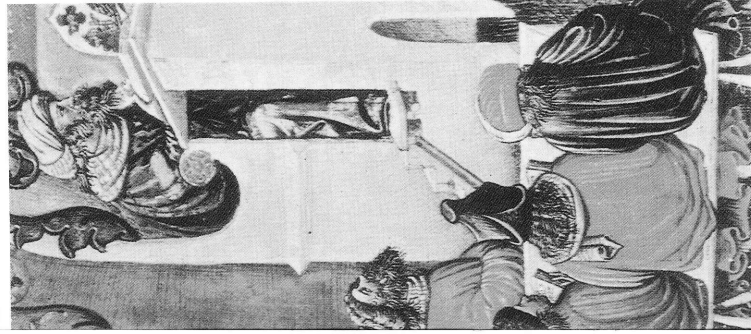
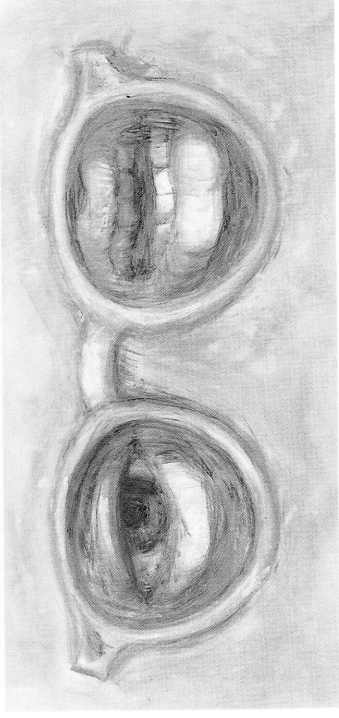


Sultana  
Wahnón  
Bensusan

# INTRODUCCIÓN A LA HISTORIA DE LAS TEORÍAS LITERARIAS



SULTANA WAHNÓN BENSUSAN

INTRODUCCIÓN A LA  
HISTORIA DE LAS TEORÍAS  
LITERARIAS

PRÓLOGO  
DE

ANTONIO SÁNCHEZ TRIGUEROS

2.<sup>a</sup> edición

GRANADA  
1991



Este libro se ha financiado con la colaboración de la Dirección General de Universidades e Investigación de la Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía.

*A la memoria de Simón y Perla, mis padres*

© UNIVERSIDAD DE GRANADA.  
INTRODUCCIÓN A LA HISTORIA DE LAS TEORIAS  
LITERARIAS. (Segunda edición).  
ISBN: 84-338-1302-1. Depósito Legal: GR/1560-1991.  
Edita e Imprime: Servicio de Publicaciones de la Universidad de  
Granada. Campus Universitario de Cartuja. Granada.  
*Printed in Spain*      *Impreso en España*

## Prólogo

*Dejando aparte el curioso opúsculo de Fernández y González (Historia de la Crítica literaria en España desde Luzán hasta nuestros días. Madrid, 1867), el interés por reconstruir histórica y sistemáticamente el desarrollo de las ideas estéticas y literarias se plasma por primera vez en nuestro país en la Historia de las ideas estéticas en España, que entre 1883 y 1891 publicó en cinco tomos Marcelino Menéndez y Pelayo. Con ella se conseguía elaborar una obra fundamental y una impresionante fuente de información básica sobre estos temas, en la que se rebasaba con mucho el ámbito puramente español, y se sustentaban las bases creativas de un espacio de investigación de interés primordial. Años después, José Martínez Ruiz (todavía no Azorín) seguía la senda con timidez pero con perspicacia al dar a conocer sus "literos apuntes" titulados La evolución de la crítica (Madrid, 1899), referidos a las tendencias europeas de los últimos años del siglo.*

*Pero, después de ese comienzo fulgurante y prometedor, tanto los trabajos de reconstrucción de grandes panoramas o períodos como los de divulgación e información diversificada sobre tendencias contemporáneas quedaron paralizados entre nosotros, y habrá que esperar casi un siglo para verlos reanudados. Probablemente la falta de curiosidad o información, primero, y la complejidad que han ido adquiriendo estos estudios, después, hicieron posible que o ni se plantearan o que más de uno desistiera en el empeño y prefiriera dedicar todos sus esfuerzos a las monografías específicas; hasta que este tipo de empresa se convierte para algunos en un reto y en una necesidad.*

*Ello tiene lugar a partir de los años sesenta y a estas alturas de un nuevo fin de siglo podemos ver que, en paralelo con el despliegue de monografías unitarias y propuestas teóricas generales, el caudal de este*

tipo de obras se ha incrementado en notable número con una serie de aportaciones valiosas, que paulatinamente han ido enriqueciendo el conocimiento y la discusión sobre la teoría literaria, tanto antigua como contemporánea, vista en su desarrollo histórico completo o en amplios periodos significativos.

Haciendo un rápido recuento de las contribuciones hispanas de este género habría que citar en primer lugar el volumen de Emilia de Zuleta, *Historia de la crítica española contemporánea* (Madrid, 1966), que desde la distante Argentina nos ofrecía las tendencias dominantes en la crítica española, pormenorizada por autores, desde Menéndez y Pelayo hasta Castellet y cuyos capítulos y epígrafes todavía están perdiendo, en su mayor parte, un desarrollo monográfico. Unos años después Guillermo de Torre ofrecía Nuevas direcciones de la crítica literaria (Madrid, 1970), una aportación confusa y desordenada escrita a base de chispazos, pero llena de sugerencias y noticias sobre la actualizada crítica. Más ordenado, aunque no menos confuso, era el libro del también argentino Enrique Anderson Imbert, *Métodos de crítica literaria* (Madrid, 1969), publicado un año antes en España y reedición ampliada del librito impreso en Buenos Aires en 1957.

Un trabajo seriamente informativo sobre algunas parcelas de la actividad teórica fue el de Alicia Yllera, *Estilística, poética y semiótica literaria* (Madrid, 1974), resultado de un verdadero cúmulo de lecturas bien escogidas y mejor entendidas por quien conoca ya bien el terreno que pisaba (y que afortunadamente sigue pisando). La Introducción a la teoría de la literatura (Madrid, 1975), de Miguel Ángel Garrido Gallardo, entre epígrafes dedicados a problemas generales intercalaba algunos sobre métodos concretos. En 1978 la UNED publicó el primer gran manual de Crítica Literaria (Madrid, 1978) debido a José Domínguez Caparrós, que desarrollaba muy al completo el programa de la disciplina, de Grecia hasta nuestros días, y que desde entonces ha hecho un gran servicio (ahora mayor con su segunda edición renovada) en el ámbito académico y más allá de él. Al año siguiente apareció Introducción a la metodología literaria (Madrid, 1979), de Domingo Ynduráin, que en una primera parte trataba de las "principales teorías sobre el hecho literario" (Siglos XIX y XX) a través de algunos nombres representativos de tendencias, para desembocar en una segunda parte dedicada a las operaciones y actividades relacionadas con la historia li-

teraria. Y la década de los setenta se cierra brillantemente con la obra de Antonio García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna* (Madrid, 1977; Murcia, 1980), dos volúmenes de valoración de la poética clásica, sólo comparables a la obra citada de Menéndez y Pelayo.

Un nuevo libro de Garrido Gallardo, *Estudios de semiótica literaria* (Madrid, 1982), con precisión de datos diseñaba diacrónicamente en su primer capítulo el desenvolvimiento de "la moderna teoría literaria en España" entre 1940 y 1980. De 1984 es Introducción a la crítica literaria actual (Madrid, 1984), coordinada por Pedro Aullón de Haro, en la que diversos especialistas aportan valiosos capítulos monográficos, el más sorprendente quizás el escrito por Castilla del Pino, verdadera y amplia monografía él mismo sobre un tema no muy tratado desde la ladera crítica española: "El psicoanálisis y el universo literario". También José María Díez Borque coordina por entonces otro grueso volumen titulado *Métodos de estudio de la obra literaria* (Madrid, 1985), que recoge un amplísimo material firmado por más de una decena de especialistas y organizado en tres bloques cuyo protagonista es siempre la obra literaria: *métodos auxiliares, métodos contentidistas y métodos formales*. Medio siglo de filología española: 1896-1952 (Madrid, 1986) se titula el libro de José Portolés que revisa el tema del positivismo e idealismo críticos en España, de Menéndez Pidal a los Alonso, pasando por Américo Castro. Poco después Antonio García Berrio y Teresa Hernández publican *La Poética: tradición y modernidad* (Madrid, 1988), perfecta síntesis histórica cuya finalidad se restringía y empeñaba en "mostrar la unidad tradicional de una disciplina".

Del mismo año son *Estética y crítica literaria en España: 1940-1950* (Granada, 1988), de Sultana Wahnón, estudio histórico de la actividad teórica en la primera posguerra, desde su consideración como práctica ideológica, y Vanguardismo y crítica literaria en España: 1910-1930 (Madrid, 1988), de Andrés Soria Olmedo, que mediante un completísimo rastreo de revistas conforma el espacio teórico y crítico de un periodo apasionante. Al año siguiente Pilar Celma da a conocer *La crítica de actualidad en el fin de siglo* (Salamanca, 1989), breve pero interesantísimo panorama de las perspectivas críticas en la España de la segunda mitad del siglo XIX. El mismo año aparece la obra póstuma de Pedro Sáinz Rodríguez, *Historia de la crítica literaria en España*

(Madrid, 1989), que profundiza en algunos puntos del larguísimo trabajo comprendido entre los textos del siglo XV y la magna obra erudita, crítica e histórica de su venerado Menéndez y Pelayo. Finalmente, Carmen Martínez Romero con su investigación sobre El pensamiento teórico-literario español: 1965-1975 (Granada, 1989) nos ha reconstruido con precisión y minuciosidad el proceso de renovación teórica en esa década de nuestra historia reciente.

El rápido recuento (seguramente incompleto) de este tipo de trabajos es significativo de cómo ha ido aumentando entre nosotros la preocupación por conocer las búsquedas más recientes en el terreno de la teoría literaria y por recapitular sobre las reflexiones más lejanas. Predomina en ellos la panorámica histórica, que, según mi propia concepción de los hechos literarios, tanto teóricos como prácticos, es la más pertinente y adecuada para contemplar cómo han ido creciendo, encadenándose y entretrejiéndose las distintas concepciones teóricas.

Y en esa línea se sitúa este nuevo libro de Sultana Wahnón. Introducción a la historia de las teorías literarias, que se presenta como una muy interesante síntesis histórica que arranca de la antigüedad grecolatina para instalarse más ampliamente en el espacio temporal de nuestro siglo. Su intención ha sido la de servir de guía informativa que con facilidad, brevedad y claridad oriente a nuestros alumnos en el complicado y enrevesado laberinto de la teoría literaria. Pero pienso que ha conseguido mucho más que todo eso, por cuanto que el trabajo es también revisión crítica, y por tanto formativa, de las distintas propuestas estudiadas, a las que habitualmente hace hablar dialógicamente entre sí.

Inevitablemente este texto se va a comparar con los más recientes, y semejantes, que nos han venido de fuera, el de Fokkema e Ibsch (Teorías de la literatura del siglo XX. Madrid, 1981) y el de Raman Sellden (La teoría literaria contemporánea. Barcelona, 1987); creo sinceramente que en la comparación el texto de Sultana Wahnón sale ganando por muchas razones; las más sobresalientes: por su sencilla profundidad crítica ya señalada; porque las distintas opciones teóricas siempre las presenta por movimientos, escuelas o tendencias, y no por autores (sujetos a menudo divididos); porque da la relevancia debida a la estilística, pues sin ella no se puede entender buena parte de la teoría contemporánea, por más que muchos críticos anglosajones se empeñen

en ignorarla; y, sobre todo, por las clarificadoras páginas que dedica a las distintas teorías de raigambre marxista, un tipo de discurso habitualmente mal entendido por los historiadores de este campo de conocimiento.

Por todo ello hay que felicitar muy de veras a su autora Sultana Wahnón, que una vez más no ha hecho sino dejarse llevar, como siempre, por su pasión cognoscitiva y aguda inteligencia. Para el que un día fue su primer profesor en estas materias, y que hoy la cuenta entre sus compañeros en las tareas docentes, la publicación de este libro representa uno de los momentos más gratificantes de su vida universitaria.

Antonio Sánchez Trigueros

## INTRODUCCIÓN

Las "teorías literarias" que dan título a este libro están vinculadas al uso más antiguo y amplio de la palabra "teoría". Especulaciones e hipótesis sobre un tipo de discurso especial que recibió en primera instancia el nombre de Poesía, las hubo desde la más remota antigüedad, ya fuese bajo el nombre de Poéticas, o disimuladas en el interior de las Retóricas, o simplemente en medio de un discurso filosófico que con el tiempo acabaría denominándose Estética. Toda esta serie de especulaciones se estudian en la primera parte del presente libro bajo la denominación de "tradicón teóricoliteraria". A la hora de revisar esta tradición, he procurado hacer énfasis en la distancia histórica, subrayando las diferencias que existen entre nuestro actual concepto de Literatura y el viejo concepto de Poesía, así como las que existen entre el viejo concepto de Poética y los actuales de Crítica, Teoría o Ciencia literarias.

No obstante, el que hayamos perdido la inocencia con que todavía hace pocos años podía leerse la Historia de la crítica literaria como un continuo nunca interrumpido, no implica, en mi opinión, que se pueda encerrar cada objeto y cada discurso en los reducidos límites de un concreto momento histórico, como si las reflexiones de Platón, por poner un caso, fuesen estériles para cualquier período histórico que no sea el suyo propio. Por eso, al revisar la tradición teórica, he intentado también recuperar en los textos aquello que todavía puede seguir hablándonos a nosotros, leyendo a los clásicos desde los problemas y respuestas planteados por nuestro horizonte histórico y, por tanto, actualizándolos.

En la segunda parte del libro, dedicada a las teorías literarias

del siglo XX, me situó ya de lleno en este horizonte. El hecho de que esta parte, dedicada a un solo siglo, sea más extensa que la primera, dedicada a más de veinte siglos, tiene una explicación: si bien los antiguos concedieron cierta atención al discurso poético, fue a partir de los siglos XVIII y XIX, en que se produce lo que Paul Bénichou ha llamado "le sacre de l'écrivain" y en que, por tanto, la Literatura se convierte en nuevo objeto de veneración, cuando se dio un crecimiento desmesurado de los discursos que trataban sobre ese nuevo mito. Amparado este texto mítico por las instituciones universitarias, la tendencia habría culminado en el siglo XX; de donde la abundancia de especulación sobre la literatura en nuestros días.

Todavía existe, sin embargo, otra explicación para este mismo hecho. Precisamente a causa del estrecho vínculo entre reflexión literaria e instituciones universitarias, la teoría literaria de nuestro siglo se produce al abrigo de condiciones materiales muy concretas que motivan lo que ya se califica habitualmente como fenómeno de superproducción. Los profesionales de la teoría literaria, que lo son por estar adscritos a un área de conocimiento, a un Departamento universitario, a una institución académica, etc., deben demostrar constantemente, en forma de publicaciones de teoría literaria, que merecen esa adscripción: esto ha contribuido también seguramente a que en un solo siglo se haya producido más teoría literaria que en los veintipocos siglos anteriores. Si a ello se añade que esta dependencia de la teoría literaria del siglo XX respecto de la Universidad, la ha convertido en un dominio altamente especializado, con un repertorio de problemas y un utilaje de técnicas de difícil acceso para el profano, se comprenderá finalmente que se dedique un espacio privilegiado a la contemporaneidad teórica en un trabajo que pretende ser introductorio y, por tanto, clarificador.

A pesar de la estricta división en dos partes que acabo de justificar, el libro puede leerse como una historia única guiada por un hilo conductor que es la definición de lo "literario" —o, en su caso, de lo "poético". La llamada "teoría del texto literario", un género que ha tenido su origen en la semiótica de la cultura y que no debe confundirse con las teorías de la literatura, ha puesto de re-

lieve el hecho de que cada sociedad o cada cultura conserva textos —discursos escritos— por razones diferentes, y que cuando conserva textos asignándoles valor literario, ese valor viene especificado de manera diversa de acuerdo con los valores de esa sociedad histórica (cfr. Mignolo, 1978). Ricardo Senabre resume así la problemática: "El desarrollo histórico de la teoría literaria muestra de modo palmario la extraordinaria dificultad que supone hallar una definición unívoca del término literatura. Ni siquiera parece posible reunir un manajo de rasgos caracterizadores que permitan alinear lo 'literario' frente a lo que no alcanza esa decisión" (Senabre, 1987: 11). De acuerdo con esto, el presente trabajo trata de dar cuenta sucinta de algunas de las diferentes especificaciones de lo "literario" que se han dado a lo largo de la historia de las ideas literarias.

Sería un error, sin embargo, suponer que es sólo la época, el momento histórico, el que determina la definición de lo literario de que se trate. En consecuencia, en este trabajo no se presenta la historia de las teorías literarias como una sucesión ordenada de diferentes conceptos históricos de la literatura, sino que se trata también de dar cuenta de las polémicas que animan cada uno de los períodos históricos en relación con la definición de lo literario. Dicho de otro modo, el concepto de Literatura no es sólo cuestión de época sino también de grupos sociales: la cultura no es monolítica sino dialógica. Este enfoque polémico es importante sobre todo en la segunda parte de este trabajo, donde se presentan las diferentes perspectivas desde las que se mira y define la Literatura en nuestro siglo —perspectivas lingüística, sociológica, psicoanalítica y recepcionista, que desde el ideal interdisciplinario deben considerarse complementarias y no excluyentes—, pero donde cada una de estas perspectivas es presentada a su vez no como un universo homogéneo y coherente, sino como el lugar donde las contradicciones y los conflictos culturales de nuestro siglo se manifiestan con más intensidad.

He pretendido ofrecer una versión breve y muy asequible de la historia de las teorías literarias. Este libro está, por ello, destinado a lectores que deseen adentrarse por primera vez en este campo de conocimiento. Las numerosas omisiones y simplificaciones a que



obliga un trabajo de este tipo hacen que su lectura sea mucho menos útil para el lector más avisado, quien, no obstante, siempre podrá encontrar alguna sugerencia de su interés cuando no simplemente valorar los matices de la interpretación.

Quiero manifestar la deuda que mi visión de la Historia de las teorías literarias tiene contraída con la que mi maestro, el profesor Antonio Sánchez Trigueros, me transmitió en sus enseñanzas. También es importante la que tengo hacia el profesor Ignacio HERNANDEZ CUÉLLAR. Estoy agradecida igualmente al profesor Antonio CHICHARRO por su atenta lectura del manuscrito y sus provechosas sugerencias.

Granada, septiembre de 1990

## PRIMERA PARTE

# LA TRADICIÓN TEÓRICO-LITERARIA

## CAPÍTULO PRIMERO

### TRADICIÓN CLÁSICA

#### 1.—PLATÓN

Comenzar una historia de las teorías literarias con Platón está justificado sólo desde el punto de vista de ese concepto amplio de "teoría literaria" al que me he referido en la Introducción. Antes de que la Crítica y la Teoría se convirtieran en las formas contemporáneas de la discursividad sobre la literatura, era la Filosofía la que cumplía el cometido de reflexionar sobre las actividades o discursos "literarios". En este sentido, Platón, el primer "filósofo" en sentido estricto (*cf.* Colli, 1975: 94), fue también el primero que dedicó parte de su actividad teórica o especulativa al universo de los discursos, entre los que, en su tiempo, se encontraba como uno de los más importantes la Poesía, el "objeto" de cuya tradición procede la Literatura. En su obra se plantean por primera vez problemas que atañen a la Estética, como el de la belleza de lo escrito, y problemas que preocuparán siglos después a los críticos literarios, como el de la posibilidad de interpretar correctamente un texto.

Los diálogos especialmente dedicados a la reflexión sobre los discursos son: *Ion*; *Fedro*, *o de la belleza*; *Gorgias*, *o de la retórica*; y *República*. El *Fedro* es especialmente importante por cuanto nos sitúa en el momento en que la escritura, factor indispensable para la existencia de la literatura, comienza a convertirse en práctica generalizada, ocasionando profundas transformaciones en la comunicación intersubjetiva, frente a las que Platón reacciona con una actitud distante por igual de la más tradicionalista y de la más aperturista. La actitud más tradicionalista viene ilustrada en el

diálogo por ese momento en que el joven Fedro advierte que los hombres "más poderosos y respetados en las ciudades se avergüenzan de escribir discursos y de dejar a su muerte escritos suyos porque temen la opinión de la posteridad y ser llamados sofistas" (*Fedro*, 257c). La afirmación es lo bastante sorprendente como para que un individuo moderno acostumbrado a considerar la posteridad de lo escrito como un honor de difícil acceso, se plantease por primera vez con la suficiente fuerza la relatividad de las "verdades" humanas. Esta impresión debe completarse, sin embargo, con la advertencia de que el otro término del conflicto —el habla, el Logos— no es menos histórico, a pesar de que, a diferencia de lo que ocurre con la escritura, cuyo nacimiento puede ser reconstruido por la memoria histórica, el origen de la palabra no pueda pensarse fuera de ella misma y se aparezca, por tanto, a la conciencia de la humanidad como algo inseparable de la constitución de esa misma humanidad. Esto explicaría precisamente que, en las diversas mitologías primitivas, la palabra se sitúe en el origen del universo como Logos fundador.

Junto a la para nosotros extraña actitud de los tradicionalistas griegos, se encuentra la actitud opuesta, la admiración desmesurada que un joven como Fedro, abierto por su juventud a todas las innovaciones, siente hacia los compositores de discursos. Platón ocupa, como ya se ha dicho, el justo centro entre las dos actitudes extremas. Por un lado, es obvio que añora la edad de la dialéctica, todavía vivida por él como discípulo de Sócrates, y que considera la sabiduría como algo ligado estrechamente a las normas del diálogo: "tomar un alma apropiada y plantar y sembrar en ella discursos acompañados de ciencia, que sean capaces de ayudarse a sí mismos y al que los plantó, y que no sean estériles, sino que lleven simiente" (277a). En el *Gorgias*, Platón hace decir a Sócrates, en su controversia con Calicles: "nuestra conformidad de opinión será, indudablemente, una prueba de la verdad" (488a). La verdad aparece así estrechamente ligada a la argumentación: sólo podremos decir de algo que es verdadero cuando, presentados todos los argumentos en pro y en contra por los individuos que dialogan, éstos lleguen a un acuerdo. Es comprensible, pues, que lo escrito aparezca en primer lugar como un factor distorsionador en la bús-

queda de la verdad: no se puede dialogar con lo escrito ni con traargumentarle porque el escrito es mudo y siempre dice lo mismo. La relación entre texto y lector es la misma que entre el orador y su público: uno habla, insistiendo en que posee la verdad, y el otro se ve conducido al asentimiento por la autoridad y la eficacia retórica del discurso. Como ha señalado Northrop Frye: "Con Platón comienza una etapa diferente de la lengua: la que he llamado 'hierática', en parte, por ser producida por una élite intelectual" (Frye, 1982: 31).

Pero, por otro lado, y sin dejar de ver lo perjudicial que es para la reproducción y sobre todo para el desarrollo de la sabiduría, la difusión de la escritura y el declive del viejo método educativo de la dialéctica, Platón acepta el hecho incuestionable de que la escritura se ha impuesto como medio de comunicación entre los hombres, y, por ello y porque él mismo está dominado por lo que Colli llama "el demonio literario" (Colli, 1975: 97), el problema que se le plantea es el de dictar unas reglas a la escritura que permitan a los que la cultivan no distanciarse demasiado de la adecuada construcción de la verdad. Resuelto el conflicto entre lo hablado y lo escrito —mediante la resignada aceptación de la escritura como fenómeno ya ineludible—, el conflicto se plantea ahora, pues, entre los diferentes tipos de escritos. Al final del *Fedro*, Platón distingue dos grandes tipos de discursos: los compuestos con "conocimiento de la verdad" que son obra de los "amigos de la sabiduría" (de los filósofos), y los compuestos "a fuerza de cambiarlo de arriba abajo y de darle vueltas durante mucho tiempo, pegando unas cosas con otras o suprimiéndolas", que son obra de los poetas y de los compositores de discursos. El conflicto es ahora entre Filosofía y Retórica, y, en relación con él, Platón expone su teoría moralista de la belleza discursiva, declarando bellos no aquellos discursos bien compuestos pero que son "incapaces también de enseñar adecuadamente la verdad" (276c) —como el discurso de Lisias sobre el amor que tanto impresiona a Fedro—, sino aquellos discursos que, estando también correctamente compuestos, se preocupan, más que por su apariencia exterior, por la verdad que deben transmitir y, por eso, se escriben primero en el alma, en diálogo consigo misma: "los discursos que

son objeto de una enseñanza y se pronuncian para instruir, escribiéndose realmente en el alma, sobre la justicia, la belleza y el bien, son los únicos que poseen eficacia y perfección y los únicos que merecen la pena" (278a).

A pesar de todo, el problema no es tanto de contenidos como de formas. Platón no distingue radicalmente la Retórica de la Filosofía porque una no posea la verdad y la otra sí, sino porque una no la busca y la otra sí. Esto se entiende mucho mejor si se piensa en el contexto en que la reflexión platónica se produce: Atenas está dominada por oradores y por poetas que se dirigen a un público numeroso —los ciudadanos atenienses que sostienen la democracia— con el objetivo único de agradarlo y ganarse su favor: "buscan afanosos el agrado a los ciudadanos y, desprecian-do el bien común con la vista puesta en su propio interés, tratan a los pueblos como niños sin otra aspiración que darles gusto y sin pararse a pensar si mejorarán o empeorarán por ese procedimiento" (*Gorgias*, 503b). En esta situación, el descendiente de los antiguos "sabios", el amigo de la sabiduría que se ve obligado a poner por escrito el saber transmitido por sus maestros convirtiéndose así en filósofo, sigue comprometido —aún con estos nuevos mercedios a los que se ve obligado a recurrir— en su búsqueda de la verdad, renunciando a ocupar posiciones de prestigio como las que ocupan los oradores. He aquí las palabras con que Calicles resume la situación de los filósofos en la nueva democracia ateniense: "ha de perder la condición de hombre auténtico, al huir de los lugares frecuentados de la ciudad y de las asambleas, en las cuales, como decía el poeta, ganan honra los hombres, y al esconderse para pasar el resto de su vida susurrando en un rincón en compañía de tres o cuatro jovencitos y sin decir jamás nada que sea digno de un hombre libre, nada importante, nada valioso" (485e).

El lugar que ocupa la Poesía como un tipo especial de discurso en esta polémica entre la Retórica y la Filosofía es un tanto ambiguo. En el *Gorgias*, "ese género poético elevado y admirable, el trágico" aparece, tal y como se cultiva en la Atenas de su tiempo, como un caso más de retórica laudatoria: "La actividad poética es, pues, una especie de oratoria popular" (503a). Puesta su atención no en "mejorar todo lo posible las almas de los ciudadanos"

(503c), sino "en el placer y en la manera de agrandar a los espectadores" (502e), el moralista Platón la coloca del lado negativo de la Retórica. Es esta Poesía, dedicada a la imitación de lo que es en lugar de a la anticipación de lo que debe ser, la que es censurada en la *República* y expulsada por ello de la ciudad ideal. Por otro lado, sin embargo, otros géneros poéticos como el ditirambo y todas las formas del arte heurístico son aceptadas por Platón, y puede pensarse que lo son por cuanto que estarían más próximas a la búsqueda de la verdad.

En cualquier caso, lo más importante, en lo que concierne a la Poesía, es su carácter de discurso específico, producido por diferentes caminos y con diferentes medios que los otros discursos es-critos, fuesen morales o no. En el *Ion* es donde se expone más nitidamente esta especificidad del discurso poético, que Platón no sitúa en los mecanismos verbales —son los mismos de la retórica— ni tampoco en la verdad que contienen —pues la filosofía la contiene mejor—, sino en el modo de producción del discurso. El rasgo caracterizador que la sociedad antigua atribuye a los discursos a los que llama poéticos —en la que sería la metalengua más antigua de lo "literario"— es el de ser fruto de la "inspiración" divina. Platón, que en cuestiones poéticas mantiene posiciones tradicionales, demuestra al rapsoda Ion que ni él ni los poetas a los que interpreta poseen conocimiento sobre arte alguno sino "como una fuerza divina" que los mueve. En el *Fedro*, por otro lado, se ve claramente que, dada esta definición de la Poesía, los discursos filosóficos —elaborados por la razón— son, para Platón, mucho más valiosos que los poéticos. Cuando las Ninfas toman posesión de Sócrates y le hacen pronunciar un discurso que "no está ya muy lejos del ditirambo" (238d), Platón califica de "horrible", de "simpleza" y de "impiedad" lo pronunciado. Todo ello nos habla de la variabilidad del concepto de "poesía", y nos confirma que ésta se define siempre, en cualquier sociedad que decide conservar unos textos, en relación con otros discursos, de los que se diferencia no sólo por su autodefinición y por el valor que se les concede, sino también por las razones con que se justifi-ca ese mismo valor.

## 2.—ARISTÓTELES

Pese a la trascendencia que el pensamiento platónico ha tenido en la reflexión sobre la literatura, como advierten García Berrio-Hernández Fernández (1988: 14), "Platón no ofrece un volumen sistemático de aportaciones que permitan considerarlo una alternativa doctrinal en Poética...". Fue su discípulo Aristóteles el que —mucho menos moralista que su maestro— dedicó obras completas a esos dos fenómenos discursivos que Platón criticó como distorsionadores de la verdad, la *Poética* y la *Retórica*. Las diferencias entre los planteamientos platónicos y aristotélicos nos sirven para advertir ya desde estos primeros momentos de la historia de las teorías literarias que la polémica es un componente inevitable de la misma. Los conflictos que se manifiestan al nivel de las definiciones y de las valoraciones de lo que es aparentemente un mismo "objeto", la Poesía, son en realidad diferentes posibilidades de "ser" de la Poesía. No se trata de que Platón y Aristóteles estén en desacuerdo sobre un mismo objeto, sino de que están hablando de objetos diferentes. Aristóteles ha superado ya ese concepto mítico de la Poesía como fruto de la inspiración, que podía corresponderse con la poesía homérica, y forma un solo cuerpo con los poetas de su tiempo, proporcionándoles la metalingua definidora que las viejas tradiciones les negaban.

Existe una relación indudable entre la aparición de la poética como disciplina independiente y el proceso de humanización, de antropologización de la cultura griega en el período alejandrino, relación que volverá a darse tras el largo paréntesis medieval, cuando resurge la poética como una consecuencia del nuevo proceso de humanización que afectaría a la cultura cristiana. También existe un nexo importante entre la poética y la actitud empirista *avant la lettre* que caracterizó a Aristóteles, y sin la cual hubiera sido imposible abordar la descripción del fenómeno poético tal como se producía en su tiempo. Como ha señalado Alfonso Reyes, la diferencia entre Platón y Aristóteles reside en que éste, "procediendo con criterio de naturalista, se limita a reconocer pasivamente la existencia del hecho literario, y a analizarlo tal como lo encuentra" (Reyes, 1941: 183). A ello hay que añadir sin duda la

radical diferencia en la explicación que ambos dan a la existencia de la actividad artística en el hombre. A la explicación mítica de Platón se contraponen la estrictamente natural que da Aristóteles: "el imitar es algo connatural a los seres humanos desde su niñez (y en esto el hombre se distingue de los otros animales: en que es muy hábil en la imitación y su aprendizaje inicial se realiza por medio de la mimesis) y además todos disfrutan con la mimesis" (*Poética*, 1448b). En esta naturaleza humana que aprende y disfruta imitando —haciendo arte—, es fácil ver un antecedente de la definición del hombre como ser racional y, sobre todo, de la relación que el pensamiento burgués clásico establecería entre la actividad artística y la racionalidad humana.

Relacionados con la actitud descriptiva antes citada están tanto la definición del arte como mimesis de la acción humana como lo que pueden llamarse "criterios estructurales" en la *Poética* de Aristóteles. No hay ningún inconveniente en aceptar que "la descripción estructural y funcional del texto de la tragedia que hizo Aristóteles, puede servir para sostener como modelo cualquier paradigma estructural y funcional en la Poética del formalismo moderno" (García Berrio-Hernández Fernández, 1988: 17). Esto estaría relacionado con el importante papel concedido por el primer teórico de la poesía a la "organización de los hechos", a la que considera la parte "más importante de la tragedia". La exigencia formulada por Aristóteles de "que las partes de los hechos se compongan de tal manera que colocada fuera de lugar alguna parte o suprimida, cambie y se perturbe el todo, pues lo que se añade o no y su presencia o ausencia no hace que cambie nada, no es parte del todo", se deriva de que todo texto se caracteriza por tener una estructura cerrada y obedecer a un "plan" en el que comienzo y final están bien determinados: "Necesario es que las fábulas bien compuestas no empiecen ni terminen en un sitio elegido al azar, sino que deben servirse de las ideas expresadas" (1450b).

Junto con el papel concedido a la composición, es importante también en la *Poética* la especificidad que Aristóteles concede al lenguaje poético frente al normal. Su distinción entre el nombre raro y el nombre corriente y su convicción de que el primero es el utilizado por la poesía —con esa relativización que Sklovski reconocería en su teoría del extrañamiento y que consiste en señalar que lo que es raro para unos puede ser corriente para otros—, atestiguan el rango de lenguaje especial que Aristóteles otorga al lenguaje poético. El ideal de la elevación y la claridad que sirve como freno a esa especificidad del lenguaje poético impide, no obstante, identificar la teoría aristotélica con las más modernas teorías acerca de la autonomía del lenguaje poético. En Aristóteles, la palabra, aunque bella —piénsese en ese verso de Esquilo que se convierte en hermoso en manos de Eurípides con sólo la sustitución de una palabra corriente por otra rara—, sirve siempre a finalidades representativas que no pueden ser eludidas por el poeta.

Esta última observación nos introduce en otro aspecto muy importante de la teoría aristotélica. La atención que en la misma se concede a criterios que nosotros llamaríamos hoy estructurales y lingüísticos, no permite, sin embargo, ignorar el hecho de que ninguno de ellos va en detrimento de los criterios pragmáticos. Si la fábula debe estar bien compuesta y bien escrita, hermosamente escrita, no es porque sí —no se trata de “arte por el arte”— sino para producir determinados efectos en el público, sin los cuales, para Aristóteles, no hay tragedia. El temor y la piedad son esos efectos propios de la tragedia, y deben ser producidos a los espectadores por una acción en la que sólo participan seres humanos y no dioses, de acuerdo con el nuevo criterio de la verosimilitud, otro de los aspectos de la teoría aristotélica que habla del proceso de humanización de la cultura griega. Todo ello está, además, estrechamente relacionado con el funcionamiento propio de la ideología tal como ha sido descrito por Althusser, precisamente basándose en la descripción aristotélica de la tragedia (Althusser, 1970: 146-69). Los espectadores debían reconocerse en unos seres como ellos —de ahí la exigencia aristotélica de que los personajes de la tragedia no sean ni demasiado virtuosos ni demasiado malvados—, que tras cometer una falta contra los dioses —nunca

participantes en la acción, pero siempre presentes en la conciencia del espectador que ha podido verlos antes o después de la fábula—, sufren un castigo que los priva de su anterior situación de dicha y prestigio. El arte imitativo, tal como era definido por Aristóteles, desafiaba así a Platón demostrándole su utilidad para el gobierno de la ciudad.

Reconocido el importante papel que los criterios estructurales, lingüísticos y pragmáticos desempeñan en las recomendaciones que Aristóteles hace a los poetas para construir buenas tragedias, no se puede perder de vista lo que en una historia de las teorías literarias es aun más importante que los valores estéticos: el rasgo o conjunto de rasgos con los que cada teoría distingue a la Poesía de otros discursos. La metalengua inaugurada en la *Poética* de Aristóteles ya no especifica la poesía en función del rasgo “inspiración divina”, como hacía la metalengua platónica, sino en función del rasgo “mimesis”. De hecho, cuando Aristóteles quiere definir a qué debe llamarse “poesía” en el universo de los discursos de su momento histórico, la característica especificadora no es el verso, ni el plan, ni la lengua rara ni tampoco los efectos ideológicos en el público, sino sólo y exclusivamente la mimesis. Por esta razón, argumenta Aristóteles, no podremos llamar poeta “a los que exponen un tema médico o físico valiéndose del verso” (1447b), ya que “el poeta debe ser más poeta de fábulas que de versos, tanto más cuanto que es poeta por la mimesis” (1451b).

El gran problema planteado por la definición de Aristóteles es el de decidir qué se entiende por mimesis en la *Poética*. En la resolución de este problema, es importante atender al momento en que el filósofo traza los límites entre dos discursos que considera muy cercanos, Poesía e Historia: “el historiador y el poeta no difieren por decir las cosas en verso o no (pues sería posible poner las obras de Heródoto en verso y no sería menos una historia en verso que sin él); sino que difieren en que uno dice lo que ha ocurrido y el otro qué podría ocurrir” (1451b). Aristóteles hace así de la “ficción” —imitación de las acciones posibles de los hombres— el rasgo diferenciador de la Poesía. Como toda metalengua establecida sobre preferencias o juicios de valor (Aristóteles prefiere los géneros imitativos, tragedia y comedia, sobre los estrictamente

poéticos), la aristotélica tiene el inconveniente de que muchos discursos que sociedades posteriores considerarían dignos del valor de "Poesía" no pueden ser englobados en ella. De ahí los problemas que se plantean cuando se quiere conciliar la teoría aristotélica con otros universos históricos de discursos: la discordancia obliga siempre a "reinterpretar" a Aristóteles, buscando en él confirmación a los modernos conceptos de poesía o de literatura. Se hace entonces hincapié en la importancia que Aristóteles concede a la palabra rara, o al plan de la obra, o a los efectos en el espectador. Procedimientos legítimos siempre que no se olvide que, para Aristóteles, todos estos son rasgos secundarios del discurso poético, frente al rasgo primario y especificador de ser "mimesis de la acción humana".

### 3.—POÉTICA Y RETÓRICA EN ROMA

La principal característica de la teoría literaria romana, representada por Cicerón y Horacio, es la síntesis retórico-poética de que habla A. Fontán (1974). La teoría intenta con esta síntesis contrarrestar las tendencias de la práctica literaria donde, por contra, se asiste al inicio de la confusión entre retórica y poética: los poetas elaboran sus obras teniendo más en cuenta el factor de la *elocutio* que el factor de la ficción o la mimesis, es decir, cada vez más preocupados por las virtudes lingüísticas del poema —uso de palabras raras, perfección del verso, etc.— que por la fábula. De ahí a que la poesía empezara a definirse como "discurso bien escrito" o como "discurso bello" había un paso, sobre todo porque, al mismo tiempo que se producían estos cambios en la práctica poética, en la práctica oratoria se asistía al inicio de lo que Genette (1970) ha llamado la "restricción de la retórica". La Retórica se restringía porque, influida en su enseñanza por los cada vez más poderosos "gramáticos", se tendía a reducirla a una de sus partes, la *elocutio* —la expresión o el estilo—, con lo que la vieja definición aristotélica de la Retórica como arte de persuadir mediante el discurso fue cediendo paso a una definición de la Retórica a la manera de la Gramática como arte de componer bien

los discursos. Retórica y Poética venían así a fundirse en el componente común a ambas: el lenguaje elaborado.

Pero mientras esto era así en la práctica, en la teoría se daba cierta resistencia a la identificación poesía = retórica = expresión figurada. En lo que respecta a la Retórica, es Cicerón quien trata de salvar en la medida de lo posible la tradición oratoria. La retórica romana está tan asociada al nombre de Cicerón que J. J. Murphy considera lícito referirse a sus obras, a las de Quintiliano y a las del autor de la *Rhetorica ad Herennium*, como partes de una tradición común que podría, con propiedad, llamarse "ciceroniana" (cfr. Murphy, 1974: 21-22). Y una de las características más importantes de esa tradición es que se sigue considerando la retórica como parte de la ciencia política y, por tanto, que se sigue considerando la eficacia persuasiva como el principal criterio del buen discurso. Pese a ello, no puede negarse la presencia en estas retóricas de un nuevo hincapié en la *elocutio*: todas las retóricas ciceronianas comparten teorías del estilo muy desarrolladas y bastante mecanicistas, basadas en la proliferación de las figuras. La más importante en este sentido es la *Rhetorica ad Herennium* que durante la Edad Media se atribuyó a Cicerón: el libro IV es el más completo tratamiento del estilo que se hizo en la Antigüedad, con una definición y ejemplificación de cuarenta y cinco figuras retóricas y diecinueve figuras de pensamiento.

En lo que respecta a la poesía, Cicerón representa el caso más arquetípico de los ideólogos republicanos que reúne de manera ejemplar un interés real por el arte poética y una crítica intelectual moral y negativa. En *El Orador* se encuentra una exposición retóricamente exaltada de la creación artística donde por primera vez la doctrina platónica de las ideas sirve para elogiar la Idea interior del artista como superior a la realidad representada (cfr. Panofsky, 1924: 16-17). Cicerón recibe una importante inspiración estoica de la lectura de Panecio, para quien belleza y utilidad-moralidad van inextricablemente unidas. De Panecio extraería Cicerón la teoría del *decoro* que pasaría a Horacio, si bien, como ha señalado Brink (1963: 71), en este último tendría un sentido más netamente aristotélico —técnico o formal— que en Cicerón.

También la obra de Horacio debe leerse en este contexto de re-

torización de la poética, en primer lugar porque el contenido de los cuatrocientos setenta y seis versos que componen el *Arte Poética* está más emparentado con la tradición gramatical que con la propiamente poética: "En concreto, es una extensión de la parte de la gramática conocida como *enarratio poetarum*" (cfr. Murphy, 1974: 42). Pero en segundo lugar, y de forma paradójica, el *Arte poética* se lee en este mismo contexto como un intento de contrastar en la teoría las tendencias de la práctica poética. En la formulación de una de las famosas dualidades horacianas —"Los poetas quieren ser útiles o deleitar o decir a la vez cosas agradables y adecuadas a la vida" (vv. 333-334)—, Horacio parece inclinarse por el ideal que con toda justicia se denomina clásico, es decir, por la combinación de efectos pragmáticos y estéticos. Al hacerlo, Horacio intenta precisamente torcer un poco el rumbo del arte de su tiempo. A los poetas que valoran en exceso el trabajo técnico-lingüístico les advierte: "A veces una obra sin arte alguno y sin peso, mas brillante en ideas y con caracteres bien dibujados, deleita y retiene mejor al público que versos sin ningún fondo y bagatelas armoniosas" (vv. 319-321). Y en el mismo sentido que Cicerón: "para escribir bien razonar es el principio y la fuente" (*ibid.*).

Pero todo ello no es óbice para que en Horacio encontremos también los síntomas de una mayor valoración del arte como *techné*, como se deduce de la afirmación: "censurad el poema que no han corregido muchos días y muchas tachaduras no han pulido diez veces hasta poder desafiar a la uña mejor cortada" (vv. 293-294). Las dos dualidades restantes —*ingenium/ars* y *res/verba*— pueden abordarse teniendo en cuenta también estas palabras. En lo que se refiere al debatido problema de la relación entre Aristóteles y Horacio, parece completamente descartado que Horacio conociera la *Poética*, aunque queda por determinar el alcance de la influencia de Neoptólemo de Paros —que para Brink sería decisiva— y la de la *Retórica* de Aristóteles, su obra más difundida. Lo más importante, no obstante, es darse cuenta de la más profunda diferencia entre la *Poética* de Aristóteles y el *Arte Poética* de Horacio: mientras la primera tiene el carácter de una obra sistémica sobre la Poesía, la segunda es un conjunto de comenta-

rios personales, hechos casi al azar, sobre el oficio de escribir. Como señala Murphy: "Es difícil creer que un lector pudiera aprender a construir un drama o a escribir un poema leyendo solamente el *Ars Poética*" (Murphy, 1974: 44).

Si Cicerón y Horacio lograron fundir en una síntesis las dos *technés*, retórica y poética, sin disolver del todo su especificidad y salvándolas de la restricción elocutiva a que la conducían las últimas tendencias de los escritores romanos, en el periodo posterior, Quintiliano, en su *Institutio Oratoria* advierte todavía contra la tendencia a reducir la retórica a *elocutio*, y recuerda que ésta sin poder de persuasión no es retórica —"que la retórica, a la que el poder de la elocuencia ha dado su nombre, no decline sus propios deberes" (cit. por Murphy, 1974: 37)—, pero no tiene sin embargo ningún escrúpulo en identificar la poética con el arte de escribir bien: el *grammaticus* es el profesor de literatura y su objetivo es enseñar la corrección en el hablar y la interpretación de los poetas (*recte loquendi scientiam et poetarum enarrationem*) (Murphy, 1974: 35). La tendencia culminaría ya en el siglo IV d. C. con Elio Donato, quien en el capítulo de los tropos de su *Ars maior* acaba entrelazando retórica y gramática.

Sin embargo, la teoría literaria romana no puede reducirse a este concepto retórico-gramatical de la poesía como arte de escribir bien, si se tiene en cuenta que casi al mismo tiempo que Quintiliano y Tácito escribían sus obras —y si han de creerse las últimas hipótesis que sitúan al pseudoLongino en el siglo I y no en el III—, se produce en la Roma imperial un tratado de teoría literaria inscrito en la tradición platónica y que tendrá gran repercusión en el desarrollo posterior —medieval— de la reflexión estética. A pesar de que su autor —al que seguiremos llamando Longino a la vista de que, como señalaba Menéndez Pelayo (1883: 102), nadie puede probar que no existió— fue seguramente griego, siempre se ha considerado que su reflexión se produce en el ámbito de la cultura romana. *Sobre lo sublime* debió de escribirse poco después de la época de Augusto.

Para Hall (1963: 38), Longino es no sólo "el primer crítico romántico, sino además el primer crítico comparatista". Relacionada con esta interpretación de Longino está la que hizo de él el pe-



riodo ilustrado-romántico, adoptándolo como uno de los principales legitimadores del concepto de genialidad. Sin negar que la definición de lo Sublime —literalmente, lo “elevado” — como un “relámpago” en que estriba la “distinción y excelencia de la expresión” así como la conocida frase según la cual “La sublimidad de los pensamientos es el eco sonoro de la grandeza del alma”, pueden considerarse legítimos precedentes de las definiciones del genio, no debe olvidarse que Longino escribe su tratado —si se aceptan las versiones que lo hacen contemporáneo de Plutarco— en la Roma del siglo I, en medio del prestigio educativo de la declamación y la retórica. Longino no puede dejar de sentirse preocupado por ciertas complicaciones técnicas, figuras y fórmulas de dición, y este criterio retórico lo aparta, como ya señalara Menéndez Pelayo (1883: 104), de la noción de lo sublime aceptada por la estética moderna.

No obstante, es imposible no reparar en la originalidad y la fuerza polémica de un tratado que más que considerar a los poetas intérpretes de los dioses —como a menudo se sostiene identificando erróneamente las teorías de Longino con el neoplatonismo plotiniano—, los eleva a ellos mismos a la categoría de dioses reservando el papel de intérpretes a sus lectores en una sorprendente místico-humanista teoría de la lectura: “fuentes sagradas, de donde se exhala suavísimo vapor, que penetra el alma, no de otro modo que el hálito vigoroso y divino que se desprende del antro de Delfos enajena a la sacerdotisa, moviendo su lengua para que pronuncie sus oráculos” (cit. por Menéndez Pelayo, 1889: 106). Así pues, tampoco en Roma existió una sola manera de especificar lo “literario”; junto al concepto dominante elaborado por gramáticos y retóricos, que hace de la poesía un ejercicio de virtuosismo verbal abierto a cualquier ciudadano romano que pudiera costearse una buena educación, existía, fuera de las instituciones académicas —las escuelas de retórica—, un concepto más atrevido que seguía presentando al poeta como un inspirado más grande cuya residencia en la elevación del alma y no en la habilidad técnica: una poética que, bien o mal, no ha dejado de plantearse en ninguna de las sociedades y culturas que han contemplado la existencia de textos literarios.

## CAPÍTULO II

### TRADICIÓN MEDIEVAL

Aunque el período medieval se caracteriza por la absoluta ausencia de algo parecido a una teoría empírico-racionalista de la literatura, no parece conveniente pasar por alto diez siglos en los que, como contrapartida, sí se produjeron importantes reflexiones sobre los problemas de la belleza y la interpretación de los textos que tendrían amplia repercusión y trascendencia en la cultura occidental y, en concreto, en el pensamiento literario. Por otra parte, en el momento actual, cuando se plantea desde las más diversas corrientes teóricas —semiótica de la cultura, teoría empírica del texto literario, sociología de la lectura, etc.— la historicidad del concepto de literatura y la discontinuidad entre el ser y el funcionamiento de la literatura, el período medieval se convierte en estación de paso obligado. Ninguno como él para ejemplificar la posibilidad de una cultura que, poseyendo textos poéticos del pasado —la poesía grecorromana—, no posee la competencia necesaria ni para recibirlos como tales —como poéticos— ni para a su vez producirlos del mismo modo —como textos valiosos. La cultura medieval servirá, pues, como paradigma de ese tipo de culturas para las que, en palabras de Lotman, el arte “es semejante a un ‘epitafio en lengua incomprensible’” (1970: 345).

Todo ello exige tener en cuenta el momento de gestación de esta nueva cultura por oposición a la que se ha descrito en el capítulo anterior. La crisis de la cultura humanista del Imperio Romano; su progresivo desplazamiento por ideologías más deudoras a Platón que a Aristóteles, es decir, más espiritualistas que racionalistas; la simbiosis entre las últimas teorías griegas (Plotino) y el pensamiento mítico judeo-cristiano, serán indirectos responsables

del nuevo papel que los textos poéticos van a desempeñar a lo largo de la llamada Edad Media. De ahí que sea en la Antigüedad cristiana donde se localizan los precedentes de la actitud medieval ante la literatura, y donde hay que situar el origen de las conflictivas relaciones entre ese nuevo marco ideológico y la concepción retórico-gramatical de los textos literarios. Los estudios de E. de Bruyne sobre la "estética" medieval ponen de relieve el hecho de que la lucha entre cristianismo y paganismo tomaba muchas veces la forma de un enfrentamiento contra las manifestaciones artísticas de la cultura pagana (cfr. Bruyne, 1954, II: 7). Como botón de muestra basten las palabras, dirigidas a los romanos, de un personaje del siglo IV, Titiano: "Vosotros habéis inventado la poesía para cantar las batallas, los amores de los dioses, y todo lo que corrompe el espíritu" (cfr. Murphy, 1974: 59).

La hipótesis de los primeros apologetas del cristianismo acerca de la inspiración demoníaca de la poesía, mera inversión de la teoría sacralizada de Platón, al igual que las teorías acerca de la estrecha relación entre belleza y verdad —vinculadas ambas en el concepto de "hermosura"—, marcarán indeleblemente el devenir del arte y la teorización poéticas en los siglos posteriores, por más que, a partir de la conversión oficial del Imperio romano al cristianismo, comiencen a intentar recuperarse los textos y autores paganos interpretándolos alegóricamente como símbolos de la Verdad cristiana. Por conciliadora que fuese ahora la actitud de los Padres de la Iglesia, como San Agustín, los textos literarios, sometidos a una deformación necesaria para su conservación, permanecían desconocidos en su verdadera especificidad productiva, envueltos en idéntico "espesor" al que envuelve para nosotros seguramente la recepción actual de los textos medievales.

Y, no obstante, debido precisamente a la canonización de esos textos y autores, encontramos a lo largo del período muchas referencias a las viejas teorías retórico-poéticas desperdigadas en las compilaciones y tratados del saber como los de San Isidoro. Rabaño Mauro, etc., lo que sin duda merece ser calificado de "transmisión del saber clásico". Como señaló Menéndez Pelayo para el caso de San Isidoro, su doctrina "no tiene, en general, valor propio, sino el de los originales, donde el autor ha espigado para su

obra inmensa" (1883, I: 315). El problema residiría, quizás, en determinar si siempre se trataba de una teoría sin objeto, vacía de contenido, o si, por el contrario, encontraba a veces un paralelo objetivo en la producción poética latina que, a imitación de la clásica, se cultivaba en las escuelas monásticas y palatinas.

En lo que respecta a la Baja Edad Media, un período menos oscuro y, en cierto modo, de transición hacia una nueva actitud frente a lo poético, a Paul Zumthor se debe el más importante intento actual de profundizar en la cultura "literaria" medieval, permitiéndonos comprender algunas de las razones por las que este período, rico ya en cierto tipo de literatura, se muestra tan pobre en materia de "teoría literaria". En su primer trabajo, *Essai de poétique médiévale* (1972), Zumthor intenta reconstruir la poética medieval, el código que subyacía a los poemas de los trovadores provenzales y a los poemas épicos. Si resulta necesaria esta reconstrucción es porque la poesía medieval no habría contado con una metalengua que la definiese, y porque, dadas sus características de "literatura oral", las doctrinas o teorías heredadas del mundo clásico no tendrían ningún poder explicativo sobre ella (Zumthor, 1975: 109). En relación, pues, con la "literatura" que realmente se cultivaba en la Baja Edad Media, las teorías clásicas conservadas y reproducidas por los hombres de cultura en los monasterios eran indiscutiblemente teorías sin "objeto".

Un trabajo más reciente del propio Zumthor, *La letra y la voz* (1987), nos ilumina todavía más en lo que respecta a las peculiaridades de la "literatura" medieval y a la ausencia de metalenguas definidoras en este período. Es el carácter oral de esta "literatura" y, por tanto, su radical "apertura" lo que explicaría la ausencia de una labor teórica e incluso interpretativa referida a ella: "El texto 'literario' es cerrado: en virtud del acto que, material o idealmente, lo cierra y por intervención de un sujeto que efectúa este cierre. Pero éste provoca el comentario, suscita la glosa, de manera que en este nivel el texto se abre, siendo una de las características propias de la 'literatura' su interpretabilidad. El texto tradicional, por el contrario, sólo por el hecho de pasar por la voz y por el gesto, tiene que ser forzosamente abierto, con una abertura primaria, radical, hasta el extremo de enojarse a veces al lenguaje articulado:

por eso es quiva la interpretación global" (Zumthor, 1987: 347).

Será en el siglo XII cuando se efectúe la primera cristalización de los elementos que, mucho más tarde, contribuirían a la formación de la idea de "literatura". Ello tiene mucho que ver con el inicio de una cierta laicización de la sociedad occidental. La transición puede representarse perfectamente con el espíritu de la Escuela de Chartres, el más importante centro del saber urbano que, con el tiempo, iba a arrebatarse al monástico sus privilegios (cfr. Le Goff, 1985), y en el que se iba a expresar el ideal del *opus consummatum*, la obra en la que se concilian el más elevado pensamiento (*sapientia*) con la más hermosa de las expresiones (*eloquentia*), según el modelo de Virgilio. Desde mediados del siglo XII, pues, la "escritura" empieza de nuevo a comerle terreno a la voz: en los medios escolares empezó a marcarse una tendencia que, heredada de los retóricos de la baja Antigüedad, concebía el discurso escrito como superior al hablado. A medida que se hacía más laica, la sociedad occidental transfería así a los que estaban en posesión de la escritura la antigua concepción teológica del Locutor divino. Empieza, pues, a cobrar forma la idea moderna de autor y las prácticas que ésta impone (cfr. Zumthor, 1987: 343).

Por idénticas razones, también en el siglo XII se empieza a recuperar el saber poético. El "redescubrimiento" de la *Poética* de Aristóteles —que puede datarse en 1150 cuando se publica la obra de Domingo Gundisalvo, *De divisione philosophiae*— fue, pues, especialmente oportuno. También es muy importante el papel que las paráfrasis del hispano-árabe Averroes a la *Retórica* y a la *Poética* de Aristóteles desempeñaron en la difusión posterior de Aristóteles en Occidente, por más que el valor intrínseco de estos comentarios no sea el mismo que tienen las posteriores paráfrasis renacentistas. En el siglo XII se escriben las primeras poéticas medievales, las de M. de Vendôme y G. de Vinsauf, todavía basadas en Horacio y Cicerón, y precisamente en relación con ellas la obra de Averroes descubre su alto valor histórico.

La teoría de la triple belleza de las obras poéticas que se encuentra en las poéticas de M. de Vendôme y G. de Vinsauf, y que distingue entre la belleza del *interior favius*, la del *ornatus verbarum* y la del *modus dicendi*, nos introduce ya en la polémica más carac-

terística que enfrenta a las poéticas medievales. Una vez que se afirma el valor especial de ciertos discursos a los que se conviene en llamar "poéticos", a imitación de los antiguos, resolviéndose así un conflicto en la clasificación y jerarquización de los discursos en el período bajomedieval, se entra ya en el terreno de los conflictos estéticos. En las obras más especulativas se empieza a debatir de nuevo el "eterno" problema del *aut docere aut delectare*, como ocurre en el *Debate del Búho y del Ruiseñor*, obra de autor desconocido donde el búho defiende una poesía didáctica, filosófica, que eleva el alma con sus moralejas y que revele las verdades recónditas con sus alegorías, aunque reconoce que esta poesía resultará un tanto aburrida. Por su parte, el ruiseñor defiende las canciones corteses que, con sus bellas formas y dulce música, alegran la vida y son un pregusto de los gozos celestiales (cfr. Bruyne, 1954). Dante, al representar a la filosofía como una *domina geniale* de acuerdo con el ideal estético del "dolce stil novo", concilió al búho y al ruiseñor en la que fue la forma medieval de otra de las polémicas siempre renovadas en la definición de los discursos literarios.

Además de las obras especulativas, son importantes las preceptivas medievales, los tratados de métrica y de "gaya ciencia" que son los discursos en que se encarnan las metalenguas de este período, limitadas en su mayor parte a un concepto artesanal de lo poético. En las llamadas poéticas medievales el rasgo especificador de la poesía no es la "inspiración divina" platónica ni tampoco la "mimesis" aristotélica: sólo el discurso compuesto "de acuerdo a las reglas" merecerá el calificativo de poético. En esta concepción de la poesía como artesanía sujeta a reglas se manifiestan los esfuerzos realizados por el "criterio de autoridad" para mantenerse vigente en siglos que, como los que van del XII al XV, empezaban a caracterizarse por la falta de respeto a la misma, como lo demuestra aquella frase que se atribuye a uno de los miembros de la Escuela de Chartres, Honorio de Autun: "No hay otra autoridad que la verdad probada por la razón" (cfr. Bruyne, 1954). La autoridad —en la que, en cuestiones culturales, debe reconocerse a la autoridad eclesiástica— había tenido que ceder a la resurrección de aquel discurso demoníaco —aquel antitexto—

que era la poesía, pero intentaba suavizar el alcance de su derrota imponiéndole límites que simbolizaran su respeto a la autoridad. Los siglos posteriores estarán protagonizados por un intento descomunal de "liberar" a la poesía de esos límites, intento cuya validez sólo puede juzgarse teniendo en cuenta su sentido crítico respecto de unas condiciones históricas superadas.

### CAPÍTULO III CICLO CLASICISTA

Se llama "ciclo clasicista" precisamente a ese largo período de tres siglos —XVI, XVII y parte del XVIII— durante los cuales la Poesía libra una feroz batalla para liberarse de las restricciones a que la someten la Poéticas más dogmáticas, largo período tras el cual la Poesía se transformará en Literatura y la Poética en Crítica literaria.

En el siglo XVI se consagra el hecho que había acaecido en los últimos siglos de la Edad Media: la resurrección de una cultura poética que en la Alta Edad Media estuvo diluida en cultura moral y religiosa. El humanismo, como movimiento de apertura del hombre en cuanto ser de posibilidades imprevisibles, llevaba pareja una revalorización de los discursos por él producidos, entre los que ocupaba un importante lugar el discurso poético. Sería un error, por tanto, atribuir al descubrimiento de la *Poética* de Aristóteles toda la responsabilidad de esta revalorización de la poesía. Por el contrario, habría que decir que el supuesto "descubrimiento" —en realidad, como ya se ha dicho, la *Poética* estaba descubierta desde el siglo XI en las traducciones árabes que circulaban por toda Europa— fue una consecuencia de esa nueva actitud ante el fenómeno poético que caracterizó a unos intelectuales en lucha contra las tradiciones del pensamiento eclesiástico. Para lo que sirvió más bien la famosa traducción y comentario de Roberto, realizada ya bien entrado el siglo XVI, fue para legitimar el control del discurso poético en nombre de una nueva autoridad —esta vez "clásica" y humanista. Como es característico de los procesos culturales, tras un período de lucha contra verdades esta-

blecidas, otra *doxa* sustituía a una *doxa* anterior y vencida. No obstante, si algo caracteriza en verdad al ciclo clasicista es, precisamente, ser un período de transición entre el comportamiento cultural propio de la Edad Media—ese recurso a la autoridad y la tradición que, según Lotman, define a una “estética de la identidad”—y el comportamiento propio de la Edad Moderna que se establecería definitivamente en el Romanticismo—el recurso a la originalidad y a la ruptura que Lotman ha llamado “estética de la oposición”.

Lo que había de débito a esa cultura medieval basada en la obediencia en el mero hecho de escribir una poética bajo el patronazgo de una autoridad, aunque fuese la aristotélica, quedaba compensado en muchas ocasiones, sobre todo en el primer momento humanista, por el contenido de esas poéticas, muchas de ellas impulsoras de valores más próximos a los de la modernidad. En las primeras poéticas humanistas se encuentra una voluntad firme de liberar a la poesía de cualquier restricción que no tuviese su origen en la propia razón o juicio del artista: la Poesía luchaba para conquistar rango de arte liberal. Este momento está representado en España por la *Philosophía antigua Poética* de Alonso López Pinciano (1596), donde pueden leerse afirmaciones tan rotundas como ésta: “sin Retórica, hay retóricos; y sin Poética, hay poetas (...) que el hombre tiene el uso natural de la razón, el cual es la fuente de todas las cosas”. Palabras de auténtico y sano aristotelismo, pues Aristóteles es aquí utilizado solamente como garante de la razón para someter a examen las tradiciones de la poética medieval (*cf.* Shepard, 1962: 156-57). Pero esta actitud habría de ser sustituida muy pronto —en cuanto las monarquías absolutas europeas repararon en lo peligroso que para ellas era un tan radical humanismo— por ese aristotelismo dogmático que constituye en puridad el “clasicismo” y que en España tuvo su más perfecta representación en las *Tablas Poéticas* de Francisco Cascales (1617). El libro de Cascales va precedido no sólo de la licencia del rey, sino también de las palabras de aprobación del jesuita que lo ha examinado a petición del Consejo: “me parecen dignas de ser impresas, por la mucha y buena doctrina que contienen, no sólo para la enseñanza de la juventud, sino también para el provecho

de los ya varones que quisieran ejercitar esta arte con el rigor que ella pide”.

Es usual ya ilustrar sobre la diferencia entre la poética humanista del Pinciano y la poética contrarreformista de Cascales, llamando la atención sobre sus diferentes posiciones en torno a la que es una de las cuestiones medulares de la teoría poética de estos siglos: la cuestión de la *imitatio*, en su vertiente de “imitación de modelos”. Mientras que para el Pinciano “no es suficiente causa para culpar una acción el decir: no lo usó Homero, no Virgilio, no Eurípides, no Sócrates” (*cf.* López Pinciano, 1596: III, 296), para Cascales, tratar de inventar una nueva arte poética es algo tan imposible como buscar “frondosos árboles y verdes jardines en las arenas de Ethiopia”, puesto que los que lo pretenden “al fin no serán de tanta autoridad, que se deba creer antes a ellos que a Aristóteles y Horacio” (Cascales, ed. García Berrio, 1988: 159). Y, dado que Aristóteles y Horacio describieron el arte de Homero y de Virgilio, la conclusión lógica de Cascales es totalmente opuesta a la del Pinciano en relación con los modelos: “Y si el arte enseñado de éstos viene bien con la Homérica y Virgiliana Poesía, yo no veo por qué se haya de llamar una diversa de otra: porque la verdad una es, y lo que una vez es verdadero, conviene que lo sea siempre, y la diferencia de tiempos no lo muda” (*ibid.*). Como se ve, la actitud de Cascales hubiera casado mal con el historicismo. En realidad, una afirmación tan rotunda acerca de la invariabilidad de lo verdadero permite comprender mejor la radical lucha que sostuvieron los ilustrados contra los prejuicios, así como el denodado esfuerzo de los románticos para revelar la dimensión histórica de la cultura.

La cuestión de la imitación de los modelos remitía directamente a la debatida oposición, tan característica también de la época, *ars/ingenium*. La posición clasicista hace hincapié en el “arte”, citando en él la perfección del creador literario: no sólo Cascales sino también otros teóricos del ciclo como El Brocense valoran sobre todo la destreza del poeta, la ejecución técnica, lo que implica una concepción de la Poesía como conjunto de variaciones técnicas sobre modelos preestablecidos. La posición humanista, por el contrario, llama la atención sobre el “ingenio” del poeta, sobre

su capacidad para idear o inventar nuevas formas y pensamientos. Para Villén de Biedma, comentarador de Horacio: "cuando el arte falta a uno que tiene ingenio (aunque no perfectamente podrá obrar el ingenio; teniendo por maestra a la misma naturaleza)... podrá pasar sin el arte" (cit. por García Berrio, 1988: 165). Panofsky presenta esta misma cuestión como un debate entre la "Idea" y la "Imitatio" (cfr. Panofsky, 1924).

Un aspecto muy importante relacionado con este debate es el de la influencia de Platón en las Poéticas. En este sentido, son fundamentales, en relación con la teoría española, los *Diálogos de amor* del español León Hebreo, de los que Menéndez Pelayo dijo que encerraban "la más completa, original y profunda exposición de la Estética platónica" (Menéndez Pelayo, 1889: 487). Aunque no se trata estrictamente de teoría literaria, un repaso a las teorías platónicas tal como son asimiladas por un representante de lo que también Menéndez Pelayo llama el "armonismo platónico-aristotélico" puede ayudar a comprender mucho mejor determinados aspectos de las poéticas clasicistas. Aquí, en los *Diálogos de amor*, encontramos la definición espiritual de la belleza como "gracia que, al deleitar el ánimo con su conocimiento, le mueve a amar" (Hebreo, 1535: 359) que tanto influiría en los escritores míticos españoles, y con la que los platónicos trataban de superar el empirismo de los aristotélicos, para los que la belleza residía fundamentalmente en la proporción entre el todo y las partes, es decir, en una cuestión de "arte". La alianza con los platónicos implica que, en el debate entre la "Idea" y la "Imitatio", León Hebreo se inclina por la primera: para Andrés Soria, que ha estudiado los aspectos culturales y literarios de los *Diálogos de amor*, el hincapié que León Hebreo hace sobre la subjetividad del proceso artístico se deriva de su convicción acerca de la prioridad de la idea en la mente del artista sobre su realización material (cfr. Soria Olmedo, 1984). Quiere todo ello decir que la influencia de Platón, o, mejor, de Platón tal como fue leído por los platónicos de los siglos XVI y XVII, fue decisiva en la futura victoria del Ingenio sobre el Arte.

Otros capítulos importantes de la poética clasicista española son las polémicas que enfrentan ya en el siglo XVII, en pleno período contrarreformista, a teóricos clasicistas con poetas gongori-

nos y con dramaturgos innovadores. De todos estos conflictos se desprende la idea, fundamental para comprender las características de este período, de que teoría y práctica literarias marchan por caminos muy separados. La existencia en el siglo XVII de una práctica artístico-literaria que desafía el orden clasicista —retrocediendo las formas petrarquistas, mezclando los géneros, o produciendo género nuevos—, no anula la presencia cada vez más omnipotente de una preceptiva clasicista que intenta, sin conseguirlo, sujetar al "monstruo" barroco sometándolo a las leyes pretendidamente aristotélicas.

Una sola excepción: *El Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega (1609), poema de trescientos ochenta y nueve versos, escrito a petición del Conde de Saldaña y dirigido a la Academia de Madrid, donde, amén de un desafío a la autoridad de Aristóteles en forma de desobediencia práctica —"Y, cuando he de escribir una Comedia, encierro los preceptos con seis llaves" (Vega, 1609: 284)—, se encuentra también un desafío teórico: un ensayo de una Poética renovada y renovadora. En efecto, si bien es cierto que en esta obra se encuentra una "traducción literal de los tópicos clásicos de teoría poética" (García Berrio, 1988: 23), es así sólo en esa parte de la obra destinada a satisfacer el "buen gusto" de los académicos, mientras que en la parte destinada a exponer su modo de hacer comedias, Lope, con irónica humildad, ofrece a esos mismos académicos una poética original y ya no basada en la experiencia de Aristóteles sino en la propia: "Y que decir cómo serán agora / contra el antiguo y que en razón se funda / es pedir parecer a mi experiencia" (Vega, 1609: 290). Airevimiento éste —el de ofrecer un "arte nuevo"— que Lope trata de hacerse perdonar calificando de "Comedia verdadera" (285) la obediencia a la doctrina aristotélica: precaución lógica si se piensa que la defensa de su teoría de la nueva comedia la realiza Lope ante una Academia, y en un momento en que la autoridad del Peripatético y la identificación del "Arte" con la Poética estaban fuera de todo posible cuestionamiento. Pese a todas las precauciones, Lope es rotundo al defender la libertad del gusto en un gesto de enfrentamiento a la "ley" que bien puede calificarse de prerromántico: "Porque a veces lo que es contra lo justo / por la misma razón deleita el

gusto" (300). No es extraño, pues, que la crítica romántica de comienzos del siglo XIX eligiera el teatro barroco, Lope y Calderón, como modelo de un arte nuevo y libre.

Pese a estos tempranos enfrentamientos contra las reglas, todavía buena parte del siglo XVIII estuvo protagonizado a nivel teórico por las pervivencias de la estética de la identidad, es decir, por un comportamiento explícitamente normativo que hace de la obediencia o sumisión a reglas el principal valor artístico. Es cierto que éstas no se presentaban ya tanto como reglas procedentes de la autoridad cuanto de la razón, y que los neoclásicos franceses, tales como Corneille, aun admitiendo la necesidad de observar las reglas —por ejemplo, las de las unidades—, confesaban no sentirse esclavos de ellas. Pero, a pesar de ello, el conflicto entre la imitación y el genio no acababa de resolverse en beneficio del segundo, y la primera mitad del siglo vivió importantes "revivals" de períodos gloriosos del arte pasado —como el neohelenismo winckelmanniano—, y conoció todavía la producción de poéticas clasicistas como las de Boileau y Luzán.

#### CAPÍTULO IV TRADICIÓN ILUSTRADA Y ROMÁNTICA: LA CRÍTICA LITERARIA

En la segunda mitad del siglo XVIII se gesta la importante transformación cultural que dará origen al conjunto de discursos denominados genéricamente "estudios literarios". Si los capítulos anteriores han consistido especialmente en una búsqueda de la "identidad" por debajo de las "diferencias", a partir de este momento habrá que esforzarse por subrayar las "diferencias" a partir de la "identidad". Entramos en el "horizonte" histórico que nos ha correspondido en suerte y es estrictamente necesario que intentemos comprender nuestra propia "situación histórica". Esta tarea reviste dificultades que Gadamer ha resumido así: "El concepto de la situación se caracteriza porque uno no se encuentra frente a ella y por lo tanto no puede tener un saber objetivo de ella. Se está en ella, uno se encuentra siempre en una situación cuya iluminación es una tarea a la que nunca se puede dar cumplimiento por entero". (Gadamer, 1960: 372). Estas dificultades no son, sin embargo, mayores que las derivadas del intento de comprender los horizontes históricos ajenos, puesto que tampoco en el caso de éstos nos encontramos ante un "objeto" que podamos examinar con neutralidad científica. Por tanto, partir de la conciencia de que no podremos iluminar por completo nuestra propia "situación" como tampoco hemos iluminado por completo la "situación" de Aristóteles o la de Boileau, no implica que se experimente impotencia o derrota: "esta inacababilidad —dice Gadamer— no es defecto de la reflexión, sino que está en la esencia misma del ser histórico que somos. *Ser histórico quiere decir no agotarse nunca en el saberse*" (*ibid.*). Como —afortunadamente— la Historia no está agotada, la comprensión que pueda tenerse de la misma, el

sentido que pueda deducirse de ella a raíz de acontecimientos que todavía nosotros no hemos vivido, será necesariamente diferente.

Asumida, pues, la provisionalidad de la interpretación de nuestro horizonte histórico, conviene, como ya se ha señalado, intentar comprenderlo estableciendo una distancia que, en el caso de los temas anteriores, nos venía dada sin esfuerzo por la distancia temporal que nos separaba de las épocas y sociedades estudiadas. Si en los temas de la tradición histórica el esfuerzo más importante debía ser el de la "comprensión" en el sentido genuinamente gadameriano, es decir, en el de "comprender comprendiendo" —aceptando la pretensión de verdad de los textos e intentando ponerse de acuerdo con ellos—, al abordar los temas que versan sobre nuestra propia "comprensión" de las cosas, debemos realizar un esfuerzo de *autorreflexión* crítica, tanto mayor cuanto más próximos estemos a la contemporaneidad.

Y para ello un inevitable primer paso es subrayar, como se ha hecho ya al comienzo de este capítulo, el origen histórico del discurso que conocemos como "crítica literaria" e igualmente la historicidad del concepto de "literatura" producido precisamente por y en ese discurso. En relación con el primer punto —la historicidad del discurso crítico—, en su origen la "crítica literaria" no era un discurso definido por oposición a la "teoría" y a la "historia" literarias, como lo es hoy, sino un discurso definido por oposición a las Poéticas clasicistas. Como subgénero del discurso global Crítica —cuya máxima expresión es la filosofía Kantiana—, la "crítica literaria" era el discurso que sometía a examen racional las tradiciones contenidas en las Poéticas. De este examen surgiría precisamente el objeto "Literatura", pues, una vez que la Poética se examina libre y racionalmente, se concluye que el viejo concepto de "Poesía" es insuficiente a la hora de describir las nuevas variedades discursivas que habían provocado violentas polémicas en el ciclo clasicista: novela y tragicomedia. Con la creación del nuevo objeto "Literatura" el espíritu del Pinciano vence sobre el de Cascales y se concede *valor* (poético) a discursos que, no contando con modelos en el pasado poético, aspiran a la misma dignidad que los comprendidos desde antiguo en el término de Poesía, pero que ya no pueden ser englobados en él.

El proceso fue, sin embargo, lento. La *Oración sobre la necesidad de unir el estudio de la literatura al de las ciencias* de Jovellanos (1797) puede servir para ejemplificar ese momento de fines del siglo XVIII en que todavía la palabra "literatura" se utiliza en el viejo sentido latino de "conocimiento y ciencia de las letras" que está recogido en el *Diccionario de Autoridades* en fuentes de los siglos XVI y XVII (cfr. Mignolo, 1978: 32-33). Cuando Jovellanos propugna "reunir la literatura con las ciencias" en los que considera imperfectos métodos de educación, no está solicitando que se implante un curso de "Literatura" en el sentido en que nosotros utilizamos hoy esta expresión —como un curso que tenga por objeto obras literarias—, sino en el viejo sentido de un curso de "buenas letras". Los "literatos" que surgieran de ese curso serían, pues, como el *Literatus* latino, concedores de la gramática, de la retórica y de las narraciones de los poetas: "así como hemos reducido al curso de matemáticas los elementos de todas las ciencias exactas, y al de física los de todas las naturales, reduciremos al de buenas letras cuanto pertenece a la expresión de nuestras ideas. ¿Por ventura es otro el oficio de la gramática, retórica y poética, y aun de la dialéctica y lógica, que el de expresar rectamente nuestras ideas? ¿Es otro su fin que la exacta enunciación de nuestros pensamientos por medio de palabras, colocadas en el orden y serie más conveniente al objeto y fin de nuestros discursos?" (Jovellanos, 1797: 207-9).

Generalmente se data en 1800, fecha en que Mme. de Staël publica su libro *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, la consolidación del uso de la palabra "literatura" con el nuevo sentido de 'conjunto de los textos de una época o de un país' y también con el de 'arte de escribir opuesta a otras artes'. No obstante, el significado del término es todavía a comienzos del siglo XIX vacilante y ambiguo, e incluso en el libro de Mme. de Staël es posible encontrar indicios de estas vacilaciones. Como el problema era conceder valor "poético" a textos no incluidos en el concepto tradicional de "poesía", durante algún tiempo no estuvo claramente delimitado qué tipo de textos se comprenderían bajo el nuevo concepto de "literatura". Por esta razón, Mme. de Staël usa el término también con el significado de 'productos de la ex-



presión intelectual' (cfr. Prado Coelho, 1974: 174), y por esta misma razón la obra ensayística de Jovellanos forma parte integrante de una Historia de la Literatura española que empezó a escribirse justamente en el momento en que el significado de la palabra "literatura" no estaba todavía perfectamente fijado.

Fueron estas dificultades las que tuvo que superar el discurso conocido como "crítica literaria" al que se debe no sólo la implantación de determinados valores estético-literarios —de los que también nos ocuparemos— sino sobre todo la implantación del "Valor Literario" mismo. Así pues, antes de que se produjera la institucionalización de los estudios literarios, la "crítica literaria" no se definía por ser un discurso aplicado al examen de textos concretos, por oposición a un discurso teórico que se dedicaría a estudiar los principios generales de la literatura, ni tampoco por oposición a un discurso histórico que se dedicaría a estudiar el devenir de los objetos literarios. Tanto la "Alta Crítica", a la que nosotros hoy llamariamos Teoría, como la "crítica periodística", eran crítica sólo porque no eran Poéticas tradicionales y porque se habían liberado —primero, en el momento ilustrado, en nombre de la razón, y luego, en el momento romántico, en nombre de la genialidad— de las coacciones impuestas por el concepto de "poesía" para crear un nuevo objeto cuya definición iba a incluir rasgos semánticos tales como 'sin reglas', 'libre', 'genial', 'individual', 'autónomo', etc. La Crítica en sus dos versiones de "Alta Crítica" y "crítica periodística" fue, además, perfilando las características de ese nuevo objeto de la cultura que pronto se consideraría digno de ser integrado, como materia de una disciplina autónoma, en el conjunto de las disciplinas universitarias, alcanzando así mayor dignidad y consideración de las que había gozado nunca su antecesora, la Poesía.

Por el mismo tiempo en que se creaban la "crítica" y la "literatura" se creó también la "Estética" como disciplina. Los Filósofos, que habían sustituido a los clérigos en el papel de buceadores de la Verdad, produjeron el arsenal de conceptos y nociones del que todavía nos proveemos en los asuntos referentes al arte y la belleza. Y es forzoso reconocer el destacado papel que en esta labor desempeñó Alemania. El *Laocoon* de Lessing supone, en primer

lugar, una profundización racionalista del aristotelismo en poética (cfr. García Berrio-Hernández Fernández, 1988: 36), y en segundo lugar, un importante intento de liberar a la poesía de la obligación de ser bella —en el sentido normativo que tenía entonces la belleza— para ser fundamentalmente expresiva (cfr. Aullón de Haro, 1984: 24).

Hay, sin embargo, precedentes iluministas más claros de la teoría romántica del genio. Como ha señalado P. Bénichou (1973: 32), en el Siglo de las Luces es frecuente "que se atribuya al genio, en particular al genio poético, una intuición de la verdad más inmediata y tan infalible como la de la razón". Esto es lo que hace el ilustrado Diderot: "La poesía supone una exaltación de cabeza que participa casi de la inspiración divina. Acuden al poeta ideas profundas cuyo principio y resultados ignora. Frutos de una larga meditación en el filósofo, a éste le asombran, y exclama: ¿Quién ha inspirado tanta sabiduría a esa especie de loco?" (cfr. Bénichou, *op. cit.*: 32). Especial relieve tiene la influencia que la traducción (de Boileau, precisamente) del *De sublime* del Pseudo Longino, iba a tener en la elaboración de la teoría del genio. En cualquier caso, todas las claves de la estética subjetiva (imaginación, inspiración sublime) se definen en el Setecientos (cfr. Henares, 1982: 18). Baste recordar la obra de Herder con su concepto de la crítica como proceso de empatía con el espíritu del autor y la consecuente extensión de la genialidad a la figura del crítico: "La crítica sin genio no es nada. Sólo un genio puede juzgar y enseñar a otro"; la de Schiller, con su concepto importantísimo de poesía sentimental; y, sobre todo, la de Kant, quien en su *Crítica del Juicio* iba a establecer definitivamente la imposibilidad de fundamentar racionalmente la Estética y a consolidar los conceptos del genio —la "originalidad"— y de la subjetividad y desinterés del juicio estético.

Sin embargo, sería en el siglo XIX específicamente cuando esa "especie de loco" a que se refería Diderot arrebatase su preeminencia como hombre iluminado al filósofo, es decir, cuando el poeta se hizo con el trono no ya del Logos sino también de la Sophia, que durante siglos se le había negado. En la consagración del escritor, P. Bénichou ha querido ver un intento de conciliación

entre las antagonicas y enfrentadas religión tradicional y fe filosófica en el hombre (*op. cit.*: 320), que ayudase a mantener el difícil equilibrio de una sociedad en la que la revolución había vencido pero en la que ahora era preciso mantener el nuevo orden: "la elaboración de este nuevo complejo de valores fue obra de la literatura, investida por ello de una responsabilidad que no había tenido hasta entonces" (*ibid.*) Sea como fuere, lo cierto es que eso que Octavio Paz ha llamado la "tradicón de la ruptura" (1974: 17) quedó inaugurado al par que la nueva mitología del escritor como ser extraordinario. No ya las reglas sino ni siquiera la razón podían concernir a quien se concebía como el único ser hecho de verdad a imagen y semejanza de Dios: el Creador, el Formador, el Arquitecto Supremo.

Otro de los aspectos fundamentales de la teoría romántica, más aún, del pensamiento moderno, es el historicismo. En la definición elaborada por Schiller entre poesía ingenua y sentimental hay ya una primera formulación de ese nuevo sentido histórico aplicado a la poesía, pues la poesía sentimental se describe como una consecuencia necesaria del grado más elevado de cultura de la sociedad moderna. A partir de aquí empezó a ser habitual la presentación de la historia —y de la historia literaria— como una sucesión de etapas en dirección al progreso espiritual. El mismo concepto de poesía romántica, tal como fue utilizado por A. W. Schlegel, en las famosas conferencias de Berlín de 1801-4 que consagraron definitivamente su uso, entendía por tal la poesía moderna, opuesta a la antigua, y relacionada con lo progresista. El historicismo romántico culminaría en la dialéctica hegeliana y en la formulación tripartita que distinguió el arte simbólico, el clásico y el romántico, para proclamar la superioridad de este último por el predominio que en él cobra la Idea, y para vaticinar la disolución del arte en la filosofía, vaticinio que se nos aparece claramente hoy como una consecuencia inevitable de esa nueva responsabilidad sobre la Sophia de que se había ungido al poeta romántico.

Pero es a F. Schlegel al que hay que considerar seguramente como el elaborador de muchas de las ideas críticas que proceden del romanticismo. No sólo la teoría de lo romántico mismo, que habría de propagar su hermano por toda Europa, sino fecundas

ideas sobre la historia literaria y sobre la crítica que permiten considerarlo, en palabras de R. Wellek (1955: 13), como "padre de la hermenéutica o teoría de la 'comprensión'". Una de las teorías schlegelianas de mayor trascendencia en la teoría literaria más actual es la de la ironía. Schlegel es el verdadero introductor del término "ironía" en el análisis literario moderno: de él pasaría a Solinger, que lo convirtió en centro de su teoría, según la cual todo arte es ironía. Las apasionadas discusiones a que ha dado lugar el intento de determinar qué entendía Schlegel por ironía demuestran la trascendencia del concepto.

En España las corrientes del Iluminismo europeo iban a tener una incidencia variable. Es posible detectar también en los ilustrados españoles una relativización del código clasicista a partir de un idealismo neoplatónico que procede de la Ilustración alemana, sobre todo de Schiller. No son extrañas en el último cuarto del siglo XVIII las reivindicaciones de una estética del sentimiento, con carácter eminentemente individualista (*cf.* Henares, 1982: 20). A partir de la traducción en España de la *Retórica* de Blair, las nociones de la estética de lo Sublime y de la experiencia se convierten en habituales en la crítica. En la última etapa de Jovellanos, la representada por la *Carta sobre la arquitectura inglesa y la llamada ultramarina* de 1805, encontramos perfectamente desarrolladas estas categorías. El texto es un "auténtico manifiesto antiluminista" (Henares, 1982: 22). Hay que considerar además la importante obra de E. de Arteaga, *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*, en opinión de Menéndez Pelayo (1883: 1228) "el más metódico, completo y científico de los libros de estética pura del siglo XVIII". La estética de Arteaga puede definirse como idealista y subjetiva, y los juicios críticos contenidos en su obra, por ejemplo su ardiente apología de Shakespeare, permiten considerarlo un magnífico representante de ese iluminismo prerromántico que caracterizó el último cuarto del siglo XVIII.

En el primer tercio del siglo XIX, tres críticos de altura preparan el terreno para la definitiva implantación del espíritu romántico: Quintana, Martínez de la Rosa y Alberto Lista (*cf.* Navas Ruiz, 1970: 105). Abierta la brecha, poco a poco penetran otras ideas. Se ha exagerado la importancia que la polémica entre Böhl

de Faber y J. J. de Mora entre 1814-18 tuvo para la implantación del romanticismo en España: más importante fue la publicación en 1823 del artículo "Romanticismo" del italiano Luigi Monteggia, donde se trató por vez primera de exponer directamente, en términos positivos, en qué consistía el romanticismo. El texto decisivo fue, sin embargo, el *Discurso* de Agustín Durán, donde se defendía el teatro nacional, lopesco y calderoniano, uniéndose al color europeo en la extremada valoración de este teatro, y calificando de "ridícula manía" la de querer medir las creaciones dramáticas del siglo XVII con el compás a que se adaptaban las de los griegos, romanos y franceses. No fue sino en el siglo XIX, como se ve, cuando Lope de Vega pudo darle el definitivo tiro de gracia al "buen gusto" de la Academia de Madrid.

Fue Mariano José de Larra el mejor representante de la práctica crítica en el Romanticismo español. La literatura como expresión del progreso espiritual de un pueblo, la relatividad del gusto, la necesidad de la crítica son algunos de los conceptos genuinamente modernos que Larra maneja en sus interpretaciones y valoraciones de la literatura. Entre éstas merecerían especial mención la crítica de *El sí de las niñas* de Moratín y la del drama *Antony* de A. Dumas, por cuanto representan las posibilidades y límites de la crítica romántica.

En la primera de estas dos críticas, la obra de Moratín, cuya representación en 1834 tras la muerte de Fernando VII constituyó un clamoroso éxito, es utilizada por Larra como pretexto para la afirmación de los valores románticos. Oponiéndola —innecesariamente— a las comedias de Molière, que representa en este artículo al enemigo clasicista, Larra subraya la "diferencia esencial" que existe entre Moratín y Molière (Larra, 1834: 259) y que no parece ser otra que la que opone la comedia a la tragicomedia. Siendo el derecho a mezclar la risa con el llanto uno de los más cuestionados por las poéticas clasicistas, Larra insiste en el hecho de que Molière sólo ofrezca el "lado risible de las cosas" y, en cambio, Moratín nos haga "regar con llanto la misma impresión del placer". Sin embargo, no debe creerse que Larra está librando la misma lucha que Lope de Vega librara dos siglos antes. Si éste combatía en pro de la risa —aplicada incluso a nobles objetos—,

Larra está combatiendo por el llanto. No es casual que insista en las lágrimas que se han vertido durante la representación: "no sólo el bello sexo ha llorado, como dice un periódico, que se avergüenza de sentir: nosotros los hombres hemos llorado también, y hemos reverdecido con nuestras lágrimas los laureles de Moratín, que habían querido secar y marchitar la ignorancia y la opresión" (260). Las "lágrimas" son sólo la manifestación de la "sensibilidad" que se exige al nuevo escritor, y por ello Larra acaba situando a Moratín en el bando romántico ganando así un adepto a la causa: "Un escritor romántico creería encontrar en esta manera de escribir alguna relación con Víctor Hugo y su escuela, si nos permiten los clásicos ésta que ellos llamarían blasfemia" (260).

En el terreno universitario, la profunda transformación que supuso el romanticismo acabó contaminando las actitudes e investigaciones de los filólogos e historiadores de la literatura. En este sentido, cabe recordar que las primeras obras de Milá y Fontanals, el que fuera maestro de Menéndez Pelayo, se producen en este primer cuarto del siglo XIX, y que su *Compendio del Arte Poético* de 1844 contiene ya muchas de las ideas que iban a configurar su gran obra *Estética y Teoría Literaria*, que debe considerarse una de las obras fundamentales de la teoría literaria moderna en España. Sólo la nunca suficientemente lamentada circunstancia de que Menéndez Pelayo no terminara su proyecto de historiar las ideas estéticas en España, explica que la obra de Milá y Fontanals no goce hoy de la consideración merecida. Romper una lanza en favor de estudios que rellenen esta importante laguna, completando nuestra parcial visión del romanticismo español, parece cada día más necesario.

## CAPÍTULO V

### CIENCIA Y CRÍTICA LITERARIAS EN EL SIGLO XIX

#### INTRODUCCIÓN

Caracteriza a la segunda mitad del siglo XIX una consagración de la función crítica paralela a la que un siglo antes había experimentado la función literaria. Consecuencia importante de esta nueva valoración del crítico es, sin duda, la aparición de géneros nuevos que van a tener ya importantes manifestaciones en el siglo: la historiografía crítica y la teoría crítica. El escritor literario no es ya el único objeto de interés por parte de quienes se ocupan de la literatura: también es importante ya conocerse a sí mismos, hacer historia y teoría de la propia ciencia, del propio saber. Una obra como la de Brunetière, *L'évolution de la critique depuis la Renaissance jusqu' à nos jours*; los artículos de Emilia Pardo Bazán sobre la crítica en Francia; el famoso "La méthode de l'histoire littéraire" de Lanson; la *Historia de las Ideas estéticas en España* de Menéndez Pelayo, etc., constituyen no sólo una ayuda a la hora de elaborar una historia de la crítica como la presente, sino también un material de análisis que se añade a los de la propia especulación sobre la literatura a partir de la segunda mitad del siglo XIX.

#### 1.—LA CRÍTICA BIOGRÁFICA

Sainte-Beuve representa mejor que nadie la figura del crítico literario como "connaisseur" de las obras literarias, que guía el gusto del público y explica las características de la obra, en esa función valorativo-interpretativa que definió en un primer mo-

mento el ejercicio crítico. Además del valor representativo que tiene la propia figura de Sainte-Beuve como crítico decimonónico, de él deriva el biografismo que imperó como método explicativo en buena parte de la producción crítica del XIX (y aún del XX).

Lo esencial del método crítico de Sainte-Beuve se halla en su ensayo "Chauteaubriand jugé par un ami intime" (1862), donde se vinculan indisolublemente obra y hombre, y se convierte al hombre en el objeto de la crítica literaria. Lo que Sainte-Beuve quiere es "hacer retratos de la mayor semejanza posible, lo más estudiados y verdaderamente vivos; dejar marcados en ellos las verrugas, las señales de la cara...; y a veces le gustaría "hundir el escalpelo y señalar las fallas de la coraza, los puntos de sutura entre el talento y el alma" (cit. por René Wellek, 1965a: 66). A pesar de que la importancia concedida al hombre, al individuo, por parte de Sainte-Beuve, puede considerarse con toda legitimidad un resto de su romanticismo, lo cierto es que el crítico biográfico comparte los presupuestos de un tiempo caracterizado ya por la ambición científica. En su más extenso trabajo, *Port Royal*, se acoge a una posición de objetividad científica, autopresentándose como "un investigador, un observador sincero, atento y escrupuloso" que quiere "ver las cosas y los hombres como ellos son; reflejarlos tal como los ve; describir, como buen servidor de la ciencia, cuanto ca oportuno hablar, para su método, de "ciencia del genio", sintagma que además ilustra con precisión metafórica la transición del romanticismo al positivismo.

La ingenuidad de los planteamientos de Sainte-Beuve fue denunciada por Marcel Proust en su famoso ensayo *Contra Sainte-Beuve*, cuya tesis fundamental es que "un libro es el producto de otro yo distinto al que expresamos a través de nuestras costumbres, en sociedad, en nuestros vicios" (1954: I, 119). En la actualidad, el biografismo ingenuo de Sainte-Beuve —con su ambición de llegar al "alma" del escritor— parece completamente desterrado como método crítico, pero el hombre —el sujeto— sigue siendo el objeto de una crítica derivada de las teorías psicoanalíticas, que con su existencia y merecida reputación demuestra que la pretensión de conocer al hombre a través de la obra literaria no carecía

de fundamentos. Superada ya la situación histórica en que Proust escribió su inteligente ensayo —la de un biografismo invertido que llevaba a recoger todos los datos sobre la vida del autor para conocer la obra—, no es preciso seguir manteniendo una actitud virulenta contra Sainte-Beuve que tiene ya más de tópico que de verdadero antagonismo.

## 2.—LA HISTORIA LITERARIA: LOS MÉTODOS HISTÓRICO-POSITIVOS

Nacida de los impulsos del siglo XVIII y del romanticismo, aparece en la segunda mitad del siglo XIX la Ciencia literaria, identificada en un primer momento con la Historia de la literatura. La expresión "ciencia de la literatura" que se acuña en este período es sólo el primer sintoma en que se manifiesta la "enfermedad" cientifista que afectará a partir de ahora a los estudios literarios. En este primer momento, el mal se manifiesta sólo a nivel terminológico, en el uso de la palabra "ciencia", pero se tiene conciencia de que la ciencia de la literatura "tiene su propia función, su propia materia, su propio método y, por tanto, un derecho fundado a que se la reconozca como ciencia aparte" (*Anuario de Historia literaria*, 1865, cit. por Schultz, 1930: 39). La Ciencia de la literatura es sólo la Historia de la literatura que se autopresenta como "ciencia" para que una sociedad, aquejada ya de cientifismo, la considere digna de convertirse en disciplina universitaria.

En un segundo momento, más grave, de implantación del mal, éste se manifiesta ya a nivel metodológico. Se acepta el presupuesto positivista de la unidad del método de la ciencia, y se piensa que, si la Historia de la literatura quiere ser una ciencia, deberá utilizar el método de la ciencia. Surge así ese monstruo bicéfalo que es el "método histórico-positivo" y que consiste en hacer historia sin hacerla, es decir, sin interpretar ni valorar —pues la ciencia no interpreta ni valora—, sino sólo recogiendo datos —lo que equivale al momento de observación del método positivo— y deduciendo leyes, llamadas "leyes históricas". Este positivismo metodológico se vio apoyado en su progresiva implantación por la

existencia desde el siglo XVII de una historia literaria que era "un producto autárquico del trabajo compilador y de la acumulación de materiales, actividades puramente eruditas, enciclopédicas y de compendio" (Schultz, 1930: 9). Este tipo de historia literaria llegó hasta el siglo XIX, recibiendo en cierto modo un fuerte impulso y nuevas bases de sustentación en el espíritu positivo.

Todo ello estaba muy relacionado con el nuevo papel institucional de la literatura. La palabra literatura había dejado de designar sólo el conjunto de los textos de una nación para pasar a designar también un área de conocimiento en las universidades. Aquí, en las universidades, la competencia literaria fue atribuida a los representantes académicos de las ciencias filológicas, que complementaron la erudición histórica con las ediciones críticas de textos, dando origen a ese historicismo filológico tan decimonónico, del que en España tenemos tan preclaros ejemplos en las obras de Menéndez Pelayo y Menéndez Pidal.

Pero las historias de la literatura del siglo XIX no se limitaron a esa labor de compendio que se suele esgrimir como arma contra ellas. Lo más característico de las mismas fue el sentido de evolución histórica que se inscribió en el material compilado, sentido que procedía principalmente de la dialéctica idealista hegeliana (como en la monumental *Geschichte einer poetischen Nationalliteratur der Deutschen* de Gervinus o como en la no menos monumental *Historia de las Ideas estéticas en España* de Menéndez Pelayo), aunque en el transcurso del siglo el hegelianismo se mezcló varias veces con las teorías darwinistas de la evolución adquiriendo, por ello, un aspecto más determinista y menos especulativo, como ocurre en la obra de Brunetière. *L'évolution des genres*, donde los géneros literarios son descritos como organismos vivos sujetos a las leyes biológicas —perfecto remedo de la entonces tan sonada teoría de la evolución de las especies.

De hecho, el problema fundamental a la hora de abordar la caracterización de esa amplia labor realizada por los historiadores del XIX parece ser el de determinar su grado de positivismo. Durante algunas décadas, el sintagma "historicismo positivista" fue utilizado con profusión para referirse a este período de la ciencia literaria, queriendo significarse con él "una ciencia literaria

preocupada casi exclusivamente de la compilación y depuración rigurosa de los hechos, cultivadora de la más estricta y desinteresada objetividad y muy desconfiada ante las impresiones personales y las explicaciones carentes de base adecuada segura" (cfr. Aguiar e Silva, 1967: 350), que solía representarse en la figura de G. Lanson.

Sería realmente difícil negar la intencionalidad positiva, antiespeculativa, de un Lanson que demandaba "la sana disciplina de los métodos exactos", "la sumisión al hecho", y aconsejaba "reducir al mínimo indispensable y legítimo la participación del sentimiento personal en nuestros conocimientos" (cit. por R. Wellek, 1965b: 95). Sin embargo, es cierto igualmente que, a diferencia de Taine, para quien todo en la obra podía recibir una explicación causal —científica—, para Lanson siempre queda algo en la obra —un resto: la individualidad— que no puede ser alcanzado por la ciencia literaria, observación que le lleva a afirmar finalmente que "ni los objetos ni los medios del saber literario son, en rigor, científicos". Afirmaciones como ésta han sido utilizadas para "defender" a Lanson de las "acusaciones" de estricto positivismo, pese a que, bien mirado, la constatación de que existe un misterio último inaccesible a la ciencia es lo propiamente positivista, al menos en la variante comtiana del positivismo, pues para Comte la obligación que el espíritu positivo tenía de abandonar la especulación sobre las causas últimas de las cosas —lo que llamaba "el misterio de su producción" — no implicaba que ese misterio no existiera (Comte, 1844: 40). A decir verdad, cuando después de un riguroso y pormenorizado análisis de datos y averiguación de leyes, el investigador proclama su impotencia ante el misterio —como harían también los más conspicuos representantes de la estilística ya en el siglo XX—, no hace sino confirmar el concepto positivista de la realidad. En cualquier caso, las "contradicciones" de Lanson si-guen dando pie a ese interminable debate epistemológico sobre la posibilidad de las ciencias humanas.

Debate que fue inaugurado por H. Taine, para quien esas ciencias no sólo eran posibles sino que, además, lo eran en la misma medida y con las mismas características que las ciencias de la naturaleza: "Las producciones del espíritu humano, como las de la

Naturaleza, no se explican sino por su medio" (Taine, 1865-69: 21). Sin embargo, pese a que la obsesión de Taine por hacer ciencia y su tendencia a utilizar metáforas de la ciencia de la naturaleza, conduce a etiquetarlo fácilmente como representante del positivismo literario, lo cierto es que en él, mucho más que en Lanson, es conveniente suscitar la polémica de su positivismo. En opinión, por ejemplo, de E. Prado Coelho, Taine "da siempre lugar al positivismo, pero nunca llega a ser positivista. Y esto porque él es también, y sobre todo, hegeliano" (Prado Coelho, 1974: 239). Si se tiene en cuenta que por "medio" entiende Taine "el estado general del espíritu y de las costumbres del tiempo a que pertenecen" los artistas (Taine, 1865-69: 19), y que allí localiza "la explicación última", "la causa primitiva que determina el resto" (*ibid.*), no es difícil, en efecto, inferir que este autor, como Hegel, piensa que existe en cada época histórica un estado espiritual y que éste da forma a todas las producciones del espíritu humano, incluidas las formas del Arte.

Es de notar que incluso ese fragmento habitualmente citado como prueba de la influencia que sobre Taine ejerció el positivismo — "El método moderno que yo trato de seguir, y que comienza a introducirse en todas las ciencias morales, consiste en considerar las obras humanas, y en particular las obras de arte, como hechos y productos de los que es preciso marcar los caracteres y buscar las causas; nada más. Así comprendida, la ciencia no proscribe ni perdona; hace constar y explica" (23)— podría explicarse igualmente por la influencia de Hegel, pues también el filósofo idealista propuso una "ciencia del arte" que renunciase a prescripciones y reglas y se planteara como objeto y objetivo "la apreciación estética de las obras de arte individuales y (...) la exposición de las circunstancias que condicionan exteriormente una obra de arte" (Hegel, 1835: 92). Marcar caracteres —apreciación— y buscar causas —exponer las circunstancias que condicionan: Hegel y Taine no se hallaban muy alejados en cuanto a su concepción de la ciencia del arte.

Tampoco lo estaban en cuanto a conceder posibilidades ilimitadas a esa ciencia, pues si Taine cree que ésta podrá explicar "no solamente las grandes revoluciones y las formas generales de la

imaginación humana, sino también las diferencias de las escuelas nacionales, las variaciones incansables de los diferentes estilos y hasta los caracteres originales de la obra de cada gran hombre", proporcionando, pues, una "explicación completa" del arte —sin resto, a diferencia de lo que ocurría en el positivismo lansoniano—, es porque la ciencia hegeliana del espíritu, "si se hace intervenir la inteligencia y el espíritu, y si se apoya en conocimientos históricos, es capaz de liberar toda la individualidad de una obra de arte" (Hegel, 1835: 92). No hay misterios para Hegel: los hay para Comte, aunque la premisa del positivismo sea precisamente no ocuparse de ellos. Por esta razón, parece conveniente replantearse el tema del positivismo de Taine y quizás vincular su desmesurado optimismo científico con el del idealismo objetivo, es decir, con la razón omnipotente de Hegel y no con la razón pragmática de Comte —con la que Lanson estaría mucho más emparentado.

Precisamente ese optimismo aplicado a las producciones del espíritu, es decir, la convicción de que todo en la obra de arte entra en una explicación en el estado general del espíritu de una época, condujo a las primeras manifestaciones del determinismo histórico que iba a convertirse en componente fundamental de buena parte de la teoría de la literatura del siglo XX, alcanzando incluso a la producción teórica marxista. Determinismo histórico que no se quedó, a pesar de la buena voluntad antipreceptiva de Taine, en el mero nivel de constatar que las obras se "explicaban" por la determinación del medio ambiente, sino que alcanzó el nivel de desear que las obras obedeciesen a esa determinación, inaugurándose así el "gusto" sociológico-realista de tan larga vida y fortuna. Huyendo de las normas del gusto del pasado —Taine no decretaba qué arte del pasado debía gozar de mayor aprecio, pues todas sus manifestaciones lo eran también del espíritu humano y como tales tenían derecho a la existencia—, el científico de la literatura vino a dar en forma de predicción de la ciencia una norma para el arte del futuro que, con el tiempo, se revelaría como una de las más pesadas condiciones que se le habían puesto a lo largo de su siempre normativizada historia.

Era, en cierto modo, lo único que en la obra de Taine había de

rebelión contra el Padre, pues al pesimista vaticinio hegeliano de la disolución del arte en filosofía, Taine oponía la gloriosa convicción de que nuevas formas artísticas aparecerían, y de que éstas, al igual que había ocurrido siempre —era la “continuación de una regla apoyada sobre la autoridad de la experiencia” (Taine, 1865-69: 95)—, serían el producto de su ambiente, el de un tiempo caracterizado por “los descubrimientos de las ciencias positivas”, “el progreso de la experiencia” y por una mejora en la política que iba haciendo “sociedades más razonables y más humanas” (96). La receta que ofrecía Taine al artista del futuro: “para hacer hermosas obras, la condición única es la que ya indicaba el gran Goethe: ‘Llenad vuestro espíritu y vuestro corazón, por muy grandes que sean’ con las ideas y con los sentimientos de vuestro siglo, y la obra vendrá” (97), parecía muy generosa y, en verdad, poco condicionante, pero tenía el inconveniente de que las ideas y sentimientos del siglo se daban ya como algo definido —descubrimientos y progresos científicos y sociales de la mano del positivismo— y no como algo que los artistas debieran ir descubriendo y manifestando en sus obras. De ahí que dos episodios tan importantes de la crítica literaria de la segunda mitad del XIX como son la crítica del realismo en Francia y la crítica social rusa haya que considerarlos en puridad derivados de las teorías de Taine. Pese a la diferencia en la denominación, entiendo por ambas lo mismo: la interpretación de las obras como testimonios de la realidad socio-histórica y su valoración por el grado de acuerdo con la definición previa de esa realidad socio-histórica.

En España, todas las corrientes del siglo XIX tuvieron representación. La crítica del realismo, es decir, la practicada por los grandes escritores realistas del XIX español —Valera, Clarín, Pardo Bazán—, debe ser considerada en toda su carga de contradicciones, sin pretender reducirla a unidad en virtud de la demostración de una tesis. En Valera, su acercamiento a las teorías del arte por el arte; en Clarín, su acercamiento al espiritualismo; en Pardo Bazán, su resistencia al determinismo riguroso de Taine, son aspectos que deben ser explicados al igual que su fidelidad —sobre todo, la de los dos últimos— al credo realista. En cuanto a las corrientes de la crítica académico-universitaria, M. Menéndez

Pelayo y M. Menéndez Pidal representan los dos polos, el hegeliano y el positivista, de la historia literaria en el XIX español, aunque quizás sea algo exagerado establecer una rigurosa diferencia entre el genio “artístico y poético” del primero y el “pormenorizador, reflexivo, estrictamente científico” del segundo, como hace Dámaso Alonso (1952: 87). Mucho más justo sería decir que en la obra de Menéndez Pelayo la voluntad de interpretación del material histórico no ha cedido todavía —como sí lo hará en la obra de Menéndez Pidal— a la exigencia positivista de atenerse al dato. De obligada lectura es la *Historia de las ideas estéticas en España* de Menéndez Pelayo, obra que inaugura en España el género en que el presente trabajo se inscribe: la historia de las teorías literarias.

### 3.—LA CRÍTICA IMPRESIONISTA

La Ciencia Literaria no fue, sin embargo, la única protagonista de nuestra historia durante la segunda mitad del siglo XIX. Junto a ella convivió su opuesto, la Crítica Literaria, la cual, para defenderse, acentuó su acientificidad, autoproclamándose ajena a toda objetividad: nacía así la llamada crítica impresionista. Si durante algunas décadas la crítica impresionista parecía un resto arqueológico del que había que hablar en una Historia de la Crítica sólo en virtud de la exhaustividad y no del interés, el actual panorama postestructuralista, con su orientación hacia el lector, su relativización de la ciencia y su reivindicación del placer del texto, permite abordar de una manera nueva la producción crítica de autores como Lemaître, A. France y Azorín. Las palabras de A. France en el prólogo al primer tomo de *La vie littéraire* que cito a continuación, no sólo parecen anticipar el fundamental concepto derridiano de la *différance* sino que además nos introducen en la idea, plenamente actual, de que la crítica es más un signo del crítico que una referencia a la obra comentada: “No podemos, al igual que Tirésias, ser hombre y acordarnos de haber sido mujer. Estamos encerrados en nuestra persona como en una prisión perpetua... Para ser sincero, el crítico debería decir: —Señores, voy a ha-



blar de mí a propósito de Shakespeare, a propósito de Racine, o de Pascal, o de Goethe" (France, 1888-92, I: 5-6).

Claro es que la historia nunca se repite, y por ello es posible detectar fundamentales diferencias entre los planteamientos de la crítica impresionista y los del postestructuralismo: en la primera encontramos un mayor débito al psicologismo que en el segundo. Para los impresionistas, el crítico está encerrado en su "yo", y este encaramiento le impediría ver una realidad objetiva que existiría fuera del yo: un planteamiento bastante menos complejo que los basados en Nietzsche y Heidegger, aunque a efectos prácticos los resultados sean más o menos equivalentes. De cualquier modo, hoy es posible, gracias al derrumbe que ha experimentado el cientifismo estructuralista, valorar con menos prejuicios los planteamientos de una crítica que, desde el primer momento, y en franca relación de "diferencia" con el cientifismo impuesto como ideología académico-universitaria, se confesaba incapaz de convertirse en ciencia.

La idea de que la crítica es también arte, de que no puede hacerse un discurso teórico sobre aquello que, como la obra literaria, viene del terreno de la fantasía, de la sensibilidad, es, junto con el principio de la subjetividad absoluta, la idea más característica de la crítica impresionista. De ahí que los textos de crítica impresionista no se diferencien sensiblemente de los textos literarios. Ejemplo de ello son las críticas de Azorín. Entre 1912 y 1915 Azorín publica cuatro volúmenes de ensayos: *Lecturas españolas* (1912), *Clásicos y modernos* (1913), *Valores literarios* (1914) y *Al margen de los clásicos* (1915). El modo en que este autor noventayochiseta se acerca a las obras literarias, ya sean contemporáneas o clásicas, es siempre el mismo: "Se detiene en un párrafo o frase —en fin, un pormenor— y su imaginación florece: sueña con los paisajes, pueblos o habitantes de la España medieval o del siglo XVII, o recuerda otra lectura o sus propias observaciones" (*cfr.* Inman Fox, 1967).

#### 4.—LA CRÍTICA MODERNISTA

Al mismo tiempo que críticos y escritores se enfrentaban así al desdeseo de una ciencia de la literatura, la literatura misma estaba experimentando una profunda transformación —quizás aquella que Taine precedía de acuerdo con los postulados de su ciencia histórica de la literatura— que conduciría posteriormente a una transformación de su concepto y, por consiguiente, a la inauguración de las teorías contemporáneas de la literatura. Los responsables fueron los poetas del Modernismo o, si se prefiere, del Simbolismo. Un texto básico para conocer la transformación de la literatura en sentido antirromántico es la *Filosofía de la composición* de Edgar Allan Poe, breve ensayo donde el poeta y crítico estadounidense ilustra sobre el *modus operandi* por el cual llevó a cabo uno de sus poemas, *El cuervo*, a fin de demostrar "que ningún detalle de su composición puede asignarse a un azar o a una intuición, sino que la obra se desenvolvió paso a paso hasta quedar completa, con la precisión y el rigor lógico de un problema matemático" (Poe, 1846: 67).

Junto con la renovada desacralización de la literatura, que resulta de considerarla ya como "trabajo" y no como fruto del "genio", caracteriza a esta nueva etapa del pensamiento literario inaugurada por los modernistas, lo que se viene en llamar la "autoreflexividad". Si el impresionismo quería que la crítica fuera arte, el modernismo quiere que el arte sea crítica: el resultado fue eso que Barthes y Kristeva llaman "texto", un discurso a medio camino entre lo "literario" y lo "teórico". Una Historia de las teorías literarias que atiende al período contemporáneo, y que pretenda se la exhaustividad que aquí no se pretende, debería incluir como material de análisis buena parte de la producción literaria de finales del XIX y todo el siglo XX. Con mucha más razón, es imprescindible atender a los textos teóricos producidos por esa nueva especie de críticos-poetas, entre los que se destacaron, además de Poe, los franceses Baudelaire, Mallarmé, Valéry... y subrayar que de su lucidez brotó toda una "filosofía de la composición" que estaría en el origen de los formalismos contemporáneos.