos de la narración, sino también todos los recursos usados para interrumpirla y prolongarla. Además, los formalistas unieron a menudo la teoría de la trama con el concepto de extrañamiento: la trama concebida como medio para impedirnos coconsiderar los acontecimientos de modo típico y familiar. El *Aislamiento* es la idea que la literatura hace parecer extraño lo que creemos que conocemos, porque lo expresa desde un punto de vista totalmente nuevo. Hace extraño lo familiar. El lenguaje se usa de tal manera que nos hace ver como por primera vez lo que creíamos que conocíamos.

• Motivación.

Tomasheusky llamó *motivo* a la unidad más pequeña, que puede consistir en un simple enunciado o acción. Realizó una distinción entre *Motivo Determinado* –exigido por la narración– y *Motivo Libre* –no esencial para la narración–.

Los Formalistas, no sin cierto grado de perversión, consideran las ideas, los temas y las referencias a la realidad de un poema como una mera excusa externa del escritor a quien se puede justificar el uso de recursos formales. La clase más familiar de la motivación es la que llamamos *Realismo*. El tema de la *Motivación* ha llegado a ser importante en gran parte de la teoría literaria posterior.

• El Dominante.

Jakobson estima que el *Dominante* es un importante concepto del Formalismo tardío y lo define como el componente central de una obra de arte que rige, determina y transforma todas las demás. El dinámico concepto del dominante también proporciona a los formalistas un útil camino para explorar la historia literaria. Las formas poéticas no cambian y se desarrollan al azar, sino como resultado de un deslizamiento del dominante.

- **La Escuela de Bakhtin.**

En la última etapa del formalismo esta escuela llevó a cabo una fructífera combinación de Formalismo y Marxismo en lo referente a la imposibilidad de separar lenguaje e ideología. Se ensalzó el valor de la palabra por sí, sin ser justificada a través de otro campo de estudio.

- **Función Estética.**

Tynianov dio gran importancia a la tensión dinámica que se establece en el producto artístico entre literatura y sociedad. Su concepto más importante se relaciona con la función estética que resulta ser un límite en constante movimiento y una categoría hermética. Un mismo objeto puede tener varias funciones.

- **El análisis de la literariedad.**

Se pueden resumir en ocho puntos los principales campos de investigación abiertos y recorridos por estos autores:

- La pretensión de descubrir la *literariedad* como objetivo de estas investigaciones recomendará indagar sobre las propiedades universales de la literatura, que adquiere así el valor de disciplina general.
- Esta orientación es la que posibilita un estudio científico de la literatura, por cuanto se trata de descubrir unas leyes que regulen esa lengua poética, caso de los primeros trabajos de Sklovskij, como "El arte como artificio" [1916], que fue, de hecho, el «manifiesto crítico» del grupo; también, se intenta construir un ámbito de hechos precisos, sobre los que pudiera reposar el estudio técnico de las propiedades de este «nuevo» lenguaje literario, tal y como determinaba Jakobson en "La nouvelle poésie russe".
- Sin embargo, los formalistas fueron conscientes de la peculiar dimensión científica de la literatura: no pretendían fijar verdades absolutas, de certeza irrevocable, sino fundamentar unos «principios concretos» en virtud de unos «materiales» analizados, con la prevención de que todas las observaciones formuladas habrían de estar sujetas a posibles correcciones; a este respecto, B. Eichenbaum afirmaba: "No existe ciencia acabada, la ciencia vive venciendo errores y no estableciendo verdades" ("La teoría del «método formal»"). La importancia de los análisis revelaron procedimientos técnicos, operativos en el nivel fono-estilístico del verso, así como en el semántico del lenguaje literario. Lo de menos era el alcance de la noción de «ciencia» aplicada a la literatura; lo más significativo era que el método, que se utilizaba en este estudio, poseía ya un carácter descriptivo y morfológico.
- La trascendencia que se otorga a la forma, hasta el punto de llegar a la afirmación de que el contenido está condicionado sustancialmente por la naturaleza formal del lenguaje literario. Cualquier aseveración que se formule tiene que dejar de lado las hipótesis, las ideas abstractas, apoyándose en los materiales previamente seleccionados para la investigación.
- La prevención de que una obra literaria no es su contenido, sino la materialidad formal con que esas ideas han sido expresadas. De ahí, que el análisis deba centrarse en unos mecanismos literarios que nunca son impuestos al texto, sino que son formulados en función de la naturaleza característica de ese texto.
- Son novedosas las orientaciones que han de guiar la explicación de los textos; lo que B. Eichenbaum denominaba la teoría del «método formal»: es la «forma» la que otorga la integridad a la obra artística, de modo que una historia de la literatura a lo que debería de conducir es a una suma de oposiciones de estas «formas estéticas».
- Hay que destacar el valor que se concede al término «función» (y que resultará básico en la teoría del lenguaje literario de Jakobson: **Post-formalismo ruso**); con este concepto, se pretende trazar líneas

concretas de acceso al interior de los textos. Así se afirma que todo texto, una vez creado y dotado de unidad, constituye un «sistema» porque el autor ha puesto en juego una serie de «funciones» con las que ha logrado «desviarse» de los usos cotidianos del lenguaje normal. En este sentido, son importantes las teorías de S. Bernstein acerca de la totalidad que caracteriza a la obra de arte, como un conjunto de factores relacionados, que organizan la materia de esa obra y la presentan como un todo unitario.

- Por último, cabe valorar la noción de literatura como «construcción lingüística dinámica», tal y como la formulara Tinianov: "La unidad de la obra no es una entidad simétrica y cerrada sino una integridad dinámica que tiene su propio desarrollo; sus elementos no están ligados por un signo de igualdad y adición sino por un signo dinámico de correlación e integración", en "La noción de construcción" (*Teoría de la literatura de los formalistas rusos*).

Quizá éste resulte el principal hallazgo de esta corriente. El propio concepto de «divergencia» con el que se enfoca la función del arte se basa en estos principios: hay una representación creadora, que se determina en el nivel de la realidad y que es asimilada por el plano lingüístico, en el que se imponen desvíos característicos, que son los que conforman la evolución literaria, el último de los componentes al que conduce este «método formal». A pesar de esta coherencia, como ya se ha apuntado, los azares políticos de la historia impidieron trazar, con precisión, estos contextos sociales y culturales.

• El dominio formal del análisis poético.

El formalismo constituye una corriente que progresa desde posiciones vanguardistas, "puras", hasta posturas de compromiso cercanas al ideario de la Revolución de Octubre. En esta rápida serie de transformaciones, varios son los dominios formales a que estos jóvenes investigadores van a acercarse, incluyendo los primeros tanteos de Jakobson en torno a la «función poética», a la que dedicará cuarenta años de sucesivas reflexiones, desde que en 1919 escribe la "Lengua poética de Xlebninov" hasta que, en 1958, pronuncia la famosa conferencia con la que se clausura el congreso de lingüistas de Bloomington (Indiana). Lo importante es que, en 1921, el marco de estas investigaciones futuras queda ya asegurado cuando afirma que "la poesía es el lenguaje en su función estética", en el mismo trabajo en el que había afirmado la noción de *literariedad*, incidiendo en la particularidad del «desvío» de la lengua cotidiana –y de sus «automatismos»– como rasgo dominante de la construcción poética. Con estos elementos, llegó a bosquejar un mínimo planteamiento de historia literaria para verificar que la poesía, en cada época, privilegiaba recursos de «obstrucción formal» que, con posterioridad, pueden ser percibidos como formas simples de ese enunciado poético, cuando, en un principio, no era así. Esto afecta al desarrollo de los paralelismos, a las combinaciones de homónimos y de sinónimos; en todo caso, demuestra que la poesía es un lenguaje «ordenado» (sin que nada diga de la voluntad de autoría) hacia una expresión concreta. Éste es el ámbito en el que debe situarse la teoría de **V. Sklovskij** sobre el «extrañamiento» poético.

• Análisis formalistas sobre las estructuras narrativas.

El campo de la narratología constituye uno de los dominios más fructíferos del formalismo, no tanto en el corto período de vigencia de este movimiento, como en las posteriores revisiones de sus planteamientos teóricos (tal es lo que ocurre con el caso de M. Bajtin). Sin los formalistas, no sería posible entender la construcción de la **Narratología (Estructuralismo francés)**, tal y como ésta se había desarrollado en diversas áreas culturales europeas a partir de los años cincuenta. Las concepciones formales y teóricas de estos pensadores son las que propician esos otros estudios.

A los formalistas cabe, por ejemplo, la determinación de nociones como «fábula» y «estructura» o «trama» narrativa, indicando que sólo ésta era merecedora de un análisis literario, puesto que la noción de «fábula» o de «narración» se refería sólo a la materia argumental sobre la que se sostenía la construcción de la «estructura». **V. Sklovskij** consagró varios trabajos al dominio narrativo; algunos se pueden leer en *La cuerda del arco*: "Sobre la unidad" (pp. 53–71), "Acerca de las funciones del argumento", pp. 177–211, o "«Mito» y «Novela-mito»", pp. 281–314; en la *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, ed. de Todorov, se

encuentra "La construcción de la «nouvelle» y de la novela", pp. 127–146; con todo, su aportación más importante al campo de la narratología se encuentra en *Sobre la prosa*, miscelánea de ensayos, de la que conviene destacar "El nacimiento de la novela nueva", pp. 179–227, que gira en torno al *Quijote*. Parecido es el caso de B. Tomachevskij con su *Teorija literatury* (1925), traducido como *Teoría de la literatura*, Madrid, 1982. Sin embargo, la aportación más significativa del grupo la constituye esta noción de «trama», que llega a implicar componentes formales y, sobre todo, semánticos en el proceso de la construcción narrativa. Ésta es la línea en la que habría que incluir las investigaciones de B. Eichenbaum (1918) sobre el modo en que la «trama» surge de una combinación, más o menos intencionada, de una serie de «motivos», sin que llegara a precisar, con más claridad, la forma en que se producía esa articulación; aborda los mecanismos constructivos del cuento y de la novela. Tomachevskij ayudó a precisar este concepto, indicando que «motivo» era la unidad mínima en que podía dividirse la «trama»; se atendía al enunciado o a la acción transmitida. Incluso, llegó a distinguir entre «motivos determinados» (implicados necesariamente en el desarrollo de esa narración, sin los cuales no podría existir) y «motivos libres» (sugeridores de acciones secundarias). Surge, así, el concepto de «motivación», con el que lograba plantear uno de los mecanismos más curiosos para explicar la conexión del creador con la realidad de la que parte o en la que se encuentra; «motivación» permitía calibrar el modo en que una «trama» se conectaba con ese mundo circundante al autor o se alejaba del mismo.

• Conclusiones.

La literatura cambia de época a época y los formalistas justifican sus ideas ante este fenómeno de dos maneras:

- Dicen que la evolución literaria es el resultado de intentos constantes de romper conveniencias literarias y de crear nuevas.
- Afirman que el cambio literario es el resultado de la evolución autónoma de mecanismos literarios. Para mantener el alejamiento, la literatura tiene que seguir cambiando de forma, y esta evolución es completamente independiente de cambios sociales o históricos.

Como consecuencias literarias que ha tenido el formalismo ruso merece hacer mención el hecho de que llevó al desarrollo del estructuralismo francés, la poética, la estilística y la narratología.

Arte y literatura no son verdades eternas sino que se encuentran abiertas a nuevas definiciones.

• El Estructuralismo en la Teoría y Crítica Literaria

• Introducción

La Lingüística es un estudio científico, observación comprobable empíricamente, del lenguaje, entendido éste como comunicación. El Estructuralismo lingüístico surge debido a las falacias de la gramática tradicional y a la necesidad de estudiar el lenguaje por sí mismo. Los precursores del movimiento serían Fortunatov, Brunov, Jespersen, Baudouin de Courtenay. Y Saussure sería el precursor o primer estructuralista. Las aportaciones del estructuralismo a la lingüística son muy diversas: Diferentes facetas del lenguaje, el concepto de Sincronía, la oposición diferenciadora entre lengua y habla, la definición de Lenguaje como sistema de signos interdependientes, las relaciones y/o oposiciones entre unidades lingüísticas: Paradigmáticas (asociativas) y Sintagmáticas, la idea de la lingüística como rama de la semiótica, el concepto de la brillante metáfora: unidad de lenguaje y pensamiento, que son inseparables.

Hay varias Escuelas Estructuralistas:

- Praga
- Copenhague
- Americana: Sapir–Whorf: 'Hipótesis de relatividad lgca'

El estructuralismo intenta dar a la crítica literaria el rigor de 'ciencia del lenguaje'. Los estructuralistas analizan

el texto como objeto interpretable en términos de sus modelos simbólicos. En contraste, el *New Criticism* angloamericano (TS Eliot, IA Richards, WK Wimsatt, Cleanth Brooks) lo interpreta dándole un enfoque psicológico, se concentran en la respuesta del lector al texto ('close reading'). Nombres propios de autores estructuralistas serían, entre otros: Saussure: *Curso de Lingüística General*, 1916; M Bahtin: *Problemas en la poética de Dostoiewski* (1929), *Rabelais y su mundo* (1940); R. Jakobson: *Lingüística y Poética* (1958); C. Levi-Strauss: *Antropología Estructural* (1958); R. Barthes: *Mitologías* (1957). Narratólogos del estructuralismo serían: V. Propp, G. Genette, AJ Greimas, T. Todorov, J. Lacan, J. Derrida

Las aplicaciones más importantes del estructuralismo a la teoría literaria serían:

- **TEORÍA DEL DESVÍO:**

- Lengua literaria: Apartamiento de la lengua estándar o común

La Poética estructuralista posee 3 rasgos metodológicos principales:

- Hay que estudiar los fenómenos de la 'langué', no de la 'parole': no el autor de la obra.
- Se marginan los fenómenos extra-textuales: no interesa la génesis del texto (ni autor ni sociedad). La explicación es inmanentista, desde dentro del texto (=deudores del formalismo ruso).
- Los datos (recursos verbales, procedimiento estilísticos, etc) no son hechos aislados, sino integrantes de un sistema que hay que explicar.

Su principal caballo de batalla es definir la norma frente a la que el lenguaje literario es un fenómeno anormal, diferenciado, excepcional

- **LA DESAUTOMATIZACIÓN**

- Manifestaciones: el concepto de 'extrañamiento' de V. Sklovski (1925).

- **EL PARADIGMA JAKOBSONIANO DE LA FUNCIÓN POÉTICA**

Modelo de Comunicación de Jakobson [en negrita] (*Linguistics and Poetics*, 1958): funciones del acto de comunicación [en cursiva]

contexto

referencial

('Juan está en el comedor')

mensaje

poética

('Juan es un cerdo')

emisor receptor

emotiva, afectiva conativa

('Por favor, ayúdame') ('¡Ven aquí!')

contacto: *fática*

(`Sí, sí')

código: *metalingüística*

(`¿Qué significa `estoico')

El texto literario como acto de comunicación:

contexto

texto

escritor lector

contacto

(medio o sistema de emisión/recepción)

código

• *TEORÍA DE LA CONNOTACIÓN*

La lengua no sólo denota, señala, sino que también connota o proporciona unos valores complementarios a la denotación, que reflejan o indican sus diversas informaciones, actitudes y registros. Estudiar la lengua literaria es estudiar las connotaciones del lenguaje: valores `expresivos y afectivos' (Charles Bally), `niveles y registros de la lengua' (Bloomfield, Hjemslev).

• **Teorías Estructuralistas.**

La visión que el Estructuralismo tenía de la literatura desafiaba una de las creencias más queridas del lector corriente. Ellos han intentado demostrar que el autor ha muerto y que el discurso literario no tiene una función de verdad. John Bally hablaba en nombre de los estructuralistas al decir que el pecado de los semióticos es su pretensión de destruir nuestro sentido de la verdad en la ficción. En una buena narración la verdad precede a la ficción y permanece separada de ella. Además otro autor afirma que los escritores sólo tienen el poder de mezclar textos ya existentes.

• **Trasfondo Lingüístico**

Mientras *Propp* se limitó a un género, *Greimas* intenta formular *la Gramática Universal de la Narrativa* mediante la aplicación del análisis semántico de la frase. Finalmente la sucesión de secuencias forma el texto.

El ensayo de *Genette* ofrece un resumen general de los problemas de la narración que no ha sido superado. Examina el problema de la *Teoría de la Narración* resumido en tres oposiciones binarias:

- Narración y Representación
- Narración y Descripción
- Narración y Discurso

Distingue entre un simple relato en el que nadie habla y un relato en el que somos conscientes de la persona que está hablando.

• **Metáfora y Metonimia**

Jakobson señala que los desórdenes que se producen en la afasia corresponden a dos figuras retóricas: Metáfora y Metonimia.

El comportamiento normal del habla tiende también hacia uno u otro extremo y que el estilo literario se expresa como una tendencia hacia lo metafórico, o hacia lo metonímico.

- **Síntesis**

Al subordinarse el habla a la lengua, el estructuralismo ha descuidado la especificidad de los textos reales. De este modo, el Estructuralismo no sólo elimina el texto y el autor, sino que también pone entre paréntesis la obra real y la persona que la escribió.

No hay duda de que el Estructuralismo ha representado un importante reto para la *dominante Nueva Crítica o New Criticism* y para los críticos humanistas.

- **El *New Criticism***
- **El *New Criticism***

El *New Criticism* es un movimiento crítico de importancia capital que nace en Estados Unidos a partir de los años treinta y que modifica profundamente el panorama de la crítica y de la enseñanza universitaria de la literatura. Lleva a cabo una ruptura con los principios y los métodos de la generación precedente. Dentro del grupo de personas que se integran en este movimiento hay una diversidad doctrinal relativamente amplia. Destacan: *Ransom, Tate, Brooks, Blackmur, Kenneth Burke, Yvor Winters*,... entre otros.

No hay un programa bien definido que haya recibido la adhesión de todos. Es posible determinar cierto número de principio estético y de posiciones metodológicas comunes a todos los representantes del *New Criticism*: Rechazan la erudición académica y el impresionismo; defienden una poesía antirromántica y antiexpresiva, purificada de las escorias del *subjetivismo* y de la emoción; proponen métodos y técnicas similares para el análisis de las obras literarias.

- **Principales Influencias que actuaron en su formación y Desarrollo.**

- *T.E. Hulme*: Defensor convencido del *Tradicionalismo* y de la ortodoxia; adversario del individualismo titanista y libertario de los románticos. Ve como las dos mayores herejías de los tiempos modernos son la teoría *raisseaniana* sobre la bondad del hombre y el dogma romántico de las potencialidades infinitas del Yo. Para él urge comprender que el hombre no es perfecto, aunque puede alcanzar la perfección. *Hulme* propugna la recusación del subjetivismo y de la imprecisión de la literatura romántica; la preocupación esencial del poeta debe ser su arte, su oficio y no la confesión de su *ego*. La obra literaria debe concebirse como una totalidad orgánica, es decir, los elementos están vinculados pero la mutación de uno no supone el cambio de significado y función de los demás. Para él, el arte literario constituye un dominio bien diferenciado de otras artes como la religión, la ética, la filosofía... y también sostiene que no existe un contenido poético independiente del lenguaje, sino que el lenguaje es idea.
- *I. A. Richards*: Considerado por muchos como el verdadero iniciador de la crítica moderna. Influyó sobre todo en el *New Criticism* con su interés por los problemas de la semántica y el análisis lingüístico, abriendo camino a los estudios microscópicos sobre las estructuras verbales de la obra literaria. Distingue entre el *Lenguaje Referencial* y el *Lenguaje Emotivo* para así diferenciar el *Lenguaje Literario* de otras formas de lenguaje, especialmente del científico. Otras nociones importantes de *Richards* serían por ejemplo, la de que el *Lenguaje Literario* presenta palabras de significados múltiples, que sólo pueden ser captados (los significados) en una perspectiva contextualista.
- *T. S. Eliot*. Ha formulado en sus ensayos algunas de las orientaciones básicas del *New Criticism*:
 - La atención del crítico debe recaer sobre la obra y no sobre la biografía del autor; esto se produce mediante la despersonalización del autor, escapando a la obsesión de sus emociones y de su

personalidad;

- La necesidad de analizar rigurosamente la obra literaria como estructura verbal autónoma;
- Condena la crítica literaria regida por preocupaciones extraliterarias (Historia, estudios psicológicos o sociológicos...);
- La recusación de la crítica impresionista.

- **Algunos Nombres Propios en el *New Criticism***

- ***John C. Ransom.***

Según Ransom deberán ser excluidas de la crítica las reacciones personales. Rechaza la crítica impresionista, no del sujeto; exige la *crítica ontológica*. La obra debe ser considerada como un *todo* autónomo y autosuficiente donde cada elemento está orgánicamente relacionado con los demás.

La distinción establecida por *Richards* entre *lenguaje referencial* y su *lenguaje emotivo* ejerció amplio influjo entre los partidarios del *New Criticism*; fue considerada de valor primordial para la fundamentación de una crítica literaria estrictamente ocupada con el hecho literario.

- ***Cleith Brooks.***

Brooks contrasta los métodos de la prosa y la poesía; en poesía los significados son expresados a través de metáforas, símbolos... mientras que la prosa afirma claramente los significados. El *lenguaje poético* es, por tanto, una enrucijada de significados, lo que hace imposible reducir el significado del poema a afirmaciones lógicas o a un resumen discursivo. La paráfrasis del poema es la dicotomía entre forma y contenido, que supone la subordinación de la poesía a valores extraestéticos. Resumidamente, *Brooks* es el que más enfáticamente subrayó la imposibilidad en la obra literaria de una forma y un contenido.

- ***Yvor Winters***

Afirma que los elementos no racionales del poema contribuyen a su significado, de manera que este significado no puede ser expresado por la paráfrasis. Subraya que el poema es una nueva palabra que revela el verdadero estatuto de su unicidad contextual.

- **Principios Básicos.**

- Uno de los principios más importantes del *New Criticism* es la defensa de la unidad orgánica de la obra poética: La insistencia en la necesidad de separar la vieja dicotomía del fondo y de la forma mediante la concepción contextualista del poema.
- El *New Criticism* pretende restituir a la literatura su vida siempre nueva, su capacidad de deslumbrar y subyugar al lector.
- El análisis predominantemente descriptivo, muy demorado y minucioso. La obra literaria considerada como totalidad (el examinar valores denotativos y connotativos, ambigüedades, metáforas, símbolos... procedimientos retóricos, ambigüedades, metáforas, símbolos... procedimientos retóricos, al ritmo que armonía y a los principios que rigen la estructuración de una obra literaria).
- El método crítico que debe utilizarse es el *inductivo* ya que cada obra es diferente y tiene unos rasgos y perspectivas peculiares.
- La fuerte inclinación a vaciar la obra con historicidad, situándola en un plano sincrónico. Este es uno de los puntos más vulnerables y menos fecundos del *New Criticism*.
- El rechazo a los críticos del llamado *Nuevo Humanismo*, que son críticos de inspiración marxista y socialista.
- La literatura es autónoma porque proporciona una forma peculiar de conocimiento que no se confunde con otros tipos de conocimientos como el histórico, el filosófico, el científico... porque utiliza el lenguaje verbal de un modo específico, creando estructuras que no se identifican con ninguna otra.

• La Psicocrítica

La idea freudiana clásica sobre la literatura es que la obra es un síntoma del escritor, una especie de sueño en que éste revela sus deseos inconscientes, encarnándose en personaje, en la narrativa.

Esa clave se extiende a toda la escritura, incluso formalmente: los procesos de condensación y desplazamiento producidos en los sueños se llegarían a considerar como bases, respectivamente, de los dos recursos básicos de toda retórica: la metáfora y la metonimia. En la versión de Adler, lo que el escritor pone en juego ya no es tanto sus deseos sino sus debilidades y temores, sus sentimientos de inferioridad. En el planteamiento de Jung, el escritor es una especie de portavoz inconsciente de toda una tradición colectiva, heredando oscuros mitos e inmemoriales esquemas.

En la década de los 50, con autores como Kris y Holland, la atención psicoanalítica se concentró en el lector, y ya no tanto en el autor. El lector desea una confirmación de su ego, y procura arreglárselas para que su encuentro con el autor o los personajes que le hablan en el texto le enriquezca su identidad. Poco después, Lacan, a partir del estructuralismo, dio un giro copernicano a la perspectiva freudiana. Ahora ya no se piensa que se use el lenguaje para sacar a la luz las oscuras entidades que haya en el inconsciente: el lenguaje, que viene de fuera y es lo ajeno, resulta ser lo que da lugar a que haya inconsciente, al estructurar la vida mental del individuo. El deseo entonces se filtra por esa estructura: todo hablar es, en cierto modo, puro desliz freudiano, a la vez que crea la identidad de quien habla, como un personaje en el ámbito de lo imaginario, empezando por establecer un lugar, un pequeño lugar desde el cual hable.

• La Semiótica

La semiótica es la ciencia general de los signos que toma sus fundamentos básicos del filósofo estadounidense C. S. Peirce y del lingüista suizo Ferdinand de Saussure (quien extendió el uso del término *semiología*); a este último, se le debe la distinción entre significante y significado. En esta idea básica está el principio de la ciencia del Estructuralismo, que además trabaja en dos planos: el sincrónico, o descriptivo en un momento dado, y el anacrónico, o histórico en la evolución de una lengua. Esta aportación fue decisiva para la evolución de los estudios de lingüística y también para otras disciplinas, como la teoría literaria, la antropología o la psicología. Hoy, semiótica y semiología se usan como dos sinónimos, aunque el primer tiempo tiene una dimensión más especulativa o, si se prefiere, filosófica, al ocuparse de la lógica de los signos.

Aunque el término *semiótica* fue usado por vez primera en su sentido moderno por John Locke en su esquema general de las ciencias, lo cierto es que sólo adquirió vigor y se acotó su ámbito con la obra de Peirce. La revisión del Estructuralismo saussureriano fue determinante para el desarrollo de los modernos estudios de semiótica, particularmente gracias a la labor de Roland Barthes y Umberto Eco, que son los dos grandes teóricos de la materia (el primero, frente a Saussure, estableció que la semiótica es una rama de la lingüística), y por el enorme desarrollo de los medios de comunicación de masas a finales del siglo XX.

La moderna semiótica habla de índices, símbolos e iconos y dispone todas las materias de su interés en tres grandes campos de investigación: la sintaxis, que estudia las relaciones de los signos entre sí; la pragmática, que toma en consideración los nexos entre el signo y quien lo interpreta o descodifica; y la semántica, que estudia la relación entre los signos o los objetos a los que se refiere. La moderna semiótica no olvida en ningún momento que el lenguaje humano es sólo uno entre los múltiples signos existentes.

La Semiótica es tal vez el método más disperso en su formulación teórica y en su aplicación, pues se ha desarrollado desde varias vertientes y, a menudo, con propósitos muy distintos. De hecho, el

estudio de los signos puede apelar a la Historia del Arte, a la Historia de las Ideas y a cualquier signo válido para brindar una explicación plausible de la obra literaria; para su desarrollo, no sólo han sido fundamentales las aportaciones de los teóricos de la literatura sino también algunas de las páginas escritas por grandes lingüistas como Saussure, Hjelmslev o Greimas, sin olvidarse de las ideas seminales procedentes de los especialistas en artes plásticas y muy particularmente de los teóricos de la iconografía.

Han sido los semiólogos, y en particular Julia Kristeva, quienes han cimentado el concepto de la *intertextualidad*, con el que se alude a los varios ecos que una obra ofrece de otras previas, no necesariamente de tipo literario; también han sido los valedores de este tipo de estudios quienes se han entregado a la búsqueda de esos que denominan como *plurimensajes*, que llevan a determinar los múltiples sentidos ocultos en una determinada obra (es lo que ha hecho, por ejemplo, L. Vasvari en su aproximación al *Libro de buen amor* de Juan Ruiz, donde encuentra infinitas alusiones de tipo sexual apenas encubiertas). La Semiología cuenta con sólidos fundamentos en teóricos de la talla de G. Genette, J. Kristeva, R. Barthes y hasta ese gran historiador de la literatura que era P. Zumthor para Francia (su obra fue evolucionando desde la Historia de la Literatura hasta la Literatura Comparada e incluso la Antropología); en Italia, la figura señera en este terreno es la de Cesare Segre.

- **La Teoría de la Recepción**
- **Teoría de la Recepción.**

El siglo XX ha llevado a cabo un importante asalto a las certezas objetivas de la ciencia.

Jakobson creía que el discurso literario era diferente de las otras clases de discurso porque estaba *orientado* hacia el mensaje. Pero si rechazamos el Formalismo Ruso y adoptamos el punto de vista del lector o del público, toda orientación del esquema de Jakobson cambia: podemos decir que un poema no tiene existencia real hasta que es leído y que su sentido sólo puede ser discutido por sus lectores.

Es el lector quien asigna el código en el cual el mensaje está escrito y así, rechaza lo que de otro modo sólo tendría sentido en potencia. Desde la óptica de la *Teoría de la Recepción*, el lector debe actuar sobre el material textual para producir el sentido. *Wolfrang Isser* sostiene que los textos literarios siempre contienen huecos que sólo el lector puede llenar. El hueco entre las dos estrofas surge porque la relación entre ellos no está fijada. Antes de examinar las diversas teorizaciones sobre el papel del lector en la elaboración del sentido, debemos enfrentarnos a la cuestión: *¿Quién es el Lector?*.

- **Wolfrang Isser: El Lector Implícito.**

El término Lector puede subdividirse en *Lector implícito* y *Lector Real*:

- *Lector Implícito*: Es aquel que el texto crea para sí mismo y equivale a un sistema de estructuras que invitan a una respuesta que nos predispone a leer de cierto modo.
- *Lector Real*: Recibe imágenes mentales durante el proceso de lectura; imágenes que, ineludiblemente se hallarán moderadas por su cantidad de experiencia.

Las palabras que leemos no representan objetos reales; son un enunciado humano bajo una apariencia de ficción. El lenguaje de la ficción nos ayuda a construir en nuestra mente objetos imaginarios. Una obra literaria no representa objetos, sino que se refiere al mundo extraliterario, seleccionando ciertas normas, sistemas de valores o concepciones del mundo.

- **Fenomenología.**

La Fenomenología es una corriente filosófica moderna que hace hincapié especialmente en el papel

central del receptor a la hora de determinar el sentido.

- **Geral Prince: El Narratario.**

Geral Prince se pregunta porqué cuando leemos novelas nos limitamos a distinguir entre las distintas clases de narrador, pero nunca nos preguntamos por las *diferentes clases de personas a quienes el narrador dirige su discurso*. Prince llama a estas personas *el Narratario*, pero no hay que confundirlo con el lector.

- **La Deconstrucción**

El término «deconstrucción» se refiere a una manera de analizar textos que socava los sistemas tradicionaleses decir, las estructuras a los que Derrida llama «metafísicos». «Deconstrucción» es un término inventado por Jacques Derrida. Derrida nace en Argelia en 1928. Estudia en la École Normale Supérieure en París. Luego enseña en la Sorbonne, la École Normale Supérieure de París, Johns Hopkins, Yale y U.C. Irvine. En 1967 publica tres libros que introducen sus ideas sobre deconstrucción. Estos se titulan: *Speech and Phenomena*, *Of Grammatology*, *Writing and Difference*.

La deconstrucción ubicada en los estudios de crítica literaria forma parte de la crítica postestructuralista porque socava el logocentrismo de los estructuralistas. Hace una crítica del sistema estructuralista de analizar, que se centra en oposiciones binarias; el estructuralismo basado en estructuras y sistemas a los cuales la deconstrucción intenta derrotar.

Algunas de las palabras e ideas principales que es importante entender antes de digerir las ideas de la deconstrucción:

- ◆ *Metafísico* – Palabra usada por Derrida para describir sistemas que requieren una base fija, un «principio primero» sobre cual se puede construir una jerarquía de significados.
- ◆ *Suplemento* – palabra de importancia secundaria en la relación jerárquica de dos palabras. Por ejemplo: Hombre/Mujer. Hombre es la presencia, y en la ausencia de hombre, hay mujer. Es decir, mujer es el hueco de lo que hombre no es. Derrida dice que el suplemento no es de importancia secundaria, porque puede socavar la relación jerárquica..
- ◆ *Logocentrismo* – Palabra inventada por Derrida para describir el sistema metafísico que acepta la escritura como secundaria, o suplementaria al habla. Derrida no está de acuerdo con esto. Dice que la escritura, que se acepta en el logocentrismo como la imitación del habla puede expresar ideas más perfectamente que el habla, de esta manera socavando la relación jerárquica..
- ◆ *Aporía* – El hueco entre la coherencia filosófica y lingüística de un texto, y las contradicciones y paradojas subversivas que socavan tal coherencia. Esto lleva a que un texto no pueda ser «decidido», de esa manera destruyendo el sistema o la estructura que lo define tradicionalmente.
- ◆ *Imposibilidad de decidir (undecidability)* – La inability de escoger entre significados contradictorios. Derrida cita la palabra «himen», que representa el matrimonio y la unión sexual, y al mismo tiempo significa la membrana que impide esta unión. Derrida dice que no se puede aceptar uno de estos significados sin el otro.
- ◆ *Différance* – Palabra inventada por Derrida que se refiere a los dos significados simultáneos del verbo francés *diférer*. Este verbo corresponde al verbo español *diferir*: «dilatarse, retardar o suspender la ejecución de una cosa; distinguirse una cosa de otra o ser diferente y de distintas o contrarias cualidades». (Diccionario de la lengua española Real Academia Española vigésima primera edición, 1992).

A cualquier palabra que se busque en el diccionario se le puede aplicar *différance*. Definimos una palabra a través de lo que no es (como difiere/es diferente de otras palabras) que ayuda a delimitar las

posibilidades del significado. Por ejemplo: Si digo que estoy pensando en un animal, hay muchas posibilidades, puede ser cualquier animal, pero inicialmente se descuentan las plantas, los minerales etc. Si luego digo que este animal tiene cuatro patas, ya eliminamos pájaros, peces etc. Y así seguimos hasta que, a través de un sistema de diferencias llegamos limitar las posibilidades hasta averiguar el animal. Pero la posibilidad de significado se difiere (se suspende) ya que todas las palabras se definen a través de otras palabras, que también necesitan definición, etc. Quiero decir, sabemos qué animal es, pero no porque tenga un significado sino porque hemos eliminado todos los significados diferidos que no es.

Los sistemas jerárquicos basados en un «principio primero» (en el sentido que no se pueden reducir más) pueden ser derrotados porque lo que pensamos que es un principio primero es solamente el producto de un sistema de significación, no una verdad absoluta. Por ejemplo: Se podría decir que «blanco» es un principio primero, porque creemos saber exactamente lo que es «blanco», y parece ser irreducible. Pero en realidad, solo podemos definir «blanco» a través de lo que no es. Es «blanco» porque no es «negro». Pensamos que «blanco» es una realidad absoluta porque el sistema en que vivimos le da valor a «blanco», es decir, tiene su posición en la jerarquía simbólica de nuestra sociedad. Pero según los deconstruccionistas, la identidad de «blanco» depende totalmente de «negro». No podemos definir «blanco» sin «negro». La diferencia entre «blanco» y «negro» existe antes que la identidad de «blanco», entonces, es la diferencia el principio primero, no la identidad.

Estos principios generalmente se definen a través de lo que excluyen, y entonces, caben bajo el nombre de oposiciones binarias. Por ejemplo: hombre/mujer ; día/noche; realidad/fantasía; razón/sentimiento... Las palabras escritas en primer lugar tienen mayor valor en nuestra sociedad, y por eso las definimos como verdad, mientras las palabras en la segunda columna son un suplemento, un elemento de importancia secundaria. La deconstrucción critica este tipo de jerarquía. Según los deconstruccionistas, esta manera rígida de definir lo que es aceptable y lo que no, es típica de las ideologías. No es algo que podamos evadir, pero hasta cierto punto podemos subvertir el proceso.

La crítica deconstructiva analiza la aporía para demostrar las maneras en que un texto se contradice, y de esa manera destruye el sistema lógico del texto. Por ejemplo: La palabra «luz» tiene valor en nuestra jerarquía simbólica. Es una de esas palabras que los estructuralistas aceptarían como verdad irreducible—el elemento positivo de la pareja luz/oscuridad. En la lógica de un texto, «luz» se interpretaría como aclaración, epifanía, conocimiento etc. Y esta interpretación es aceptada por los estructuralistas como la única válida. Los deconstruccionistas analizarían los elementos paradójicos de la palabra para demostrar que esta aceptación se deriva de la aceptación de un sistema de valores no de una realidad absoluta. Una luz también puede cegar. Puede tener el efecto de dejar en la oscuridad. Al impedir la vista impide también el conocimiento. Los deconstruccionistas dirían que no se puede olvidar este elemento de la palabra al analizar un texto. Que al aceptar solamente un sentido de la palabra estamos limitando la interpretación para justificar el sistema en que creemos.

A modo de conclusión, la *Deconstrucción* fue una teoría posestructuralista fundada por Jacques Derrida, cuyos planteamientos teóricos o deconstruccionistas (que fueron desarrollándose desde 1966 y, muy particularmente, desde su libro *De la gramatología*, del año 1967) llevan a poner en entredicho cualquier lectura que se aferre al plano literal como el único posible; por esa vía, este crítico coincide parcialmente con viejos planteamientos exegéticos, aunque la libertad de interpretación que propugna puede dar en artefactos bellos pero efímeros en manos sabias y en los mayores disparates en el caso de críticos poco preparados. Si el *New Criticism* había desgajado la obra del autor que la escribió y de la época que la vio nacer, la Deconstrucción va más lejos al postular que la intención del escritor y el mensaje que se deriva de su obra pueden ser radicalmente distintos. En los años 80 y 90, la Deconstrucción ha sido uno de los métodos más conocidos, estudiados y cultivados por la crítica literaria norteamericana (que encontraba en ella muchas de las ideas propuestas por el *New Criticism* norteamericano), si bien no ha llegado a arraigar en la mayor

parte de las escuelas europeas. En los centros de cultura estadounidenses, el vocabulario más activo en estos años era precisamente el deconstruccionista, con voces y con conceptos como *supplément* (con que se denota la relación inestable entre discurso hablado y escritura), *dehors de texte* (pues el texto incorpora incluso aquello que queda fuera, en una de las principales paradojas derridianas) o el binomio *différance / différence*. Algunos de los grandes valedores de esta corriente en Estados Unidos han sido Geoffrey Hartman y Harold Bloom, si bien estos críticos han seguido vías muy distintas posteriormente. Si Derrida ha contado con oponentes y detractores feroces entre los estudiosos de la literatura, tampoco le han faltado los procedentes de otros ámbitos, como el filosófico, el lingüístico, el histórico, el antropológico, el psicológico o psicoanalítico y hasta el teológico.

La Poética y la Retórica

- **El Repertorio Retórico y sus niveles de análisis**
- **Introducción: La Retórica**

El tratado antiguo más conocido es la *Retórica* de Aristóteles. La importancia de la comunicación oral en esa época era muy grande ya que los asuntos públicos se arreglaban en los foros públicos. Hasta hoy en día los cuerpos deliberantes de las naciones y sistemas políticos diversos son fundamentales para la sobrevivencia de estos. Este arte oratorio clásico era estructurado en cinco partes:

- ◆ *Inventio*: la invención que consistía en imaginar y planificar el argumento del discurso.
- ◆ *Dispositio*: la disposición o arreglo de los recursos del discurso.
- ◆ *Elocutio*: la elocuencia que consistía en decidir cuáles recursos de la lengua se iban a utilizar para convencer.
- ◆ *Dictio*: la pronunciación o dicción.
- ◆ *Memoria*: la memoria o memorización del discurso.

Lo que quedó de la *retórica clásica griega* y pasó a través de la historia fue la elocuencia.

Popularmente la retórica se asocia con algo vacío o falso: "Eso es solo Retórica", como equivalente que eso es mentira o subterfugio. Se pueden distinguir tres momentos en la exposición

- ◆ agradar o llamar la atención,
- ◆ convencer mediante la exposición de los argumentos y el razonamiento sobre estos.
- ◆ gratificar para lograr una fijación emocional.

Estas tres fases se ilustran en técnicas comunes de exposición donde la comunicación se inicia con algún chiste o relato humorístico para crear una disposición positiva y alertar a la audiencia, continúan con un razonamiento basado en argumentos y una lógica anclada en la realidad, para finalizar con algo personal que facilite la fijación emocional de lo que se quiso transmitir.

Otros ejemplos de estas tres fases de la comunicación se pueden observar en:

- ◆ la ópera con su obertura, la exposición principal y la conclusión
- ◆ los juegos de computación que se inician con música y motivos llamativos, continúan con la explicación y la sesión del juego y finalmente ofrecen gratificación a los ganadores.

• Generalidades

La *Retórica* es un sistema más o menos estructurado de formas conceptuales y lingüísticas que pueden servir para conseguir el efecto pretendido por el hablante en una situación. Estas formas las puede conocer un retórico de escuela y también denominarlas terminológicamente.

En resumen, la Retórica se define como *ars bene dicendi* (arte de persuadir), indicándose con *bene* la *virtus*, propia al discurso de la parte, del éxito de persuasión. Esta *virtus* general del discurso de la parte se realiza siempre de un modo especial para cada fase de la elaboración y para cada parte del

discurso.

La *virtus* general del discurso puede, por ello, identificarse incluso con lo *aptum* dirigido al éxito de la persuasión

• La Dialéctica *Natura* / *Ars*

Al tratar de cualquier *ars* surge sistemáticamente la cuestión de la relación entre *natura* y *ars*. A esta cuestión se le han dado en la retórica dos respuestas correlativas. En efecto, al igual que en toda *ars*, cabe preguntar cuál es más provechosa, la *natura* o la *ars*, para la formación del orador.

Por otro lado, el hecho de que el lenguaje (y con ello la facultad de hablar) sea una aptitud o capacidad natural, suscita el problema del origen y vinculación natural de la misma *ars oratoria*.

La dialéctica *natura* / *ars*, respecto a la formación del orador, engendra la opinión armonizadora de que la *natura* constituye el presupuesto de la *ars*.

La cuestión del origen natural de la retórica se agudiza y se combina con el problema de *An rhetorice ars sit* (Quintiliano). La respuesta llega a la conclusión de que cada *ars* tiene su base en los datos y realidades naturales y que ha nacido mediante la sistematización de la enseñanza y el ennoblecimiento de las actividades naturales.

Finalmente, una retórica artística excesivamente desarrollada puede engendrar el hastío y provocar una valoración especial de la retórica natural y espontánea.

Las condiciones del orador son:

- Naturaleza: Disposiciones naturales.
- Arte: Aprendizaje de las técnicas.
- Ejercicio: Lectura, redacción, declamación, imitación, *progymnasmata*.
- Las Reglas de Arte

La *Retórica Escolar* ha regulado la producción del discurso de la parte (*oratio*), especialmente para el caso modelo del género judicial, por medio de reglas de arte (*praecepta, regulae*), que se agrupan:

- ♦ Una teoría de la materia. La materia, llamada también tema, en cuanto tarea planteada con la finalidad de elaboración, se le da al abogado, en el proceso criminal, por la parte por él representada.
- ♦ Una teoría de la elaboración. La elaboración (*tractatio*) de la materia distingue cinco fases de preparación del discurso: *Inventio, Dispositio, Elocutio, Memoria, Pronuntiatio*

La *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio* están estrechamente vinculadas entre sí.

• Las Partes de la Retórica

5.1. *Inventio*

La *inventio* es el encuentro o hallazgo de las ideas. Es la búsqueda de argumentos. Es un proceso productivo orador; consiste en extraer las posibilidades de desarrollo de las ideas contenidas más o menos ocultamente en la *res* (*excogitatio*). Naturalmente, la *inventio* es también un proceso parcial; se extrae de la *res* aquello que favorece a la propia causa. El encontrar es una feliz casualidad; efectivamente, la *inventio*, es, en realidad una palestra de la *natura*. Sin embargo, el orador no puede prescindir del arte.

5.2. *Dispositio*

La *dispositio* es la elección y la ordenación favorables, en el discurso concreto, de los pensamientos (*res*), de las formulaciones lingüísticas (*verba*) y de las formas artísticas (*figurae*). Es la ordenación de argumentos y partes del discurso. Hemos de distinguir entre *dispositio externa* y *dispositio interna* de la obra:

- ◆ La *Dispositio Interna* de la obra es dirigida por el *iudicium* del orador y se refiere a la elección y ordenación de las partes de toda la obra (del discurso). En esta esfera interna de la obra, la *dispositio* penetra en la totalidad de la obra de arte y en cada una de sus partes.
- ◆ La *Dispositio Externa* de la obra, es decir, el *consilium* del orador en la elaboración de la materia, cuyo objetivo es persuadir al que domina la situación, deja ver los fenómenos de la *parcialidad* y de la *alienación*, cuyas funciones son las siguientes:
- ◆ La *Parcialidad del Discurso* pretende influenciar al que domina la situación en el sentido de la opinión propia de la parte y en contra de la opinión de la parte contraria, para que el que domina la situación cambie esa situación en beneficio de la parte del orador. El ganarse totalmente al que domina la situación para la opinión de la parte del orador se llama *persuadere, persuasio*.
- ◆ La *Alienación* es el efecto anímico que ejerce en el hombre lo inesperado como fenómeno del mundo exterior. Este efecto es un shock psíquico que puede llevarse a cabo en formas y grados diferentes.

La *dispositio* tiene varias fases:

- *Exordio*
- Narración
- Confirmación
- Confutación
- Conclusión.

5.3. *Elocutio*

La *elocutio* es la expresión lingüística de los pensamientos hallados en la *inventio*. Es pues la elaboración lingüística del discurso. El discurso se encuentra, con respecto a la expresión lingüística, bajo los *praecepta* de dos artes:

- La *Gramática* es el sistema de reglas que regulan la corrección idiomática del lenguaje. La gramática es así el *ars recte loquendi*.
- La *Retórica* es el sistema de reglas que garantiza el éxito de la persuasión. La retórica es el *ars bene dicendi*.

La *virtus* del *recte* puede entrar en conflicto con la *virtus* del *bene*. Se llega a un antagonismo de deberes que se ha de decidir según la regla de la obligación más fuerte. El deber retórico rompe el deber gramatical. La retórica entra en conflicto no sólo con la *gramática* sino que también, incluso como consecuencia con la división de la *virtus bene dicendi* en virtudes aisladas. Así, hay conflictos entre verosimilitud y alienación. La *elocutio* afecta a dos esferas de conformación lingüística: las palabras aisladas (*Verba singula*) y el enlace de palabras (*Verba coniuncta*).

La *elocutio* tiene varias fases importantes:

- *Verba*: Observación de las virtudes oratorias (adecuación, corrección, claridad, estética: *decorum, puritas, perspicuitas, ornatus*). Se caracteriza por el uso de tropos o trasposiciones de significado de una expresión a otra en palabras individuales y el uso de figuras o trasposiciones de significado de

una expresión a otra en grupos de palabras.

- **Compositio:** La importancia de la estructura en
 - ♦ En el nivel sintáctico:
 - ♦ *Oratio soluta* o discurso suelto,
 - ♦ *Oratio perpetua* o discurso continuo, en progresión lineal,
 - ♦ *Periodus* o circuito reglado en dos tiempos.
 - ♦ En el nivel fonético: Ritmo y armonía de los sonidos.

5.4. Memoria

La *memoria* es la memorización del discurso. El objeto de la *memoria* consiste en las ideas (*res*) y en su formulación por medio del lenguaje (*verba*). Así, uno puede limitarse a aprender de memoria solamente las ideas o a aprender también su formulación elocutiva. Dentro de la *memoria* encontramos una *naturalis memoria* y una *artificiosa memoria*, entre las que existen vinculaciones y concomitancias: gracias a la *ars*, la *naturalis memoria* se cultiva y transforma en artificiosa memoria.

La artificiosa memoria se sirve de dos medios auxiliares:

- Del medio auxiliar ordenador de los *loci*.
- Del medio auxiliar intensificador de las *imagines*.

Los *loci* son un medio auxiliar ordenador: consisten en la distribución regular de un espacio conocido. Ese espacio puede ser de creación de nuestra propia imaginación. El mejor modo de hacer la distribución del espacio conocido o inventado es el que se basa en el número cinco. Así pues, el *locus quinto* se señala en cada caso con una mano de oro (antepuesta), pues con el *locus quinto* queda completa la mano en sus cinco dedos. Dentro del dispositivo de los *loci*, listo ya y distribuido conforme al esquema del cinco, hay que alojar ahora los asuntos concretos que se quieren notar. A fin de hacer más profunda su fuerza de penetración, estos objetos han de someterse a un proceso intensificador por parte de la fantasía. La imagen con que la fantasía reviste el objeto se llama *Imago*. Hay, pues, *imagines* de las ideas o pensamientos y también *imagines* de la formulación lingüística. Por razón de la eficacia la *imago* ha de ser efectiva y contener cosas extraordinarias (gran belleza, odio, sangre, ridículo...). La colocación de las *imagines* así formadas en sus *loci* tiene como resultado una serie de cuadros caracterizados por:

- La gran fuerza plástica intensiva y patética, pero estacionaria, de cada uno de los cuadros o imágenes.
- Sucesión seriada de las imágenes conforme al *esquema del número cinco*.

El dispositivo de la *memoria* tiene, pues, como era de esperar, consecuencias para la *inventio* y *dispositio* literarias.

5.5. Actio

Actio, en retórica clásica, es la preparación para la actuación en público.

• Los Tipos de Discurso.

Los tipos de discurso, según el esquema de *Retórica Clásica*, son:

- ♦ *Discurso Panegírico, Epidíctico o Demostrativo*, cuya función es la de alabar o vituperar.
- ♦ *Discurso Deliberativo*, cuya función es la de mover a la acción, la de hacer que el oyente tome una decisión, que haga algo.
- ♦ *Discurso Forense o Judicial*, cuya función es la de acusar o defender.

La enseñanza de la *Retórica Escolar* se ha especializado en el discurso de la parte (como discurso

usual), pues el objetivo era la formación de abogados y políticos.

La *Retórica Escolar* ha dividido los discursos de la parte, en cuanto objeto de enseñanza, en géneros y ha regulado la producción retórica mediante reglas de arte. Los conocimientos alcanzados y las prácticas realizadas en la Retórica Escolar se transfirieron pronto a la poesía (*Retórica Literaria*).

La Retórica Escolar distingue tres géneros aristotélicos:

- Género Judicial
- Género Deliberativo
- Género Epidíctico

El Género judicial y el deliberativo pretende un cambio de la situación que hay que realizar pragmáticamente, ya que la posibilidad de un cambio de la situación está dada por el estado de la discusión. La posibilidad del cambio de la situación aparece conceptualmente como cuestión situacional.

El Género Epidíctico, por el contrario, ve la intención de un cambio de la situación en la intención del orador, dado que desea corroborar la situación considerada como constante (*res certa*), valorándola. La supuesta constancia de la situación da como resultado la posibilidad del uso repetido del discurso epidíctico.

En la *Retórica Escolar*, el *género judicial* atrajo hacia sí el interés principal de la enseñanza, pues la esfera de los asuntos jurídicos en el proceso criminal, como esfera socialmente más peligrosa de los debates y discursos, puede ofrecer a todos los otros fenómenos que puedan presentarse el caso modelo extremadamente preciso para el fenómeno social más general de los debates y discursos: quien está ejercitado en el habla judicial, también podrá dominar bien situaciones no judiciales por medio de la palabra.

La *Retórica Tradicional* para adelantados ha cuidado especialmente el *género epidíctico* que está muy próximo a la poesía, en la medida en que la solemnidad en cuanto situación del discurso solemne puede ser considerada como situación repetida y la confirmación solemnemente resaltada de la situación en el discurso epidíctico encuentra su analogía en la función resaltante–generalizante de la poesía.

A esto hay que añadir que la ejercitación retórica, incluso el género judicial y el deliberativo, se asemeja al género epidíctico y a la literatura, porque en la ejercitación de una parte no se da ninguna situación prácticamente seria y, de otra, la repetición de los ejercicios y su tipificación, así como la conservación y repetida declaración escolar de discursos usuales históricos tenidos por modelos (como testimonios de un dominio humanamente típico de la situación: Demóstenes, Cicerón) implican un discurso de uso repetido.

El influjo (en Grecia) más o menos intenso de la Retórica escolar en la literatura y la poesía pasa, pues por el género epidíctico y la ejercitación, contribuyendo el género judicial a considerar muchos temas literarios como fenómenos análogos a los asuntos jurídicos.

• Los Oficios del Orador

Los tres oficios del orador son:

- Mover o conmover al receptor.
- Deleitar o entretener al receptor.

- Enseñar al receptor.
- **Estilos**

Los tres estilos del orador vienen determinados por el tema, el hablante, el oyente... y muchas otras circunstancias; son:

- Alto o sublime
- Medio o mediocre
- Bajo o humilde
- **Conclusión: La Retórica**

En 1958 aparecieron simultáneamente dos importantes libros: *The Uses of Argument* de S. Toulmin quien propondría en su obra considerar a la lógica como "jurisprudencia generalizada" y *Traité de l'argumentation* de Ch. Perelman y L. Olbrecht-Tyteca en donde la argumentación es entendida como "el conjunto de técnicas discursivas que permitan obtener o acrecentar la adhesión de las mentes a las tesis que se presentan para un asentimiento". Significativamente el subtítulo del *Tratado es la nueva retórica*, con el que se quiere subrayar el intento de recuperar una herencia retórica que ellos situaban ante todo en Aristóteles. Sin entrar en disquisiciones clasificatorias que obligarían a relacionar la retórica con la lógica, la dialéctica, la heurística, con la textología, o indagar si se reduce a una tropología o alcanza rango de filosofía, la retórica puede ser considerada "la organización funcional del discurso sea en su aspecto interno de estructuración sintáctico-semántico sea en aquel externo de relaciones de contraste con la frontera semiótica" como felizmente la ha definido P. Valesio en *Novantiqua. Rhetorics as a Contemporary Theory*, 1980, definición que puede verse como una ampliación de la que diera Aristóteles "Consideramos que la retórica es la facultad de observar cuáles son, en cada situación, los medios disponibles para la persuasión". Definición que hace de la retórica más una "competencia" ("facultad de observar") que una "performance", lo que suele pasarse por alto con tanta frecuencia y que por otro lado consiente a Valesio ver en la Retórica una *Teoría* necesaria para "observar" cuáles son en una situación dada los "medios disponibles" para la Persuasión. Puesto que de Persuasión se trata, permítaseme dar algunas noticias sobre ella. Persuasión, *Peithó*, una divinidad "que jamás sufrió rechazo" (Esquilo), asociada a Afrodita, la diosa "de los pensamientos sutiles", disponía de "sortilegios de palabras de miel". En el Pantheon griego *Peithó* corresponde al poder de la palabra sobre los otros. Su templo es la Palabra. Una persuasión "benéfica", la venerable Persuasión, es concebida como antítesis de *Ananke*, la Fuerza; una persuasión "maléfica" es asociada a *Apate*, el engaño "del placer suave, de la ternura y de la dulzura". El mismo engaño del que hará uso Hermes, dios de la comunicación, del intercambio, del contrato, del gozne y de los ladrones, para introducir en el corazón de Pandora palabras ambiguas y lisonjeras, llenas de astucia y, justamente, de engaño; como la "maléfica" *Peithó*, el maléfico Hermes ambos son nocturnos. La ambigüedad de estos conceptos y más concretamente el de la persuasión ha pervivido. Como se sabe, Platón, tuviera envidia de Gorgias como sostenía Nietzsche o no, le dedicó todo tipo de reproches acusándole de que la retórica –"artífice de persuasión"– "no (se basa) en una enseñanza sobre lo justo y lo injusto", que su discurso es persuasivo (*pathein*) y no dialéctico, demostrativo... El longevo siciliano Gorgias nos ha dejado un admirable texto, *Encomio de Helena*, que podría considerarse el origen remoto del género ensayo (García Gual), que merece algunos comentarios.

- **Tropos y Figuras. Estudio Particular de la Translación Metafórica.**
- **Tropos**

Se define como *verborum inmutatio*. Por tanto, de la *copia verborum* y se toma como una palabra que se pone en lugar de otra empleada en el sitio y sentido natural dentro de una frase, una *inmutatio*. De esta clase tenemos ya en la elección de los sinónimos, donde afecta a palabras semánticamente próximas. El tropo, en cuanto al *inmutatio* pone una palabra no emparentada semánticamente en lugar del *verbum proprium*. Pero la *voluntas* semántica del hablante con esa palabra introducida en el

contexto, mienta la significación de la palabra desplazada: el tropo, pues, comunica a la palabra empleada trópicamente una nueva significación que el hablante expresa mediante su *voluntas* semántica y que el oyente reconoce por el contexto de la frase y de la situación. Cabe pues, definir el tropo desde el punto de vista de la palabra empleada como tropo (no desde el punto de vista de la palabra desplazada). El tropo es un cambio de la significación, pero un cambio *cum virtute*, por tanto, no es ya un *vitium de impropietas*. El tropo se halla al servicio del *ornatus* y al encubrir la *voluntas* semántica, ayuda especialmente a evitar *el taedium*.

Los **tropos** pueden ser corrientes en distintos grados:

- ◆ Creaciones totalmente nuevas debidas a los poetas.
- ◆ Creaciones parcialmente nuevas (análogas a los tropos más corrientes, como la de los oradores de la lengua, de las personas cultas, del lenguaje de la calle y también debidas a los poetas).
- ◆ Tropos corrientes en determinados géneros literarios.
- ◆ Tropos que se han hecho corrientes en el lenguaje cotidiano (ya lexicalizado).
- ◆ Tropos necesarios, es decir, nacen de la necesidad de dar nombre a las cosas.

Los tropos son *lenguaje enigmático*, además en la poesía constituyen una exigencia que se hace al público y que el poeta ha de dosificar conforme a la capacidad intelectiva del público al que se dirige. La presunción de que el público comprende, significa una invitación a la participación activa (comprensiva), del público en la creación de la obra. Ello significa que el poeta reconoce al público iguales títulos que los suyos propios respecto a la poesía; y así es cómo la obra pasa al público. Ello significa que el poeta reconoce al público iguales títulos que los suyos propios respecto a la poesía; y así es como la obra pasa al público. El tropo es, pues, un *englobement* artístico e interesado, del público. Esto es válido sobre todo cuando se trata de metáforas y perífrasis difíciles. Cuando el *englobement* falla, entonces el efecto es ridículo.

La primera **clasificación de tropos** detallada con este nombre nos la ofrece Tryph, alude a las discusiones respecto a la clasificación de los tropos; en especial hay que observar que las fronteras entre tropos y figuras retóricas es muy borrosa. (En algunos casos se discute si algunos tropos se pueden considerar también como figuras).

- **Clasificación de los Tropos más relevantes**

- La **Metáfora**. (*Ver Estudio de la Translación Metafórica, en el capítulo siguiente).
- La **Metonimia**. Es el tropo que se funda en las relaciones de causalidad, procedencia o sucesión entre las dos palabras que se intercambian. La metonimia tiene su origen en las ideas evocadas por otras que son su efecto o causa. Por ejemplo: Vive de su trabajo (por dinero).
- La **Sinécdoque**. Consiste en un desplazamiento de la denominación de la cosa indicada dentro del plano del contenido conceptual, pudiendo la denominación trópica pasar los límites del contenido conceptual o no alcanzarlo: hay pues varios tipos de sinécdoque:
 - Una **sinécdoque de lo amplio**, que se produce cuando lo más reducido es expresado mediante lo más amplio, a saber, la especie por el género. Por Ejemplo: Utilización de mortales en vez de todos los hombres. Este tipo de sinécdoque se emplea especialmente para evitar en el contexto la repetición de una palabra que designa la especie.
 - Una **sinécdoque de lo reducido**, donde lo más amplio es expresado por lo más reducido, a saber, *el género por la especie*. Por ejemplo: Alimento necesario para la conservación de la vida por Pan. También existe *el todo por la parte* y *el plural por el singular*.
- La **Antonomasia**. Es una variante de la perífrasis y de la sinécdoque empleada en los nombres propios. La Antonomasia propia consiste en la sustitución de un nombre propio por una perífrasis o por un apelativo; y otras veces aparece como epíteto. Por ejemplo: Yo, tu triste amigo.
- La **Perífrasis**. Es la sustitución de un *verbum proprium* (que existe o no en la lengua) por un conjunto de datos que tienen como contenido la sustancia y los rasgos característicos de la cosa

indicada. La figura correspondiente a la perífrasis es la definición, tendría que concebirse como un sinónimo del *verbum proprium*, se presenta a menudo como un tropo combinado para intensificar poéticamente la alienación. Por ejemplo: De sangre en sangre vengo... (en vez de por los heridos).

- **Énfasis.** Designa un rasgo característico mediante un concepto que contiene a este rasgo como tal, pero sin expresarlo. Está emparentado con la sinécdoque y con la antonomasia; sirve a la superficialidad del enunciado. Esta superficialidad es una intimación a buscar detrás del enunciado algo más exacto en cuanto al contenido. Por ejemplo: Débil, sujeto error (quiere indicarse el rasgo característico, peculiar, al hombre). El peligro de que el énfasis (también como figura de pensamiento): sea malentendido como enunciado superfluo, conduce a realzarlo enérgicamente en la pronunciación por medio de señales de la voz, como intensidad, tono, y de los gestos como algo que se quiere decir enfáticamente.
- **Litotes.** Es una ironía perifrástica por disimulación, en cuanto que un grado superlativo es transcrito por la negación de lo contrario. Por ejemplo: No pequeño significa muy grande.
- **Hipérbole.** Es una amplificación creciente, con la clara intención alienante que trasciende la verosimilitud y tiene efectos poéticos–evocadores y sirve en la retórica para la evocación patética de afectos en el público, y en la poesía sirve para la provocación afectiva y de representaciones que superan la realidad. Hay dos tipos:
 - **Hipérbole Pura:** Es una prosecución de los sinónimos amplificantes de la parte que sobrepasa las barreras de la verosimilitud. Se emplea especialmente para categorías espaciales. Por ejemplo: Al comienzo de la primavera por cuando yo tenía nueve años.
 - **Hipérbole combinada con los tropos.** Se emplea especialmente para categorías no espaciales. Se dan particularmente:
 - ♦ La **hipérbole metafórica.** Por ejemplo: Voluntad de hierro (la muy enérgica e inflexible).
 - ♦ La **hipérbole irónica.** Por ejemplo: Érase un hombre a una nariz pegado...
- **Ironía.** La ironía, como tropo de dicción es la utilización del vocabulario parcial de la parte contraria con el firme convencimiento de que el público conoce la inverosimilitud de este vocabulario, por lo que entonces se asegura tanto más la verosimilitud de la parte propia, hasta tal punto que las palabras irónicas en el éxito final se han de entender en un sentido contrario a su sentido propio. La señal general de la ironía es el contexto, la ironía está expuesta al malentendido parcialmente relevante, la señal del contexto se refuerza de buen grado mediante las señales de la pronunciación. (*Ejemplo en el apartado de Figuras)
- **Figuras**

Las figuras son un fenómeno de la *dispositio*, que conforma el material bruto de la *inventio* y de la *elocutio*. Así, las figuras de pensamiento que pertenecen desde su origen a la *inventio*, se diferencian de las figuras de dicción, que pertenecen principalmente a la *elocutio*.

- **Figuras de Pensamiento.**
- **Figuras Descriptivas o Pintorescas.**

La Descripción es la presentación de objetos, seres reales o fantásticos y paisajes, explicando sus partes, cualidades y circunstancias. La plasticidad propia de la pintura y la capacidad para despertar emociones son rasgos consustanciales a toda descripción acertada.

Figuras más relevantes:

- ♦ **Prosopografía:** Es la descripción externa o física de una persona o animal. Ejemplo: Platero es pequeño, peludo, suave; tan blanco por fuera que se diría todo de algodón, que no lleva huesos.
- ♦ **Etopeya:** Describe las cualidades morales y espirituales de una persona. Ejemplo: ...entró a decir Don Celedonio de Obeso, ateo declarado y republicano agrasivo; en el fondo un pedazo de pan, un zoquete.

- ◆ **Retrato:** Supone la fusión de la prosopografía y de la etopeya; es decir, describe lo físico y lo moral a un tiempo.

Moreno de verde luna

Anda despacio y garboso.

Sus empavonados bucles

Le brillan entre los ojos.

A la mitad del camino

Cortó limones redondos,

Y los fue tirando al agua

Hasta que la puso de oro.

- ◆ **Topografía:** Describe un lugar o paisaje. Ejemplo:

Colinas plateadas

Grisés alcores, cárdenas roquedas

Por donde traza el Duero

Su curva de ballesta

En torno a Soria, oscuros encinares,

Ariscos pedregales, calvas sierras,

Caminos blancos y álamos del río...!

- ◆ **Enumeración.** Es una descripción rápida y breve de objetos, ideas o partes de un todo, destacando sus cualidades individuales o no. Ejemplo:

Mi amado, las montañas,

Los valles solitarios nemorosos,

Las ínsulas extrañas,

Los ríos sonoros,

El silbo de los aires amorosos.

• Figuras Patéticas

Son aquellas en las que predomina el sentimiento; traducen la emoción que domina el escritor. Y expresan, por lo tanto, las ideas con una fuerza, vehemencia y apasionamiento superiores a lo normal.

Destacan:

♦ **Exclamación:** Equivale a un grito, a un desahogo de los sentimientos que oprimen al individuo. Suele ir entre signos exclamativos. Ejemplo:
¡ Ay, qué terribles cinco de la tarde!

¡Eran las cinco en todos los relojes!

♦ **Interrogación Retórica:** Donde se pregunta sin esperar respuesta. Ejemplo:
¿Serás, amor

un largo adios que no se acaba?

Vivir, desde el principio, es separarse.

♦ **Apóstrofe:** Es la exclamación o pregunta dirigida con vehemencia a un ser animado o inanimado, presente o ausente, real o imaginario. Ocurre una interrupción en el desarrollo del pensamiento para destacar y particularizar el ser a quien se ama. Ejemplo:

(Ya sube las escaleras,

de verde, la primavera.)

– ¡Niñas, abrid las ventanas!

Decidle a la carcelera...

♦ **Hipérbole o Exageración.** La Hipérbole valora o describe las cosas fuera de sus proporciones normales; engrandece o empequeñece las cualidades y las acciones exageradamente. Ejemplo: Un segundo es idéntico a los siglos: es un siglo en miniatura.

♦ **Prosopopeya o Personificación.** Consiste en atribuir cualidades propias de seres animados y corpóreos a seres inanimados o abstractos; o acciones y cualidades del hombre a otros seres animados o inanimados. Ejemplo: Sólo se oirá la risa blanca de las estrellas *persiguiendo* a las sombras por todos los caminos.

• **Figuras Lógicas.**

Dentro de estas destacan:

♦ **Símil o Comparación.** Presenta la relación de semejanza entre dos ideas, para que resulte más comprensible. Ejemplo: Y todo en la memoria se rompía, *tal una pompa* de jabón al viento.

♦ **Antítesis.** Contrapone dos ideas o pensamientos. Ejemplo:
Fue la noche de Santiago

Y casi por compromiso.

*Se **apagaron** los faroles*

*Y se **encendieron** los grillos.*

♦ **Paradoja.** Antítesis superada que hermana ideas contrarias en un solo pensamiento. Ejemplo:
A la inmensa minoría.

♦ **Gradación o Clímax.** Consiste en presentar una serie de pensamientos o palabras en escala ascendente o descendente, según su importancia. Ejemplo: Hoy es siempre todavía.

• **Figuras oblicuas o intencionales.**

- ◆ **Perífrasis o circunlocución.** Dice con un rodeo de palabras lo que podría decirse con menos o hasta con una sola. Ejemplo: Doméstico es del sol nuncio canoro (Por el gallo).
- ◆ **Alusión.** Es la perífrasis que hace referencia a persona o cosa conocida sin nombrarla. Ejemplo: El fénix de los ingenios.
- ◆ **Eufemismo.** Es la perífrasis que se emplea para evitar una expresión penosa, malsonante, grosera... Ejemplo: Le señaló la puerta.
- ◆ **Reticencia.** Es la figura que deja una frase sin acabar, sea porque se sobreentiende la idea, sea por manifestaciones anímicas. Ejemplo:

Por una mirada, un mundo;

Por una sonrisa, un cielo;

Por un beso... ¡Yo no se

Qué te diera por un beso!

- ◆ **Ironía.** (*Mencionada en el apartado de los Tropos).
 - ◆ **Sarcasmo.** Es la ironía misma cuando pasa el tono amargo o mordaz, cruel o insultante. Ejemplo: Si eres hijo de Dios, baja de esa cruz.
- **Figuras de Dicción.**

Las figuras de dicción se basan en la especial colocación de las palabras (en la frase o en el verso), de modo que si se altera el orden desaparece la figura. Pueden lograrse por varios medios:

- ◆ Por adición de Palabras.
- ◆ **Pleonasmo.** Añade palabras innecesarias para la comprensión del pensamiento, que dan riqueza expresiva. Ejemplo: Lo vi con mis propios ojos
- ◆ **Sinonimia.** Especie de acumulación de sinónimos. Ejemplo: Así en el mundo ha dejado, opinión, fama, renombre.
- ◆ **Epíteto.** Es el aprovechamiento de la adjetivación con fines artísticos, utilizando sus extraordinarias posibilidades descriptivas y caracterizadoras. Ejemplo: ¡Qué talle, qué donaire, qué alto cuello de garza!.
- ◆ Por omisión de palabras.
- ◆ **Elipsis.** Suprime elementos de la frase, dándole brevedad, energía, rapidez y poder sugestivo. Ejemplo: ¡Buenos días! (por buenos días tenga usted).
- ◆ **Asíndeton.** Omite las conjunciones para dar mayor vigor a la frase y hacerla rápida. Ejemplo: Alegre, fértil, vario, fresco prado.
- ◆ **Zeugma.** Es una especie de elipsis. Ejemplo: – No me canso de mi gusto. – Yo pienso que vos lo vais– (Ha de suplirse el participio cansado, deducido de canso).
- ◆ Por repetición de palabras.
- ◆ **Anáfora o Repetición.** Reitera una o varias palabras al comienzo de frases análogas o al principio de cada verso. Ejemplo:

Lo miran mis ojos...

Lo besan mis labios...

- ◆ **Reduplicación.** Es una repetición inmediata, por aposición. Ejemplo: –¡Arder, arder, arder, oh, mi único ardor!–
- ◆ **Polisíndeton.** Repetir más conjunciones de las necesarias. Ejemplo: Ven, que quiero matar o amar o morir o darte todo.
- ◆ Por combinación de palabras.
- ◆ **Aliteración.** Consiste en combinar repetidamente ciertos sonidos iguales o afines a lo largo

de un verso o estrofa. Ejemplo: ... con el ala aleve del leve abanico.

- ♦ **Onomatopeya.** Es la aliteración que busca reproducir o sugerir sonidos reales o movimientos reales, por medio de palabras o sonidos. Ejemplo: Uco, Uco, Uco, Uco, Abejaruco.
- ♦ **Paronomasia.** Juego de letras, reuniendo voces de pronunciación parecida. Ejemplo: Allí se vive porque se bebe.
- ♦ **Derivación.** Figura etimológicamente empleada en la misma cláusula palabras derivadas del mismo radical. Ejemplo: vendrá viniendo con venir eterno.
- ♦ **Hipérbaton.** Invierte el orden gramatical de las palabras y la ilación lógica de las ideas para buscar elegancia, sonoridad... Ejemplo: En campos de zafiro pace estrellas. (En lugar de pace estrellas en campos de zafiro.).

- **Estudio Particular de la *Translación Metafórica*.**

Como sabemos la metáfora es, con mucho, el tropo más importante y el más usado, el de mayor categoría estilística y aquel en el cual la palabra cobra su máxima tensión expresiva. La imagen tradicional de la metáfora podría ser de tres tipos:

- ♦ **Por semejanza física entre el plano real A y el evocado B.** Ejemplo: cabello de oro.
- ♦ **Por semejanza moral o espiritual entre dos seres.** Ejemplo: es un ángel y a veces una harpía.
- ♦ **Por identidad en el valor.** Ejemplo: este hombre es una perla.

- **Clases de Metáforas**

- **Metáforas Impuras.** Son las que conservan los términos reales e imaginarios (A y B), pero falta el nexo comparativo. Ejemplo: Los dientes eran menudas perlas.
- **Metáforas Puras.** Son aquellas en las cuales ha desaparecido el término real, subsistiendo solamente el término metafórico. Su más notable característica consiste en carecer de plano real: es una simple atribución de cualidades o de funciones irreales a un objeto.

A las metáforas las ha producido principalmente el miedo a enunciar las realidades del tabú, y otras el regodeo de una creación estética o el desenfado humorístico, ya que el temor, el placer estético y el humor son las tres facultades afectivas.

El Transplante semántico se hace dentro de determinadas relaciones semánticas llamadas metáfora.

Tipos de metáforas:

- **Del género a la especie.** Ejemplo: está al ancla (Donde está es el género en vez de la especie).
- **De la especie al género.** Ejemplo: Ulises realizó diez mil hazañas (En el sentido de Muchas: Diez mil). Es la especie en vez del género muchas.
- **De la especie a una especie.** Ejemplo: Sangrar o sajar la vida con la espada, por un lado y por otro, y por otro, cortar con la sangradera o lanceta donde, en el caso de la espada se emplea la palabra sajar propia de la lanceta, y en el caso de la sangradera se utiliza cortar como verbo propio de la espada.

Teoría de la Literatura

Fuentes Bibliográficas y Recursos

Abrams, M. H. *El Espejo y la Lámpara. Teoría Romántica y Tradición Crítica Acerca del Hecho Literario*, Nova.

Aguiar e Silva, Vítor Manuel de. *Teoría de la Literatura*. Gredos. Madrid, 1994.

Baquero Goyanes, Mariano. *Estructuras de la Novela Actual*. Editorial Castalia.

- Curtius. *Literatura Europea y Edad Media Latina*.
- Fokkema, D. W. y E. Lbsch. *Teorías de la Literatura del siglo XX. Estructuralismo, Marxismo, Estética de la Recepción, Semiótica*. Cátedra.
- García Berrio, A. y T. Hernández. *La Poética: Tradición y Modernidad, Síntesis*.
- García Berrio, A. *Formación de la Teoría Literaria Moderna*, Cupsa.
- H. Fernández, Pelayo. *Estilística*. Gijón, 1996
- Lázaro Carreter, Fernando. *De Poética y Poéticas*. Cátedra.
- Lausberg, H. *Elementos de Retórica*. Gredos.
- Le Guern, M. *La metáfora y la Metonimia*, Cátedra.
- Mortara Garavelli, A. *Manual de Retórica*. Cátedra.
- Pozuelo Yvancos, José María. *Teoría del lenguaje literario*. Cátedra.
- Ricoeur, P. *La Metáfora Viva*. Megalópolis.
- Selden, Raman. *La Teoría Literaria Contemporánea*. Ariel.
- Spang, K. *Fundamentos de Retórica*, Eunsa.
- Starobinski, Jean. *La Relación Crítica. Psicoanálisis y Literatura*. Taurus.
- Tacca, Óscar. *La historia literaria*. Gredos. Madrid, 1968.
- Todorov, T. *Teoría de la Literatura de los Formalistas Rusos*.
- Valverde, José María. *Historia de la Literatura Universal*. Ed. Planeta. Barcelona, 1986.
- Vázquez Medel, M. A. *Historia y Crítica de la Reflexión Estilística*. Alfar.
- VV. AA. *Gran Enciclopedia Larousse*. 13 vols. Ed. Planeta.
- Wellek, R. *Historia de la Crítica Moderna*. 5 vols. Gredos.
- Wellek, R. y Warren. *Teoría Literaria*. Gredos.