

La Literatura y su estudio: ámbito y objeto de la Crítica literaria

I. LA LITERATURA EN SU CONDICIÓN DE OBJETO ANTROPOLÓGICO

La Crítica literaria es el nombre bajo el que se entiende más comúnmente la práctica del estudio técnico de la Literatura. Como disciplina de estudio y de trabajo científico se ocupa de los conceptos y métodos con los que se examinan las obras de creación artística y los acontecimientos literarios. En cuanto sistema de reflexión y de análisis sobre una actividad creativa y artística, se plantea de inmediato la cuestión de su estatuto científico, es decir, si se debe considerar o no ciencia o parte de una ciencia, la Ciencia de la Literatura, caracterizada por las exigencias de rigor racional y de exactitud descriptiva que ha impuesto la concepción moderna de cientificidad; desde las ciencias exactas, naturales y tecnológicas, a las otras humanísticas, como la Historia, la Antropología o la Sociología.

Una de las primeras cuestiones que surgen al iniciar el estudio de la Literatura es si la reflexión y el desmenuzamiento analítico de los objetos estéticos con gran capacidad de sugerencia sentimental que son las obras literarias entorpecen o no el gozo espontáneo que producen los poemas, las novelas o las obras de teatro fascinantes. En esos términos, el *placer* estético y el *conocimiento* literario se suelen discutir como aspectos enfrentados de la *experiencia* fundada por la Literatura. Pero veremos inmediatamente que ese planteamiento antagónico constituye en realidad un falso problema.

El conocimiento analítico, científico o técnico sobre la Literatura plantea sus objetivos y finalidad como objeto *antropológico* o, si se quiere, como objeto *semiótico*, es decir, como productos sintomáticos y significativos de la actividad de los hombres. Es cierto, además, que la actividad artística de la Literatura es uno de los testimonios o campos de experiencia más profundos, complejos y refinados sobre la naturaleza y el comportamiento individual y colectivo del ser humano. Puesto que no sólo refiere aspectos del comportamiento y la experiencia de los hombres a través de unos seres de ficción en algún sentido ejemplares (por ejemplo, las hazañas de los héroes homéricos, las mezuquinas aventuras de Julien Sorel en *Rojo y negro*, o el día dublinés de Stephen Dedalus en *Ulyses*), sino que, al mismo tiempo, ilustra sobre modos de la actividad imaginativa, sentimental y expresiva de una especie particularmente sensible de personalidades que son los escritores.

La Literatura es un excelente espacio de conocimiento sobre el hombre, por eso hablamos del valor antropológico de la experiencia literaria.

Lo característico del tipo de conocimiento deparado por la Literatura es su condición de *experiencia* agradable y atractiva. Lo decía ya Aristóteles, cuando en su *Poética* (el primer tratado sistemático sobre la Literatura en Occidente, todavía válido e insuperable en muchos aspectos) señalaba el aprendizaje *recognoscitivo* a través de la reproducción, imitación o copia en la obra artística, literaria o pictórica, de las «acciones» de los seres humanos —lo que él llamaba *mímesis*—, junto con el placer del *ritmo*, como los dos fundamentos o *causas* de la Literatura. El *reconocer* característico de la experiencia literaria significa que no se trata de una averiguación completamente nueva, a partir de cero, como la de las ciencias. La experiencia literaria se refiere a aspectos sobre los que los hombres sabemos previamente, consciente y subconscientemente: por ejemplo, qué es una epidemia de peste, como la que refiere Manzoni en *Los novios*, o bien la terrible propensión al juego, tematizada en la novela *El jugador* de Dostoievski.

En tiempos relativamente recientes se ha recordado esta condición «*recognoscitiva*» de la experiencia literaria. Así, el gran pensador relacionado con la teoría marxista de la Literatura, Mijail Bajtín, formuló exactamente la experiencia literaria como *re-conocimiento* de raíz *ética*. Esto, en la acepción peculiar de Bajtín, significa, como en

Aristóteles, comportamiento representado por personajes (*éthos* en griego). Según Bajtín, lo que llamamos el contenido literario, objeto de la experiencia, está integrado por un componente *referencial* (el conjunto de ideas históricas, filosóficas, etc.; por ejemplo, sobre las costumbres de Rusia y de Francia en la época de las campañas napoleónicas del imperio, que se reflejan en *Guerra y paz* de Tolstói). Dicho componente simbolizado o referencial es susceptible como tal de ser tratado en discursos históricos, psicológicos, biográficos, sociológicos, etc.

Pero lo que del contenido en general identificamos como *propia* mente artístico en las obras literarias es que el conjunto de noticias e *ideas* son representadas y enunciadas por *personajes*, ficcionales o históricos, que constituyen el componente *ético* del contenido literario. Por último, la capacidad de comunicación y la eficacia artística de los personajes literarios depende de la habilidad *estética* del autor (el tercer componente, según Bajtín, del contenido), para que reconozcamos convincentemente en las ideas, en las acciones peculiares y, en último término, en los discursos de los personajes las *vozes* representativas (discursos-roles sociales característicos: el político, el funcionario, el sacerdote...) de un determinado *cronotopo*. Término este de gran difusión crítica que designa la sociedad en un momento y en un lugar determinados. Al reproducir cada personaje de una narración con su lenguaje ficcional una «voz» representativa del escenario social, el conjunto «*dialógico*» que forman todas las voces en el contexto de una novela o narración se representa como «*polifonía*» narrativa, o pluralidad concertada de «*vozes*».

La descripción de Bajtín ilustra muy claramente la condición *recognoscitiva* de la experiencia literaria.

Ese es, en general, el mérito pero también la limitación de las ideas del gran crítico ruso: su estética pretendidamente literaria se funda en la experiencia exclusiva del *género novelesco* (de Cervantes a Dostoievski y Tolstói). Sin embargo, con demasiada frecuencia se la ha interpretado, sin esa limitación de género, como concepción válida para el conjunto mucho más amplio y complejo de la experiencia literaria, la cual incluye otros muchos modelos referenciales y formas genéricas de experiencia artística, como las de la poesía lírica o la del teatro.

2. LA EXPERIENCIA LITERARIA:

FICCIÓN Y METAMORFOSIS DE LA REALIDAD

Acabamos de señalar el límite entre la Literatura en su totalidad y lo narrativo-ficcional, propio de un género concreto: la novela con personajes. Pero la narración ficcional no es la única de las modalidades expresivas que reconocemos como Literatura. En primer lugar, habría que diferenciar —como haremos en su momento (caps. XIII y XV)— la modalidad *épica* de la que derivó la narración novelesca, de la modalidad literaria de *representación* dramática; teniendo ambas en común, no obstante, ser narraciones ético-fccionales (esto es, representaciones por medio de personajes de una realidad meramente posible, no verdadera sino *verosímil*). Las diferencias entre ambas formas genéricas de la «mímesis» literaria proceden sobre todo del diferente modo de presencia del punto de vista y de la voz directa del narrador, la cual está presente en la narración mixta épico-narrativa y mediada por actores en el teatro.

Pero dentro de la *institución literaria* hay un tercer género de expresión y de referencialidad constitutivamente no ficcional, la *poesía lírica*, en oposición a la narración novelesca y teatral. La importancia de esta modalidad lírica (desde Safo y Píndaro a Virgilio y Horacio; y desde Petrarca a Leopardi, Hölderlin, Rilke y García Lorca) es tal que no solamente no se pone en duda su condición literaria, sino que debe ser considerada como el centro más puro de la experiencia y el artificio fundacionales de la Literatura.

Al tratar de caracterizar ahora la expresión lírica como modalidad de experiencia literaria, tenemos que partir de su diferencia *referencial* o simbólica respecto de la narración; es decir, lo relativo a las personas, ideas u objetos de la realidad (llamados técnicamente *referentes*) representados en el discurso verbal (*referencia*) de la Literatura. Aunque ha sido muy discutida (véase cap. XIII), puede seguir asumiéndose con validez la diferencia entre el predominio *subjetivo* de la referencialidad en la experiencia lírica, frente al de lo *objetivo* en la épica, tal como lo introdujeron algunos teorizadores románticos (Augusto Schlegel y Hegel, sobre todo) en el tradicional esquema clasicista de los géneros.

Lo propio de la experiencia literaria de la poesía lírica es, por tanto, el predominio del factor subjetivo, considerado en un doble aspecto: como objeto íntimo e inmediato de conocimiento de la propia identidad, y como filtro o mediación conceptual emocional y afectiva

en la representación y conocimiento de la realidad en torno, lo que identificamos como *lo otro* o *alteridad*. El poeta lírico se cuestiona a veces sobre sus propias emociones y sentimientos (el amor por Laura en Petrarca, la melancolía sublime de la infinitud cósmica en los idilios de Leopardi, el entusiasmo telúrico en el *Canto general* de Neruda). El surgimiento íntimo de las propias emociones y experiencias de sí y su respuesta emotiva al entorno son por tanto los objetos del descubrimiento del poeta lírico, y el interés fundamental de lo que quiere darnos a conocer sobre el mundo.

También se ha recordado que la condición de veracidad y de autenticidad es uno de los rasgos más característicos de la experiencia subjetiva de la lírica, con lo que se diferencia del tipo de fascinación «ficcional» de las otras modalidades de experiencia literaria, a las que nos hemos referido antes como épico-novelesca y teatral. Por eso seguramente la condición no ficcional de la lírica fue más trabajosamente identificada como *poética* o literaria en la Antigüedad (desde el propio Aristóteles y en menor grado Horacio y Quintiliano), que las propias ficcionales épica y teatral. Para el pensamiento crítico moderno (aun en la actualidad) el vacío ficcional de la lírica ha planteado dudas; siendo sobre esto ya muy clarificadoras las ideas de Dante en *De vulgari eloquentia*, donde se destacaba la peculiar *metamorfosis transfigurante* de lo real por parte del poeta lírico. Ideas continuadas después por pensadores aislados como Sebastián Minturno a mediados del siglo XVI.

Ficcionalidad y metamorfosis (o transfiguración) son los principios, diferenciados en su constitución pero semejantes en el efecto estético, de la experiencia literaria.

La peculiar modificación (transfiguración o metamorfosis) de las entidades de la realidad objetiva, que la conciencia íntima del poeta siente como *lo otro* y ajeno (*alteridad*), a cargo del filtro subjetivo de la personal visión del poeta (consciente de su propia *identidad*), impone un efecto de vivacidad y novedad siempre sorprendente a las representaciones habituales y consabidas de lo real. El gran poeta español contemporáneo Claudio Rodríguez aproximaba a este sentimiento de transfiguración poética, cuando asimila la visión lírica con la mirada de los enamorados en el poema a Clara Miranda de *Don de la ebriedad*, que comienza «Todo es nuevo quizá para nosotros»; precisando después:

Así cada mañana es la primera.
Para que la vivamos tú y yo solos,
nada es igual ni se repite. Aquella
curva, de almendros florecidos suave,
¿tenía flor ayer? El ave aquella,
¿no vuela acaso en más abiertos círculos?

Recabando como conclusión la fundamental experiencia de la metamorfosis optimizadora:

Agua de río, agua de mar; estrella
fija o errante, estrella en el reposo
nocturno. Qué verdad, qué limpia escena
la del amor, que nunca ve en las cosas
la triste realidad de su apariencia.

La Literatura renueva así y desautomatiza alternativamente la visión habitual de la realidad, tanto mediante la «ficción» como mediante la «metamorfosis»; siendo este último el procedimiento de transfiguración que identificaba ya la Retórica clásica bajo el término de *amplificación*.

De lo anterior resulta que el rasgo más habitualmente reconocido de la «ficción», junto a la «metamorfosis» o transfiguración amplificativa, constituyen los atractivos fundamentales de la experiencia literaria en lo que se refiere a la asimilación por la conciencia subjetiva de *identidad* de las representaciones literarias sobre la *alteridad*, esto es, lo real en sí. Pero también hemos advertido sobre que la subjetividad literaria implicaba, al tiempo, el yo íntimo convertido en objeto de la experiencia. A este otro aspecto de exploración y conocimiento, en gran parte subconsciente, hemos de atender también en este apartado, pues es parte muy importante, si no la radical y decisiva, en el complejo psicológico que denominamos bajo la fórmula convencional de *experiencia literaria*.

La Literatura tiene por tanto un doble espacio donde ejercer su actividad de «mimesis» referenciadora y simbólica: el mundo por explorar, objeto exterior de la experiencia, contemplado como universo de lo otro, alteridad (de alter), y lo que se percibe como lo propio e íntimo de nuestro yo, identidad.

Puede decirse que en esta vía hay individuos y hasta géneros literarios más proclives a la exploración preferente de una de estas dos acti-

tudes; en general la novela participa en mayor medida de la investigación de la «alteridad» objetiva, mientras que la poesía lírica puede considerarse más idónea para el reconocimiento y la expresión íntima de la «identidad». Si bien en esto hay excepciones tan visibles como las novelas de la conciencia de Proust o de Kafka, frente a libros de poesía tan «pictóricos» y visuales como *Campos de Castilla* de Antonio Machado. Así, la vocación introspectiva (*individuadora* según el tecnicismo psicológico de Carl Jung) en el análisis poético (destrutivo) del propio yo en Emily Dickinson, por ejemplo, contrastaría dentro de la poesía lírica con casos como el de Wallace Stevens, con su tensa voluntad poética por depurar y representar lo absoluto de la alteridad como lo real en sí, con la mínima mediación posible de una subjetividad, en opinión de Stevens, perturbadora.

3. EL ESTUDIO DE LA LITERATURA: CRÍTICA, TEORÍA E HISTORIA

Una vez despejadas las dudas previas sobre la legitimidad y utilidad de sumar el conocimiento reflexivo sobre la Literatura a los placeres que su lectura suscita espontáneamente, conviene diferenciar las modalidades principales del estudio u observación reflexiva de los objetos y acontecimientos de la *Institución* literaria como *Sistema*. De esa manera delimitaremos adecuadamente el objeto específico de este libro: la Crítica literaria.

Conviene llamar la atención sobre los términos antes subrayados de «institución» y «sistema», porque una y otra realidad de la Literatura han sido invocadas con especial énfasis alusivo por críticos recientes. Que la Literatura sea una *institución*, según destacan determinados representantes de la Crítica norteamericana como Stanley Fish, alude a la efectiva dimensión de la misma dentro del conjunto de realidades concurrentes en los complejos procesos históricos de la Sociología de la Cultura. Solidaria con esa concepción es la que insiste en la condición «sistemática» de la misma, juzgando así tanto las *reglas* que ordenan su constitución interna en la vasta complejidad de sus constituyentes, cuanto la proyección de esas mismas reglas en la ilustración de cómo el «sistema» literario (conceptualizado ya como *serie* por los formalistas rusos) conecta y se armoniza con los «polisistemas» (en la acepción de I. Even-Zohar o J. Lam-bert) más generales y comprensivos: artístico, cultural y social.

Las obras literarias se presentan individualmente como *textos* que son, a su vez, sucesos o *acontecimientos* en la *serie* histórico-cultural a la

que pertenecen. El estudio, descripción y valoración de las obras literarias individuales como textos constituye el objeto específico de la Crítica literaria. Es ésta una actividad *analítica* que empieza por enfrentarse a objetos acotados, las obras, con el fin de describir y explicar sus contenidos y la forma expresiva con que se representan. La labor crítica es por tanto una tarea útil de *mediación*, en todos sus niveles y modalidades, ejercida por especialistas capaces de aclarar y valorar para los lectores comunes la estructura, el mensaje y la calidad de las obras literarias.

La Crítica literaria es por tanto una disciplina activa y analítica, que tiene que contar con unos criterios de base en los que fundar sus diagnósticos como fundamento de sus valoraciones. Tales criterios, en el conjunto total que constituye la Ciencia de la Literatura, los aporta la *Teoría literaria*, denominación que actualmente prolonga y asimila las enseñanzas preceptivas de la antigua Poética. En el sentido de su diferenciación, la Teoría provee a la Crítica de los conceptos generales (por ejemplo, el de «género literario» o los de «forma» y «contenido»), así como los instrumentos técnico-analíticos (por ejemplo, el de rima y sus clases, o el de figura retórica y tropo: metáfora, sinécdoque, etc.) de los que ha de servirse la Crítica para el desarrollo de su actividad.

En esa acepción, la Teoría literaria sería como el depósito o almacén *potencial* de principios (categorías) y criterios metodológicos (estrategias) a partir de los cuales la Crítica realiza sus *actuaciones* concretas. Cabe sin embargo un entendimiento mucho más amplio y abarcador de la Crítica literaria que engloba principalmente a la Teoría, pero que pudiera ser sinónimo incluso del total de la Ciencia de la Literatura. Esta concepción *extensiva* de la Crítica literaria se ha dado de hecho sobre todo en la cultura anglosajona, partiendo del entendimiento etimológico del término «crítico» como *krinein*, con el significado de pensamiento y enjuiciamiento.

En un sentido amplio, el término de Crítica literaria llega a significar en general pensamiento y reflexión sobre la Literatura; con lo que engloba no sólo el campo propio de la Teoría literaria, sino, como decíamos antes, que se llega a igualar en la práctica con el total de la Ciencia literaria.

Nuestra opción didáctica en este libro tratará de asumir en cada caso la acepción más pertinente de Crítica literaria. Sin embargo, debe-

mos advertir ahora que, primero, porque las denominaciones institucionales en nuestros planes de estudios universitarios (que fluctúan entre la Teoría de la Literatura en los cursos troncales y Crítica literaria —sin mención ya de Teoría— en las disciplinas centrales de la especialidad universitaria) y sobre todo por la aspiración de este libro de servir para la iniciación al estudio de la Literatura, tratamos más frecuentemente las cuestiones relativas al *pensamiento sobre la Literatura* bajo la acepción más amplia y abarcadora de Crítica literaria.

Recientemente se ha producido en algunos autores un intento de elevar el estatuto específico de la Crítica, tratando de igualar su condición estética como discurso creativo en sí. Su objeto no sería ya, en ese caso, contribuir instrumentalmente a clarificar un texto o discurso artístico considerado como objeto de explicación, sino desplegar un segundo discurso estético paralelo, sugerido en todo caso por el discurso objeto. El autor más representativo de esta actitud ha sido el francés Roland Barthes, quien llegó a equiparar en su última época la condición autónoma y el nivel creativo de la Crítica en relación con sus obras, las obras de creación literaria. Así hablaba de «escritura sobre la escritura», representando a la primera como crítica y a la segunda como la propia de los objetos literarios.

Conviene insistir especialmente en el aspecto del análisis y la valoración mediadora de la Crítica literaria, que en otros tiempos hubiera parecido obvio. La razón es que se han intensificado en los últimos treinta o cuarenta años ciertas actitudes que cuestionan profundamente el entendimiento tradicional de la Crítica como mediación.

El ejercicio más convencional de la Crítica literaria, a saber, de centrarse analíticamente en la obra «en sí», favoreció en su momento un enfoque de la misma de signo *immanentista*, es decir, no relacional o funcional. Así, a principios del siglo xx el immanentismo analítico se identificó en la práctica con el análisis de las *formas* artísticas: formalismo ruso (Shklovski, Tyniánov, Eijzenbaum) y estilística europea (Bally, Vossler, Spitzer, Dámaso Alonso); y posteriormente, a partir de la mitad del siglo, con la crítica estructuralista o poetología (Barthes, Greimas, Genette).

Pero tras la crisis de la ideología y la actitud metodológica que culminó hacia 1975 (identificada en América como *postestructuralismo* y en

Europa como *postmodernidad*) se ha impuesto la necesidad de *extender* el objeto y, en consecuencia, los alcances metodológicos de la crítica immanente y formalista hacia una comprensión más adecuada de la realidad del texto literario. En esa ampliación se incluyen los factores *pragmáticos* de la comunicación literaria, así como el espacio *psicológico*, imaginativo y sentimental, y el *socio-histórico*. Un conjunto de ámbitos constituyentes que reajustan en términos más acordes con la realidad compleja de las obras literarias el presupuesto aislacionista de la immanencia.

Evidentemente, la opinión immanentista que caracterizó a la Crítica formal responde a un presupuesto de conveniencia metodológica destinado a concentrar y enfocar el análisis. Pero esa manipulación de la conveniencia analítica no debe llevar a desconocer la condición *histórica* de las obras literarias, su obediencia dialéctica a las condiciones sociales.

La *Historia de la Literatura* es la exposición ordenada y sucesiva (diacrónica) de la inserción de cada obra concreta en la cadena temporal y en la dialéctica social contemporánea. Por esa vía, el *texto* immanente se configura como *acontecimiento* relacionado e interactivo. La visión historicista de la Literatura predominó inicialmente sobre la Crítica desde la institucionalización de los estudios literarios en el siglo XVIII hasta que se produjo la concentración metodológica de los formalismos a comienzos del siglo XX.

La naturaleza histórica de la producción y el consumo comunicativo de las obras literarias ha recibido, y recibe, su apoyo central y más visible de la historiografía contextualizadora e intersistemática: la clásica cultural y política, y la sociológica, marxista o liberal (la de la llamada «Escuela de las Mentalidades»), etc. Pero para el desarrollo moderno (actual y futuro) de una Historia de la Literatura más específicamente integrada con las otras disciplinas literarias, Crítica y Teoría, ha sido muy destacado el papel de otros requerimientos historicistas suscitados desde el ámbito interior *intrasistemático* de la Crítica, como *pensamiento globalizado* sobre la Literatura y la Ciencia literaria integrada.

Esta segunda línea del historicismo que calificamos como «intrasistemático» (a saber, interior al complejo de los elementos estructurales que conforman el texto literario) se inicia con la mención de los desarrollos diacrónicos planificados ya en la escuela formalista rusa, sobre todo con el programa histórico de Eijenbaum, que concebía la Historia de la Literatura como «evolución de un sistema de formas», dando origen a lo que se ha venido perfilando como *Poética histórica*

(reconocida en el Manifiesto de la Escuela de Praga de 1929, y presente en las iniciativas previas de Veselovski continuadas por Melintski, etc.).

El estudio histórico de la Literatura emplaza y restituye cada obra y acontecimiento literario en la tradición de su *contexto*. La cuestión aquí, como en tantos otros casos, radica en no deformar el equilibrio que exige la noción de *contexto*, cuando se trata de la ambientación específica de las obras literarias y artísticas. No hay que olvidar en esto que son efectivamente muy importantes e influyentes las *condiciones histórico-sociales*, materiales y políticas, del contexto general. Ellas influyen decisivamente sobre la fisonomía del sistema y las obras literarias en un tiempo y espacio dados (recuérdese el concepto de «cronotopo» bajtiniano). Pero no son menos decisivas las condiciones que constituyen el *contexto cultural*, al que podemos denominar propiamente contexto tradicional literario. El crítico Harold Bloom es el más acertado mantenedor actual de ese formante específico tradicional del contexto literario, expresado en términos de tradición «canónica».

Otro importante aporte destinado asimismo a la adecuación realista de la Historia literaria ha sido la de la llamada Escuela alemana de la Recepción. La crítica radical de sus fundadores (Wolfgang Iser y Hans R. Jauss) se dirigió implícitamente al concepto teórico de significado literario para reclamar en él una faceta importante y desatendida, la de la *recepción*, que contribuye a configurar el significado de las obras elaborado por las promociones sucesivas de lectores. Hasta aquí resulta absolutamente legítima y positiva la reclamación de Iser y Jauss sobre ese aspecto importante del significado literario, que había sido tradicionalmente descuidado, en efecto, por las historias tradicionales de la Literatura.

Según esto, es evidente que cada lector especializa y construye su propia idea personal sobre el significado general y estilístico de una obra, y que la suma de esa tradición cultural de *lecturas* anteriores influye inevitablemente en los lectores sucesivos cuando se enfrentan con uno de esos fenómenos de tradición. Pero la radicalización de esa evidencia ha llevado a la mayoría de los seguidores de la Escuela de la Recepción a exagerar las diferencias, según ellos irreconciliables, de las interpretaciones. Contra esto parece necesario reclamar la evidencia de un centro *sémico* (la *denotación* irrelativizable) que constituye la base de la identificación de cada obra concreta, compatible con la existencia de la rica *periferia connotativa* de la obra, que se constituye a partir de las lecturas individuales de los lectores.

En suma, no cabe ignorar la importancia del factor de la recepción descodificadora (establecida entre el texto y los lectores) en la constitución efectiva del significado literario. Pero esta evidencia complementaria no desnaturaliza ni reduce la primacía tradicionalmente atribuida por la Historia literaria al factor de la codificación creadora del autor sobre su texto, como constituyente principal de la significación literaria.

4. LA CRÍTICA LITERARIA COMO «METALENGUAJE». TRADICIÓN E INNOVACIÓN EN LA CIENCIA POÉTICA

En el epígrafe anterior perfilamos el contenido y el nivel específicos de la Crítica en relación con las otras disciplinas principales, Teoría e Historia, en el estudio de la Literatura; siendo la Teoría un repertorio y dispositivo abstracto de conceptos (categorías) y estrategias (métodos) que permiten el ejercicio analítico de la Crítica y la constitución simétrica de la Historia literaria. Al mismo tiempo hemos señalado un entendimiento más amplio del contenido atribuible a la Crítica literaria, que la equiparaba con «pensamiento literario» en general, dentro de tradiciones como la anglosajona menos inclinadas a aceptar la denominación de Teoría y las divisiones en el estudio de la Literatura. Recordando ahora el concepto jakobsoniano de *metalinguaje* y de *función metalingüística* (a saber, un uso del lenguaje referido a otra expresión lingüística, como cada vez que usamos: «es decir»), podemos caracterizar a la Crítica literaria como un *metalinguaje* descriptivo, cuyo objeto son los «lenguajes» de las obras literarias, de las que la Crítica trata de ser una *paráfrasis*.

La Literatura en general como sistema artístico de cultura, y las obras literarias en concreto, cada una de ellas, son fenómenos (manifestaciones) de lenguaje. Incluso en una descripción tan veraz y de efecto realista como la descripción de la ciudad de Oviedo —Vetus-ta— a vista de catalejo desde la torre de la catedral, con la que se abre *La Regenta*, lo que tenemos en presencia no es la realidad misma de esa ciudad sino un discurso de lenguaje (*referencia*) que trata —a su manera y con sus reglas contenidas— de simbolizar (*referenciar*) un objeto real, la ciudad (*referente*). Así, tanto en el detalle de este ejemplo como en el conjunto de todos los de su clase sumados, la Literatura, encontramos manifestaciones de lenguaje sobre las que los críticos, historiadores y teorizadores pueden, a su vez, producir discursos descripti-

vos (paráfrasis) que son lenguajes *sobre* lenguajes: es decir, son «meta-lenguajes».

Los textos metalingüísticos de la Crítica literaria, ya sean reflexiones teóricas o actos críticos, deben aspirar a ser *eficaces*; y lo son sólo si sirven de adecuada *mediación* explicativa respecto de los textos de las obras concretas, o sobre la realidad del conjunto institucional antropológico reconocido como la Literatura. Así pues, el ejercicio «metalingüístico» de la Crítica literaria debe fijarse como primera *condición de verosimilitud* producir discursos fieles a la realidad de los textos literarios sobre los que ejercen su función mediadora.

La actividad de análisis y descripción metalingüística de la Crítica literaria no es nueva. En nuestra tradición europea de cultura tiene antecedentes en las ciencias clásicas de la Poética y, parcialmente, de la Retórica. Ambas disciplinas, desarrolladas en Grecia, tuvieron en Aristóteles (siglo IV a.C.) formulaciones casi definitivas en sus obras con esos mismos nombres.

La *Poética* de Aristóteles trata sistemáticamente sobre los principales contenidos de la Crítica: nombre y definición de la actividad literaria y artística; razones o causas antropológicas que la justifican (*mimesis*); imitación o reproducción modelizada de acontecimientos de la realidad, y *rítmico* o conciencia temporal y espacial de las recurrencias textuales); clases de imitación y modalidades artísticas correspondientes; naturaleza de la *ficción* o ilusión literaria y diferencias entre la *verdad* histórica y la *verosimilitud* literaria. Todo ello formulado con relación al género dramático, que Aristóteles estudió de modo especial: estructura de las *partes cualitativas* (*fábulas*, *caracteres*, *contenido* conceptual y *expresión*) y *cuantitativas* (número de actos, escenas y personajes) de la narración trágica; así como lo relativo a su función psico-social (*kátharsis* o purgación de las pasiones vehementes) y estructura comparada de su constitución con el otro género preponderante de la epopeya, etc.

La *Poética* no fue un libro que circulara en la Antigüedad clásica y el Medioevo, a diferencia del resto de la prestigiosa obra de Aristóteles, denominado por la Escolástica el Filósofo por excelencia. Pero la sistemática doctrinal que incorporó venía a coincidir con el contenido de las ideas teóricas y preceptivas en Grecia y Roma. Lo testimonian así las coincidencias doctrinales con otros documentos conservados, en especial con la *Epistula ad Pisonem* de Horacio, también conocida genéricamente como *Arte Poética*. Una obra ésta muy divulgada en su tiempo (siglo I a.C.) y que influyó decisivamente en todos los tratados y artes poéticas medievales, los cuales confirmaron en su conjunto la continuidad en los conceptos básicos con la Retórica y la Poética clásicas.

Con el conocimiento en Occidente de la *Poética* de Aristóteles a través de la cultura árabe medieval de España y Sicilia y con la consolidación de su influencia desde mediados del siglo xvi (a partir sobre todo de la traducción y comentario de Francesco Robortello en 1548), se consolida la ciencia de la Poética como bloque de tradición doctrinal aristotélico-horaciana (M. T. Herrick), complementado en el aparato de la teoría del estilo y de la lengua propia de la poesía con la Retórica, también de muy intenso y difundido cultivo greco-latino y medieval. Si a eso se añade el importante desarrollo humanístico de la Poética en el Renacimiento (sobre todo durante el siglo xvi, conocido precisamente como «el siglo de la crítica»: Baxter Hathaway), puede hablarse de la definitiva estabilización de una *Poética clasicista*, que abarcaba la problemática completa del pensamiento teórico, crítico y preceptivo sobre la Literatura.

El bloque doctrinal de ideas literarias consolidado como Poética clasicista se estableció a lo largo de la que denominamos como conjunto de la Edad Renacentista; siglos xiv al xvii, con las etapas internas de: Proto-renacimiento, Renacimiento humanístico, Manierismo, Barroco y Neoclasicismo.

La Poética clásica greco-latina recuperada como Poética clasicista en la extensa Edad Renacentista formó un cuerpo doctrinal de pensamiento sobre la Literatura organizado en *paradigma*; es decir, como sistema de ideas y actitudes interdependientes y cohesionadas. Así funcionaron como índice de una *mentalidad* general y sistemática hasta su sustitución por el paradigma global sucesivo (tal formulación actual del divulgado concepto de «paradigma» como estructura histórico-científica se debe sobre todo a los filósofos de la cultura Popper y Kuhn). Como paradigma estético y cultural sustitutivo del clasicista puede considerarse en este caso el *moderno* (básicamente, siglos xix y xx), con su arranque en la «revolución romántica» y con su etapa definitiva de desarrollo en el «vanguardismo» y los ideales de «progreso» y de «cientifismo tecnológico» estructurado del siglo xx.

La Modernidad resulta ser el segundo gran paradigma histórico sucesivo al Clasicismo. Gestado en la revolución del Romanticismo, su vigencia actual continúa en el siglo xxi.

Pese a la quiebra moderna del paradigma clasicista, el modelo crítico de la ciencia Poética no ha dejado de tener presencia, con esa misma denominación, en el *pensamiento literario* del siglo xx (sobre todo en el formalismo ruso y el estructuralismo literario). Pero el conjunto doctrinal que ha llegado a llamarse también Poética (o incluso «Poetología») formal-estructuralista en autores como Roman Jakobson, Tzvetan Todorov o Gérard Genette) en tiempos relativamente recientes no alcanza la amplitud doctrinal exhaustiva de la Poética clasicista. La Poética formal-estructuralista del siglo xx se redujo sólo en la práctica al ámbito de una Retórica literaria o teoría del lenguaje literario, con un alcance textual sólo en sus versiones más desarrolladas. La extensión de sus contenidos resulta ser, por tanto, mucho más restringida que la de la Poética tradicional clasicista.

Para dar cuenta de la diferencia entre las dos acepciones (clasicista y estructural) de la Poética, conviene adjetivar diferencialmente el nombre de la disciplina moderna, para la que propusimos hace tiempo la denominación de Poética lingüística.

Las oscilaciones de contenido correspondientes al nombre único de Poética como denominación de la doctrina que asume el «pensamiento literario» (entendido como pensamiento sobre la Literatura), obligan a un entendimiento actual sobre la misma lo más amplio y general posible. Así se puede anar la mayor extensión doctrinal de la Poética tradicional clasicista con la precisión metalingüística (un lenguaje *canónico* explícitamente *formalizado*) de la Poética semiológica moderna.

El nivel de acceso a las obras literarias comenzaba en la Crítica formalista y estilística por el *nivel lingüístico* del «material verbal» (M. Bajtin); y nada aconseja actualmente modificar ese orden para una Crítica literaria como Poética general sistemática. Lo que sí se hace absolutamente imprescindible es extender a los *niveles textual y pragmático-comunicativo* el antiguo entendimiento formalista de considerar la peculiaridad del lenguaje artístico (literario y poético) reducida a las peculiaridades fonológicas (colorido fónico, aliteraciones, rima, etc.), morfosintácticas (hipérbatos, versificación, métrica y encabalgamiento como conflicto entre «sintaxis frástica» y «sintaxis rítmica», etc.) y léxico-semánticas (fenómenos de selección y exclusión cultural de términos, ambigüedad polisémica, etc.).

Esa extensión al ámbito textual del anterior marco immanentista del «material» verbal *frástico* (la frase como unidad máxima y límite

analítico en el alcance del discurso) da acceso a una consideración «pragmática» más realista de las obras literarias como *textos comunicativos*, intencionadamente estructurados por el autor-emisor y asumidos como construcciones de significado por los lectores-receptores de los mismos. La ampliación mencionada determina inmediatamente, entre otras muchas, la posibilidad del acceso crítico a la construcción de los textos en los principales géneros literarios extensos, sobre todo los de prosa como el cuento y la novela. Esos textos son considerados, así, como organizaciones complejas, tanto desde el punto de vista de las estrategias de la propuesta autoral (*codificación*) como desde el de las iniciativas de la comprensión e interpretación lectora (*descodificación*).

La ampliación del objeto de la Crítica literaria al nivel textual-pragmático implica en primer término la consideración del *componente psicológico* del texto, no sólo en su dimensión habitual lingüística lógico-cognitiva de *ideas*, sino también en las esferas básicas de las *representaciones imaginativas* (o imaginarias, en los términos de una Poética de la imaginación) y *sentimentales* (dimensión fundamental artística, escasamente abarcada tradicionalmente sin embargo como *empatía* o *Einfühlung*). Sólo bajo esta conciencia ampliada de la complejidad *intensional* (es decir, lingüístico-expresiva del texto en sí, immanente) y *extensional* (esto es, de las implicaciones psicológicas y pragmático-comunicativas significadas por el texto) se recupera una explicación adecuada del valor artístico de las obras literarias.

La extensión crítica proyectada de las estructuras immanentes verbales del texto al ámbito de las estructuras antropológicas fundamenta la sanción crítica de poeticidad, entendida como valor estético a la vez expresivo y psicológico; recuperando así el concepto fundacional aristotélico de *poien*, como creación expresivo-imaginaria.

5. ESTRUCTURA INTEGRADA, SISTEMÁTICA E HISTÓRICA, DE LA CRÍTICA LITERARIA: PROTOTIPICIDAD, UNIVERSALIDAD E INDIVIDUALIDAD HISTÓRICA COMO FORMANTES DE LAS OBRAS ARTÍSTICAS

Los contenidos y niveles que acabamos de mencionar: la *expresividad* lingüístico-textual, y la *poeticidad* psicológico-comunicativa, tienen como objeto determinar y describir los fundamentos *prototípicos* o *uni-*

versales de la *significación* y el *valor* específico de la obra literaria, en función del ajuste entre ella y el sistema general de constitución y valores de la Literatura.

Sin embargo, no se debe olvidar que los elementos generales «prototípicos» o «universales» del significado y el valor literario guardan una relación activa con las circunstancias particulares de su emplazamiento histórico. Bajo esta doble condición de las obras artísticas como objetos a la vez prototípicos e históricos, los formantes del significado literario son en principio las *estructuras antropológicas* de la sensibilidad. Sean éstas de naturaleza expresiva, como las reiteraciones fónicas (aliteración, rima, etc.) o las simetrías textuales; o bien de índole psicológica, sentimental e imaginaria, cuales las estructuras míticas espacio-temporales (ascensionalidad, caída, viaje, retorno, etc.). Con todo ello se facilita la tentativa crítica de atribuirle un fundamento de *universalidad* antropológica al significado literario.

Pero *al mismo tiempo* y de manera compatible con lo anterior, el significado y el valor de las obras artísticas guarda simultáneamente una directa relación con su condición de ejemplares únicos, *individuales*, nuevos e irrepetibles. De ahí que a la *Divina Comedia* le tributemos un valor excepcional, aun siendo conscientes de que su inspiración temática la comparte con numerosas fantasías escatológicas orientales de viajes por los espacios imaginarios ultramundanos. O bien que el *Decamerón* de Boccaccio sea único y superior, por más que conste su relación con los numerosos *Decamerones* (uno por cada corte literaria italiana de la época, según De Sanctis) que surgieron en Italia a su imágen y semejanza.

Al lado de la condición y valor de *universalidad*, el significado y el valor literarios se constituyen en relación con sus evidencias de *individualidad*, y en consecuencia con el resultado del proceso de *singularización* —y en último término de *individualización*—especificante.

El marco general del proceso de individualización de cada obra concreta lo establece la dialéctica contextual que la misma entabla necesariamente: a) con la fisonomía sincrónica del *sistema cultural* en que la obra ha de instalarse y funcionar (condiciones *seriales*: intrasistémicas o intersistémicas); b) con las *condiciones histórico-sociales* en que la obra se produce, así como con las de los momentos históricos sucesivos en que se recibe (contexto determinado por las relaciones dialécti-

cas económicas y de la «lucha de clases» en la teoría del marxismo tradicional, o con las condiciones determinantes del sistema de «poder», en el Neohistoricismo norteamericano actual de S. Greenblatt).

Pensando, por ejemplo, en los factores que influyen en la fisonomía singularizante de una obra proclamada universal como el *Quijote*, cabría mencionar las condiciones del contexto cultural literario. Comenzando por el marco general de los géneros de la ficción novelesca en prosa, en relación con el cual se juzga la condición de Cervantes como creador de la novela moderna: libros de caballerías, novela pastoril, bizantina, etc. Después, el marco de los modelos estilísticos de la prosa tradicional y renacentista: ciceronianismo, tacitismo, etc., entre los que Cervantes selecciona su modelo ciceroniano-boccaccesco de «cursus» enunciativo; y así sucesivamente. Pasando posteriormente a las condiciones del contexto histórico-social y ambiental, la enumeración de factores de individualización peculiarizante sería interminable. Desde los que hacen mención al «desengaño» y el «sueño» ante el incipiente planteamiento de la decadencia política del imperio español bajo los Austrias menores, hasta las experiencias de la Armada Invencible o de la expulsión de los moriscos, o incluso las más personales y biográficas de los fracasos nacionales de la Hacienda, las prisiones de Cervantes, sus desventuras domésticas y la mediocridad de la estimación literaria entre sus contemporáneos, la mortificante urgencia a causa de la publicación del *Quijote* de Avellaneda, etc.

6. LA LITERATURA COMO SISTEMA: MODULARIDAD, TÍPICIDAD Y UNIVERSALIDAD

Hasta aquí hemos considerado sobre todo a la Crítica literaria en relación con sus objetos específicos individualizados: las obras literarias. Pero cuando se toma en consideración a la Literatura como totalidad sistemática, englobando el total de obras, acontecimientos e instituciones que la integran, entonces nos situamos ante un objeto perteneciente a la Crítica entendida en su más amplia extensión especulativa: *la Literatura como sistema*.

La consideración *sistémica* de la Literatura como el objeto más extenso de la Crítica no es en ningún caso nueva. Puede inducirse fácilmente en la consideración clásica de la ciencia Poética desde sus primeros pasos. No obstante la evaluación explícita de la Literatura como sistema, que actualmente es el ámbito reclamado por la conocida como Teoría de los Polisistemas (en los términos propuestos por sus alenta-

dores más conocidos, Itamar Even-Zohar o José Lambert), contaba con una clara tradición de cultivo en la Crítica del siglo xx, a partir sobre todo de las propuestas de los formalistas rusos (véase especialmente la *Teoría de la Literatura* de Tomashevski y los trabajos tardoformalistas de Semiótica cultural de Iuri Lotman y su Escuela de Tartu): la consideración de la Literatura como *serie* incluida en las *series* progresivamente *cultural* y *social*.

El establecimiento debidamente ilustrado en figuras relevantes de la Historia literaria (tarea esta primordial, todavía no satisfactoriamente cumplida en su conjunto por la Teoría de los Polisistemas) del sistema delimitado de *reglas* según las cuales actuaría la Literatura en parámetros estricto con las de los otros sistemas englobantes es una tarea presente y futura de la Crítica y la Historia literaria. En especial si se llegan a reformular con exhaustividad empírica las antiguas propuestas (acusadas siempre de imprecisión sintética y de gratuidad filológico-pragmática) de la Filosofía idealista de la Historia. Ante esa coyuntura de expectativas, una vía alternativa para considerar críticamente la sistematicidad de la Literatura hacia propuestas (o al menos hipótesis) con un grado de validez *general* (o incluso óptimamente universal) puede proceder de los avances actuales en la Psicología cognitiva.

Según los datos habituales en esa avanzada rama del conocimiento antropológico, la *sistematicidad* característica de la Literatura deriva ante todo del sistema psicológico cognitivo que la funda: la sistematicidad encauzada (*modularizada*) del sistema psicológico de facultades perceptivas, deductivas y conceptualizadoras de los seres humanos. El lingüista y psicólogo de la cognición J. A. Fodor caracterizaba esas condiciones de regularidad «modular» en los sistemas de entrada como «específicos de dominio», con un funcionamiento «obligatorio» y «rápido» que determina el acceso desde el procesador a las representaciones mentales que computan los «encapsulados» sistemas de entrada. Canalizada la realidad a través de esas vías de restricción, los bloques resultantes de información sobre la misma se representan y constituyen ante la conciencia sistemática como compartimentos y estadios *modularizados*.

La concepción «modular» de la adquisición en Psicología cognitiva se complementa y desarrolla, a veces, en la concepción organizada del conjunto de entidades de realidad que constituyen su objeto de conocimiento. Desde la teoría clásica aristotélica de la formación de conceptos a la correspondiente teoría *prototípica* actual, la variedad empírica en la apariencia última e inmediata de los individuos (en nuestro caso, las obras literarias) se reconduce a organizaciones siste-

máticas de *clases* o tipos regidos por rasgos de identificación en la teoría clásica del conocimiento o, al menos, por el principio de «aire o parecido familiar» en los términos de Wittgenstein (teoría cognitivo-prototípica de E. Rosch y B. Lloyd, desarrollada en los sistemas de la semántica lingüística de G. Lakoff, R. Longacker y J. A. Fodor).

El núcleo teórico de organización modular es el prototipo ideal abstracto al que los individuos y fenómenos concretos y reales se aproximan según una escala de tipicidad, determinante de la clase o categoría.

Buscando ejemplos de lo anterior, en la teoría de géneros o clases de textos: la prototipicidad del esquema épico establece un gradiente de proximidad típica identificado inicialmente con la *Iliada* y la *Eneida*, y en progresión descendente de tipicidad con la *Jerusalén conquistada*, el *Quijote*, *La hoguera de la vanidad*, *La metamorfosis* o *Finnegans Wake*.

En último término, para que tenga fundamento la sistemática de la Crítica como Ciencia de la Literatura se debe apoyar en principios de validez *universal*. La teoría clásica asumía como absoluto aprobable que se pudieran establecer legítimamente juicios intelectuales, éticos y estéticos (definiciones de verdad/falsedad; reglas morales de bueno/malo; juicios estéticos de belleza/fealdad), con validez universal. Andando el tiempo, el principio *objetivo* clásico de validez conceptual universalista (antropológico-subjetiva) restringió con Kant su limitación *transcendental* del triple imperativo, que autorizaba la constitución de «juicios sintéticos a priori», es decir, válidos en el ámbito intelectual (*Crítica de la razón pura*), en el moral (*Crítica de la razón práctica*) y en el estético y teológico (*Crítica del juicio*).

En esos términos, el estudio tanto general y teórico como individual y crítico de la Literatura procedía en el pasado con la serenidad que descansaba en la admisión generalizada de categorías universales relativas al significado conceptual y al valor estético. Pero el cuestionamiento filosófico revisionista sobre el fundamento universalista de la Metafísica (primero con Nietzsche, y tras él, en términos mucho más drásticos, con Derrida y los pensadores «postmodernos») ha dado lugar durante el último cuarto del siglo xx a que surgieran influyentes corrientes de escepticismo: *relativistas* (Teoría de la Recepción y poéticas programáticas de la lectura) y *nihilistas* (Deconstrucción crítica). Una atmósfera intelectual esta que generalizó el prejuicio de considerar faldaz y hasta innombrable el principio de *universalidad*, y que se oponía

frontalmente a la legitimidad de cualquier forma sistemática de conocimiento científico como el de la Crítica literaria tradicional, basada en la adhesión a reglas y principios sistemáticos con pretensiones de validez universalista.

Actualmente se constata el declive de las actitudes escéptico-nihilistas y la restitución paralela a la normalidad tradicional del pensamiento clásico, fundado en principios razonables de generalización: universalista, prototípica, etc.

AMPLIACIÓN BIBLIOGRÁFICA

- CULLER, Jonathan, *Breve introducción a la teoría literaria*, Barcelona, Crítica, 2000, especialmente: apartados 1 (págs. 11-28); y 5 (págs. 87-100).
- FODOR, Jerry A., *La modularidad de la mente*, Madrid, Morata, 1986.
- GARCÍA BERRIO, Antonio, *Teoría de la Literatura. La construcción del significado político*, Madrid, Cátedra, 1994 (2.ª ed.), especialmente: apartados del bloque de Introducción 0.1 (págs. 21-57); y 4.2.1 (págs. 617-625).
- KRIEGER, Murray, *Teoría de la Crítica*, Madrid, Visor, 1976.
- VILLANUEVA, Darío (coord.), *Curso de teoría de la literatura*, Madrid, Tecnos, 1994, especialmente: apartados I.4 (C. Bobes, págs. 36-42); y II.2 (R. Senabre, págs. 48-51).
- WHEIRLI, Max, *Introducción a la Ciencia Literaria*, Buenos Aires, Nova, 1966, especialmente: apartados I y II de la sección I de Generalidades (págs. 13-40); y I de la sección IV (págs. 173-180).
- WILLESK, René y WARREN, Austin, *Teoría Literaria*, Madrid, Gredos, 1974 (4.ª ed., 2.ª reimp.), especialmente: capítulos I.I (págs. 17-23); y I.IV (págs. 47-56).