

DEL CLASICISMO FRANCÉS A LA CRÍTICA CONTEMPORÁNEA. HISTORIA DE LAS IDEAS LITERARIAS (II)*

Alicia Yllera
UNED

3. LA CRÍTICA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX

Dos fenómenos destacan en la segunda mitad del siglo XIX: *a)* la tendencia a crear una crítica literaria o una historia literaria científica; *b)* la polémica del realismo y del naturalismo.

3.1. La crítica científica y erudita. La estética

En Francia, Hippolyte Taine (1828-1893), admirador de Hegel, reaccionó contra el idealismo de su época e intentó elaborar una crítica literaria científica, aunque, al buscar la facultad dominante de cada artista, cayó fácilmente en el impresionismo. Para explicar a un autor, recurría al triple concepto de *raza, lugar y momento*. Por *raza* entendía el «genio de la nación», recogiendo una noción del siglo XVIII muy utilizada por el romanticismo. Considera que el mejor poeta es el que logra penetrar más en el genio de su nación y de su época; por eso las obras maestras son símbolos de su país y de su momento. La obra literaria representa a la realidad a la vez que manifiesta la personalidad de su creador. Busca en cada escritor su

* Este artículo constituye la segunda parte del trabajo publicado en el número anterior de esta misma revista.

facultad maestra, que depende de su ser psicológico y de los elementos externos de raza, lugar y momento. Como Mme de Staël, considera más poéticas las naciones nórdicas y germánicas, mientras que el espíritu francés es más racionalista. Admira a los autores franceses del xvii que más escapan a la retórica y especialmente a La Fontaine pero también aprecia a los realistas de su época: Balzac, Stendhal o Flaubert en *Mme Bovary*. Atendía a la influencia del público en la literatura, lo que lo convierte en un precedente de la sociología de la literatura, aspecto por el que es hoy más recordado.

En el último tercio del siglo otros autores intentaron crear una crítica literaria científica. Emile Hennequin (1859-1888) se propuso superar las limitaciones de Taine y consideró la obra literaria como manifestación de la mente del autor, de la sociedad de su momento o del público al que se dirige.

Contra el intento de Taine y Hennequin de hacer una crítica científica prescindiendo de juzgar, se alzó Ferdinand Brunetière (1849-1906), uno de los historiadores de la literatura de mayor prestigio de su momento, que intentó elaborar un procedimiento científico de historia literaria, aunque su mente positivista y su espíritu conservador le llevaron con frecuencia a juicios en los que, tras la apariencia científica, se encubre cierto dogmatismo de orientación tradicionalista. Prescindió de toda crítica basada en la biografía del autor o en el estudio de su época para centrarse en el análisis de las obras literarias y en su clasificación. El aspecto más original de su pensamiento es probablemente su teoría de la historia de la literatura. Influenciado por las teorías científicas de su época y, sobre todo, por el darwinismo, considera como aspecto esencial de la historia literaria el trazar la evolución de los géneros literarios: entre las obras, movimientos o autores existen influencias positivas o negativas; un movimiento o autor anterior se imita o se rechaza. Un gran autor o una obra original invierten la dirección del desarrollo de un movimiento literario mientras que los autores secundarios remedan las grandes obras anteriores.

La tarea del historiador de la literatura es trazar la evolución literaria, analizando los grandes momentos de cambio y las grandes obras que modifican la tradición literaria. Destacó el papel de la individualidad del poeta y la influencia de la tradición literaria anterior pero a menudo aplicó con demasiada rigidez principios procedentes de las ciencias naturales y así sostiene que la tragedia francesa se forma con Jodelle y Garnier, logra su madurez con Corneille y Racine, decae con Quinault y Voltaire y muere con La Harpe y Lemercier.

Unos años antes había publicado su *Storia della letteratura italiana* (2 vol., 1870-1871) Francesco de Sanctis (1817-1883), uno de los mayores críticos italianos. Partía de presupuestos radicalmente distintos a los de Brunetière. De Sanctis, al que Croce saludará como su precedente en muchos aspectos, recoge la influencia de la concepción de la historia de Hegel junto a los principios románticos de unidad y organicidad de la obra literaria, de

autonomía del arte y de relación entre el arte y la nación que lo crea. Además, presenta el gran interés de unir historia y crítica literaria. Hombre de enorme erudición, fue consciente de que la historia literaria no podía limitarse a la mera acumulación de datos sino que requería una filosofía del arte que los organizase. No pretendió elaborar un sistema estético pero presentó un cierto número de nociones teóricas sobre la obra literaria. La obra no es mero reflejo de la realidad sino un mundo individual creado espontáneamente por el artista. El crítico ha de penetrar en este mundo creado por el poeta, para lo cual empezará sometiéndose a las impresiones que causan en él la obra, para luego identificarse con el artista, recrear la obra y juzgarla. La literatura es expresión de la nación que la crea, de su verdadera esencia, lo que intenta mostrar al trazar la historia de la literatura italiana. La historia de Italia se refleja en la historia de su literatura, como muestra la decadencia de la literatura italiana en el siglo XVII (aunque esta decadencia tiene sus precedentes en la época anterior) y su recuperación a partir de la segunda mitad del siglo XVIII.

El esfuerzo para integrar la crítica, la estética y la erudición de De Sanctis desaparece en la generación siguiente, compuesta fundamentalmente por autores que elaboran la historia literaria erudita, mientras que, como ocurre en otros países, la crítica literaria propiamente dicha queda relegada a la crítica de reseñas breves en periódicos y revistas. Es la gran generación positivista que en Italia cuenta con las figuras de Adolfo Bartoli (1833-1894), autor de una *Storia de la letteratura italiana* (7 vol., 1878-1884), Pio Rajna (1847-1930), autor de *Le Origini dell'epopea francese* (1884), etc. Entretanto, Giosuè Carducci (1835-1907) replantea la historia de las letras italianas, ensalzando la Italia clásica y alabando el renacimiento por su retorno a la vieja Roma.

La historia literaria de orientación positivista tiene como principal representante en Alemania a Wilhelm Scherer (1841-1886), autor interesado en hallar las leyes generales de la evolución de la historia literaria y la explicación de las obras. Intenta explicar la creación artística recurriendo a una reelaboración de la tríada de Taine: influyen en el escritor la *herencia* (nacionalidad, familia, etc.), el *aprendizaje* (tradicción literaria) y la *experiencia* (vicisitudes biográficas).

Mucha mayor importancia tiene la figura de Wilhelm Dilthey (1833-1911), filósofo y psicólogo, autor de la *Poética* más importante de la segunda mitad del XIX, además de otros escritos sobre diversos poetas. Se interesa por la poética convencido de la anarquía que reina en la teoría literaria de todos los países, después de la liquidación de la *Poética* aristotélica en el siglo XVIII y el desconocimiento de la estética alemana, limitada a pequeños reductos universitarios, sin incidencia sobre los críticos y los artistas. Propugna un método psicológico basado en el análisis del proceso de creación artística. El poeta se distingue de los demás hombres por la intensidad y precisión de sus percepciones, por la variedad de las mismas y el interés que

las acompaña, por la fuerza de sus imágenes rememorativas y por el vigor con el que reproduce estados anímicos. El poeta realiza una metamorfosis de la realidad que ocurre también en el sueño o en la locura. En el sueño, en la locura o en la creación poética se producen imágenes que trascienden la experiencia pero las causas de las que procede esta superación de la realidad en la poesía son opuestas a las que provocan el sueño o la locura, ya que en la creación literaria el pensamiento se ordena y generaliza, se despliega la energía del alma del creador y utiliza toda su rica y amplia experiencia.

El arte es para él un sistema simbólico paralelo a la religión, filosofía, mito, etc. La literatura se basa en las vivencias del poeta. Es una superación de la realidad basada en las imágenes mentales y sentimentales del poeta. La obra expresa, en última instancia, la experiencia vital del autor, aunque transformada sentimentalmente y generalizada. El proceso de creación poética es análogo al proceso de contemplación de la obra literaria aunque mucho más intenso.

Su *Poética* se inscribe dentro de su filosofía de la historia de la cultura. Por ello considera al arte como un hecho histórico, condicionado por el momento en el que se crea. No cree, a diferencia de las poéticas clásicas, que exista un concepto universalmente válido de lo bello, aunque piensa que las grandes obras contienen elementos basados en la naturaleza humana, lo que asegura su pervivencia a lo largo de los siglos; pese a ello, una vez desaparecido el mundo que las vio nacer, su significado se altera. El hombre es un ser histórico, por lo que también lo es el arte que crea. La técnica de un poema es la expresión de una época históricamente determinada. Existen leyes que determinan la creación poética y que dependen de la naturaleza humana misma, pero al mismo tiempo el estado de conciencia de un pueblo en una época determinada condiciona la técnica literaria. Considera que en los pueblos modernos han existido dos grandes épocas: la feudal y la de monarquía y estado unitario. A la primera correspondió la epopeya y a la segunda el teatro. Su tiempo le parece el comienzo de una tercera época, unida a un nuevo orden político, que se inicia con la Revolución Francesa. En el mundo moderno sólo la novela puede cumplir las funciones antaño encomendadas a la épica. El naturalismo aparece cada vez que concluye una época del arte. El naturalismo de la segunda mitad del XIX le parece un intento de destrucción de las formas gastadas, adhiriéndose a la realidad para extraer de ella algo nuevo, un esfuerzo por crear un nuevo estilo, una nueva técnica, una nueva forma interior en las distintas artes, más acorde con los nuevos tiempos.

Construyó su *Poética* basándose en el relativismo psicológico e histórico, analizando la psicología de la imaginación y el efecto de la obra en el lector, que considera análogo, aunque menor, al proceso creador.

Friedrich Nietzsche (1844-1900) utilizó los conceptos opuestos de *apolíneo* y *dionisiaco* para explicar la tragedia y en general toda la historia del

arte. Admiraba el clasicismo griego y francés y consideraba al barroco y al romanticismo artes de decadencia; condenó el naturalismo de su momento porque su búsqueda de la objetividad le parecía abocada a la negación del arte.

En España, José Amador de los Ríos (1818-1878) fue el primero que realizó una elaboración sistemática de la historia literaria española (*Historia crítica de la literatura española*, 1861-1865), pero la gran figura de la segunda mitad del siglo XIX es Marcelino Menéndez Pelayo (1856-1912), creador de la crítica española moderna. Fue discípulo de Milá y Fontanals, quien había aportado una nueva visión al problema del origen de la épica en *De la poesía heroico-popular castellana* (1874). Empezó la elaboración de la historia literaria española, vinculando historia y estética. Aunque no nos dejó una elaboración teórica sistemática de su pensamiento estético, puede rastrear en su inmensa obra. Considera que el criterio estético debe ir acompañado del histórico para evitar el subjetivismo de las apreciaciones individuales. Destaca la importancia de la erudición, aunque considera a la obra literaria como un ente autónomo, independiente de la realidad y que no puede ser explicado por leyes ajenas a su propia naturaleza. La obra es independiente de su creador, por lo que evita la crítica biográfica, y el juicio estético es distinto del juicio moral, aunque en diversas ocasiones, al enjuiciar obras concretas, su ideología conservadora lo arrastra a juicios más basados en prejuicios morales que en criterios estéticos.

Fue el gran erudito que emprendió, en solitario, la tarea de hacer la historia de la literatura española. Pero era consciente de que una historia literaria debía partir de unos principios estéticos, por lo que compuso su *Historia de las ideas estéticas en España*, que no llegó a terminar. Intentó definir los rasgos específicos de la literatura española, que para él son esencialmente su continuidad y su sello tradicional y católico. Crítico de derechas, piensa que las claves del pasado español son la herencia romana, la lengua española y el catolicismo. Tiene además una concepción muy amplia de la literatura española puesto que la define según un principio territorial, lingüístico y cultural. De este modo, incluye dentro de la literatura española la literatura hispanolatina, la portuguesa y la iberoamericana. Esta noción procede de la concepción del sustrato común. Destaca en la literatura española su fuerte continuidad y su tradicionalismo, ideas que recogerá su discípulo Menéndez Pidal.

Pero, más que sus ideas estéticas, interesa su enorme labor como historiador de la crítica literaria y de la estética, extranjera y española, como historiador de la literatura española e hispanoamericana (*Antología de poetas líricos*, 1890-1908; *Antología de poetas hispanoamericanos*, 1892-1895), de la novela (*Orígenes de la novela*, 1905-1910), del pensamiento español (*Historia de los heterodoxos*, 1880-1882), etc. Hombre de enormes conocimientos, pese a evidentes desaciertos debidos al momento en el que vivió y a sus prejuicios conservadores, muchos de sus juicios son todavía si no vá-

lidos al menos interesantes. Ninguna obra contemporánea, en ningún país, sigue contando, por momentos, con el atractivo que presenta la suya.

3.2. La polémica del realismo y del naturalismo

La aparición de nuevas corrientes literarias obligó a remodelar las nociones críticas. *Realismo* era un viejo término filosófico que se oponía a *nominalismo*. Ambos términos representaban dos tendencias que se habían enfrentado en la Edad Media. Los «realistas» creían en la realidad de las ideas mientras que para los «nominalistas» no eran sino nombres. En el siglo XVIII el término cambia de sentido al oponerse no a *nominalismo* sino a *idealismo*: así lo utiliza ya Schelling en 1795; Schiller y Fr. Schlegel lo aplican a la literatura. En Francia se emplea en 1826 y en 1833 Gustave Planche lo utiliza para designar la exactitud de la descripción. A fines de los años cuarenta designa la descripción minuciosa de las costumbres contemporáneas y se extiende también a la pintura de Gustave Courbet. En 1855 aparece en una exposición de Courbet. El término se impuso con el juicio contra *Mme Bovary* de Flaubert (Wellek, t. IV, pp. 1-3).

Los grandes novelistas realistas no nos han dejado, en general, importantes escritos críticos. En Francia, destacan las indicaciones de Gustave Flaubert (1821-1881) contenidas en su *Correspondencia*, especialmente en las cartas escritas durante la redacción de *Mme Bovary*. Expone en ellas su ideal de objetividad artística, es decir, de impersonalidad e impassibilidad del narrador: el autor no debe intervenir en su obra, ni juzgar las acciones de sus personajes, sino dejarlos actuar con plena libertad pues la objetividad del artista es el medio más adecuado para crear la ilusión de verdad en el lector. Escritor muy preocupado por la forma y el estilo, defiende en ocasiones un total formalismo y afirma la posibilidad de componer una obra sobre nada o bien que todos los temas son igualmente válidos. Pero no siempre es plenamente coherente con estas teorías. Rechazó las opiniones de los más famosos críticos de su momento. Reprocha a la crítica didáctica y gramatical de La Harpe o al historicismo de Sainte-Beuve o Taine el desconocer lo que es el talento. Su ideal parece aproximarse a lo que hoy llamaríamos una crítica «interna» ya que sostiene que cada obra tiene su propia poética que la sustenta y explica.

Por su parte, Guy de Maupassant (1850-1893) declaraba que el novelista debe buscar la verdad pero que la obra no puede ser una mera fotografía de la realidad sino una nueva visión de la vida captada por el artista (*Le Roman*, publicado al frente de su novela *Pierre et Jean*, 1888).

Críticos y escritores de diversos países elaboraron su teoría del realismo. El estadounidense William Dean Howells (1837-1920) presentó su teoría del realismo norteamericano, distinto del francés, preconizando la total obje-

tividad del autor pero, al mismo tiempo, otorgando al arte un fin didáctico. Alabó a los novelistas rusos, italianos y sobre todo españoles: consideraba a Blasco Ibáñez como el mejor novelista de su época en Europa. Para el novelista Henry James (1843-1916) la novela debe representar la vida, sin que esto suponga confundir arte y vida, puesto que el artista selecciona entre los materiales que la vida le ofrece. Pidió la máxima objetividad del autor en la novela, propugnando la existencia de un único «foco de conciencia», es decir de un único personaje central cuyo punto de vista adopta el narrador. Pero este personaje debe ser una mente crítica, por lo que reprocha a Flaubert el haber elegido como foco de conciencia a un personaje tan nimio como Mme Bovary.

En Inglaterra George Henry Lewes (1817-1878) expuso, en 1859, la teoría del realismo.

Mientras que el realismo triunfaba en toda Europa, el escritor ruso Fedor Dostoievski (1821-1881) rechaza esta tendencia, convencido de que no es el cometido del arte el reflejar la realidad sino explorar las profundidades del alma y de la conciencia humana, por lo que el idealismo puede ser más real que el llamado realismo.

También el viejo término filosófico de *naturalismo*, que designaba cualquier tendencia materialista o secular, cobra un sentido estrictamente literario a raíz de la polémica que se desencadena en torno a Emile Zola (1840-1902). En *Le Roman expérimental* (1880) intenta defender su posición: su obra es una investigación general sobre la naturaleza humana basada en las doctrinas del determinismo científico. Para afianzar sus tesis recurre, con poca fortuna, a identificar el escribir una novela con el realizar un experimento fisiológico a la manera de Claude Bernard. Zola no pretende sino justificar su obra a la luz de la ciencia contemporánea, otorgándose el derecho a tratar cualquier tema, por bajo que sea, sin incurrir por ello en el reproche de inmoralidad. Zola utilizaba *naturalismo* en un sentido análogo a *realismo*; posteriormente, se ha tendido a reservar *naturalismo* para las teorías deterministas de Zola.

No interesan a Zola los autores del pasado pero en cambio comprende con perspicacia a sus inmediatos predecesores. Admira a Stendhal y a Balzac. En este último descubre la distorsión que existe entre sus convicciones conscientes y sus simpatías inconscientes, lo que parece haber inspirado a Engels. Admira a Flaubert pero no puede compartir su creencia en que la literatura es totalmente independiente de la sociedad. Entre todos los géneros literarios, exalta a la novela; tras ella alaba al teatro —que deberá ser también naturalista—; muestra poco aprecio por la poesía. Con Zola la literatura intenta escudriñar todos los ambientes humanos, por triviales o desagradables que pudieran parecer.

El naturalismo francés repercutió en otros países. En Italia surgió el *verismo*, cuyo mejor teorizador fue, no el gran novelista Giovanni Verga (1840-1922), sino un autor menor, Luigi Capuana (1839-1915). Acepta el

acercarse a la realidad con planteamientos científicos y la impersonalidad del escritor, pero rechaza, por otra parte, cuanto no es concreto y exalta el regionalismo de Verga. De este modo, el verismo no pretende a la universalidad pseudocientífica del naturalismo francés.

También repercute en Alemania el naturalismo francés, aunque con frecuencia se critique la vulgaridad de la obra de Zola.

En España, el último tercio del siglo es un momento de gran actividad en los dominios de la estética y de la crítica. Mientras Menéndez Pelayo realiza su inmensa tarea de erudición, surge, a partir de las ideas del filósofo alemán Krause, la estética krausista, con los escritos de Sainz del Río, Fernández y González y Giner de los Ríos. Propugnan la unión de estética y ética, es decir de utilidad y belleza, pues el arte está íntimamente vinculado a la vida. Además de la crítica erudita y de la estética, se desarrolla en estos años la crítica de los críticos literarios, en parte vinculada a la polémica del realismo y del naturalismo, en la que intervienen varios de los grandes escritores de la época.

Son numerosos los escritos teóricos en la obra de Juan Valera (1824-1905). Su crítica es, en general, benevolente; evita censurar abiertamente a autores apreciados por el público. Hombre de formación y gustos clásicos, le desagradan la mayoría de las nuevas corrientes poéticas de su tiempo y no aprecia el naturalismo. Defiende la teoría del arte por el arte pero considera que el arte debe buscar la belleza que está indefectiblemente ligada a lo bueno y lo verdadero. No supo comprender, pese a su amistad con Menéndez Pelayo, el valor de la poesía primitiva o popular. Su nacionalismo le llevó a enjuiciar con dureza la literatura francesa e intentó minimizar su influencia en las letras españolas. En cambio valoró justamente la importancia de Garcilaso y admiró, sobre todas las obras, el *Quijote*. Fue el primer crítico español que se interesó por la literatura hispanoamericana y descubrió la importancia del joven Rubén Darío. Erró, en cambio, al juzgar muchas obras que no respondían a sus ideales clásicos.

Gran parte de la obra crítica de Leopoldo García-Alas, Clarín (1852-1901), apareció en periódicos y posee un carácter efímero. Practica la crítica satírica, sobre todo en sus *Paliques*. Con frecuencia su juicio es poco objetivo y precipitado. Mayor interés tienen hoy sus escritos sobre la novela y el naturalismo, aunque también supo reconocer, a diferencia de Valera, la importancia de Verlaine, Baudelaire y en general de la poesía francesa de su momento. Celebra el renacer de la novela española y considera como mejor novelista a Galdós. Dentro de la novela, prefiere la novela realista, aunque sin exclusivismos. Opta por el naturalismo, aunque entendiéndolo de modo peculiar. No cree, a diferencia de Zola, que el naturalismo sea la doctrina literaria del positivismo sino que lo considera como resultado de la evolución natural del arte. No es tampoco una imitación de lo feo, como dicen sus detractores, ni es consustancial con él el pesimismo de Zola, ni su método de experimentación científica; es esencialmente un estilo natural, sencillo,

expresivo y modesto, que imita a la realidad e influye en la vida y ha permitido desarrollar todas las posibilidades del género novelesco. Así, considera naturalistas a Flaubert y Balzac. Rechaza el formalismo y el idealismo, la tendencia a considerar el arte como un mundo con sus leyes propias, independiente de la vida misma, por lo que defiende las novelas ideológicas de Galdós. Cuando en las últimas décadas del siglo se produjo en Francia la reaparición de tendencias novelescas psicológicas y sentimentales, que rechazaban el naturalismo optando por la novela «idealista», Clarín aprobó estas tendencias, deseando que se cultivasen también en España, pero sin por ello renunciar a lo que él consideraba el verdadero naturalismo.

También para Emilia Pardo Bazán (1852-1921) la novela es el género más adecuado al espíritu moderno. Tenía una noción relativista del arte y comprendió el retorno periódico de ciertas tendencias al señalar el parentesco entre el romanticismo y el decadentismo de 1889. En *La Cuestión palpitante* (1883) defiende el naturalismo, sin aceptar plenamente las teorías de Zola. Cifra esta tendencia en la impersonalidad y objetividad de la narración y en sus técnicas descriptivas. Quiere demostrar que el realismo en España no es una imitación de la literatura francesa sino sencillamente el renacer de una vieja tradición española. Destacó también que la polémica en torno al realismo y al naturalismo se debía, en buena medida, a tomas de posición de carácter ideológico y contenía un cierto número de elementos de índole no literaria.

Entre los autores de la generación del 98 es también frecuente el ensayo crítico. En general lo que les interesa es no tanto analizar la obra literaria en sí como extraer de ella ciertas ideas sobre las que se construye su meditación: la obra es tratada como un estímulo para la reflexión. Les preocupa la realidad y esencia españolas y, por influencia del krausismo, dan a la crítica un sentido moral. Se pide a la literatura que tenga una incidencia directa sobre la vida. Se vincula la estética a la ética: es el rasgo común a autores tan diversos como Ramiro de Maeztu (1874-1936), Miguel de Unamuno (1864-1936), etc. Sólo Azorín (José Martínez Ruiz, 1873-1967) se interesa, en mayor medida, por los valores estéticos por sí mismos.

4. LA CRÍTICA LITERARIA EN EL SIGLO XX

En el dominio de la erudición y de la crítica literaria, el siglo XX perfecciona las técnicas positivistas heredadas del siglo anterior, pero lo más característico y de mayor resonancia es el desarrollo de tendencias que proclaman la autonomía de la obra literaria y, como reacción frente a las tendencias naturalistas que estrechaban los vínculos entre arte y vida, propugnan un estudio de la obra independiente de su época y de su autor. Res-

ponden a esta tendencia el formalismo ruso y el *new criticism*. Se considera a la obra no ya como un reflejo de la realidad, sino como un producto verbal, con lo que se estrechan los lazos entre crítica literaria y lingüística. Una parte de la crítica literaria del siglo XX emplea métodos lingüísticos o semióticos: la crítica estructuralista, la semiótica literaria, la poética generativa, etc. Paralelamente se aplican al estudio de la literatura el psicoanálisis, freudiano o jungiano, y el marxismo, dando lugar a la crítica psicoanalítica, a la psicocrítica, a la crítica del mito y a la crítica sociológica. Puede decirse que, si el siglo XIX es el siglo de la historia literaria —como lo es de la lingüística histórica—, el XX se afirma como siglo de la crítica literaria, del sincronismo, aunque en él se realicen algunas de las grandes obras de la historia literaria.

4.1. La erudición y la historia literaria

Destaca, en la historia literaria erudita, a fines del siglo pasado y a principios de este siglo, el francés Gustave Lanson (1857-1934), que tuvo una enorme influencia en su momento pero que años después fue duramente criticado como el gran representante del positivismo ciego a los valores literarios. En realidad, su *Histoire de la littérature française* (aparecida en 1894, pero de la que se han hecho muchas ediciones posteriores revisadas) conserva aún cierto interés, así como sus artículos críticos. Cuidaba minuciosamente los detalles biográficos o fuentes, pero lo esencial era siempre para él el hecho literario en sí. Su obra combina, de este modo, la historia y la crítica literaria, la erudición y la interpretación. Lo más caduco de su obra es no tanto su método (que ha dejado sus trazas en muchos manuales de historia literaria contemporáneos) como ciertos juicios basados en sus preferencias classicistas y realistas: heredero de la tradición de enseñantes franceses que exaltaban por encima de todo la literatura de los tiempos de Luis XIV, no supo comprender la grandeza de otras corrientes, como la poesía barroca o el simbolismo.

Con Ramón Menéndez Pidal (1869-1968) se desarrolla plenamente el estudio de la literatura española medieval con rigor científico. Filólogo, historiador y estudioso de la literatura, su influencia ha sido inmensa, a través de sus trabajos personales, de la *Revista de Filología Española*, que fundó y dirigió durante muchos años, y de su labor de director de la sección de filología del *Centro de Estudios Históricos*. Los principios de su trabajo son el dato erudito, minuciosamente comprobado, y la interpretación que sobre él se asienta. Prescinde de las grandes síntesis del siglo XIX para consagrarse a los estudios concretos (la épica, el romancero, etc.), atendiendo a los valores estéticos e insertando la obra en su momento histórico. Así, su edición y estudio del *Mío Cid* (*Cantar de Mío Cid; texto, gramática y*

vocabulario, 1908-1911) se acompañan del estudio histórico del héroe en *La España del Cid* (1929).

Muy pronto se orientó al estudio de la épica (bastaría recordar, además de sus trabajos sobre el *Poema de Mio Cid*, *La Leyenda de los Infantes de Lara*, 1896), lo que le llevó a elaborar su teoría del tradicionalismo de los cantares de gesta. Vio en la epopeya, como en la lengua, una creación tradicional. Su concepto de tradicionalismo le permitió superar la polémica entre partidarios del origen colectivo y defensores de la creación individual de la epopeya (Bédier, etc.): la épica se crea mediante recreaciones individuales sucesivas. Como corolario del tradicionalismo aparecen las nociones de vida en *variantes* y de la persistencia de formas literarias (como también de fenómenos lingüísticos) en *estado latente*, que afloran en ocasiones, dando lugar a la obra conservada. Años después, diversos descubrimientos documentales corroboraron sus hipótesis iniciales, lo que le permitió demostrar también el tradicionalismo de la épica francesa en *La «Chanson de Roland» y el neotradicionalismo* (1959). Su interés por la poesía tradicional conservada por el pueblo le llevó a estudiar el romancero (*El Romancero español*, 1910; *El Romancero, teorías e investigaciones*, 1928; *Flor nueva de Romances viejos*, 1928; *Romancero hispánico*, 1953). Estudió la lírica primitiva castellana, sospechando la existencia de una importante poesía tradicional, escasamente documentada pero conservada durante siglos en estado latente (*La primitiva poesía lírica española*, 1919). Años después, tras el descubrimiento de la poesía mozárabe que confirmaba sus hipótesis, compuso *La primitiva lírica hispana y los orígenes de las literaturas románicas* (1957). Estudió también los elementos tradicionales en diversos autores del Siglo de Oro (Lope, Tirso, *El Quijote*) e incluso en el drama romántico.

Destacó la belleza de las formas tradicionales, lo que sin duda ha influido en la estima que algunos poetas han mostrado en nuestro siglo por las formas folclóricas (Lorca, etc.), y, al mismo tiempo que se interesaba por su lengua, reflexionó sobre la personalidad histórica de Castilla y su expansión americana.

Teniendo en cuenta su interés por la poesía tradicional (epopeya y romancero), no es extraño que viese en el tradicionalismo, en la persistencia de los temas, en la sencillez o en la aparición de frutos tardíos, etc., algunos de los rasgos más característicos de la literatura española.

En su larga vida volvió reiteradas veces sobre los temas tratados en su juventud. Volvió una y otra vez sobre la constitución de la lengua castellana, la configuración de su literatura y del ser histórico del país, buscando en esta mejor comprensión del pasado una mejor interpretación del presente. Dejó una obra ingente y un modelo de rigor, de capacidad de erudición y de interpretación que nunca se había dado anteriormente en las letras españolas.

4.2. El idealismo

El italiano Benedetto Croce (1866-1952) elaboró su estética como reacción frente a la corriente positivista. De él arranca el idealismo del siglo XX, que cuenta con precedentes como W. von Humboldt (1767-1835) o su discípulo Steinthal (1823-1899).

Para Croce el artista produce una imagen o fantasma y el contemplador o lector reproduce esta misma imagen o fantasma en él. Así, el arte es visión o intuición, por lo que no es fenómeno físico, no responde a ciertos cánones mensurables, no puede identificarse con lo agradable, ni es un hecho moral ni es conocimiento intelectual: no tiene, de este modo, sentido preguntarse si una obra de arte es verdadera o falsa. Es el sentimiento lo que da unidad y coherencia a la intuición. Puesto que es intuición, la obra es un todo: un personaje de un drama deja de ser lo que es si se separa de los demás personajes y de la acción. Toda gran obra es a la vez clásica (se basa en la representación) y romántica (se basa en el sentimiento). Los tres grandes géneros —épica, lírica y drama— no son sino divisiones escolásticas de lo que en sí no admite división. No existen géneros pues cada obra de arte expresa un estado del alma individual y nuevo. Cada obra tiene sus leyes particulares. Es frecuente que un artista genial quiebre un género. Los géneros son creaciones *a posteriori* de los críticos y sólo tienen utilidad pedagógica.

Lo artístico no es la forma o el contenido sino la relación entre ambos. Acepta, siguiendo a De Sanctis, llamar a la estética «estética de la forma» pero incluyendo en ésta al contenido. El arte es la síntesis estética del sentimiento y de la imagen en la intuición. Identifica el arte con la poesía y el lenguaje pero entendiendo a este último en su sentido más amplio. El arte es independiente de la vida, con lo que Croce se opone a todas las poéticas clásicas o realistas que conciben el arte como imitación de la naturaleza. La verdadera crítica literaria no es didáctica, ni normativa, etc., sino que es a la vez estética e histórica.

Karl Vossler (1872-1949) recibe la herencia croceana a la vez que la influencia de la estilística de Bally. Pero así como Charles Bally, fiel seguidor de Saussure, consideraba a la estilística como estudio de la expresión de los hechos de sensibilidad por el lenguaje y excluía de ella el estudio de los estilos individuales, por pertenecer al dominio del *habla* (según la dicotomía saussureana *lengua y habla*), Vossler incluye ambos aspectos. Estudia la expresión de lo afectivo en la lengua corriente y el sello personal del autor en la lengua literaria. Utilizando la doble formulación humboldtiana del lenguaje, como *ergon* (producto creado) y como *energeia* (creación), considera que también la obra literaria se constituye sobre la dualidad de la creación —actividad productiva— y de la aceptación —actividad receptiva—, por lo que el método de análisis ha de tener en cuenta ambos aspectos:

el sistema y lo individual. El estilo es expresión del escritor pero también del espíritu de su época y de la mentalidad de su nación: su estilística vincula el análisis interno de la obra a la consideración histórica, ya que busca cómo el escritor se forja su estilo personal dentro de un lenguaje históricamente determinado. De hecho, en *Cultura y Lengua de Francia* (1913), hace una historia de la lengua francesa que es a la vez una historia de la cultura francesa y una historia de la expresión literaria, considerando que las posibilidades expresivas de cualquier lengua están siempre regidas por el espíritu de los hablantes.

Leo Spitzer (1887-1960) se aparta del historicismo vossleriano pero integra en su estilística elementos procedentes del psicoanálisis. Le parece demasiado ambicioso el proyecto de Vossler de comprender el espíritu de una nación analizando sus obras maestras, por lo que prefiere intentar definir el alma de un escritor por su lenguaje particular.

Considera que toda gran obra tiene una unidad que es producto del espíritu coherente del escritor. Llama «étimo espiritual» de la obra a ese espíritu coherente e interior que el crítico debe captar a través de una penetración intuitiva, que con frecuencia está provocada por un rasgo estilístico o lingüístico de la obra. Parte del postulado de que todo desvío lingüístico refleja una excitación psíquica particular. Su método consta de dos momentos: una primera fase inductiva, en la que se captan, mediante la intuición, uno o varios detalles característicos de la obra, que permiten penetrar en ella hasta llegar a su visión totalizadora, y una segunda fase, deductiva, en la que el crítico busca, utilizando datos de todo tipo, comprobar la hipótesis inicial. De este modo, las creaciones de palabras de Rabelais señalan, como rasgo esencial del autor, su elaboración de un mundo ideal. Spitzer veía en este método, que reposaba sobre el salto del rasgo lingüístico particular a la visión totalizadora de la obra, y en el ir y venir entre estos dos momentos, un procedimiento análogo al que había utilizado la filología indoeuropea al reconstruir, a partir de las formas documentadas, la forma anterior de la que derivan. Spitzer ha sido objeto de grandes alabanzas y duras críticas. Es cierto que hay algo de caprichoso en su método, el «círculo filológico», que no siempre la intuición conduce al rasgo más característico, que a veces llega a conclusiones poco convincentes, etc., pero fue positiva su reacción antipositivista y su intento —después de Vossler— de vincular la lingüística a la historia literaria. Incluso prescindiendo de su método mismo, conservan aún interés algunos de sus estudios concretos.

La estilista idealista repercutió especialmente en Italia (donde Croce había preparado el terreno) y en España e Hispanoamérica, con las aportaciones principales de Amado Alonso y Dámaso Alonso.

Amado Alonso (1896-1952) intenta superar las limitaciones de la estilística idealista, la estrechez de la estilística de Bally (limitada a la lengua general, excluyendo el estudio de las obras literarias), utilizando los principios saussureanos y del estructuralismo postsaussureano. Sistematiza, ade-

más, las principales tendencias estilísticas de su momento y anuncia ciertos aspectos de la estilística estructural moderna o de la semiótica literaria. Como la escuela idealista, ve lo esencial de la estilística en el descubrimiento del «goce estético» de la obra, aunque concede menos importancia, en esta tarea, a la intuición, de la que le asignan Spitzer o Dámaso Alonso. Pero, como la estilística estructural, juzga tarea de la estilística el analizar cómo está construida la obra. Finalmente, en su distinción entre signo (lo que una oración significa) e indicio (los elementos afectivos, activos, fantásticos y valorativos que una oración sugiere y que en la lengua común constituyen el objeto de estudio de la estilística de Bally), en su consideración de la obra literaria como proceso de comunicación que se mantiene como tal una vez desaparecido su autor, etc., hallamos algunos de los postulados de la semiótica posterior.

También en Dámaso Alonso (1898-1990) se unen la influencia del idealismo alemán, de Saussure y del estructuralismo postsaussureano. No presenta un método estilístico porque no cree que pueda existir una técnica estilística única: la única manera de penetrar en el recinto de la obra literaria es mediante un salto afortunado, una intuición. Intenta avanzar hacia un conocimiento científico de la literatura, consciente de que siempre nos quedaremos lejos de su secreto último. No puede haber un acercamiento único para todos los autores, no puede tampoco reducirse la estilística al análisis de los elementos afectivos de la obra, hay que tener también en cuenta sus elementos conceptuales e imaginativos. La estilística es indagación sincrónica (que completa a la historia literaria) puesto que la gran obra es eterna. El objeto esencial de la estilística es el análisis del paso del momento creativo al poema realizado. Vossler buscaba el espíritu de una nación a través de sus obras maestras, Spitzer estudiaba la personalidad del autor a partir de los rasgos lingüísticos particulares de su obra, a Dámaso Alonso, poeta, filólogo y crítico literario, le preocupa el problema de la creación poética y de la esencia misma de la obra literaria. Pero no cree que la crítica pueda dar a esta cuestión una solución definitiva.

4.3. El formalismo ruso

Desaparecida la concepción griega de la obra como *mimesis* (imitación de la naturaleza), como reacción contra el positivismo de fines del siglo XIX y contra una crítica literaria más atenta al contenido ideológico de la obra que a sus rasgos formales, surgieron, en la segunda década del siglo XX, dos grupos de jóvenes críticos y lingüistas que constituyeron lo que se llamaría, no sin cierto matiz despectivo en un principio, el *formalismo ruso*. En 1915, un grupo de estudiantes moscovitas (Brulaev, Pêtr Bogatyrev, R. Jakobson, G. O. Vinekur, etc.) fundaron el *Círculo lingüístico de Moscú*. En 1916 se

constituyó, en torno a O. Brik, el grupo *Opojaz* («Sociedad para el estudio de la lengua poética»), en San Petersburgo, compuesto por jóvenes lingüistas discípulos de Jan Baudouin de Courtenay, y teóricos de la literatura como Šklovski, Boris Eišenbaum y S.I. Bernstein. Ambos círculos se proponían estudiar la obra literaria en sí misma, ateniéndose a lo intrínsecamente literario, prescindiendo de su contenido y de sus implicaciones sociales. En este sentido, su programa no era totalmente nuevo. Potebnja consideraba a la obra literaria en verso o en prosa como fenómeno lingüístico y Veselevskij propugnaba estudiar la obra más que al poeta, las estructuras objetivas del objeto artístico más que los procesos psíquicos que lo explican. Sin embargo, los formalistas rechazaron la concepción del lenguaje poético de Potebnja, que concedía particular relieve a la metáfora y a la imagen. Reaccionaron contra la influencia del simbolismo y elaboraron una teoría de la literatura próxima a los postulados de la vanguardia artística de su momento, es decir, del futurismo, muy influenciado por el cubismo, como reconoció Jakobson. Atendieron a las estructuras de la obra literaria, del mismo modo que el cubismo, como la teoría de la relatividad, establecía el predominio de las relaciones sobre el objeto mismo.

Aunque el formalismo ruso no constituyó nunca un sistema teórico cerrado sino que evolucionó a lo largo de los años; y en algún caso no definió con exactitud algunos de sus conceptos más usuales, como el de *forma poética*, pueden citarse algunos de sus postulados básicos. Concedieron prioridad al estudio de la *forma* (de ahí el nombre que se les dio) en la literatura, pero dieron a este término un sentido global, no opuesto a «contenido» sino equivalente a «obra poética», «hecho literario» en general. Conciben la obra como producto verbal cuyo rasgo definitivo es lo que hace de ella una obra literaria, lo que la distingue de la utilización del lenguaje fuera de la literatura. A esta noción dieron el nombre de *literaturidad*. El estudio de la literaturidad se convirtió en el objeto principal de la crítica literaria. De este modo, insistieron en la autonomía de los estudios literarios (frente a todo enfoque psicológico, sociológico, etc.) y centraron su atención sobre el análisis de la obra literaria y de sus partes constituyentes. En un principio se interesaron esencialmente por el estudio del verso, al que consideraban como lenguaje organizado según un doble principio rítmico y sintáctico (a diferencia del lenguaje ordinario, únicamente dominado por el principio sintáctico), sin embargo, ya en la obra colectiva, *Poética*, aparecida en 1919, figuraban dos contribuciones al estudio de la prosa, obra de Eišenbaum y Šklovski. Estudiaron la obra literaria en sus partes constituyentes. En un principio, la noción de estructura presentaba un carácter estático pero, ya a finales de la década de los años veinte, se introdujo la noción de estructura dinámica y organizadora de la obra literaria, esencialmente gracias a la aportación de Tynianov.

Aunque concedieron prioridad al estudio inmanente y sincrónico de la obra literaria, no prescindieron totalmente de la historia literaria, como hizo

el *new criticism* norteamericano. Concibieron la historia literaria como una sucesión dialéctica de formas poéticas: las nuevas formas literarias surgen, no tanto para expresar un nuevo contenido, como para reemplazar unas formas gastadas y devolver al arte toda su vitalidad.

Uno de los aspectos hoy más interesantes del formalismo ruso es su teoría de la función del arte. El arte tiene como función renovar nuestra visión de las cosas. A fuerza de ver los objetos, nuestra mirada se automatiza y dejamos de apreciarlos. El papel del arte es, precisamente, *deshacer el automatismo de la percepción*, deformando los objetos para que nuestra mirada se detenga de nuevo en ellos. Aunque el concepto de *desautomatización* adquirió un mayor desarrollo en la Escuela de Praga, constituyó una de las aportaciones esenciales del formalismo ruso. Por otra parte, es un rasgo característico de la estética moderna, que tiende a conceder primacía a lo nuevo: de ahí que puedan encontrarse coincidencias entre la teoría del *estrañamiento* de Šklovski y la del *distanciamiento* de Brecht.

Hacia finales de la década de los años veinte, al consolidarse en la U.R.S.S. la crítica literaria marxista, el formalismo entra en decadencia, influyendo activamente sobre la crítica literaria polaca y especialmente checoslovaca. Del encuentro entre los lingüistas y críticos literarios checos y rusos surgiría el activo *Círculo lingüístico de Praga*. En Occidente, sus teorías pasaron desapercibidas hasta que, en 1955, Victor Erlich publicó su obra *Russian Formalism. History. Doctrine*. La aparición, en 1965, de la *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, antología prologada por Todorov, dio nuevo auge a sus teorías y divulgó algunos de los postulados fundamentales, influyendo decisivamente en el formalismo francés y posteriormente en la semiótica literaria. La participación de Jakobson en el Congreso de Bloomington, en 1958, con su ponencia sobre «Linguistics and Poetics», supuso la fusión de los antiguos postulados de los formalistas rusos y de los estructuralistas checos con la crítica inmanente occidental.

En los años veinte el folclorista y etnólogo ruso Vladimir Propp publicó su *Morfología del cuento* (1.ª ed. en ruso publicada en 1928; trad. ingl. 1958); aunque el autor no pertenecía al grupo formalista, su obra presentaba indudables analogías con algunos de sus trabajos. De hecho, en los años sesenta la influencia de Propp se uniría a la de los formalistas rusos, impulsando los estudios de estructuras narrativas. Partiendo de la escuela finlandesa de folcloristas y de la tradición rusa, intentó elaborar una morfología de los cuentos fantásticos rusos, es decir, describir sus partes constituyentes y las relaciones de sus elementos fundamentales entre sí y con el conjunto del cuento. Seguía en esto un método tomado de las ciencias naturales. Observó que, en el «corpus» de cuentos maravillosos rusos manejados, existían unos elementos variables, como eran los nombres y atributos de los personajes, y unos elementos constantes: las funciones y los personajes. Las funciones eran las acciones de los personajes definidas según su significación

en el desarrollo de la intriga y se limitaban a 31¹. No todos los cuentos presentan el repertorio completo de estas funciones pero, cualesquiera que figuren, aparecen en el mismo orden. Estas 31 funciones se reparten en la esfera de acción de 7 personajes: 1. Héroe, 2. Agresor, 3. Donante, 4. Auxiliar, 5. Princesa y su padre, 6. Mandatario, 7. Falso héroe.

Posteriormente, los análisis del repertorio reducido de situaciones dramáticas mínimas de Etienne Souriau (*Les deux cent mille situations dramatiques*, 1950), o los estudios sobre el mito de Claude Lévi-Strauss coincidirían, en líneas generales, con parte de los presupuestos de Propp, lo que explica su enorme influencia en los estudios sobre el relato del estructuralismo francés.

4.4. El estructuralismo checo

En 1926, a instancias de Vilem Mathesius, se constituyó el *Círculo de Praga*, en el que, como en el *Círculo de Moscú*, los estudios lingüísticos estuvieron estrechamente vinculados a los estudios literarios. Además de su importante contribución a la lingüística sincrónica con su elaboración de la fonología estructural, realizaron interesantes trabajos sobre la lengua literaria, reformulando algunas de las tesis más extremas de los formalistas rusos. Uno de sus miembros, Mukařovsky, propugnó que el estudio del objeto artístico debía integrarse dentro del dominio de la semiología y no de la lingüística e insistió en la prioridad de la función estética en la literatura frente a las otras tres funciones del lenguaje analizadas por Karl Bühler (representación, expresión y apelación).

A partir de la segunda guerra mundial, con la llegada de antiguos miembros de los *Círculos de Moscú y Praga* a Europa occidental y especialmente a EE.UU., se divulgaron algunos de los principios del formalismo ruso y del estructuralismo checo en Occidente. De hecho, en EE.UU. había surgido, años atrás, una corriente de crítica inmanente, el *new criticism*, que presentaba ciertas analogías con el formalismo ruso. Ya en 1948 se establecía la colaboración entre el antiguo miembro del *Círculo de Praga*, René Wellek, y el norteamericano Austin Warren (*Theory of Literature*).

¹ I. Alejamiento. II. Prohibición. III. Transgresión. IV. Interrogatorio. V. Información. VI. Engaño. VII. Complicidad. VIII. Fechoría. IX. Transgresión. X. Principio de la acción contraria. XI. Partida. XII. Primera función del donante. XIII. Reacción del héroe. XIV. Recepción del objeto mágico. XV. Desplazamiento del héroe. XVI. Combate. XVII. Marca del héroe. XVIII. Victoria. XIX. Reparación. XX. Vuelta. XXI. Persecución. XXII. Socorro. XXIII. Llegada de incógnito del héroe. XXIV. Pretensiones engañosas. XXV. Tarea difícil. XXVI. Tarea cumplida. XXVII. Reconocimiento. XXVIII. Descubrimiento. XXIX. Transfiguración. XXX. Castigo. XXXI. Matrimonio del héroe.

4.5. El «New Criticism»

A partir de 1930 se desarrolló en los EE.UU. un movimiento crítico al que suele darse el nombre de *new criticism*, título de una obra de John Crowe Ransom, aparecida en 1941. Figuran entre sus más activos miembros, además de J. C. Ransom, Allen Tate, Cleanth Brooks, Robert Penn Warren, Kenneth Burke, R. P. Blackmur, etc. No constituyeron nunca un grupo organizado, como los Círculos rusos o checos, aunque predominan los críticos vinculados a Universidades del sur. Aunque sus teorías distan mucho de ser homogéneas, presentan una serie de elementos comunes a todos ellos. Intentaron crear una crítica intrínseca, rebelándose contra el positivismo de fines del XIX, contra la historia literaria, que reducía el estudio de la obra a un análisis de fuentes y datos históricos y biográficos, contra la crítica marxista sólo atenta a la incidencia social de la obra, contra la crítica impresionista que capta únicamente las impresiones subjetivas producidas por la obra en el lector y contra la concepción romántica de la literatura que veía en el poema una expresión de la personalidad de su creador. En este intento de considerar esencialmente la obra literaria, prescindiendo de todo elemento extraliterario, coincidían con los formalistas rusos, aunque el movimiento norteamericano se desarrolló en un principio sin relación con ellos pero, mientras los críticos europeos estaban en estrecha relación con la vanguardia artística, los americanos se interesaron por épocas pasadas de la literatura inglesa (poetas metafísicos, etc.) y rehabilitaron una concepción más clásica de la literatura. El espíritu conservador de muchos de los *new critics* denotaba la influencia del crítico y pensador inglés T. E. Hulme, de pensamiento tradicional y religioso, defensor de una concepción clasicista de la obra literaria, opuesta al individualismo romántico. A esta influencia se unía la de T. S. Eliot, quien también defendía una concepción clásica de la literatura y rechazaba el mito romántico de la poesía como expresión íntima del creador, propugnando una crítica interna a la obra misma y alejada de nociones extraliterarias.

Aunque el *new criticism* no contó con grandes conocimientos lingüísticos, recibió la influencia de la semántica de I. A. Richards. De él tomaron esencialmente su oposición entre el lenguaje referencial y el lenguaje emotivo, lo que les permitió considerar a la poesía como un lenguaje de índole particular.

Entre los principios más fecundos del *new criticism* figura su concepción de la obra como un todo autónomo, en el que cada uno de sus elementos está relacionado con los demás. En esto coincidían con los formalistas europeos y, en el fondo, unos y otros reelaboraban la vieja concepción organicista de la obra literaria del romanticismo. Puesto que la obra constituye un todo, no pueden separarse fondo y forma, ni admitir la paráfrasis de su contenido como método de explicación literaria, pues la poesía es una forma

especial de lenguaje y el poema no puede reducirse al habla prosaica. Prognaron un análisis estrictamente inmanente de la obra (*close reading*), analizando minuciosamente cada uno de sus elementos, convencidos de que los juicios estéticos serían objetivos si se basaban en las estructuras de la obra y no en las impresiones o emociones subjetivas que ésta despierta en el lector. Al proclamar la autonomía de la crítica literaria, muchos de estos críticos cayeron en el ahistoricismo, prescindiendo totalmente de todos los datos históricos, biográficos, etc., que pueden contribuir a la explicación de la obra. Su ahistoricismo fue superior al de los formalistas rusos, que intentaron elaborar una nueva concepción de la historia literaria. Dentro de este método esencialmente sincrónico, los *new critics* atendieron preferentemente al estudio de la lírica.

A partir de los años 1950 el *new criticism* inicia su declive, ante los numerosos ataques recibidos, pero dejó como herencia fructífera el deseo de hallar un método intrínseco de análisis de la obra literaria y el propósito de considerarla como hecho estético, prescindiendo de elementos extraliterarios.

4.6. El estructuralismo francés

En la década de los sesenta, se desarrolló, esencialmente en Francia aunque también en otros países europeos (Italia, España, etc.), una crítica literaria de índole inmanente, que consideraba a la obra como objeto lingüístico e intentaba analizarla recurriendo a procedimientos de índole lingüística. Esta corriente surgió de la influencia de las teorías de los formalistas rusos, parcialmente divulgadas por eslavos como Tzvetan Todorov o Julia Kristeva, y de la aplicación de los principios de la lingüística estructural a diversos dominios de las ciencias humanas, como hacia Lévi-Strauss en el caso de la antropología y etnología. Recibieron la influencia de Saussure, de la fonología de Praga, y de Hjelmslev, que pretendía crear un marco teórico aplicable al conjunto de las ciencias humanas. Más tarde adoptaron ciertos principios de la gramática generativa de Chomsky, aunque el punto de partida de sus principios fue esencialmente el estructuralismo europeo. A la influencia del método lingüístico se sumó, en mayor o menor medida según los casos, la influencia de las teorías del psicoanálisis y del marxismo.

Muy pronto se constituyeron en adversarios de la llamada «crítica positivista» o «universitaria» o «tradicional», con la que libraron alguna batalla (*Querelle de la nouvelle critique*). Integraron el grupo críticos, lingüistas y filósofos, como Roland Barthes, Gérard Genette, Claude Bremond, A. J. Greimas, Tz. Todorov, J. Kristeva, Derrida, etc.

Parten de una concepción de la obra como sistema de signos, por lo

tanto analizable con métodos tomados de la lingüística o mejor de la semiología. Rehúsan limitar sus análisis al fenómeno literario, y así Roland Barthes analiza el *Système de la mode* (1967). Entre las diversas contribuciones estructuralistas, unas atienden al análisis de la obra como sistema, mientras que otras consideran que el sistema es la literatura en general y la obra no es sino una realización particular de éste.

La crítica intenta explicar no ya el sentido de la obra sino su constitución interna. Prescinde de la relación autor-obra, sobre la que tanto se había insistido a partir de la crítica romántica, para centrarse en la relación obra-lector, considerando que, una vez creada, la obra se asemeja al mito: el autor no puede ya explicarla, carece de poder sobre ella.

Aunque se han realizado análisis de la poesía, el estructuralismo francés ha sido más fecundo en el estudio del relato, en el dominio de la narratología, en el que intentó revisar, ampliar y conferir validez general a los análisis de Propp sobre el cuento maravilloso ruso. Dentro de esta tendencia se inscriben las descripciones de microuniversos semánticos de Greimas, los estudios sobre la lógica de los posibles narrativos de Claude Bremond, los intentos de elaborar una gramática de la narración de Todorov o la delimitación de los componentes de una novela de Genette, etc.

En los últimos años se observa el intento de ampliar las bases del estructuralismo europeo. Algunos de sus principios han entrado en crisis, sin haber logrado los resultados esperados. Otras tendencias han venido a sumarse a las anteriores, como la semiótica de Tartú, la estética de la recepción, la poética generativa y la lingüística del texto. Se aprecia cierta evolución hacia una crítica más abarcadora, capaz de integrar el componente pragmático, ya anteriormente considerado por la semiótica del norteamericano Charles Morris, aunque sin un método de análisis eficaz.

Las diversas corrientes inmanentistas, que caracterizan los dos primeros tercios de nuestro siglo, no han logrado construir un método capaz de dar cuenta de la peculiaridad del poema (empresa tal vez inalcanzable) o de la composición del relato, pero han obligado a replantear el estudio de la obra literaria atendiendo esencialmente al hecho estético en sí, sin diluirlo en consideraciones extraliterarias. Nos han dejado aproximaciones más certeras a las obras y a los géneros literarios al volver a colocar, como en las poéticas clásicas aunque con presupuestos distintos, en el centro de la reflexión crítica, la obra literaria y no el creador, ni su contexto histórico, ni la serie literaria.

5. CONCLUSIÓN

A lo largo de las páginas anteriores se ha esbozado, a grandes trazos, la evolución de las ideas literarias en los tres últimos siglos. Cada época

histórica ha elaborado una concepción de la literatura acorde con las tendencias generales del pensamiento del momento pero, al mismo tiempo, han persistido muchas ideas semejantes, a veces camufladas bajo términos distintos, como las nociones clásicas y neoclásicas de *arte* o las modernas de *perfección*, la concepción *orgánica* de la obra literaria del romanticismo o la noción de *sistema autónomo* del estructuralismo, etc. La historia de las ideas literarias, lejos de ser un museo de opiniones desfasadas, es el reflejo del esfuerzo continuado por llegar a una mejor comprensión de la creación literaria que todavía —al menos en sus mejores figuras— contiene numerosos elementos útiles, que pueden, además, hacernos enjuiciar con ojos más objetivos los métodos de análisis actuales, al mismo tiempo que nos permiten comprender mejor las obras del pasado, al mostrarnos el transfondo teórico sobre el que se elaboraron.

BIBLIOGRAFÍA²

- A.A.V.V., *Filosofía de la ciencia literaria*, trad. esp., México, F.C.E., 1984.
- ALONSO, A., *Materia y forma en poesía*, 3.ª ed., Madrid, Gredos, 1969.
- ALONSO, D., *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, 5.ª ed., Madrid, Gredos, 1971.
- ARISTÓTELES, *Poética*, ed. bilingüe de García Yebra, Madrid, Gredos, 1974.
- ARTEAGA, E. de, *Obra completa castellana. La belleza ideal. Escritos menores*, ed. de M. Batllori, 3.ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1972.
- AVALLE, D'A. S., *Formalismo y estructuralismo. (La actual crítica literaria italiana)*, trad. esp., Madrid, Cátedra, 1974.
- BAYER, R., *Essais sur la méthode en esthétique*, París, Flammarion, 1953.
- BERMEJO, M., *Don Juan Valera, crítico literario*, Madrid, Gredos, 1968.
- BINNI, W. (ed.), *Storia della critica*, Florencia, 1962.
- BRAY, R., *La formation de la doctrine classique en France*, París, Nizet, 1957.
- CASTAÑÓN, J., *La crítica literaria en la prensa española del siglo XVIII (1700-1750)*, Madrid, Taurus, 1973.
- CRANE, R. S. (ed.), *Critics and Criticism: Ancient and Modern*, Chicago, 1952.
- CROCE, B., *Estética*, trad. cast., Buenos Aires, Nueva Visión, 1973.
- *Breviario de estética*, 8.ª ed., trad. esp., Madrid, Espasa-Calpe, 1979.
- CULLER, J., *La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*, trad. esp., Barcelona, Anagrama, 1978.

² Teniendo en cuenta los numerosos estudios que existen sobre el tema, se ha reducido esta bibliografía a los títulos de carácter general y a los autores particularmente citados en el texto.

- DILTHEY, W., *Poética. La imaginación del poeta. Las tres épocas de la estética moderna y su problema actual*, trad. esp., 3.ª ed., Buenos Aires, Losada, 1961.
- DUBROVSKY, S., *Pourquoi la nouvelle critique? Critique et objectivité*, Paris, Mercure de France, 1966.
- ERLICH, V., *El formalismo ruso*, trad. esp., Barcelona, Seix Barral, 1974.
- FAYOLLE, R., *La critique littéraire*, Paris, A. Colin, 1964.
- FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, F., *Historia de la crítica literaria en España desde Luzán hasta nuestros días*, Madrid, Fuentenebro, 1867.
- GARCÍA BERRIO, A., *Significado actual del formalismo ruso*, Barcelona, Planeta, 1973.
- GILBERT, K. Y KUHN, H., *A History of Esthetics*, Nueva ed., Bloomington, Indiana, 1953.
- GLICKSBERG, CH. J., *American literary Criticism. 1900-1950*, Nueva York, Hendricks House, 1952.
- GRUCKER, E., *Histoire des idées littéraires et esthétiques en Allemagne*, Paris, 1883.
- HEGEL, J. G. F., *De lo bello y sus formas (Estética)*, trad. esp., reimpr., Madrid, Espasa-Calpe, 1977.
- HORACIO, *Art poétique*, en *Épîtres*, texte établi et traduit par Fr. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1961.
- JAMESON, FR., *La cárcel de papel. Perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso*, trad. esp., Barcelona, Ariel, 1980.
- JOSÉ PRADES, J. de, *La teoría literaria (Retóricas, Poéticas, Preceptivas, etc.)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1954.
- LESSING, C. E., *Laocoonte*, trad. esp., Madrid, Ed. Nacional, 1977.
- LISTOWEL, CONDE DE, *Historia crítica de la estética moderna*, trad. esp., Buenos Aires, Losada, 1954.
- LUZÁN, I. DE, *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies (ediciones de 1737 y 1789)*, intr. y notas por I. M. Cid de Sirgado, Madrid, Cátedra, 1974.
- MAKOWIECKA, G., *Luzán y su poética*, Barcelona, Planeta, 1973.
- MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de las ideas estéticas en España*, 4.ª ed., 2 vol., Madrid, C.S.I.C., 1974.
- MOREAU, P., *La critique littéraire en France*, Paris, A. Colin, 1960.
- NAVAS RUIZ, R., *El Romanticismo español. Documentos*, Madrid, Anaya, 1971.
- POMORSKA, KR., *Russian Formalist Theory and its Poetic Ambiance*, La Haya, Mouton, 1968.
- SAINTSBURY, G., *A. History of Criticism and Literary Taste in Europe*, 3. vol., Edimburgo, 1900-1904.
- SCHILLER, FR., *La educación estética del hombre*, trad. esp., 4.ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1968.
- SCHLEGEL, FR., *Obras selectas*, 2 vol., trad. esp., Madrid, Fundación Universitaria española, 1983.
- SEBOLD, R. P., *El Rapto de la mente. Poética y poesía dieciochesca*, Madrid, Prensa Española, 1970.
- TIEGHEM, PH. VAN., *Petite histoire des grandes doctrines littéraires en France*, Paris, P.U.F., 1946.
- UETTI, K. D., *Teoría literaria y lingüística*, trad. esp., Madrid, Cátedra, 1977.
- VICO, J. B., *Principios de una ciencia nueva sobre la naturaleza común de las naciones*, trad. esp., 4 vol., Buenos Aires, Aguilar, 1956.
- WELLEK, R., *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*, trad. esp., 3 vol., Madrid, Gredos, 1969-1972.
- *A History of Modern Criticism*, t. IV, Yale Univ. Press, 1965.

- WIMSATT, W. K. y BROOKS, CL., *Literary Criticism. A Short History*, nueva ed., 4 vol., Londres, Routledge & Kegan Paul, 1983.
- ZULUETA, E. DE, *Historia de la crítica española contemporánea*, 2.ª ed., Madrid, Gredos, 1974.
- YLLERA, A., *Estilística, poética y semiótica literaria*, 3.ª ed., Madrid, Alianza Ed., 1986.