

## Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Madrid, 2015

**epistemología.** Del griego *epistémē*, conocimiento o ciencia, frente a *tejné*, técnica, saber práctico (ing.: *epistemology*, fr.: *épistémologie*, it.: *epistemologia*, al.: *Erkenntnistheorie*, port.: *epistemología*).

*Teoría crítica del conocimiento científico. Epistemología literaria: teoría crítica del conocimiento científico de la Literatura.*

El término Epistemología está próximo al de Gnoseología y con frecuencia se han utilizado como sinónimos, pero en español y otras lenguas no lo son, pues la Gnoseología es la teoría del conocimiento en general y su objetivo es determinar cómo el hombre es capaz de acceder al saber, qué procesos conducen al conocimiento y qué pasos o métodos ha de aplicar para conseguirlo; la Epistemología es la teoría crítica del conocimiento de las ciencias particulares. Conviene, por tanto, hacer precisiones sobre los sentidos y usos de cada uno de estos conceptos

Etimológicamente los dos términos tienen ascendencia griega y desde su origen fijan sus diferencias: epistemología deriva de *episteme* (ciencia) y *logos* (tratado); gnoseología deriva de *gnosis* (conocimiento o facultad de conocer). La primera tiene como objeto inmediato la ciencia, es decir, el resultado de la actividad del conocimiento; la segunda se centra en el conocimiento como proceso para alcanzar la ciencia.

Ambos términos designan aspectos de la teoría del conocimiento, pero la investigación epistemológica se refiere a la teoría de la ciencia (*episteme*) y la gnoseológica analiza el proceso del conocimiento como actividad (*gnosis*). El primero miraría más al objeto del conocimiento científico (la ciencia ya constituida), mientras que el segundo atendería preferentemente a los problemas que plantea la competencia y la actividad del sujeto en el proceso. Hay, por tanto, algunas diferencias cuantitativas por la extensión de sus objetos, y las hay también cualitativas que dependen del enfoque de la investigación. La gnoseología atiende al conocer y al saber en general, a las capacidades, competencias y posibilidades del sujeto, mientras que la epistemología pretende explicar un modo de conocer específico, el científico. Así, aunque ambas teorías tratan del conocimiento humano como proceso y de su

resultado, el saber, la gnoseología, sin duda por influjo kantiano, se centra en el sujeto y en las condiciones y límites de sus facultades, y la epistemología atiende preferentemente a los procesos y métodos con los que las ciencias determinadas obtienen el saber: epistemología literaria, jurídica, artística, etc. En otros idiomas se utilizan los dos términos o uno sólo, así en inglés el más usado es Epistemology; en italiano epistemología; en alemán Erkenntnistheorie (teoría del conocimiento); en francés puede encontrarse théorie de la connaissance, y gnoseologie o epistemologie.

Cuando es clara la referencia a la crítica del saber científico, parece más adecuado el uso de epistemología; cuando se quiere destacar la función del sujeto resulta más propio gnoseología, pero sin precisar mucho se han empleado cualquiera de los términos. En la práctica no resulta fácil separar la crítica de la ciencia (epistemología) de la crítica del conocimiento (gnoseología), pues son dos fases del mismo proceso cognoscitivo, y de ahí la proximidad de las dos expresiones, aunque la teoría las distinga.

Dejando las precisiones terminológicas y también los problemas generales del conocimiento, nos centraremos en una epistemología de la teoría literaria, es decir, en la crítica de la investigación científica sobre la literatura, para lo cual tomaremos de la gnoseología los conceptos generales para revisar críticamente la epistemología que ha inspirado a poéticas que, desde la de Aristóteles, se han escrito a lo largo del tiempo, y también las teorías modernas que se han formulado y constituyen el corpus de la ciencia sobre la literatura.

El conocimiento es un proceso psíquico por el cual se establece una relación entre un sujeto cognoscente y un objeto conocido. De alguna manera el sujeto, que es el elemento activo del binomio, se hace con el objeto, no de un modo físico o material, pero sí de modo representativo o mental; construye una representación del objeto y, si lo representa como es, da el primer paso para un conocimiento verdadero, aunque parcial, del nivel fenomenológico; si, por el contrario, el sujeto forma una representación del objeto que no es correcta, el conocimiento resultará falso. La representación del objeto por el sujeto se concreta en un término lingüístico, como

una definición abreviada, que acoge todas las posibles predicaciones o enunciados que le convienen y que irán constituyendo su conocimiento. Así la representación del concepto de tragedia se hace con el término tragedia, a la vista de las obras que la sociedad considera trágicas; luego se formulan enunciados mediante predicaciones procedentes de la experiencia, sobre ese término: la tragedia es el resultado de un proceso de mimesis, está escrita en un discurso dialogado, es una obra completa, tiene una extensión determinada, trata de acciones humanas esforzadas, está destinada a la representación, tiene un efecto propio, la catarsis, sus personajes son de clase social alta, etc.

En general, el saber humano tiene dos fuentes y formas: el conocimiento sensorial, iniciado por percepción de los sentidos y el conocimiento intelectual elaborado por la mente mediante el análisis de las predicaciones de la representación, base para formar el concepto. El conocimiento sensorial introduce al sujeto en el mundo empírico y le abre perspectivas hacia el mundo intelectual, de la conducta, y de la moral, que se orientan hacia las tres grandes esferas de la actividad mental del sujeto cognoscente: la filosofía, conocimiento racional del mundo, la religión, conocimiento por la fe, y el arte, conocimiento por la intuición. La filosofía tiene dos límites: uno mira a la religión y al arte, el otro surge frente a la ciencia; tiene en común con la religión que ambas tienen como objeto la realidad en su totalidad; con la ciencia comparte el carácter teórico; luego las distintas parcelas de la realidad irán señalando límites a los tres grandes ámbitos; en el tercero se sitúa una de las artes, la literatura, cuyas conexiones con las otras formas del ser y del conocer han sido señaladas por las distintas escuelas teóricas. La literatura se presenta como una forma de conocimiento intuitivo, como todas las artes; la ciencia de la literatura pretende el conocimiento de las obras literarias; la epistemología o crítica del conocimiento literario intenta comprender cómo se produce ese conocimiento, su origen, sus fines y los criterios para determinar sus posibilidades de verdad y certeza, o al menos de coherencia.

La Epistemología literaria, o crítica del conocimiento literario es, por tanto, una explicación o justificación del conocimiento científico sobre la literatura. Una vez

## epistemología

que el arte ha creado obras artísticas por medio de la palabra, que son interesantes para el hombre como forma de conocimiento intuitivo, pueden ser objeto de un conocimiento científico; una vez formulada una teoría sobre la literatura, es decir, una poética, la epistemología es una revisión crítica de tal conocimiento.

La epistemología literaria puede empezar preguntándose si el objeto de estudio, es decir, la obra literaria, es apto para ser conocido científicamente, si su dimensión fenomenológica trasciende su apariencia y sus relaciones formales, si tiene algo más y puede responder a leyes generales. Se trata de formular una ontología literaria: ¿es la obra literaria un objeto para la ciencia? ¿tiene una estructura sometida a leyes de relación interna? ¿esas leyes pueden ser generales? ¿se relaciona sistemáticamente con otros objetos pertenecientes a ámbitos cercanos: mimético, artístico, lingüístico, etc? En resumen, si la ciencia proyecta sobre las obras literarias un método científico, ¿dan ellas una respuesta específica que haga posible alcanzar una ciencia de la literatura?

Aristóteles analiza las tragedias y no se limita a describirlas en su conjunto o en sus partes, sino que interpreta las partes cuantitativas en un esquema de unidades literarias en relación con el ámbito escénico donde se representan y señala unas leyes de composición del conjunto, que se cumplen total o parcialmente en cada una de las obras; comprueba que en su nivel material, la obra literaria responde a unas leyes que pueden ser descubiertas, descritas y sistematizadas por un método científico de análisis.

En segundo término, y suponiendo que el objeto literatura sea apto para una investigación científica, ¿qué método será el más conveniente para conocerlo, dada su naturaleza artística y literaria? Si pretendemos que la teoría de la literatura sea una investigación científica, el método que ha de seguir, adaptándolo a ese objeto literatura, será el método científico, cuyos pasos más destacados son los siguientes:

a) Observación del objeto, es decir, análisis de la obra literaria en sus aspectos materiales, fenomenológicos, no como un fin en sí misma, sino como primer paso

hacia su interpretación en leyes estructurales o funcionales, y su conocimiento científico. La observación y el análisis de la expresión material del objeto es el inicio de las investigaciones científicas, tanto las naturales como las culturales. El objeto inmediato de los análisis científicos es siempre material y se determina de un modo objetivo, mediante la observación, que se considera el primer paso para alcanzar un conocimiento científico. Según la naturaleza del objeto, esta observación puede alcanzar la medición, si el objeto es cuantificable en sus unidades, así, p.e. en la obra lírica se describen formas que se repiten, que destacan, aparte de la inspiración, del genio, del sentido, etc., se busca la armonía y el ritmo en la combinación y medida de los fonemas, las sílabas, los acentos, el metro; en la poesía escénica, además de partes cualitativas, que se presentan discrecionalmente en el texto, hay unas partes cuantitativas que se pueden enumerar y medir; en la épica, pueden medirse la extensión y el número de los cantos, pueden repetirse, sumarse, o incluso someterse a una jerarquización cuántica, respondiendo a leyes de ritmo y de armonía formal. Las posibilidades de un análisis cuántico están en relación con el modo de ser del objeto y su estudio es un tema de la ontología literaria.

Naturalmente hay que encarecer que el análisis, tanto de lo medible como de lo no medible, ha de hacerse con rigor y mediante criterios que valoren y jerarquicen, si es posible, los elementos y las unidades. Finalmente, lo percibido puede aceptarse o recusarse, y para ello es necesario tener en cuenta que ninguna observación, ningún análisis comprende todo el objeto en su materialidad, pues los enfoques sobre el ser y sus relaciones pueden ser muchos y nunca agotan las posibilidades de la obra literarias; los análisis del objeto son necesariamente parciales, y son correctos o incorrectos.

En la fase primera del conocimiento tienen un papel funcional los sentidos que mediante la percepción ofrecen al sujeto una representación del objeto. Estamos en el comienzo del proceso, que no sobrepasa aún el ámbito material del objeto en su apariencia.

Se ha cuestionado la objetividad de la observación, e incluso la medición, de las partes materiales del objeto; en principio el análisis formal parece que deja poca cabida a la subjetividad, pues identifica lo que hay y, sin embargo, no está libre de dudas, por lo que se refiere a la posibilidad de agotar todos los aspectos o limitarse a una parte, sobre todo si ese examen parcial se presenta como total. Ya hemos dicho que el análisis no pueden agotar todos los aspectos materiales del objeto y siempre es posible cambiar el enfoque o la parte analizada; los datos que pueden recogerse y tenerse en cuenta no son nunca todos los que el objeto es capaz de ofrecer; parece, por tanto, que una de las funciones del sujeto, sin intención de manipulaciones, es la selección de los aspectos concretos que estudia, y está claro que la realiza desde una determinada teoría previa que afecta necesariamente a los datos que recoge. Kuhn ha mostrado cómo el investigador proyecta su subjetividad en esta fase, y Popper ha comprobado que la teoría impone criterios en la acción del investigador, bien sean subjetivos, bien sean incorporados de tradiciones de investigación. Lo veremos con más detalle al estudiar a estos autores, en la epistemología del siglo XX.

b) Generalización inductiva, parte de la representación de un objeto y lo contrasta con otros para formar una hipótesis fáctica, es decir, una explicación sobre los hechos observados que están próximos. En esta fase las representaciones mentales procedentes del análisis se manifiestan por medio de la palabra, que construye argumentaciones y puede ser objeto de procesos de comunicación interpersonal.

En la fase primera la verificación puede hacerse mediante definición ostensiva, y está vinculada siempre a la situación empírica; en la segunda la validación se basa en la lógica y se aplica al lenguaje y a la argumentación: cualquier enunciado puede validarse volviendo hacia atrás los pasos dados para alcanzarlo. Es muy importante reconocer esta segunda fase porque justifica las posibilidades de depositar y conservar el conocimiento y desvincularlo de la situación empírica para poder comunicarlo.

c) Intento de explicación o formulación de una hipótesis teórica, con la cual se quieren explicar los hechos particulares observados no sólo en sí mismos, en su

especie, sino proyectándolos hacia generalizaciones y conexiones, especialmente las causales (origen y procedencia: p.e. la tragedia procede de la tendencia humana a la imitación), o las teleológicas (efectos que produce: la catarsis).

d) Deducciones lógicas basadas en las hipótesis aceptadas, tanto en el plano fáctico como en el teórico y formulación de enunciados científicos.

e) A partir de este punto, si se trata de objetos naturales cuyo comportamiento fenoménico es siempre igual, las hipótesis, una vez verificadas, se toman como leyes generales, incluso con valor predictivo: si se verifica, mediante la observación, que un objeto suspendido en la atmósfera cae, se puede formular la ley de la gravedad, que tiene un carácter necesario, como todas las naturales y, por tanto, predictivo de futuros fenómenos idénticos. Por el contrario, no podemos prever que, dadas las mismas circunstancias, sociales, individuales, culturales, etc., y en el supuesto de que puedan repetirse, se crearán tragedias como en el siglo V a. C. en Atenas, pues puede ser que la creación literaria se oriente hacia otras formas, o simplemente no se produzca; no existe una relación de necesidad, ya que los hechos contingentes dependen de la libertad humana y no se pueden formular leyes generales que vayan más allá del corpus analizado, y menos leyes de tipo predictivo.

La ciencia natural sigue luego una fase taxonómica; analiza las relaciones entre los objetos y, aplicando criterios funcionales, o de otro tipo, hace clasificaciones, teniendo en cuenta su origen, forma y finalidad.

Las ciencias culturales pueden dar un paso más hacia la comprensión que exigen los objetos humanos. En este punto, la aportación de las teorías hermenéuticas (Gadamer, Ricoeur) han sido decisivas en la teoría literaria, y así lo veremos al exponer la epistemología del siglo XX. Tanto la ontología como la metodología de la literatura han de tener en cuenta las circunstancias que definen lo literario en su origen y en su finalidad: la literatura procede del hombre y es para el hombre. El investigador tendrá que explicar la ciencia sobre la literatura sabiendo que es una obra humana con una finalidad humana. No bastan los datos, no basta su clasificación, es necesario trascender las explicaciones y pasar a una fase de comprensión de los objetos

Desde Platón se ha justificado el origen de lo literario en relación con el placer de la imitación: el hombre es un ser que se complace en imitar y en reproducir lo que ve, bajo formas diversas y con medios diversos. La literatura es mimesis por medio de la palabra y esto significa que ha de situarse siempre en el conjunto de la cultura, a la par que otras artes. Cuando un investigador se enfrenta a la obra literaria no puede hacerlo de la misma manera en que se enfrenta a la naturaleza, porque la cultura, por ser humana, exigirá explicaciones en relación a su autor y a su receptor.

En cuanto a la finalidad de la literatura (teleología) ha de analizarse en relación con los valores de su origen: es humana, psicológica, social, histórica, estructural, como todas las obras culturales, pero además es artística, como algunas obras culturales, y es lingüística, como otras, y específicamente artístico-lingüística: no hay otras obras humanas que sean a la vez artísticas y lingüísticas; de la misma manera, para especificar el texto dramático en el conjunto de las obras culturales, artísticas, lingüísticas, literarias, se aplica otro criterio: está destinado a la escena y presenta a sus personajes en acción, no mediante el relato.

La ciencia de la literatura ha de buscar su finalidad en relación con los rasgos que definen el ser cultural y ha de encontrar sus notas específicas en el conjunto de las ciencias culturales. En la historia de la teoría, que analizaremos críticamente, podremos comprobar en las diferentes escuelas y métodos de investigación, qué ontología mantienen, qué orígenes han reconocido, qué metodología han aplicado, y qué finalidad han buscado para esa parcela del ser cultural que es la obra literaria y para esa forma de conocimiento que es la teoría literaria.

Las explicaciones que las distintas escuelas han dado al proceso literario a lo largo de la historia suelen destacar alguno de los aspectos señalados. Esto ocurre en la práctica del análisis teórico de la literatura (Poéticas), sin explicitarlo textualmente y luego de una forma directa a partir de Kant. Con Dilthey se destaca el valor histórico de la cultura, las escuelas de teoría literaria que se suceden en el siglo XX en sus valores formales, en su valor psicológico, sociológico, estructural, semiológico, etc.,

hasta la Hermenéutica, que señala el sentido como objetivo prioritario en el conocimiento de la literatura.

### **Epistemología y Teoría de la Literatura**

La Epistemología no se ha ocupado directamente de la Teoría literaria, si hacemos excepción de mi reciente *Crítica del conocimiento literario* (2008). La Crítica del Conocimiento, investigación autónoma desde Kant, ha atendido primero a la justificación de las ciencias de la naturaleza y después a las culturales; las posibilidades específicas de la teoría de la literatura como investigación científica no han sido analizadas de una manera directa, si bien a la crítica de la teoría de la literatura le convienen inmediatamente los conceptos de la epistemología de las ciencias culturales y de la epistemología particular de alguna de ellas (teoría del arte, de la historia, del derecho, de la religión, etc.) y, sin duda, las escuelas de teoría literaria del siglo XIX y del XX se han beneficiado de los avances de la epistemología cultural; y podemos considerar que, con las adaptaciones exigidas por de la naturaleza específica de su objeto, los conceptos de la epistemología cultural son muy próximos y aplicables a la epistemología de la teoría literaria.

Para iniciar una revisión crítica de la teoría literaria, hay que partir de algunos presupuestos, o más bien, hay que reconocer algunos hechos que son específicos de la literatura, y que condiciona el método y los conocimientos sobre ella: se refieren fundamentalmente al objeto y al método. En primer lugar hay que tener en cuenta que la forma de expresión de la obra literaria es el lenguaje verbal, de modo que en el discurso literario se superponen dos sistemas semióticos, el lingüístico, cuyas unidades tienen por sí mismas un significado, y el literario, que no anula al anterior sino que sus unidades y relaciones añaden al valor semántico de los términos lingüísticos el sentido del arte literario, que, como hecho artístico, es polivalente y admite múltiples lecturas.

En segundo lugar, los límites nítidos entre la filosofía y la ciencia y entre estos dos modos de conocimiento y el arte, a veces se desdibujan o se problematizan en la epistemología, en la ontología y en la metodología literaria. La literatura es una

encrucijada de signos (verbales, literarios, artísticos...) y la teoría literaria es una encrucijada de conocimientos (lingüísticos, históricos, sociales, artísticos...), de modo que el método científico debe tenerlo en cuenta.

Refiriéndonos a la naturaleza de la investigación científica sobre la literatura, diremos que suele obviarse la expresión *ciencia de la literatura* y suele utilizarse *teoría de la literatura* para no plantear límites entre ciencia y filosofía a propósito de un objeto de estudio cuyo carácter artístico parece contradecir la aspiración a la verdad y a la razón. Hay teóricos de la literatura que rechazan de modo frontal que su saber pueda considerarse científico, y la razón que dan es que su objeto, la obra literaria, es artístico. Es un argumento falso porque sobre un objeto artístico o no artístico puede especularse de forma científica, filosófica, técnica, etc. La investigación sobre el objeto no cambia su naturaleza y la naturaleza del objeto no condiciona de forma necesaria las especulaciones sobre él. La literatura, objeto artístico, puede ser estudiada científicamente, sin que se plantea contradicción alguna en sus términos.

Es frecuente que un problema concreto de ontología o de metodología literaria se aborde desde un enfoque filosófico, y más frecuente aún que se utilicen ejemplos tomados de las obras literarias para explicar determinadas relaciones o conceptos de la filosofía o de algunas otras investigaciones, como la psicología, la historia, el derecho, etc. Los estudios sobre ámbitos próximos a la literatura y a la teoría literaria han propiciado y ampliado su conocimiento, ya que las relaciones entre los objetos de la cultura y las posibilidades de estudiarlos son intensas. Estas relaciones que han existido desde siempre, se han visto multiplicadas a partir de los finales del siglo XVIII cuando la gnoseología general se erige en investigación autónoma y van surgiendo las diferentes epistemologías que arrojan luz sobre el modo de proceder de las investigaciones científicas particularizadas por sus objetos naturales o culturales. Una vez que la gnoseología conoce los procesos del conocimiento trascendente (*Crítica de la razón pura*), cada vez cabe menos duda sobre la posibilidad de la epistemología específica centrada en la teoría de un ámbito de la cultura: el derecho, el arte, la literatura, la religión, etc., y a la epistemología literaria le corresponde

lógicamente la crítica de la teoría sobre la literatura, que la convierte en una investigación autónoma en el conjunto de las epistemologías de la cultura.

Las Poéticas, en general, han estudiado la literatura fenomenológicamente, es decir, tal como se presentan a la experiencia humana, en su apariencia; se enfrentan a los hechos literarios en sus formas oral o escrita, en géneros diversos y textos variados, reconocidos en una sociedad determinada como literarios. Todas suelen empezar describiendo las obras literarias en las unidades de sus diferentes niveles, sus relaciones internas y sus relaciones externas, diacrónicas y sincrónicas; generalmente buscan y proponen un sentido o lectura, les reconocen una finalidad humana, social, política, religiosa, etc. o bien, si derivan hacia la normatividad, enuncian los preceptos necesarios para construir con perfección, o con eficacia según la finalidad que le asignen, la obra literaria.

Toda esta argumentación sobre las posibilidades de la literatura, de la teoría literaria y de la epistemología las situamos en el nivel teórico, porque en la práctica hemos encontrado que ninguna de las poéticas incluye una introducción que la presente y la justifique como un saber científico sobre un objeto de naturaleza artística verbal, la literatura; los autores no se plantean la necesidad o conveniencia de justificar su objeto como artístico y su investigación como científica; en general hacen afirmaciones ambiguas sobre la naturaleza de su saber y la de su objeto de estudio y, se refieren a sus saberes como un modo de conocimiento, como arte, como técnica, como *poiesis*.

La teoría literaria se enfrenta a su objeto inmediato, la obra literaria, la describe y acaso la valora orientándose hacia una actitud normativa, la relaciona con otras obras literarias o con hechos sociales, o bien le asigna una finalidad (instruir, calmar los ánimos, entretener, dar una visión del mundo, o del sujeto, ser una forma de conocimiento intuitivo, diferente del argumentativo, etc.), sin proponer su justificación como actividad investigadora que busca unos conocimientos de tipo científico, técnico, filosófico, o de otro tipo. Esto no significa que no tenga carácter científico y no aporte conocimientos que puedan ser considerados como ciencia,

hablamos sólo de justificación explícita de una forma de investigación y de conocimiento. Las poéticas aportan conocimientos y teorías, aplican métodos científicos, pero hasta la fecha no sintieron la necesidad de hacer una epistemología literaria, es decir, de hacer una crítica explícita de su objeto, su método y sus conocimientos.

Parece lógico que no se haya planteado una gnoseología literaria, es decir, una teoría general del conocimiento aplicada al particular sobre la literatura; por ser más general, y centrarse en el proceso, no parece tan propio hacer una gnoseología de una teoría sobre un ámbito específico de la realidad, pues ya hemos precisado que la gnoseología se ocupa de investigar críticamente la capacidad cognoscitiva, y si la aplicásemos a la teoría sobre la literatura tendríamos una gnoseología literaria que vendría a coincidir con la epistemología literaria. La diferencia es clara: la gnoseología es más general, pues es una crítica del conocimiento como proceso que realizan los sujetos para obtener conocimientos del tipo que sean y sobre los objetos en general, y si se concreta al conocimiento sobre un objeto particular, por ejemplo, a la teoría literaria, tendremos una epistemología de la teoría literaria.

En la historia de la ciencia literaria no se ha intentado tampoco justificar la existencia y naturaleza del objeto y sus límites (ontología literaria); no se ha hecho la crítica del conocimiento literario; tampoco de los métodos adecuados para obtener y garantizar su conocimiento (metodología), ni su finalidad o necesidad en el conjunto de las investigaciones humanas, simplemente se enfrenta de un modo directo a la obra literaria, es decir, a la obra que la sociedad reconoce como literaria, la analiza en sí misma, en sus relaciones internas o con otros objetos naturales o culturales, de la época o de épocas anteriores, y de aquí induce sus conocimientos y acaso sus preceptos.

Aristóteles hizo su *Poética* buscando un conocimiento de la obra literaria, sin preámbulos para explicar o justificar lo que iba a hacer, sin anunciar el método que iba a seguir, sin aclarar si era científico, técnico o crítico; no se planteó si su objeto, la obra literaria, era apto para una investigación científica o de otra forma. El texto

que hoy tenemos de la *Poética* no precisa qué se propone hacer (de hecho estudia la poesía épica y la escénica), si existen y se pueden identificar como formas específicas de lo literario las obras épicas y escénicas, si existen criterios para señalar sus rasgos o sus diferencias y límites frente a otras obras próximas (ontología literaria), si es posible el conocimiento científico sobre el *corpus* elegido, qué caminos seguirá para lograr el conocimiento (metodología), por qué y para qué de ese *corpus* (axiología y teleología literarias). Aristóteles estudia los poemas de Homero, las tragedias de Sófocles y de otros trágicos, pero no anuncia por qué ha elegido ese *corpus*, de qué modo lo estudiará y si es el modo más pertinente y qué tipo de conocimiento resultará de ese análisis.

Aristóteles deja como presupuestos de su investigación todos estos temas, (a no ser que se haya perdido la parte de su obra que los trataba), y describe su objeto de estudio, sin justificar su existencia, la posibilidad de estudiarlo, sin proponer un método científico y la posibilidad de conocerlo en sus causas y en sus fines. Es una actitud investigadora que, por otra parte, es la que suele seguir la ciencia, y que tantas críticas ha suscitado desde la filosofía.

La ciencia no suele justificar la existencia de su objeto, admite como presupuesto que existe: la sociedad da nombre a unos objetos determinados a los que califica de literarios, o jurídicos, y la ciencia literaria o la ciencia jurídica, investigan sobre sus formas y relaciones. La *Poética* presenta su objeto, insinúa una finalidad normativa, dice que va a hablar de “las cosas pertenecientes a la misma investigación” y pasa de inmediato a enumerar los géneros literarios, cuyo conjunto se define por una nota común, la imitación:

“Hablemos de la poética en sí y de sus especies, de la potencia propia de cada una, y de cómo es preciso construir las fábulas si se quiere que la composición poética resulte bien, y así mismo del número y naturaleza de sus partes e igualmente de las cosas pertenecientes a la misma investigación, comenzando primero, como es natural, por las primeras.

Pues bien, la epopeya y la poesía trágica, y también la comedia y la ditirámica [...] todas vienen a ser, en conjunto, imitaciones...”

La *Poética* sirvió de modelo a todas las posteriores; si tomamos, por ejemplo, una del Renacimiento, el *Arte Poética*, de A. S. Minturno, podemos comprobar que se inicia de la misma manera. Su discurso es un diálogo, entre Minturno y cuatro amigos poetas cultivadores y conocedores del arte literario; después de un intercambio de florituras acerca de la excelencia de la poesía y de lo mucho que los interlocutores saben sobre ella, según repiten unos ante la humildad del aludido, Minturno contesta a la primera pregunta: “¿Que es la Poesía”, con unas palabras resumen: “Imitación de varios tipos de personas, de modos diversos con palabras, con armonía, o con tiempos, separadamente o con todas estas cosas juntas, o con una parte de ellas” (2009:157).

Ninguna alusión a la procedencia o finalidad de la literatura, o como objeto apto para generar conocimientos científicos; el *Arte Poética* describe los elementos y las relaciones que entre ellos se establecen a fin de conseguir un modelo y formular preceptos, tomando como modelo el estilo de los clásicos y de “los nuestros”, a fin de que los nuevos poetas aprendan a escribir y se benefician de un arte experimentado por los grandes poetas anteriores.

Este modo de entrar directamente a describir el objeto, sin justificarlo epistemológicamente fue general a todas las investigaciones científicas anteriores al siglo XIX. No existe una epistemología como investigación autónoma ni en la Antigüedad clásica ni en la Edad Media. En la época clásica, aunque no faltan reflexiones epistemológicas que salpican el discurso de algunas obras, la epistemología no existe como disciplina autónoma y mucho menos referida a la teoría literaria. La gnoseología empieza a insinuarse en el Renacimiento y se afirmará a finales del siglo XVIII. Suelen considerarse precedentes, o incluso fundadores, algunos filósofos que trataron del conocimiento: J. Locke, en su *Ensayo sobre el entendimiento humano* (1690), aborda sistemáticamente el origen, la esencia y la certeza del conocimiento; G. W. Leibniz en *Nuevos ensayos sobre el entendimiento*

*humano* (1765) refuta la tesis de Locke; G. Berkeley, en *Tratado de los principios del conocimiento humano* (1710) y David Hume en *Tratado de la naturaleza humana* (1739-40) y en otra obra más breve, *Investigaciones sobre el entendimiento humano*, (1748), colocan en el centro de interés de la filosofía europea los temas del conocimiento. No obstante, suele señalarse como fecha del nacimiento de la Gnoseología el año de 1781 cuando E. Kant publica la que se considera obra fundacional, *Crítica de la razón pura*, que analiza, con espíritu crítico, la validez lógica del conocimiento científico sobre la naturaleza, tal como había sido formulado en las teorías de Newton. Kant es el iniciador en la cultura de Occidente del sistema gnoseológico llamado *Criticismo*, por su actitud crítica, y también *Trascendentalismo*, porque analiza el conocimiento en sí, como proceso, sin tener en cuenta las circunstancias concretas del sujeto y del objeto.

A partir de esa fecha se desarrollará la Gnoseología general y también la Epistemología como investigaciones autónomas que señalan las posibilidades del conocimiento y analizan críticamente el modo de actuar de la investigación en las distintas ciencias.

El panorama general de la Epistemología en la historia, y enfocándolo hacia la Epistemología literaria, puede dividirse en cuatro etapas, diacrónicamente diferenciadas:

1. La *epistemología implícita*: la *Poética* de Aristóteles y las poéticas que la imitan a lo largo de los siglos, y las teorías de la literatura que se suceden en el siglo XX, no se han planteado directamente la necesidad de justificarse como ciencia, y se desarrollan al margen de especulaciones críticas, apoyando su investigación en una epistemología latente.

Lakatos (1974) mantiene la tesis de que la epistemología de una ciencia puede inducirse de su práctica, y así, si bien no hay una epistemología formulada directamente en las poéticas, si se atiende a sus presupuestos, al modo de enfocar y tratar los problemas, al método que de hecho aplican en las investigaciones, y las conclusiones que obtienen, se puede ver que hay una epistemología latente. La

*Poética* de Aristóteles y todas las que la siguen hasta hoy, no formulan una crítica del conocimiento que explique por qué o para qué tratan los temas y la forma en que lo hacen, pero es indudable que los enfocan y desarrollan de una forma determinada, que es fruto de una elección previa entre varias posibilidades no expresadas. La epistemología latente en las poéticas se induce de las teorías literarias, de los temas que estudian y del tipo de leyes que formulan. Estamos ante una epistemología aplicada, no formulada.

2. El *Criticismo*, o Trascendentalismo, que confiere a la gnoseología y luego a la epistemología el carácter de investigación autónoma. En la *Crítica de la razón pura*, Kant se propone explicar las razones de la cientificidad de la investigación sobre el mundo natural, tomando como referencia el corpus de la física de Newton, cuyo valor científico era reconocido por la mayor parte de la comunidad científica de la época. Kant intenta aclarar las condiciones y posibilidades de la razón humana para investigar la naturaleza y llega a la conclusión de que las especulaciones sobre el mundo natural son científicas, por dos razones: porque avanzan en el conocimiento y formulan leyes generales; a la vez, rechaza la posibilidad de considerar científica la investigación sobre las obras del hombre, que avanza, retrocede, se detiene, sin seguir una línea progresiva de conocimiento, y se reducen a teorizaciones sobre lo mismo, sin alcanzar leyes generales, ya que sus objetos no tienen un comportamiento regular; estas investigaciones, según Kant, no pueden denominarse ciencias, y, si acaso, serán otro tipo de conocimiento.

3. La *Epistemología de las ciencias históricas*: después de la negativa kantiana a considerar científica la investigación cultural, la filosofía del siglo XIX y hasta mediados del XX, dedica su interés, desde ángulos diferentes, a justificar el estatus científico de la investigación sobre la cultura. El mundo creado por el hombre había suscitado a lo largo de la historia especulaciones e investigaciones y había una serie de conocimientos, un corpus de teorías que podían considerarse saberes científicos y recibían la denominación de ciencias históricas, ciencias morales, ciencias de la cultura, ciencias del hombre; para ellas faltaba una justificación

epistemológica, si es que se consideraban diferentes de los conocimientos sobre el mundo de la naturaleza.

Los filósofos neokantianos, Rickert y Windelband principalmente, tratan de señalar las diferencias entre el mundo de la naturaleza y el mundo de la cultura y filósofos posteriores señalan la vinculación de la cultura con el hombre, con la historia, con la sociedad, con los valores simbólicos, etc.

Entre las investigaciones culturales ocupa su puesto la teoría de la literatura, y como tal está incluida en las críticas de Dilthey de una epistemología histórica, en la social de Mannheim, en el estructuralismo lingüístico, en la semiótica, en la Hermenéutica y también en todas las poéticas del NO que niegan la posibilidad de un conocimiento científico de la literatura.

Las ciencias naturales se diferencian de las culturales por su objeto; ambas analizan objetos objetivados de alguna manera, naturales o creados por el hombre; ambas recorren las mismas fases de análisis en la primera parte de la investigación: la ciencia natural *describe* los objetos (fenomenología) y no puede conocer su Noumeno o esencia; alcanza un nivel *taxonómico*, y propone clasificaciones descriptivas o funcionales. La ciencia cultural también describe y clasifica a sus objetos, en lo que coincide con la investigación natural, pero da un paso más e intenta comprenderlos, y puede hacerlo porque son objetos creados por el hombre y lo que hace un hombre puede ser comprendido por otro; los objetos naturales no aspiran a la comprensión. La Hermenéutica ha puesto en claro esta diferencia entre un tipo de ciencia y otro: la natural explica y clasifica; la cultural explica, clasifica y comprende.

Los modelos y las leyes formales, que la investigación cultural comparte con la natural, ofrecen los datos para fundamentar una comprensión que se resuelve en la *Erlebniss*, es decir, en la *Vivencia*, fenómeno humano exclusivamente, compartido por el autor del objeto y por el investigador. Situándonos en nuestro ámbito, la vivencia está y puede ser compartida, en la creación de la literatura y en el estudio de la literatur, en la literatura y en la

teoría de la literatura; el momento creacional de la obra literaria que experimenta el autor puede ser recreado por el teórico que lo comprende en todas las investigaciones sobre objetos humanos. La relación entre el creador de la obra cultural y su estudioso se realiza en una vivencia vivida por el autor y recreada por el investigador. Este proceso no es posible en la ciencia natural, en la que el investigador humano no tiene relación alguna con el creador, o con el Noumeno de la materia. En la epistemología histórica podremos comprobar cómo han asumido esta idea las distintas escuelas de teoría literaria en su epistemología aplicada, no expresada.

Ciencia de la naturaleza y ciencia de la cultura comparten una metodología para analizar la parte material de los objetos, y alcanzar leyes estables, de diferente amplitud y se distinguen sustancialmente al pasar al nivel de la comprensión: el investigador que se enfrenta a obras naturales, sin autor humano, puede añadir a la descripción las clasificaciones basadas en relaciones de identidad o de oposición, de funcionalidad o en otros criterios; el investigador cultural, además de describir y clasificar a sus objetos, por sus relaciones, por sus funciones, por criterios cronológicos o espaciales, etc., debe interpretar y comprender los sentidos de las obras humanas por relación a su origen y a su finalidad (autor / lectores).

Ante estos hechos clarificados por la epistemología, surgen convenciones que imponen criterios que dan lugar a los distintos tipos de ciencia. Será convencional poner límites en alguna parte de los procesos: para unos epistemólogos será ciencia toda investigación que aplique método científico, independientemente de la naturaleza de su objeto; para otros será ciencia la investigación que consiga proponer leyes generales; para otros hay dos clases de ciencias, que se diferencian por la naturaleza de su objeto, natural o cultural; para otros la diferencia estará en que las ciencias naturales explican, mientras que las culturales además comprenden, buscan el sentido e interpretan el valor simbólico de los objetos.

4) Las que llamamos *Poéticas del No*, niegan que sea posible un conocimiento científico sobre la cultura dada la falta de seguridad en los límites de sus objetos, la falta de acuerdo en las convenciones, y sobre todo, por la posibilidad de que el texto literario sea interpretado de varias maneras, dada su polivalencia; más aún, algunos críticos y algunas escuelas teóricas reaccionan contra la razón que presidía la investigación epistemológica anterior y niegan la posibilidad de un conocimiento científico sobre cualquier realidad, natural o cultural, y derivan su interés hacia el lenguaje como forma de expresión, y sobre todo como instrumento para construir argumentos lógicos.

Algunas poéticas niegan al hombre como razón y como unidad permanente (el yo), y mantienen que la única ciencia posible es una formulación lingüística y su única forma de argumentación y de validación es la lógica, pues no es posible la verificación con una realidad que se niega, (“Giro lingüístico”).

Puesto que los conocimientos se expresan por medio del lenguaje, y en algunos casos el mismo objeto del conocimiento también está expresado en términos lingüísticos (la literatura) y puede suscitar varias lecturas, no hay seguridad alguna para formular enunciados científicos, y puesto que lo único objetivo de que dispone el investigador (y el creador) es el lenguaje, las especulaciones deben limitarse a ese sistema. Posiciones tradicionales (razonables) conviven con otras posiciones actuales (irracionales) que se van concretando en distintas escuelas (deconstrucción, pensamiento débil, etc.). A partir del medio siglo XX se suceden y se multiplican sin tregua, diferenciadas por sus bases ideológicas, por los avatares políticos y culturales y por las formas de expresión, pero todas de acuerdo en negar la posibilidad de una teoría de la literatura

Vamos a analizar críticamente estas cuatro etapas sucesivas en el tiempo, y a la vez en la lógica.

## **EPISTEMOLOGÍA IMPLÍCITA**

El texto que hoy tenemos de la *Poética* de Aristóteles no está completo, hay partes que se anuncian y no aparecen, géneros citados, pero no tratados, por ejemplo, la comedia, y hay géneros literarios que ni se tratan ni se citan, por ejemplo, la lírica. No podemos saber si esas partes no tratadas, que completarían una poética, llegaron a escribirse o quizá se perdieron; tampoco sabemos qué naturaleza tiene el texto: si eran unas notas para las explicaciones de clase, o si era un texto definitivo para su autor. La *Poética* ha suscitado muchas interpretaciones, ninguna definitiva, sobre lo que trata y lo que no trata. Lo que sí sabemos es que es una teoría bastante completa sobre la tragedia y otra no tan completa sobre la epopeya. También sabemos que, por razones literarias o políticas, es una de las obras más utilizadas, parafraseadas, comentadas y traducidas de nuestra cultura, y que la historia de su transmisión presenta muchos problemas.

Ateniéndonos a lo que hay, pretendemos proyectar sobre la *Poética* de Aristóteles y las que la imitaron a lo largo de siglos una crítica del conocimiento literario, para reconstruir el concepto de ciencia latente en ellas, qué tipos de leyes considera científicas, generales o contingentes, específicas o características; analizaremos los temas que tratan (origen, formas, finalidad), el modo en que los estudian y los resultados, y de esto deduciremos o induciremos qué ontología les sirvió de referencia, qué metodología han seguido, que tipo de conocimiento han alcanzado: científico, técnico, histórico, filosófico, etc. En resumen, trataremos de inducir del texto de la *Poética* la teoría del conocimiento que sirvió de base a las poéticas durante muchos siglos.

Aristóteles toma como objeto de estudio de su *Poética* los poemas homéricos y un conjunto de tragedias que se representaban en Atenas en honor a Baco, y que la sociedad consideraba un género literario, el dramático; sobre esas obras se formula una teoría y una crítica literarias.

Dolezel considera la poética como una actividad teórica frente a la crítica literaria que es una actividad axiológica (Dolezel: 1990); la mayoría de los investigadores están de acuerdo con esta diferenciación: una actitud teórica,

discursiva, argumentativa sobre la literatura da lugar a la poética, es decir, a una teoría de la literatura; una actitud valorativa, axiológica, ante la obra literaria, genera la crítica literaria. La epistemología literaria revisa críticamente esas dos actividades, y puede expresarse directamente, o bien quedar implícita, en cuyo caso puede reconstruirse a partir de la teoría, por lo que ha hecho y cómo.

Las poéticas, desde la aristotélica, y aunque amplíen su teoría con las partes no tratadas en ésta, coinciden en unos presupuestos, tratan unos determinados temas y adoptan unas actitudes ante sus objetos de estudio, que en general coinciden también con los esquemas seguidos por otras ciencias culturales. Una tradición de investigación, basada en la intuición, explica esas coincidencias, a pesar de que no se hayan depurado críticamente de una manera autónoma las teorías epistemológicas literarias. Los temas y presupuestos más frecuentes en las poéticas son los siguientes:

1. *El objeto.* El primero de los presupuestos que admiten las poéticas es la existencia de un conjunto de obras con unos caracteres específicos, al que la sociedad denomina *literatura*. Al iniciar la investigación literaria, la identificación de un corpus literario puede hacerse ateniéndose a la opinión popular (*doxa*), a la definición verbal recogida en el diccionario, o a partir de una convención. Es el tema ontológico que, para las poéticas, se resuelve en relación con uno de los tres supuestos: en forma *ostensiva, verbal* o *convencional*.

Aristóteles no propone una lista de las obras que él va a tomar por tragedias, investiga sobre las que la sociedad de su tiempo tiene por tales. Una vez que las conoce, por la lectura o por la representación, empieza definiendo la tragedia como una imitación, en el conjunto de las obras literarias, y luego especifica su extensión, sus temas, sus niveles, sus partes cuantitativas y cualitativas, los conceptos más destacados que encuentra repetidos en ellas: mimesis, anagnórisis, catarsis, hybris, etc.

A partir de la determinación del objeto, en forma general, la *Poética* en el epígrafe número seis, da una definición de tragedia, que es el resultado de una lectura de varias, en la que enumera los rasgos que caracterizan y especifican a las tragedias en general, no a una en particular; los capítulos que siguen analizan cada uno de esos rasgos generales para verificar si corresponden y de qué forma como predicados del término definido.

Este es el modo de proceder en la investigación, sin que antes de empezarla se avise que se va a hacer así por tales o cuales razones. Hay que reconocer que en este punto de partida hay una clara petición de principio: por una decisión, apoyada en la opinión, en la definición verbal o por convención, se toma por “tragedias” unas determinadas obras; se analizan y destacan unas notas que pasamos a considerar específicas de lo literario: lo literario es aquello que previamente hemos aceptado como literario y caracterizamos a las obras literarias por los rasgos que mediante el análisis encontramos en tales obras. Y, sin duda, este mismo modo de actuar se sigue en las ciencias jurídicas, en las históricas, en las investigaciones sobre el arte, la religión, etc., es decir, en todas las ciencias de la cultura.

Estamos ante una perplejidad metodológica que puede explicarse desde una perspectiva social: el teórico de la literatura hace su estudio en una situación social no inicial, en una sociedad en la que existe una tradición de creación literaria y de conocimiento sobre literario. La obra literaria no se determina por su peso específico, o por su número atómico, sino mediante un consenso social previo. Hay un conjunto de obras que se consideran “literatura”: el objeto de la teoría literaria preexiste, y la teoría literaria da por supuesto que está ya identificado socialmente, por eso podemos hablar de un *presupuesto ontológico*.

2. *Extensión y límites de la literatura*. Constituye un tema de la teoría literaria que puede inducirse de los textos, porque no se presenta de forma expresa. Es una precisión del tema ontológico, en relación inmediata con el ser de la literatura, porque según se determine lo que ésta es, los límites serán unos

determinados y se podrán considerar literarias un número mayor o menor de obras: si se admite que la mimesis es el rasgo específico de lo literario, no serán obras literarias las que no sean copia; si proponemos que lo específico de lo literario es la ficcionalidad, quedarían fuera las obras de historia, los tratados de agricultura, los ensayos, las crónicas, y se incorporaría con pleno derecho la subliteratura, y otros géneros ficcionales, aunque su valor artístico sea ínfimo; pero si lo específico es el uso artístico de la lengua, podrían entrar obras históricas, biográficas, y hasta las actas notariales acaso: en cada caso los límites de la literatura varían.

3. *Relaciones internas y externas.* Señalados los rasgos distintivos y los límites de lo literario, las obras pueden analizarse en sus relaciones internas y en sus relaciones externas. Es otro tema que se encuentra prácticamente en todas las poéticas.

Las relaciones internas de la obra literaria forman, según afirma Aristóteles, un modelo estructural mereológico que da unidad a la obra. La tragedia, como toda obra literaria, se expresa mediante signos del sistema lingüístico, y puede ser analizada en las relaciones fonéticas, morfológicas, sintácticas y semánticas, de la forma en que cada uno de esos niveles lo permita, por ejemplo, los tres primeros incluso con criterios cuánticos (número y repetición de sílabas, intervalos tónicos, paralelismos, bimembraciones, etc.); al análisis de las relaciones lingüísticas habría que añadir, como específico de la teoría literaria, el estudio de las relaciones artísticas y literarias.

El otro aspecto, el de las relaciones de la obra literaria con el mundo exterior, coloca en primer término el concepto de *mimesis*, tan controvertido a lo largo de los siglos, y considerado principio generador del arte; la obra de arte mantiene con el mundo de la Naturaleza y de la Cultura una relación de representación: la obra literaria imita, reproduce, mediante la palabra, los caracteres y las acciones de los hombres, y los dispone en un tiempo y un espacio literarios.

Hay diversas formas de explicar la *mimesis*, Platón la relaciona con una inclinación humana: el hombre siente placer reproduciendo lo que ve y esta tendencia

es el origen de las obras artísticas, que no son instrumentales como las herramientas o los enseres, de finalidad claramente pragmática; Aristóteles cree que el hombre copia lo que ve, de donde deriva la teoría de la *poiesis* como actividad que origina la representación; las poéticas clasicistas del Renacimiento y Barroco amplían la mimesis de la realidad a la posible imitación de textos clásicos. Hasta finales del siglo XVIII las Poéticas mantienen este principio, son las poéticas miméticas, que prolongan hasta hoy la idea del arte como copia, bien clara en la pintura figurativa. El idealismo filosófico de Fichte fundamenta una nueva concepción del arte como *creación*, lo que supone que el autor no representa lo que ve, no se limita a observar y copiar, sino que inventa, crea, mediante otra de sus facultades, la imaginación.

La nueva concepción del arte cambia radicalmente los problemas de las relaciones de la obra con el mundo exterior. Inspirándose en el idealismo y en la teoría de los mundos posibles de Leibniz, las poéticas creacionistas remiten la obra literaria a espacios imaginarios, sacándola del mundo de la realidad: la literatura crea mundos ficcionales y deja de copiar el mundo empírico; el artista sustituye su capacidad observadora y mimética por su imaginación creadora, como se puede ver claramente en la pintura abstracta y en general en la no figurativa.

4. *Modelo de análisis.* Después del tema ontológico, el de la extensión y límites del arte literario y el de las relaciones internas y externas de la obra, la poética aborda otros temas, entre ellos el metodológico: qué forma de análisis ha de seguir para alcanzar conocimientos científicos. El modelo está en relación con el concepto que se tenga de lo literario, como copia o como creación. El modelo que inicia la *Poética* de Aristóteles y luego siguen todas las poéticas miméticas hasta finales del siglo XVIII (Bobes, 1995, 1998) puede denominarse estructural mereológico, pues analiza las estructuras que las relaciones entre las partes dibujan en la obra literaria y nunca agotan su sentido; será sustituido por el modelo funcional, tomado de las ciencias de la naturaleza por la escuela morfológica alemana y por los formalistas rusos (sobre todo, Propp en su concepto de *función*). En el siglo XX la narratología (la escuela morfológica alemana, el formalismo ruso, el neoformalismo francés) desarrollará ampliamente la morfología literaria en el estudio de las tramas (lineal, paralela,

inversa, de pasos adelante y atrás, etc.) y de la unidades narrativas (funciones, motivos, secuencias, actantes, cronotopo), a partir del concepto de *función* y de *actante* como unidades generales, estables e independientes de la forma.

Según el modelo, se realizan las investigaciones: el análisis de las unidades en sí mismas, sin entrar en sus relaciones internas o externas, es practicado en las poéticas descriptivas, que no pueden considerarse todavía científicas, sino como una fase, la de recogida de datos, de la investigación, a la que se le exige objetividad, pero no comprensión; el análisis de las relaciones internas en el conjunto único y sistemático de la obra constituye el modelo estructural mereológico; y el modelo funcional se impone en las *poéticas creativas* que surgen en el Romanticismo, basadas en el idealismo fichteano. Los dos últimos son modelos de investigación científica cultural, ya que además del análisis de las unidades y de su funcionalidad, propio de las ciencias naturales, aspira a comprender la obra señalando las leyes generales por las que se rige.

La aspiración más universal de las investigaciones científicas es formular leyes generales, y, por lo que se refiere a las culturales, el presupuesto más general podría ser que todas las obras creadas por el hombre mantienen relaciones internas sistemáticas, estructurales, no caóticas o acumulativas. El estructuralismo, aplicado como método implícito en la *Poética*, reaparece en la ciencia lingüística en el siglo XX, con Saussure y el Círculo Lingüístico de Praga; se presenta con un léxico muy marcado, que pronto desaparece, pero queda el principal presupuesto ontológico de toda ciencia cultural por el que se reconoce que los objetos creados por el hombre mantienen unas relaciones entre las partes y con el conjunto, que les da unidad formal y unidad de fin y los transforman en sistemas cerrados (Dilthey: 1986).

El concepto de *estructura*, con lo que implica de estabilidad, justificaría el carácter de *objeto científico* para la literatura, de la misma manera que el concepto de *necesidad*, que rige el comportamiento de los objetos naturales les da, según mantiene Kant, el carácter de objetos aptos para la investigación científica y la posibilidad de formular leyes generales. Las leyes científicas que la investigación cultural descubre

en sus objetos, serán leyes estructurales, no descriptivas, aunque en principio la investigación se inicie con descripciones formales de las obras literarias individuales. Las obras literarias, como conjuntos estructurados, no responden al *cuánto*, como lo hacen los objetos naturales, pero sí al *cómo*. Este es el desarrollo que siguen las poéticas, las leyes generales que advertimos que buscan, aunque no se atengan de una manera explícita a los presupuestos y enunciados que citamos.

La mereología (meros=*parte*), estudiada por el filósofo polaco S. Lesniewski (1886-1939) como una teoría del todo y de las partes y de las relaciones entre ellas, añade un matiz muy importante en la investigación literaria: en ningún caso, lo que se explique para cada obra o para cada una de sus partes o niveles, dará explicación completa de otras o del conjunto, pues cada obra es una variante y cada uno de los niveles de análisis tiene sus propios valores que pueden coincidir o contrastar, intensificar o suprimir, los valores de las unidades, dando un sentido nuevo: el conocimiento exhaustivo de los personajes de una tragedia no da informes sobre el conflicto, porque éste depende también de la disposición de los motivos en el texto; el conocimiento de todos los motivos que componen un relato no explica su trama, la secuencia de funciones puede condicionar el sentido primero y ponerlo en contraste o contradicción con el nuevo que el texto propone: el sentido de una obra va siempre más allá del que puede proceder de todas sus unidades sumadas.

Todas las unidades que se identifican: partes cuantitativas o cualitativas de la tragedia; unidades narrativas: motivos, personajes, cronotopo, pueden ser articuladas de modos diferentes en una estructura cerrada y única, lo que hace cambiar su sentido, además cada uno de los niveles de análisis puede estructurar sus unidades con omisiones, reiteraciones, sincretismos, etc., que dan lugar a variantes innumerables de valor y sentido. La ley general de todas las obras literarias sería la de su carácter estructural, y la mereología puede explicar además las infinitas variantes, que proceden de la libertad de los autores en el manejo de la composición y disposición del discurso: el objeto cultural se atiene a una organización estructural, pero excluye la ley de necesidad, que garantiza la uniformidad en el comportamiento de los objetos naturales.

5. *El discurso verbal*. Otra línea de investigación, después de las relaciones internas de la obra y las externas con la realidad y la ficción, es la que se refiere al *discurso* de la obra literaria. Es un tema tratado a lo largo de los siglos en las poéticas, en relación con la gramática y la retórica. Particularmente a partir de los poetas y los críticos románticos el lenguaje poético se convierte en el tema central de la teoría literaria y culmina en la famosa pregunta de Jakobson: ¿qué es lo que convierte una expresión lingüística en una expresión literaria? El método científico en la investigación sobre este tema sigue siendo el estructural y el mereológico: se estudian las relaciones de las unidades lingüísticas utilizadas en el poema y se analizan los rasgos característicos, si los hay, que definan la expresión poética, pero nunca se alcanza la explicación total, siempre queda un plus inasequible al análisis, que impide vincular de forma absoluta las expresiones y los sentidos.

La literatura como un hecho social determinado por consenso implícito, su unidad, sus límites, el concepto de literariedad, las relaciones internas y externas de la obra, la expresión lingüística, su sentido y sus valores semánticos y pragmáticos, son los temas tratados por las poéticas a lo largo de los siglos. Y todos ellos se abordan desde una epistemología latente, que orienta la teoría hacia el conocimiento de lo general.

Además hay otros temas que derivan del enfoque seguido por la investigación en el proceso de comunicación literaria: relaciones de la obra con su autor (objetivismo / subjetivismo; psicologismo, sociologismo, determinismo, formalismo, etc.), con el mundo (realismo / idealismo); con el lector (lecturas varias, interpretaciones, vivencias, simbolismo, etc.). Un gran abanico de posibilidades de análisis, de estudio y de interpretación han sido apuntadas y desarrolladas en grados diversos por las poéticas de todos los tiempos, y por las teorías literarias que se suceden en el siglo XX, al socaire de las investigaciones gnoseológicas y epistemológicas de las ciencias culturales, aunque no se ha planteado una epistemología literaria autónoma. Todas ellas pueden seguir métodos adecuados para alcanzar categoría científica, y todas pueden trivializarse en análisis que no trascienden la mera descripción de formas.

Vamos a ver cómo se pueden recuperar la epistemología implícita que preside la elección de temas y el estudio sobre ellos en las poéticas, tomando como modelo la de Aristóteles.

### **La epistemología implícita en la *Poética***

La *Poética* admite unos determinados presupuestos y aplica un método con los que inicia y desarrollar coherentemente una teoría de la literatura; su texto responde a un modo de entender la ontología literaria, de aplicar un método científico, de hacer una taxonomía de los hechos literarios, y de concebir la axiología y la teleología de la literatura. El presupuesto más amplio que se puede identificar en la obra aristotélica consiste en admitir que hay un *corpus* de obras pertenecientes a distintos géneros literarios (tragedia y poema épico) determinado socialmente, que puede estudiarse con un *método científico*, sobre el que son posibles los *conocimientos* científicos.

Fue G. F. Else (1957) quien señaló que el texto de la *Poética* no incluye explicaciones expresas sobre el tipo de objeto que estudia ni sobre la clase de conocimiento que pretende; después se ha insistido en esta circunstancia, pero no cabe duda de que el autor se apoyaba en una epistemología implícita que, según la tesis de Lakatos se puede reconstruir analizando el texto. Si se formula una teoría literaria, lleva implícita una epistemología literaria. Trataremos de aclarar la que sustenta la *Poética*.

La *Poética* fue traducida, analizada, estudiada, comentada, parafraseada, interpretada con gran fervor en Europa, a partir del Renacimiento italiano; se han escrito muchos estudios sobre los conceptos que ha usado: mimesis, catarsis, *mithos*, unidades, partes cuantitativas y cualitativas, *hibris*, *pathos*, *anagnórisis*, verosimilitud, etc. Luego se comentaron los comentarios y, a veces, se tomaron por afirmaciones originales del texto aristotélico lo que eran opiniones de los comentaristas; así ha ocurrido con el tema de las tres unidades, y de una forma general al atribuir a Aristóteles una actitud normativa, respecto a la creación

literaria, siendo así que él se atenía a la descripción de los hechos e interpretación de los textos en leyes estructurales o funcionales.

En contra de esta actitud se ha reaccionado con la vuelta al texto original (Tatarkiewicz, 1987) y se ha fijado la distancia del texto con la polémica que poco a poco se había establecido entre lecturas que oscurecían el discurso y los conceptos de la *Poética*.

La epistemología de la *Poética* se induce por lo que trata y por lo que deja fuera, a pesar de que esto resulta impreciso en un texto probablemente incompleto. El autor ha tenido que tomar partido para estudiar unos temas y dejar fuera otros, siguiendo unas pautas respecto al contenido de la teoría literaria que definen su postura; por ejemplo, estudia el lenguaje y más que un análisis gramatical de las unidades lingüísticas, atiende a sus posibilidades de uso literario; estudia las tragedias, poniendo ejemplos individuales, pero busca enunciados generales, lo cual ilustra sobre su concepto de la ciencia literaria; no incluye entre los géneros literarios a la mélica, porque la sitúa en el ámbito de la música, etc; sin embargo, aunque no trata la comedia, que cita en varias ocasiones contraponiéndola a la tragedia, podemos inducir que la trató y que se ha perdido la parte donde exponía su teoría, probablemente paralela a la de la tragedia.

Teniendo en cuenta lo que está en la *Poética* y sin olvidar que es un texto incompleto, creemos que se pueden establecer los principios epistemológicos que le sirvieron de guía.

Aristóteles considera que la literatura se manifiesta en obras de especies diferentes que constituyen géneros literarios, como el épico y el escénico, en el que incluye la tragedia y la comedia. Hay normas generales a las que se atienen las obras de todos los géneros, por ejemplo, todas son imitaciones, y hay normas particulares de cada género, por ejemplo, la poesía escénica presenta su fábula mediante la actuación de los personajes, mientras que la épica tiene carácter diegético y narra la fábula; tanto la tragedia como el poema épico tratan de personajes esforzados y lo hacen en verso, pero se diferencian en que el verso de

la épica es uniforme; también se diferencian por la extensión: la escénica “se esfuerza por atenerse a una revolución del sol o excederla poco, mientras la epopeya es ilimitada en el tiempo”, (1449b), aunque en principio parece que eran iguales. Hay otros rasgos que comparten los dos géneros: la tragedia y el poema épico coinciden en que ambos tratan de personajes esforzados en verso y con argumento, pero aquí se diversifican en otros aspectos: la épica mantiene el verso uniforme y es un relato, etc.

Al considerar las obras de cada género, sus coincidencias y diferencias y su historia, puede deducirse qué generalidad tienen las leyes que los rigen: si afectan a toda la literatura, a un género, o a un grupo de obras de un género, por ejemplo, a la tragedia pero no a la comedia; también se pueden deducir algunos principios y criterios para hacer las clasificaciones, qué tipos de acciones se atribuyen a los personajes, según sean de baja o alta condición, qué lenguaje les corresponde, etc, en la tragedia que trata de personajes esforzados o en la comedia que trata de gente baja. Nada podemos saber de los géneros no citados y no tratados y poco sobre los citados y no tratados, a no ser lo que podamos deducir por analogía, o por contrapunto.

Dolezel en el capítulo primero, “Aristotele: poetica e critica”, de su obra *Poetica occidentale. Tradizione e progresso* (1990), ha tratado de explicitar los principios epistemológicos subyacentes en la *Poética*, y ha deducido los presupuestos, el carácter científico, universal y mereológico, del método, y cómo se inserta el conocimiento literario en la teoría aristotélica del conocimiento. En nuestra exposición nos apoyaremos en algunas de las ideas de Dolezel para hacer la crítica del conocimiento literario de la *Poética*.

En principio la *Poética* se mueve entre dos modos de conocimiento, el arte y la ciencia. La literatura es el *arte* que imita la naturaleza por medio de la palabra y crea así las obras literarias; los poetas son los expertos en tal arte. Las obras creadas por los poetas pueden ser objeto de una reflexión por parte de un investigador, que puede formular una *teoría* de la literatura. La *Poética* deja claro que las funciones

del poeta y del teórico son muy diferentes: Sófocles crea, imitando la naturaleza humana, el *Edipo rey*; Aristóteles reflexiona sobre su texto y hace una teoría de la tragedia; el poeta hace literatura, el investigador hace ciencia. La *Poética* es una investigación, que pretende ser científica, sobre obras literarias, como *Edipo rey*, que pretenden ser artísticas. El conocimiento que el teórico adquiere con sus análisis y reflexiones sobre las obras beneficia al poeta para sucesivas creaciones que, a su vez, con nuevas obras, amplían las posibilidades de conocimiento del investigador: se establece así una interacción intensa y continuada entre el artista y el teórico, entre el arte y la ciencia.

Aristóteles explica el origen de la literatura, considerada ésta como imitación de la naturaleza, por la tendencia humana a la imitación, aparte de que también podría explicarse teleológicamente por los fines que persigue (político, docente, lúdico, religioso, social, etc.); la complacencia humana en el conocimiento y en el reconocimiento, justificaría la investigación científica. Las dos actividades, de creación y de conocimiento, aunque mantienen una interacción continua, son actividades distintas y cada una tiene sus formas y sus leyes. Una crítica del conocimiento literario confirma estas relaciones y las respectivas competencias del arte y de la teoría.

En otras obras (*Ética a Nicómaco*, *Metafísica*) plantea expresamente Aristóteles el tema gnoseológico, y habla de varios tipos de conocimiento humano: el común (*doxa*), el técnico (*tejne*), el científico (*sofía*). El común es el punto de partida para los otros dos; el técnico versa sobre el aprendizaje y puede entenderse eficaz en los dos planos, en el de creación y en el de investigación; el científico, aplicado a la literatura, tendría como finalidad el establecer las propiedades esenciales o generales de la literatura y se sitúa en el nivel de la investigación, no de la creación.

Teniendo en cuenta que la *Poética* es una investigación científica, no filosófica, Aristóteles procede como suele hacer la ciencia: acepta, sin problematizarla, la existencia de su objeto, determinable fenoménicamente de

forma doxática, verbal o convencional; considera la literatura como objeto apto para una investigación científica y admite la posibilidad de alcanzar conocimientos científicos, aplicando un método científico de investigación, puesto que eso es lo que hace. Los conceptos ontológicos, metodológicos y gnoseológicos, que están implícitos y son aplicados en el texto de la *Poética*, son explicados por su autor en sus obras filosóficas de una forma directa.

Los caracteres generales de la ciencia literaria van apareciendo en la práctica de los análisis realizados en la *Poética*, y son fundamentalmente tres:

1. Las ciencias tienden a demostrar “las propiedades esenciales del objeto” (según se dice en la *Metafísica*, y según se practica en la *Poética*); mientras que las sensaciones se refieren necesariamente a los objetos individuales, el conocimiento científico pretende alcanzar las cualidades universales. Según Aristóteles no es posible una ciencia de lo contingente, es decir, de lo que puede ser y no ser, de los objetos particulares, pues a pesar de que el análisis científico se inicia en lo individual, la ciencia busca en la obra particular lo que tiene de universal: no hay una ciencia sobre *Edipo rey*, el análisis sobre esta obra es el inicio de una ciencia sobre el género trágico, si hay en ella y en otras obras del mismo género los rasgos generales de la tragedia, y más generales aún, de lo literario.

El paso de lo particular a lo general se apoya en dos métodos complementarios: la inducción y el silogismo o deducción. La inducción intenta alcanzar leyes universales mediante el estudio de sus manifestaciones en los fenómenos particulares; es un puente que une lo particular contingente con las esencias universales mediante el análisis sistemático de los rasgos, integrándolos en conjuntos cada vez más amplios (*Edipo rey*: tragedia – poesía escénica – literatura – arte).

Aunque no se puede justificar de forma lógica el paso de lo particular a lo general, por muchos casos que se revisen, el método científico admite como *suficiente* para formular un enunciado general un *corpus significativo*: el análisis

de un número razonable de tragedias permite formular una ley general, pero no cabe duda de que siempre pueden presentarse excepciones, por muchos que sean los casos vistos: todos los cisnes son blancos, hasta que aparece uno negro. Más que dar un paso en el vacío lógico, pasando de lo particular (obra literaria) a lo general (literariedad), la *Poética* intenta señalar en las obras los rasgos generales, que se reconocen porque se repiten: las tragedias particulares contienen notas de lo trágico, y en esto se apoya la posibilidad de formular leyes generales, aunque la lógica mire con cautela el paso de lo particular a lo general. Aristóteles nos va conduciendo de los rasgos que encuentra en varias tragedias a formulaciones específicas del género trágico, es decir, a leyes generales del género, a una teoría científica de la tragedia.

2. La ciencia, después de la identificación de los rasgos generales o esenciales, en los textos, trata de organizar el conocimiento mediante argumentaciones y demostraciones que parten de axiomas primeros no demostrables. Cada una de las ciencias tiene sus propios axiomas.

En los *Analíticos Posteriores* Aristóteles afirma que no hay conocimiento científico de los principios, pues son axiomas formulados intuitivamente, por tanto no se puede alcanzar verdad absoluta en el conocimiento, si se exige demostración empírica. Pero hay que pensar que la intuición no se genera de la nada, en cierto modo es racional y empírica, ya que los axiomas primeros están basados y proceden de la experiencia iniciada en la percepción y guardada en la memoria. El hombre tiene un depósito de conocimientos generales, a los que considera intuitivos, porque no son producto de una argumentación directa, pero que se han formado a partir de dos facultades básicas, la percepción y la memoria, y, por tanto, tienen un origen empírico y racional.

Aunque no se ha superado en forma absoluta las objeciones al carácter intuitivo de los axiomas y es seria la dificultad para verificar los conocimientos, y admitir su certeza, pensamos, no obstante, que la ciencia no se desvincula de la experiencia porque parta de axiomas intuitivos, otra cosa es que haya que hacer un

recorrido difícil para mostrarlo. La sociedad, por intuición y consenso tácito, considera literarias unas obras, basándose en un concepto previo de lo literario que se ha formado en el tiempo. El criterio para señalar el objeto de estudio de la poética es una interactividad continuada entre intuición y conocimientos no científicos (*doxáticos*) que permite señalar de forma convencional el objeto de estudio y sólo posteriormente, mediante el análisis de un número suficiente de obras literarias, se podrá ver qué rasgos aparecen en todas o en la mayor parte, y qué formulación es posible hacer sobre sus unidades y sus relaciones, y qué leyes generales corresponden a los esquemas estructurales del género.

La crítica del conocimiento literario, es decir, la epistemología literaria, nos advierte que es posible que este criterio, seguido por Aristóteles en la *Poética* para iniciar su investigación, no sea del todo satisfactorio, pero de momento no se ha logrado otro. El investigador parte de una opinión, de una definición verbal o de una convención social para señalar el objeto de la ciencia, y no parece que sea posible otra base más segura. Tomamos como *tragedias* unas obras, las consideramos *literarias* porque así lo dice la sociedad, y después de analizarlas con un método adecuado, alcanzamos unos conocimientos que por su generalidad consideramos una teoría del género literario tragedia. El conocimiento doxático se va convirtiendo progresivamente en conocimiento científico, a medida que las obras confirman los rasgos y enunciados comunes a las obras. Aristóteles define la tragedia señalando sus notas específicas y luego argumenta sobre cada una de esas notas hasta donde es posible para señalar su extensión y su valor. Y esto constituye una teoría de la tragedia. El análisis de otro género, la épica, conduce a los mismo resultados, y del conocimiento de los géneros se pasa a una teoría literaria, a una poética.

3. Para Aristóteles las ciencias alcanzan distintos grados de “exactitud científica”, según la naturaleza de sus objetos: la ciencia política debe admitir fluctuaciones, inestabilidad, variabilidad en los fenómenos políticos, porque así son en la realidad; en la teoría literaria pasa otro tanto, hay diferencias entre las tragedias, pero podemos constatar que todas tienen partes cuantitativas, partes

cualitativas, todas usan el diálogo como forma de discurso, todas manifiestan su fábula mediante la actuación de los personajes, todas mantienen relaciones internas y funciones que les dan unidad, etc. Y junto a estas notas comunes, se reconocen diferencias entre las obras: unas prescinden de algunas partes, por ejemplo, omiten el prólogo o el epifonema, otras prescinden determinados conceptos, por ejemplo, la agnición o la peripecia, unas tienen más episodios que otras, etc. El esquema general está realizado en cada obra con variantes. Los textos literarios son diversos, como los eventos políticos y, sin embargo, Aristóteles nunca aludió en su *Poética* a esta circunstancia, ni habló de la dificultad que puede implicar para la investigación. La *Poética* parece haber prescindido de esta cuestión, que pertenece a la naturaleza del objeto, es decir, a la ontología y es previa a la teoría literaria; el esquema que explica las obras es universal para el género y se manifiesta con variantes en las obras individuales. Esta es la generalidad a la que accede la poética.

Una vez identificados los objetos de la investigación, con las dificultades que hemos señalado, se inicia el proceso de conocimiento. La *Metafísica* se abre con una afirmación categórica: “el hombre desea conocer por naturaleza”; para satisfacer esa tendencia natural, el hombre reflexiona sobre los objetos que atraen su atención, los describe y luego los clasifica, situándolos en el ámbito de la realidad y del conocimiento que les corresponde: político, literario, artístico, etc. Además de identificar, describir y clasificar las tragedias, el hombre quiere conocer su origen y finalidad, lo que ya no pertenece al objeto en su dimensión fenoménica, sino que implica la categoría tiempo, que se proyecta hacia un pasado y un futuro, para conocer el lugar que le corresponde en la historia.

La *Poética* también hace una jerarquización de los rasgos, para diferenciar los esenciales, que tienen en común todas las obras de un género y los circunstanciales, que pueden aparecer o no en la obra particular; el investigador quiere conocer la tragedia como género y reconocer el género en cada una de las tragedias. Y puesto que la ciencia busca lo universal en cada objeto particular, la poética debe elevarse de la obra individual a los rasgos universales, es decir, debe

ser una teoría de las categorías literarias dramáticas generales. La *Poética* no se limita al análisis de obras individuales, hace afirmaciones generales apoyadas en textos de tragedias concretas. Lo más próximo al análisis de una tragedia es la sinopsis de *Ifigenia entre los tauros* que Aristóteles justifica como modelo de cómo puede ser “la visión de conjunto de un drama”.

Podemos comprobar que esta es la actitud epistemológica latente en la *Poética* y que su discurso está formado por afirmaciones y atribuciones de tipo general, según encontramos en la definición de tragedia que nos ofrece el epígrafe 6:

“Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especie en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones” (1449b, 24-28)

La serie de afirmaciones de la definición, que luego serán analizadas por extenso, están basadas en la atribución de rasgos generales al sujeto gramatical “tragedia”, todos ellos formulados a partir de la observación directa de una tragedia y la verificación en otras; se supone que en la definición entran los rasgos esenciales de la tragedias y no los que se encuentran circunstancialmente en la anécdota de una de ellas; los juicios, por lo que se refiere a la cantidad, son juicios generales y así son formulados:

Toda tragedia es imitación.

Toda tragedia versa sobre una acción esforzada.

Toda tragedia presenta una acción completa.

Toda tragedia tiene cierta amplitud.

Toda tragedia usa un lenguaje sazonado.

Toda tragedia separa sus partes según las especies.

Toda tragedia es una fábula que presenta a sus personajes en acción.

Toda tragedia produce catarsis.

Cada uno de estos juicios generales puede predicarse de cada una y de todas las tragedias; la negación de uno de ellos puede poner en entredicho el ser de la tragedia, y en eso sabemos si estamos ante un rasgo esencial o circunstancial: si afirmamos que una obra determinada es una fábula que presenta a sus personajes diegéticamente, no en acción, estamos negando que sea una tragedia, puede ser un poema épico, con el que coincide la tragedia en ser una imitación, el relato de una acción esforzada, completa, de cierta amplitud, con lenguaje sazonado, que separa sus partes según sus especies; pero el poema épico no presenta a sus personajes en acción, sino de forma diegética; si afirmamos que la tragedia no es imitación, estamos negando que sea una tragedia, pues se niega su carácter literario, puesto que la literatura es imitación, y así sucesivamente se pueden verificar las otras notas. La definición que conviene a lo que la sociedad ática denomina tragedia debe incluir que sea un relato que presente a sus personajes en acción, lo que le da su especificidad genérica, que sea imitación, lo que le da su especificidad literaria, etc.

Los enunciados que predicen una nota de la tragedia en la definición aristotélica, tanto los que comparte con obras de otros géneros como los específicos, constituyen su naturaleza, de modo que si alguno falta, la obra en cuestión no es una tragedia, es otra obra, literaria o no, o es una parte de una tragedia. El conocimiento científico de la tragedia avanza a medida que sabemos estos rasgos y podemos identificarlos en las obras individuales.

Otros conceptos estudiados en la *Poética*, pero no incluídos en la definición, no son esenciales, de modo que hay tragedias que los tienen y otras que no, y precisamente en tales se apoyan las variantes que se reconocen en el género: los rasgos específicos constituyen el ser de la tragedia, los circunstanciales justifican

las variantes del género. Así el concepto de anagnórisis, una de las partes cualitativas de la tragedia, corresponde al proceso universal del relato, que hace avanzar la narración pasando de la ignorancia al conocimiento y viceversa o al reconocimiento, mediante signos como gestos, cartas, señales en el cuerpo, argumentaciones, etc; puede encontrarse alguna tragedia que no tenga anagnórisis, lo que no impide que sea tragedia, y puede encontrarse anagnórisis en un poema épico, lo que no lo convierte en tragedia.

Podemos, por tanto, comprobar cómo la investigación poética va formulando los distintos tipos de leyes que rigen el género y tienen distinta generalidad y constituyen conocimientos científicos.

Después de la definición de la tragedia, a partir del epígrafe siete, la *Poética* analiza cada una de las partes cualitativas empezando por lo que debe ser la estructuración de los hechos, lo que significa que sea entera y tenga una cierta magnitud, lo que es necesario para el orden a fin de que las fábulas estén bien construídas, y se refiere a todas las tragedias.

La *Poética* utiliza un lenguaje normativo: *debe ser, es necesario que...* que no implica una imposición del investigador sobre el artista, sino las exigencias internas de la tragedia. Lo deja claro en las normas que se refieren a la extensión. Distingue Aristóteles la extensión que procede de la forma en que se realizan los concursos dramáticos y de la capacidad de atención de los jueces y del público: las tragedias se presentan en trilogías y además con un drama y el jurado dedica una mañana a escuchar ese conjunto; es evidente que cada una de las obras no puede tener una extensión desmesurada, sino acorde con lo que le corresponde en esa forma de comunicación, porque una no puede invadir el tiempo de las otras, la norma pragmática de la extensión que procede de estas circunstancias que impone desde fuera el modo de realizar los concursos está también en relación con la capacidad de atención de los jueces, que no podrían en una mañana oír mucho más de cuatro obras.

No obstante, se ve que esta limitación es pragmática, exterior a la obra, no exigida por la naturaleza de la fábula y Aristóteles advierte que hay una norma general interior sobre la extensión: lo que dé de sí la sucesión de los acontecimientos que ha de ser necesaria y verosímil, para que explique el paso de la dicha al infortunio o viceversa: cada obra tiene la extensión que imponen sus límites interiores de acuerdo con la fábula.

Hay, por tanto, normas que sigue aleatoriamente la tragedia, externas a su naturaleza, que pueden cambiar según los usos sociales, y normas internas, esenciales, necesarias, que rigen el ser de la tragedia. El conocimiento científico busca normas generales que dependen del aspecto que se quiera conocer.

### **El método científico de la *Poética***

Después de señalar el objeto y el proceso de análisis, corresponde verificar qué método científico sigue la *Poética* para formular una teoría de la literatura. Aristóteles estudia los niveles de expresión de las tragedias mediante un modelo sistemático y exhaustivo que clasifica y organiza en series las unidades, sus relaciones y sus valores. Lo hace en 26 epígrafes de diferente extensión, dedicados los cinco primeros a temas generales e introductorios de la teoría literaria, en los que se afirma el carácter imitativo de la literatura y la diferenciación de géneros literarios según los objetos imitados y el modo de imitarlos; el epígrafe seis presenta una definición de tragedia y a su análisis dedicará los epígrafes siguientes hasta el veinte en el que habla de las partes de la elocución, tal como se usa recta o figuradamente en el “lenguaje sazonado” que sirve de expresión a la literatura; el epígrafe veintidós se cierra con la frase “acerca de la tragedia, es decir de la imitación por medio de la acción, baste lo dicho” (1459<sup>a</sup>; 15-16), lo que parece indicar que lo explicado sobre la elocución se refiere al lenguaje específico de la tragedia, pero sin duda vale también para el lenguaje de la epopeya; del epígrafe veintitrés al veintiséis se consideran problemas de la épica, y se hacen comparaciones con los de la tragedia que han sido explicados.

Los motivos narrativos presentes en el texto de las tragedias son interpretados como la realización de conceptos abstractos que se invisten de las anécdotas de la trama: relaciones de amistad, de amor, de acercamiento o alejamiento, de enfrentamiento, de odio, de venganza, separaciones y encuentros, etc. vividas por personajes amables o violentos, en acciones heroicas o pusilánimes, con verosimilitud o sin ella, cuyo encadenamiento forma una fábula, un mito.

Aristóteles sigue un modelo estratificacional para analizar los textos trágicos y épicos; señala en la tragedia las partes cualitativas o esenciales, las partes cuantitativas, los conceptos de mimesis, de agnición, de *pathos*, de catarsis, etc; es un modelo exhaustivo en su generalidad, que se prolonga en cada caso hasta que el autor lo cierra expresamente porque considera que está suficientemente claro y completo, así, por ejemplo, en el epígrafe 14: “Sobre la disposición de los hechos y sobre las cualidades que deben tener las fábula, baste lo dicho” (1454<sup>a</sup>; 14-15), o en el 15, que termina así: “pero de esto hemos dicho bastante en los escritos publicados” (1454b; 17-18). Las clasificaciones agotan las unidades, señalan sus correspondencias y se interpretan en un esquema general cerrado.

Los análisis siguen el modelo estratificacional por niveles, y va de lo más abstracto a lo más concreto; rechazan el modelo cuántico, propio de la investigación sobre la naturaleza y se ajustan al mereológico o estructural propio de las ciencias sobre los objetos creados por el hombre, cuyas relaciones se organizan no de una manera exacta, sino de modo sistemático en razón de su unidad de fin.

Aplicando estos métodos al corpus de tragedias áticas, distingue Aristóteles *seis partes cualitativas, o esenciales*, sin las que no puede haber tragedia, que se presentan en el texto de modo discrecional: la fábula o mito, los caracteres, el pensamiento, la elocución, la melopeya, que puede compartir con otros géneros literarios, y además el espectáculo, específico de la poesía escénica; estas partes se enumeran de modo jerárquico: la fábula es la parte más importante en la tragedia, “la fábula es el principio y como el alma de la tragedia” (1450<sup>a</sup>, 38), después los

caracteres, si bien esta valoración no será pertinente en las tragedias de culturas posteriores, que han dado prevalencia a otro concepto: el personaje (Shakespeare), el tiempo (Ibsen), el silencio (Chéjov), el absurdo (Ionesco), etc. Las *partes cuantitativas* se identifican sucesivamente en el texto: el prólogo, el párodo, los episodios, el éxodo y el epifonema, con mezcla circunstancial de canto y diálogo.

Aristóteles afirma que “necesariamente las partes de toda tragedia son seis” (1450<sup>a</sup>; 9), pero no están todas en todas: alguna prescinde del prólogo, alguna del epifonema, unas tienen más episodios que otras, y además presentan matices, según autores y obras. En la tragedia neoclásica francesa eran de rigor cinco actos que se correspondían con la distribución que se considera clásica de la tragedia griega: el canto del párodo, tres episodios y el canto del éxodo.

La *Poética* analiza también los conceptos más destacados que aparecen en las tragedias: la *peripecia*, o cambio de fortuna en sentido contrario al que se preveía, cuyas variantes textuales se enumeran; el *pathos*, o sufrimiento trágico; la *agnición* o anagnórisis, o proceso de reconocimiento, cuyas variantes se enumeran y se valoran, etc. Estos conceptos constituyen los niveles más bajos de abstracción, pues se concretan en los motivos manifestados de forma anecdótica en cada tragedia, que explican las variantes.

La *Poética* va construyendo así un conocimiento científico de la tragedia, que parece posible a partir del análisis de los textos individuales, siguiendo un modelo estratificacional, descriptivo de los diferentes niveles, de sus unidades y de sus relaciones que conforman un sistema estructural.

El modelo científico propuesto fue interpretado en la historia de la teoría literaria por algunos comentaristas como un modelo normativo, con una formulación teleológica, que a veces encontramos en el texto: si quieres una tragedia perfecta, debes imitar los textos de las tragedias más excelentes. Con este sentido se interpretan algunos de los conceptos, y se formula la ley de las tres unidades, o la ley del número de actos. Lo que Aristóteles había presentado como leyes generales y científicas, inducidas del texto de la tragedia, es decir, leyes

descriptivas que resumen hechos observados en todas, o en la mayoría de ellas, fueron leídas por los comentaristas como normas de obligado cumplimiento en la composición y disposición de las tragedias. Según esta lectura, las tragedias consideradas perfectas deben servir de modelo y de norma para los autores trágicos posteriores: alcanzada la perfección, sobran los ensayos.

Algunos críticos piensan que los conceptos expuestos en la *Poética* se formularon a partir de una obra genial y perfecta, el *Edipo rey*, de Sófocles, porque es quizá la que mejor responde al esquema propuesto, a pesar de que no es la historia de un proceso de acciones, sino la historia de un proceso de conocimiento, por el que un personaje revisa su pasado para interpretarlo adecuadamente. Quedaría quedaría en entredicho la jerarquización propuesta por Aristóteles en el sentido de que la fábula, como secuencia de acciones, es la primera de las partes cualitativas. Por otra parte, parece que la obra más del gusto de Aristóteles era *Ifigenia entre los tauros*, que se aproxima más a un relato de intriga y suspense que a una tragedia, a pesar de lo cual produce el efecto catártico propio de la tragedia. Sea lo que sea, la teoría de la tragedia expuesta en la *Poética* explica bien la tragedia griega y algunos conceptos analizados son perfectamente aplicables para el conocimiento de las tragedias escritas posteriormente. Es una teoría sobre las tragedias conocidas entonces, y no sobre lo que deben ser.

Objeto científico, método científico y conocimientos generales son las exigencias de la investigación científica y son las se observan en la teoría literaria formulada en la *Poética* al leerla epistemológicamente, desde una crítica del conocimiento. Puede, pues, afirmarse que hace ciencia de la literatura, o teoría de la literatura, de acuerdo con una epistemología latente, no formulada de modo explícito.

Veamos ahora cómo son las normas que admite una ciencia de la literatura y que aparecen en la *Poética* y que, desde luego, no tienen carácter preceptivo. Las normas que formula la *Poética* son de dos tipos: las estructurales y las funcionales. Las primeras dan testimonio de que la tragedia está bien hecha, de acuerdo con su

fin y afectan al orden de los motivos y a las relaciones de las partes entre ellas y con el conjunto; son la causa de la belleza formal y presiden la unidad de la obra. Podemos decir que las leyes estructurales están entre la descripción y la normatividad, pues, si se admite el hecho de que hay tragedias bien estructuradas que siguen unas leyes de composición y disposición y otras mal estructuradas porque no se ajustan a tales normas, y aquellas se consideran mejores, sin duda queda establecido un criterio valorativo, lo que implica una actitud preceptiva implícita. Las tragedias que tienen unidad, son buenas, bellas y verdaderas, coinciden en descubrir una disposición atendida a unas normas, que, lógicamente se convierten en modelos.

La norma estructural primera es la jerarquización de las partes cualitativas: el mito es la unidad primera y prevalente, como se deduce de la definición de tragedia como un proceso de imitación de una acción; a ésta se supeditan todas las demás partes, en una secuencia lógica, según el relieve de cada una respecto a la acción; los caracteres o personajes son los sujetos de la acción; el pensamiento, ligado al personaje y a la acción, da lugar a una interpretación ética; la elocución y la melopea se integran con la última forma de expresión, la representación, o proceso de figuración, que va más allá de la lectura y es específica del género escénico. En el modelo mereológico, todas las partes forman una estructura única en la que las unidades se organizan en referencia al mito con un fin estético.

Las normas funcionales son el efecto de una concepción teleológica de la tragedia: la obra tiene una finalidad y cumple un fin social, el de producir catarsis en el espectador. Incluso las normas estructurales se convierten en funcionales si pensamos que la disposición de los distintos motivos de la tragedia se estructuran de una forma conveniente para conseguir más eficazmente la catarsis, así, por ejemplo, *Edipo rey* se dispone como un proceso de conocimiento, no como una secuencia de acciones; éstas ocurrieron en el pasado y no se escenifican; en escena se expone cómo Edipo, a través de los testimonios de diversos testigos, va conociendo en toda su dimensión las acciones que realizó en el pasado. El orden en el que se colocan los pasos del conocimiento progresivo, la extensión relativa

que se les ha dado en el conjunto, la alternancia de diálogo y canto, la aparición de personajes solicitados discrecionalmente en el proceso de conocimiento, las imprecaciones del coro al público, etc. son normas estructurales dispuestas para lograr la finalidad de la tragedia: el efecto catártico sobre el espectador, además de revestirla de belleza, de unidad, de bondad, de verdad. La tragedia que funciona bien, porque es verdadera, está organizada con normas estructurales como si fuesen funcionales, pues el mito debe componerse de modo que los que escuchan los sucesos se conmuevan ante el sufrimiento de un igual y experimenten piedad ante el sufrimiento de un inocente.

Generalmente las normas funcionales se definen en el nivel más bajo del modelo estratificacional. Por ejemplo, para conseguir la agnición, el epígrafe número quince de la *Poética* enumera y valora los distintos recursos: el más ajeno al arte es la agnición lograda mediante signos externos; la mejor y más integrada es la agnición que deriva de la secuencia de los motivos; los hechos, además de ser los elementos arquitectónicos de la obra, hablan por sí mismos y esto es preferible a la exposición por medio del discurso; si los hechos son suficientemente claros en una secuencia causal, no necesitan explicaciones verbales; no hay que decirle al espectador que debe compadecerse, él se compadece a la vista de los hechos que ocurren o pueden ocurrir de forma inminente.

Se puede contrastar esta visión científica de la tragedia y sus normas funcionales y estructurales con el tipo de normas preceptivas, tomando como ejemplo la llamada ley de las tres unidades que fue formulada por las poéticas clasicistas. Así la unidad de tiempo, entendido éste en referencia a la escenificación o en referencia a la duración de la trama, tanto si se habla de un giro del sol, como de dos o tres días es una ley arbitraria. La *Poética* se refiere a la duración de la obra como una ley exterior: “en cuanto al límite de la extensión, el que se atiene a los concursos dramáticos y a la capacidad de atención, no es cosa del arte” (1451b, 7-8), mientras que la duración de la trama se rige por una ley interior: “pero el límite apropiado a la naturaleza de la acción, siempre el mayor, mientras pueda verse en conjunto, es más hermoso en cuanto a la magnitud; y para establecer una

norma general, es la magnitud en que desarrollándose los acontecimientos en su sucesión verosímil o necesaria, se produce la transición desde el infortunio a la dicha o desde la dicha al infortunio” (1451b, 9-15).

Deja claro Aristóteles, por tanto, los diferentes tipos de normas, por la forma en que se formulan y se justifican, unas no pertenecen a la obra, proceden de los procesos de comunicación en los que la obra participa: presentación en concursos que ponen límites a la extensión, teniendo en cuenta que cada concursante debía presentar un lote de tres tragedias y una comedia, y la capacidad de atención de los jueces; éstas serían normas preceptivas que deben seguirse si se quiere participar en el concurso, y no tienen nada que ver con las normas funcionales o estructurales que proceden de la naturaleza de la tragedia: si la tragedia es imitación de una acción, la extensión de la obra será la que tenga la acción. Las normas exteriores pueden distorsionar la belleza de la obra, las internas la favorecen.

La formulación de la teoría de la tragedia en la *Poética*, al tener en cuenta otra de las partes cualitativas, esenciales, del género, el *pensamiento*, incluye también una ética latente, como la epistemología, pues implica una tácita valoración de las acciones y de la conducta de los personajes, una axiología intuitiva, que está de acuerdo con el sistema de valores éticos y morales de la sociedad ateniense de la época.

Aristóteles ha preferido y ha seleccionado un corpus de tragedias, guiado por su intuición estética literaria y también ética. Así podemos entender que defina la tragedia como imitación de una acción, porque sus obras preferidas, las que elige como modelos, están estructuradas como relatos que siguen la secuencia de una historia, de una acción o de un proceso de conocimiento, divididos en motivos que pueden insertarse en una línea cronológica sucesiva. Afirma que la tragedia tiene una finalidad catártica porque este efecto lo producen las tragedias que él considera mejores y más representativas del género.

Las leyes generales, del tipo que sean, según las hemos enumerado, se cumplen en las tragedias modélicas; es casi una petición de principio y no puede

ser de otro modo; Aristóteles elige un corpus de estudio: ateniéndose a los primeros axiomas subjetivos, pues no hay modo de objetivar el gusto; deduce de la observación de los textos unas leyes y señala los efectos estéticos y éticos que producen.

Para cerrar esta parte de la epistemología implícita, tenemos que decir que la *Poética* no se limita a enunciados descriptivos generales, con frecuencia incluye juicios críticos y también consejos a los poetas. En este sentido es también libro fundacional de la crítica literaria, cuya vinculación con la teoría deja clara. Frente a la actitud observadora y descriptiva de la teoría, la crítica supone una actitud axiológica y tiene un componente inevitable de subjetivismo, por sus juicios de valor, pero puede basarse, como lo hace Aristóteles, en la teoría.

La *Poética* construye una teoría de la tragedia mediante una sucesión de enunciados descriptivos, que son leyes generales, de normas preferenciales y de juicios críticos sobre la tragedia, sin una separación nítida para los tres tipos de discurso: lógico, preceptivo, axiológico. En su conjunto propone una estructura ideal de la tragedia que explica el corpus que analiza, pero es dudosa su validez para el género tragedia universal. Else (1957) ha criticado con severidad este aspecto de la obra, a pesar de su admiración por el autor: “Aristóteles ha valorado bien una obra maestra, el *Edipo rey*, pero el otro drama que ha valorado, *Ifigenia entre los tauros*, no se puede considerar sino como un melodrama bien resuelto, y obras maestras como *Las Troyanas* o *Las Bacantes*, para no hablar de *Edipo en Colono*, o de *Agamenón*, quedan fuera del radio de la fórmula aristotélica. Este no es el camino para llegar a una comprensión del teatro griego. La tragedia en sus días más gloriosos ha traído aspectos que la filosofía de Aristóteles no había ni siquiera soñado”.

Es evidente que es así y que el gusto del investigador condiciona sus argumentos; el gusto es la parte convencional necesaria para la selección del corpus de análisis; Aristóteles deja fuera de sus reflexiones algunas obras del teatro griego y lógicamente todas las que se han escrito en siglos posteriores, pero sin

duda inaugura un buen camino para reflexionar sobre la tragedia. Su actitud epistemológica, con todas las precisiones que se le han hecho, conduce al conocimiento científico de la poesía escénica, particularmente de la tragedia y es modelo (de ahí que se haya interpretado como preceptivo) para la construcción de tragedias y para su estudio. La misma crítica que Else le hace a Aristóteles se le podría hacer a Else: ¿cuál es el modelo ideal que incluye como obras maestras a *Las Bacantes*, *Las Troyanas*, *Agamenón*, *Edipo rey* y deja fuera *Ifigenia entre los tauros*? Es indudablemente un modelo del gusto de Else y quizá de la mayoría de la crítica “políticamente” correcta hoy entre los estudiosos de la tragedia griega, pero no tiene más objetividad que puede tener el modelo de Aristóteles, y los gustos pueden cambiar en el tiempo.

La *Poética* ha sentado las bases de la teoría literaria y aporta, aunque implícita, una epistemología que han seguido las poéticas posteriores hasta hoy. A partir de finales del siglo XVIII la epistemología latente se hará explícita como disciplina autónoma que sienta las bases de una gnoseología trascendente y luego se aplicará en los estudios del siglo XIX y primera mitad del XX a las distintas formas de investigación sobre los hechos culturales. Vamos a seguir esa trayectoria general en cuanto pueda ser aplicada a la ciencia o teoría de la literatura, que es apasionante.

### **La Gnoseología kantiana.**

En 1781 publica E. Kant la *Crítica de la razón pura*, obra que inaugura la autonomía de las investigaciones de Gnoseología y Epistemología. En 1783, publica los *Prolegómenos a toda Metafísica futura que pueda presentarse como ciencia*, una especie de post-scriptum a la *Crítica de la razón pura*, donde expone los mismos problemas sobre el conocimiento, pero de forma más sencilla y clara.

Kant se propone en estas obras señalar los fundamentos y los límites del saber científico, el lado teórico de la razón, las condiciones del conocimiento y el proceso que lleva a él. El planteamiento se hace prescindiendo de las condiciones

variables de espacio, tiempo, sujeto y objeto en las que se adquiere el conocimiento, por eso el autor denomina a su gnoseología *sistema trascendente*.

Kant atiende de modo preferente a los temas generales de una crítica de la razón científica, es decir, hace una Gnoseología, que resulta un marco adecuado para una crítica de la razón literaria o epistemología literaria: las explicaciones sobre el conocimiento científico en general son las mismas que las del conocimiento literario, aunque al avanzar se encuentren diferencias en todas las epistemologías de las ciencias particulares, como es lógico; la crítica de las teorías, o epistemología de las diferentes investigaciones, puede servir de marco inicial para el análisis directo de la obra literaria; y el análisis directo de las obras, tal como había hecho Aristóteles en la *Poética* con las tragedias, puede servir de punto de partida para establecer una epistemología y una gnoseología latentes

Un resumen escueto del sistema kantiano como marco y orientación para una crítica del saber literario, puede hacerse a partir de una consideración del conocimiento como un proceso que se realiza entre un Sujeto y un Objeto, siguiendo los dos principios generales de la ciencia, la crítica y el empirismo, a los que se añaden en una fase posterior, de universalidad y la verificación. La ciencia es el conocimiento que adquiere un sujeto de los objetos, en unas condiciones determinadas, pues no es un conocimiento cualquiera y en un aspecto cualquiera: los conocimientos, alcanzados mediante la crítica y la experiencia, deben ser leyes generales que puedan verificarse en todos los objetos del corpus estudiado.

El postulado de *generalidad* lo encontramos ya en la *Poética*: el conocimiento científico es posible sobre lo general y no se da sobre lo particular. Aunque los objetos para la experiencia son particulares y no hay objetos generales que se ofrezcan a la percepción del investigador, la teoría literaria, al estudiar en los textos particulares las cualidades esenciales, puede alcanzar conocimientos científicos generales; una actitud *empírica* del sujeto inicia el paso a un conocimiento científico, que va del objeto particular a los conceptos generales. Esta es la fórmula que sigue la *Poética* y que la gnoseología kantiana justifica

teóricamente. Conocer un objeto particular es remitirlo al concepto general al que pertenece, es reconocer en él el concepto que le corresponde.

En el proceso del conocimiento, el sujeto investigador se enfrenta desde una perspectiva conceptual a los objetos singulares. Éstos los ofrece la realidad a la experiencia del sujeto, y éste aporta los conceptos generales y los elementos *a priori*, que también proceden de su propia experiencia, pero no inmediata.

Al situar la teoría literaria en la epistemología kantiana, y con el apoyo de la praxis de análisis de la *Poética*, se puede verificar que el investigador hace ciencia desde un punto de partida convencional, intuitivo, a partir de conocimientos doxáticos, procedentes de la experiencia y conservados en la memoria particular o social: el concepto de tragedia que el sujeto ha formado a partir del término lingüístico válido en su sociedad, le permite identificar *Edipo rey* como una tragedia y su análisis empírico le ofrece la posibilidad de señalar sus rasgos concretos y elevarlos a generales, si es que coinciden en los diferentes textos. Conocimientos doxáticos, esquemas *a priori*, identificación del objeto y verificación final de la generalidad de las leyes es el proceso que conduce al conocimiento científico. La experiencia y la verificación están ligadas fundamentalmente al objeto, aunque no puede faltar su sujeto; el marco apriorístico y el proceso hacia la generalidad, son elementos y operaciones que realiza el sujeto.

Kant reconoce tres tipos de elementos *a priori*: a) conceptos elementales de la sensibilidad, *el espacio y el tiempo*, que enmarcan todos los conocimientos como formas necesarias para la experiencia sensible, de modo que no es posible representar percepciones fuera de ellas. El objeto es indiferente a estos elementos, que se incorporan al proceso del conocimiento con el sujeto. Es ésta una afirmación factual, que la teoría de la ciencia ha admitido sin objeciones,

b) Conceptos *a priori* del entendimiento: son conceptos generales que integran los datos particulares de la experiencia. Las percepciones sensibles de los datos particulares constituyen la experiencia, como punto de partida del proceso

científico, que no es el mero registro de la realidad, sino su percepción integrada en un esquema de conceptos, que permiten interpretarla. Las percepciones sensibles se convierten en experiencia cuando se enmarcan en las categorías del entendimiento. Aristóteles había establecido una serie de diez categorías, Kant señala doce, que dan forma lingüística articulada a los juicios:

1. por la cantidad: universales, particulares, singulares
2. por la cualidad: afirmativos, negativos, indefinidos
3. por la relación: categóricos, hipotéticos, disyuntivos
4. por la modalidad: problemáticos, asertóricos, apodícticos.

Estos elementos del entendimiento no dan informes sobre contenidos de los juicios, pues son anteriores e independientes y constituyen un esquema formal para manifestar los contenidos en las relaciones que se descubren entre el sujeto y el predicado gramatical. Kant los considera *conceptos puros del entendimiento* o categorías. Aristóteles incluye el espacio y el tiempo en la lista, mientras que para Kant constituyen los elementos a priori de la sensibilidad.

c) Conceptos *a priori* de la razón: los conceptos *a priori* de la sensibilidad permiten situar las percepciones en el espacio y el tiempo; los conceptos *a priori* del entendimiento hacen posible la experiencia ofreciendo las categorías en las que se integran las percepciones y se manifiestan por medio del lenguaje; los conceptos *a priori* de la razón plantean problemas que exceden la experiencia, pues son “cuestiones metafísicas”.

Las afirmaciones kantianas sustentan un método para la investigación científica y señalan sus límites: la razón construye la ciencia a partir de la experiencia; la razón sola no dispone de criterios de verdad que garanticen sus especulaciones; la experiencia sola no puede alcanzar enunciados científicos, pues no son nunca generales; la concurrencia de las dos fases hace posible la ciencia.

El conocimiento, según esto, es un proceso, que se establece con unas determinadas condiciones, entre dos elementos, un Sujeto y un Objeto. Para Kant,

Sujeto y Objeto parecen tener la misma importancia y su sistema parece mantener un equilibrio entre idealismo, que da relieve al sujeto, y empirismo, que destaca el papel objeto. Sin embargo apunta a una mayor relevancia del Sujeto, en cuanto reconoce que éste inicia el proceso que convierte a un objeto de la realidad en Objeto para el conocimiento. La realidad, que se ofrece a la experiencia en forma caótica, se hace objeto del conocimiento cuando es percibida por un sujeto que la enmarca en conceptos generales y le da forma en las categorías del entendimiento. La realidad se percibe en un espacio y un tiempo, y se incluye en esquemas proyectados por el sujeto, formales y vacíos de contenido, pero capaces de ordenar la realidad convirtiéndola en objeto para el conocimiento.

El objeto de la ciencia no es el mundo de la realidad, que resulta inasequible para el hombre, sino el mundo conformado como objeto para la ciencia, el de los conceptos generales que aporta el sujeto y que se manifiestan en la realidad fenoménica sólo en forma particular.

El empirismo admite la posibilidad de conocer a partir de la experiencia directa, por la observación de fenómenos que se repiten y que se resumen en juicios generales. Esta teoría, que parece lógica, implica una hipótesis metafísica: la idea de que la realidad está ya ordenada, regida por unas leyes que el sujeto descubre mediante la observación. El sistema kantiano explica la generalización a partir de la percepción de la realidad que luego se conforma en los esquemas generales que aporta el sujeto.

El conocimiento es para el empirismo la suma de las percepciones del sujeto, por tanto, es subjetivo; para Kant el conocimiento procede del esfuerzo del entendimiento para organizar las sensaciones en esquemas generales: la función sintética del entendimiento se basa en su capacidad para formular juicios generales mediante los esquemas *a priori*.

Un juicio es la atribución de un predicado a un sujeto, afirmándolo a negándolo con las categorías que le correspondan de cualidad, cantidad, relación y modalidad; pueden ser de dos tipos, analíticos y sintéticos. Los primeros no

amplían el conocimiento porque predicen del sujeto algo que está en él; los segundos añaden al sujeto gramatical algo mediante el predicado y aumentan el conocimiento sobre él. Los juicios sintéticos *a priori* insertan una experiencia particular en un concepto general y son los propiamente científicos.

El objeto real tiene una existencia y unas propiedades que son independientes del sujeto, éste las percibe mediante los sentidos, pero también mediante la *imaginación*; hay aspectos que no se perciben, por ejemplo, la cara oculta de un cuerpo físico, pero se imaginan a partir de experiencias anteriores. La posibilidad de que la imaginación complete la experiencia es fundamental para entender el arte literario: los textos omiten muchas cosas que pertenecen a la vida cotidiana y que el lector supone por analogía.

No parece que haya inconveniente en usar los conceptos y métodos de la gnoseología kantiana a la epistemología literaria: el hombre es capaz de crear tragedias, es capaz de analizarlas mediante su capacidad empírica y es capaz de sintetizar sus percepciones en esquemas *a priori*, transformando su visión subjetiva y concreta en conceptos generales, en teoría literaria

El método kantiano tiene una segunda fase, la de verificación empírica de los juicios, que presenta una profunda diferencia entre los estudios de la naturaleza y los estudios de la cultura, debida a razones ontológicas: los objetos naturales siguen la ley de la necesidad y se comportan siempre de la misma manera; los objetos culturales, creados por el hombre, siguen la ley de la libertad y su comportamiento no puede predecirse, ni generalizarse; en todo caso la generalidad de los juicios es diferente para unos y otros.

El sujeto sigue, según el sistema kantiano, dos caminos: uno va del sujeto hacia la realidad, configurada como Objeto científico, que le permite formular juicios sintéticos *a priori* y un segundo camino que va del juicio al objeto para verificarlo en la misma realidad. El primer camino constituye la parte especulativa de la ciencia, el segundo es la experimental.

El mundo de la cultura cuyos objetos son producto de la libertad humana no responden a leyes necesarias y no permite una verificación universal. Desde esta perspectiva, no parece posible su conocimiento científico. Si se exige que la generalidad sea absoluta, es decir que las leyes se cumplan siempre e íntegramente en cada individuo en el que se verifican, los objetos culturales no pueden cumplirla. El sistema kantiano es tajante en este punto: no es posible una investigación científica de la cultura, no es posible una ciencia de la literatura, al menos desde la perspectiva del sistema trascendental basado en la razón lógica.

### **El idealismo alemán**

El equilibrio gnoseológico de Kant se rompe hacia el idealismo en las obras de sus seguidores, Fichte, Schelling y Hegel. Kant ya había destacado el papel relevante del sujeto en el proceso de conocimiento, en el que tiene la iniciativa: es activo y transforma los objetos de la realidad en objetos para el conocimiento. El idealismo implícito de Kant se convertirá en un idealismo explícito, de carácter subjetivo en la obra de Fichte, en un idealismo explícito objetivo en la filosofía de Schelling y pasará ser un idealismo absoluto con Hegel.

Para Fichte, que dice seguir el sistema filosófico de Kant, y completarlo, aunque expresado de modo diferente, el Sujeto del conocimiento tiene mayor relieve que el Objeto, porque no sólo es activo, frente a la inercia del Objeto, como admitía Kant, sino que además goza de libertad, para iniciar y continuar el proceso y también para desarrollar una actividad creadora.

Tanto en la *Primera Introducción a la Teoría de la Ciencia*, como en la *Segunda Introducción a la Teoría de la Ciencia*, Fichte habla a favor del idealismo con un tono personal muy exaltado en la palabra y muy seguro en la argumentación. La lectura de estas obras da la impresión de que su autor no está construyendo su filosofía atendido a una lógica para proponer unas ideas, un sistema y hacer una crítica del conocimiento general, sino que está transcribiendo de forma totalmente clara una teoría que él ya conoce y que se afirma al transcribirla, tal es

su seguridad verbal y argumentativa. Al menos, esa es la impresión que me ha producido.

Fichte dice seguir el idealismo implícito en la filosofía de Kant, depurándolo al añadirle los principios que le faltaban y al librarlo de algunas aporías. Por otra parte la idea de que el idealismo es la única filosofía verdadera es evidente para Fichte: es un presupuesto indiscutible en su teoría.

Subrayamos la importancia decisiva que el idealismo fichteano adquiere para explicar la creación artística y para hacer teoría del arte. En teoría de la literatura señala un punto de inflexión entre las poéticas miméticas y las poéticas creativas. El artista, según las primeras, crea el arte a partir de la observación y copia de la naturaleza, según las segundas se independiza de la realidad y crea el arte directamente, porque El Sujeto, el Yo, no sólo inicia el proceso, también crea el Objeto.

El sujeto cognoscente conforma la realidad para convertirla en objeto para de su conocimiento, el sujeto artista crea su obra directamente, sin pasar por la observación y copia de la realidad empírica. El idealismo gnoseológico y artístico llega a la conclusión de que cuanto sabemos del mundo es producto de nuestra facultad cognoscitiva, y cuanto creamos en el arte es producto de nuestra facultad artística. Pero conviene aclarar bien este principio: estas afirmaciones no niegan la existencia del mundo exterior y su experiencia, sino de explicar un método para justificar el conocimiento; el mundo físico y la naturaleza están ahí, y además son objeto de conocimiento si el Sujeto los crea como tales. Fichte no ve contradicción entre idealismo gnoseológico y realismo empírico:

“El realismo se nos impone a todos, incluso al idealista más resuelto, cuando se trata de obrar; esto es, el admitir que existen fuera de nosotros objetos totalmente independientes de nosotros, es algo que se da en el propio idealismo” (*Segunda Introducción*, 1).

El idealismo, que admite el mundo empírico, pero no como realidad cognoscible, es un sistema construido *a priori*, por deducción racional y no por inducción empírica. Es un sistema gnoseológico que no intenta explicar la realidad a partir de la experiencia, como hace el realismo o el empirismo, sino que explica la posibilidad de asumir el objeto de la ciencia porque éste es creación del sujeto.

Fichte desarrolla un idealismo metafísico, que explica la realidad como un despliegue del Yo; el Yo cognoscente es autocreación y autoconciencia. Estos pasos resultan muy interesantes para comprender el cambio radical que se produce en el concepto de literatura y en la teoría de la literatura, y del arte de las vanguardias en general.

En el idealismo se entiende la conciencia como la síntesis de Sujeto y Objeto. En el idealismo subjetivo de Fichte, el objeto procede del sujeto, que lo crea; en el idealismo objetivo de Schelling, el sujeto forma parte del objeto (Naturaleza), y en el idealismo absoluto de Hegel, la razón se confunde con la Idea, que es la única realidad.

El conocimiento, según Fichte, se produce no por la conjunción del objeto empírico con el *a priori* que aporta el sujeto, según el sistema transcendental kantiano, sino porque todo es uno: el sujeto conoce lo que él crea. Esta teoría de la ciencia es una opción para explicar el conocimiento; algunos críticos la han rechazado sobre todo por las consecuencias que arrastra en el extremo hegeliano: si la idea es lo absoluto, el individuo desaparece.

Fichte está convencido de que su sistema es verdadero, y como sólo hay una filosofía verdadera, todas las demás son falsas; en la *Primera Introducción* sostiene que “mi sistema puede ser juzgado sólo por él mismo, no por las proposiciones de otra filosofía” y tiene la seguridad de que su filosofía es científica, objetiva, sistemática, válida para todo y además evidente.

Podemos decir que Fichte es el filósofo que abre la puerta de la historia al arte de vanguardia y rompe la tradición secular de poéticas miméticas. El

principio mimético hacía del artista un observador de la Naturaleza y convertía a ésta en canon para el crítico y en referencia objetiva para el teórico, Fichte, por el contrario, hace del Yo, libre de toda relación empírica, el principio creador de mundos, y libre también de las leyes naturales y técnicas. El artista no copia, expresa libremente su Yo y reconoce todo lo que no es él, el No-Yo.

Al renunciar a la Naturaleza como objeto, como canon y como referencia, el arte y la reflexión sobre el arte, se convierten en un subjetivismo, incompatible con la objetividad que reclama la ciencia. El problema del conocimiento y del arte planteado en la relación Sujeto-Objeto, se solventa en el idealismo con que todo es Sujeto (Fichte), todo es Objeto Schelling) y todo es Idea (Hegel).

El vértice entre la tradición aristotélica, mimética, y la modernidad de las vanguardias, lo señala la filosofía de Fichte. Naturalmente el cambio no se produce en forma radical y absoluta. La nueva teoría no hace desaparecer a la anterior, por más que Fichte esté convencido de que es la única verdadera. Hay teóricos de la literatura que prefieren seguir con los conceptos y métodos seculares y muestran su desconcierto ante las vanguardias, que rechazan, y los hay que rompen con la tradición y se enfrentan a una forma de creación nueva, desprovistos de la seguridad que provenía de la existencia de un canon, y rechazan todo el arte figurativo anterior.

En principio, Schelling, de acuerdo con Fichte, intenta buscar el objeto del conocimiento en la esfera del sujeto, pero a partir de 1797 orienta la Doctrina de la ciencia hacia la Filosofía de la Naturaleza y desarrolla su sistema basándose en la unidad entre el Yo y la Naturaleza, porque “el sistema de la Naturaleza es al mismo tiempo el sistema de nuestro espíritu”. Cualquier modelo válido para explicar el espíritu es válido para explicar la Naturaleza; transfiere así a la Naturaleza la actividad que Fichte situaba como esencia del Yo. Para Schelling la Naturaleza es el espíritu visible y el espíritu es la naturaleza invisible. El conocimiento es posible a partir de la unidad absoluta del espíritu y la Naturaleza.

Esta posición idealista suscitó un enorme entusiasmo del movimiento Romántico, pero duró poco y no tiene la relevancia que tuvo la teoría de Fichte para producir el cambio en la teoría del conocimiento y en la teoría del arte. Schelling fue el filósofo de las inquietudes románticas; valoró el arte como síntesis de lo finito y lo infinito, o manifestación de lo infinito en lo finito y propuso el concepto de *Streben* para explicar la continua aspiración del arte hacia lo perfecto, la insatisfacción continua de lo creado que empuja a la búsqueda incesante de nuevas formas.

En la historia del pensamiento, Kant inicia la gnoseología como investigación autónoma, y aunque no se refirió a la crítica de la razón literaria directamente, abrió el camino a los problemas que se plantean en todos los estudios sobre el arte. Fichte señala que el artista crea sin otra ley que la de la libertad, y rechaza la objetividad como posible verificación para la teoría de la literatura; Schelling habla del ansia de perfección y de superación, propia del arte, también del eterno desencanto que produce.

Aunque la *Crítica de la razón pura* inspira el pensamiento filosófico europeo, el *sistema transcendental* fue cuestionado porque parecía dejar fuera de sus consideraciones los aspectos más vivos de la experiencia humana. La primera rectificación la hace Fichte cuando reclama para el Yo el centro de la reflexión filosófica; él y Schelling, a la vez que continúan el kantismo, inician la reacción en contra. El romanticismo inmediato a la Revolución Francesa reclama una total libertad para el pensador y para el artista, sin normas que oscurezcan la inspiración. La exaltación del Yo como sujeto activo del proceso del conocimiento y como sujeto de libertad creadora se suma a los ideales del romanticismo que triunfa gloriosamente.

La tesis de Hegel sobre el arte como síntesis del espíritu objetivo y subjetivo para formar el espíritu absoluto, hace subir la consideración del arte hasta altos límites y suscita grandes debates en Alemania donde la filosofía se convertía en política, y surgen los hegelianos de derechas y de izquierdas que tendrán gran

repercusión en la concepción y estructura del Estado, pero no tanta en la teoría del arte, o concretamente de la literatura.

### **La Epistemología Cultural.**

Después de la negativa kantiana sobre la posibilidad de ciencias de la cultura, la epistemología del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX se centrará sobre formas de conocimiento que superen el anatema kantiano y puedan considerarse científicas. El siglo XIX, conocido como el siglo de la Historia, tratará, sobre todo con W. Dilthey, de situar al sistema transcendental en las coordenadas históricas y en las circunstancias concretas en que se produce el conocimiento en la investigación sobre la cultura. La estabilidad, la universalidad y el progreso que deben caracterizar al conocimiento científico son notas del saber sobre la naturaleza pero que no se dan en las investigaciones sobre la cultura. Se hace necesario encontrar la justificación de las ciencias culturales por otros caminos, a partir del *factum* de los conocimientos artísticos, literarios, jurídicos, sociales, etc. que la sociedad admite como científicos, de la misma manera que Kant había partido, para justificar las ciencias naturales del *factum* de la ciencia de Newton.

Kant al señalar unos límites y unas exigencias (universalidad, estabilidad y progreso), diseña un modo posible de ciencia, que no excluye que haya otros: el saber sobre la cultura o no es ciencia, o bien la ciencia no se limita a la que propone Kant y es otro modo de ciencia. En cualquier caso no parece aceptable un criterio dogmático excluyente, si pueden ponerse las bases más amplias en una crítica del conocimiento que justifique como científicas las investigaciones sobre el mundo de la cultura.

Esta es precisamente el objetivo que se proponen los filósofos de la ciencia a lo largo del siglo XIX y hasta bien entrado el XX. Sin hacer una historia detallada de los estudios gnoseológicos y epistemológicos, podemos decir, que en principio se reivindica la posibilidad de las ciencias de la cultura y se trata de ver las diferencias en los objetos de estudio de las ciencias naturales y culturales, y de

reconocer los rasgos que, a partir de su origen humano, tienen los objetos de la cultura; por lo que se refiere a la teoría de la literatura, que es nuestro objetivo, la investigación habrá de tener en cuenta su naturaleza específica de su objeto, dentro del conjunto de los hechos humanos: es artística, se expresa en formas lingüísticas y tiene valor semiótico.

La epistemología no se centrado en la crítica del saber literario, más bien se ha desarrollado como crítica del saber cultural que engloba a todas las investigaciones sobre los hechos humanos, pero lo que se dice para el conocimiento en general (gnoseología) y para el conjunto de la cultura, puede aplicarse a cada una de las epistemologías particulares, añadiendo las peculiaridades de su objeto propio y la forma en que éstas condicionan los métodos que se aplican en su estudio: no es lo mismo estudiar el arte que los ordenamientos jurídicos, la historia o la lengua.

A mediados del siglo XIX se inicia la vuelta a las posiciones kantianas; el idealismo había tratado de explicar el conocimiento a partir de abstracciones anteriores a la experiencia, declarando la identificación del sujeto con el objeto y viceversa, lo que obviaba el problema de cómo podría relacionarse el hombre con la realidad para alcanzar el conocimiento y tener certeza. Los filósofos llamados neokantianos, principalmente Windelband y Rickert, dedicaron sus esfuerzos a señalar los rasgos de los objetos culturales frente a los naturales.

La investigación epistemológica intenta superar las exigencias de una gnoseología trascendente, y considera las condiciones concretas en que el hombre, sujeto histórico, puede crear el mundo de la cultura y adquirir conocimientos sobre él. Windelband y Rickert incorporan a la epistemología una visión de la historia como mundo del hombre (situado siempre en un tiempo concreto), como referencia inevitable del conocimiento (que aparece y evoluciona siempre en el tiempo) y también como rasgo intrínseco de los objetos culturales, ya que han sido creados por el hombre en un momento de la historia. El hombre crea la cultura en la historia, porque él mismo es histórico; los objetos culturales, una vez creados, se

incorporan al río de la historia y establecen relaciones temporales y espaciales con el todo mundo de la cultura.

A la caracterización de la cultura y de las ciencias culturales en su dimensión histórica se ocupará W. Dilthey en su extensa obra. Otros autores pondrán de relieve más aspectos propios de la cultura: E. Cassirer destacará el valor simbólico, específico de las creaciones humanas, del que carecen los hechos naturales; E. Freud descubrirá los valores psicoanalíticos de los hechos humanos y principalmente de las obras literarias; la filosofía analítica se interesará por el lenguaje como expresión para la ciencia, tanto natural como cultural, y paralelamente la estilística tratará de poner en claro los valores artísticos y psicológicos que pueden descubrirse en el lenguaje de la obra literaria; la sociología insiste en la dimensión social que tienen las creaciones del hombre, como ser que vive en una sociedad y recibe de ella una formación y una cultura que él puede modificar; la semiótica destacará el valor expresivo, comunicativo y significativo que tienen las obras humanas, y concretamente la literatura, etc.

La historicidad, el simbolismo, las formas lingüísticas, las relaciones estructurales internas, el valor semiótico con la consideración de la obra como proceso de comunicación entre dos sujetos (Autor y Lector), el carácter artístico del texto y su consiguiente polivalencia semántica, la dimensión social y psicológica que remiten al modo de estar en sociedad y de ser del espíritu del hombre con su manifestación consciente e inconsciente, constituyen aspectos que interesan en tiempos y de modos diversos a las distintas escuelas que en el siglo XX estudian la literatura: el historicismo, los formalismos, las estilísticas, estructuralismo, sociocrítica, psicocrítica, semiótica literaria, etc; a veces con la plena conciencia de que son una parte de la ciencia de la literatura entre otras posibles; a veces en la creencia de que son toda la ciencia de la literatura, y siempre lejos de consideraciones epistemológicas directas: No cabe duda de que todas las escuelas acogen y se basan en ideas que va aportando la ontología y la gnoseología general y las epistemologías de las ciencias particulares, incluso de las naturales (el determinismo de Taine, la escuela morfológica alemana, el formalismo ruso,

etc.), pero se limitan a aplicarlas, no a argumentar sobre ellas o a proponerlas como justificación de sus investigaciones. La Crítica del conocimiento se hace investigación autónoma a partir de Kant, la crítica del conocimiento literario se apoya en las investigaciones filosóficas, pero la teoría literaria no suele hacer su propia crítica de un modo expreso, sino que, como Aristóteles, la aplica en sus investigaciones, inspirándose ahora en conceptos y métodos propuestos por la epistemología de la cultura

La teoría literaria toma las ideas de la gnoseología general y de la epistemología cultural en su conjunto, y cada escuela centra su interés en alguno de los aspectos que ofrece la obra literaria; todas tienen el mismo objetivo: conocer y explicar la obra literaria, todas creen ser investigaciones científicas que usan métodos adecuados, pero cada una busca el sentido de la obra y su justificación a partir de uno de sus aspectos: social, psicológico, lingüístico, estructural, etc., en las relaciones interiores del texto o en sus relaciones exteriores, etc. La epistemología literaria deberá ver hasta donde llegan las posibilidades de hacer ciencia sobre un objeto, la literatura, tan complejo en su ser, y deberá ver qué parte corresponde a cada escuela en el conjunto de las posibilidades científicas del estudio de la obra literaria.

La investigación epistemológica ha puesto de relieve que la obra literaria es un objeto humano, histórico, artístico, social, psicológico, lingüístico, estructural, semiótico polivalente, etc. La investigación literaria podrá elegir una visión general de la literatura o bien centrarse en alguno de estos aspectos para explicar formas y sentidos, de modo particular o general; por su parte, la epistemología literaria podrá contrastar con mirada crítica si los conocimientos conseguidos pueden considerarse científicos, porque siguen las pautas metodológicas de una investigación científica, o bien históricos, técnicos, lúdicos, etc. La hermenéutica ha señalado con mirada crítica cómo la teoría y el análisis de los textos puede seguir tradiciones de estudio sin actitudes dogmáticas o fanáticas y sin admitir acríticamente prejuicios.

Vamos a ver cómo en las escuelas de teoría de la literatura que coexisten o se suceden en el siglo XX, paralelamente a las investigaciones epistemológicas, se siguen nuevos caminos, se aprovechan los conceptos nuevos y se pretenden fines científicos.

### **El conocimiento literario en el siglo XX**

En el siglo XX se suceden nuevos estudios de la obra literaria siguiendo pautas iniciadas en la teoría literaria, en la filosofía o en la ciencia; así por la lingüística (historicismo, comparatismo, estructuralismo), o por otras investigaciones científicas sobre el hombre y su dimensión social (sociología de la literatura) o psíquica (psicología del autor, de los personajes, del lector), también por la evolución interna de la misma teoría que trata de adaptarse a las exigencias kantianas y buscar generalizaciones (la literariedad, del formalismo, por ejemplo), o la actitud crítica aplicada a los conocimientos anteriores que se quieren incorporar (hermenéuticas), sin que de forma necesaria se altere el objeto de estudio que sigue siendo la gran literatura, la literatura clásica que ha traspasado fronteras y siglos.

El reconocimiento de la polivalencia semántica de la obra literaria, la idea romántica de que el poeta no es un observador que copia la realidad, sino un creador de mundos ficcionales, en un ejercicio de su propia libertad, sin atadura con la realidad o con la tradición, y la ausencia de un canon objetivo (la Naturaleza) que dé seguridad a la crítica, suscita cierto escepticismo sobre la posibilidad del conocimiento científico de la literatura, y a este tenor surgen, a partir de mediados del siglo XX, movimientos filosóficos negativos, o al menos sin pretensiones de generalidad, a veces iniciados en la teoría literaria, a veces procedentes de otras investigaciones: deconstrucción, pensamiento débil, posmodernidad, poscolonialismo, multiculturalismo, etc., que niegan toda posibilidad de certeza en los conocimientos generales, porque en su generalidad no admiten verificación, o rechazan una jerarquización canónica de las obras literarias: todas son igualmente valiosas, todo vale. El investigador renuncia a buscar verdades absolutas y

explicaciones globales, y se detiene en aspectos marginales, quizá justamente olvidados por su escaso relieve, segmenta los objetos para hacerlos más asequibles a unos métodos que se declaran incapaces de alcanzar conocimientos seguros y estables y en último término renuncia a la ciencia como conocimiento general. La investigación acumula datos y acaso reflexiones, más o menos estupendas, sobre lo trivial, lo relativo, lo parcial, etc; lo único general no son las ideas, las leyes o los conocimientos, sino la actitud negativa frente a lo tradicional, frente al canon, frente a las teorías generales, incluso las más inmediatas: marxismo, psicoanálisis, ciencias sociales.

La llamada Gran Teoría, o intento de explicarlo todo, es criticada con dureza, puesto que, según afirman, el objeto de la investigación no consiste en justificar nada, sino en conseguir conocimientos sin pretensiones, sólo hasta donde el hombre es capaz. Frente a la exigencia kantiana de la generalización, actualmente en la historiografía, en la sociología y en otras ciencias del hombre, se impone la tendencia a polarizar los análisis hacia hechos poco relevantes, triviales, marginales, y a veces inconexos, que sólo tienen en común el haber sido desatendidos por la investigación anterior; sobre ellos se proyectan esquemas de relación a los que no responden, se buscan sentidos que quizá no tienen, cayendo en el defecto opuesto al que se intenta censurar: la selección de hechos relevantes se olvidaba de otros no tan destacados, que podían enriquecerlos con matices; ahora la selección de hechos insignificantes olvida sistemáticamente los hechos más destacados, que pueden darles sentido. Se atiende a las literaturas minoritarias: la feminista, la gay, la subliteratura (la novela negra y la novela rosa, manufacturas en serie), la literatura poscolonial, de tradición menos sólida que la gran literatura depurada en el canon de las metrópolis, etc.

En este panorama, tanto la literatura como la teoría de la literatura, del siglo XX componen un mosaico de incorporaciones y de renunciadas difícil de justificar epistemológicamente en su conjunto, de las que sólo se puede asegurar su actitud de rechazo a conceptos, esquemas, relaciones, etc. que se reconocían en las obras literarias, en su historia, o en sus agrupaciones por géneros. Para poner un cierto

orden, hemos propuesto un esquema, que acoge las escuelas más destacadas, que tienen su base en la misma teoría literaria, en otras investigaciones científicas, o en la especulación filosófica (Bobes, 2008), y vamos a revisar críticamente sus fundamentos epistemológicos:

A. Teorías literarias: Formalismo ruso. Estilística. New Criticism. Poéticas de la lectura.

B. Teorías literarias vinculadas a otras ciencias: Psicocrítica. Sociocrítica.

C. Teorías literarias de inspiración filosófica: Giro lingüístico. Hermenéutica. Semiótica. Poéticas del No: Posmodernidad, Deconstrucción, Pensamiento débil, Multiculturalismo...

### **Teorías literarias: Formalismo ruso. Estilística. New Criticism. Poéticas de la Lectura.**

No vamos a hacer una historia de las escuelas de teoría literaria del siglo XX, vamos a revisar sus bases epistemológicas latentes o expresadas, que las vinculan con la investigación general de gnoseología.

Las teorías que se generan directamente en la investigación literaria, suelen buscar, y parece lógico que así sea, la explicación de la obra en la misma obra, en sus formas o en sus relaciones internas (“la obra en sí”), pero también incorporan conceptos o explicaciones de otras formas de investigación. Son el Formalismo ruso, la Estilística, el New Criticism, la Estética de la Recepción. La Estilística identifica en el discurso los rasgos de estilo a fin de caracterizar el lenguaje literario, y también los interpreta como expresión del inconsciente del autor (relaciones externas), con lo que tiende un puente a la psicocrítica; la Estética de la Recepción analiza el texto para conocer el efecto perlocucionario y remitirlo al lector (relaciones semióticas en el proceso de comunicación literaria).

Conviene subrayar que además de “la obra en sí”, que centra el interés de las teorías literarias y de algunas relaciones externas en la Estilística y la Estética de la Recepción, las diferentes orientaciones dejan sentir en su evolución la influencia

de otras teorías que van apareciendo, tanto las netamente literarias como las que se desarrollan en relación con la investigación científica y filosófica. Algunos conceptos, suscitados u originados en uno de los ámbitos de investigación es acogido por otros para matizar sus propias observaciones originales; a veces, después de un rechazo inicial del historicismo, vuelven a la historia desde otra perspectiva. La permeabilidad de las escuelas es un rasgo general.

a) *El Formalismo ruso*. Es una de las escuelas más brillantes e influyentes en los estudios literarios del siglo XX. Según V. Erlich, “se trata de una escuela rusa de erudición literaria que se originó allá por los años 1915-16, llegó a su apogeo a principios de los veinte y fue suprimida alrededor de 1930” (Erlich, 1955: 17) y añadimos que su conocimiento y su influencia en la Europa de occidente se demoró hasta después de la Segunda Guerra, precisamente cuando Erlich, y después Todorov, la dan a conocer.

El positivismo comparatista e histórico de los neogramáticos que se había proclamado investigación científica siguiendo los presupuestos epistemológicos del historicismo de Dilthey, creía posible un conocimiento científico del lenguaje, si se enfocaba diacrónicamente; los objetos humanos, que no se rigen en sus relaciones sincrónicas por leyes generales, seguían en su evolución discrónica las pautas de unas leyes generales; en este aspecto, la lengua, la literatura parecían atenerse a leyes generales de evolución. La generalidad, la estabilidad y el progreso, notas propias del conocimiento científico, que no ofrecía el estudio sincrónico de la cultura, parecía que se podían alcanzar en el estudio de la historia; la historicidad es un rasgo específico de todos los objetos culturales, puesto que son humanos.

Efectivamente la lingüística histórica descubre leyes que presiden la evolución fonética y el entusiasmo se generaliza en los neogramáticos, pero pronto se descubre que las excepciones eran demasiado frecuentes, porque se producían interferencias entre leyes, porque actuaba el sustrato diferente en cada espacio, porque las circunstancias políticas limitaban o ampliaban las posibilidades de

expansión y fijamiento, porque las lenguas en contacto se condicionaban, etc., y se intentan buscar otros caminos para la ciencia lingüística y para la ciencia literaria más aceptables epistemológicamente. La historia proporciona datos seguros, pero difícilmente leyes generales.

En este sentido el Formalismo ruso, junto al Estructuralismo de Praga, supuso la *superación del historicismo* como único método científico para el estudio de la cultura. Supuso también la necesidad de determinar un objeto científico apto para la investigación científica fuera de las coordenadas de tiempo o de espacio. Es un hecho que la obra literaria no es directamente un objeto científico, porque es individual; el formalismo propuso que el verdadero objeto de la teoría literaria fuese la *literariedad*, es decir, el conjunto de notas que convierten la expresión lingüística en una creación literaria. Y como propuesta teórica no era absurda, pero ¿por dónde se empieza, si lo único literario que se le ofrece al investigador es la obra literaria individual? El problema no queda resuelto, ni mucho menos, pero ofrecía nuevos caminos, nuevas posibilidades de análisis, que los formalistas llevaron a cabo.

El movimiento formalista, que no duró mucho, pero tuvo una gran importancia en la historia del pensamiento literario occidental cuando fue conocido, estuvo muy mediatizado en su creación, en su desarrollo y difusión, primero en las universidades de Rusia y de centro Europa y luego en Francia y países occidentales, por los avatares políticos. Hay dos grupos iniciales, el de Moscú que identifica a la literatura como una función del lenguaje, tesis que desarrollará ampliamente Jakobson; y el de San Petersburgo que considera lo literario más allá del discurso lingüístico, en otros ámbitos del texto: en la unidad de sentido, en los motivos narrativos, en la jerarquización de los recursos, en el orden textual, en los efectos de desautomatización, etc.

Epistemológicamente podemos considerar que el formalismo está en la órbita kantiana porque en sus análisis, por concretos que sean (sobre el ritmo, la métrica, la trama y los motivos del relato, etc.), busca las leyes generales de la literariedad

de los textos: por ejemplo, el *distanciamiento* o extrañamiento es una ley general que está en toda obra literaria y consigue que el lector vea la realidad de forma desautomatizada, superando costumbres que le impiden la mirada consciente; otra ley general reconoce que la obra literaria es un sistema de relaciones internas y no una acumulación de unidades o categorías, lo que permite que sea objeto de un estudio sincrónico estructural, por tanto, científico, etc.

El formalismo supera el historicismo como método único de investigación científica de la literatura, pero no rechaza la evidencia de su carácter histórico. Jakobson y Tinianov mantienen que el sincronismo es el método adecuado para el conocimiento sistemático de la obra literaria, y rechazan la posición anecdótica que había seguido el historicismo, pero reconocen que un corte sincrónico en la literatura es siempre artificial, pues tanto la lengua como los sistemas literarios están en continua evolución. Con todo, la atención a la historia de la literatura no despertó demasiado entusiasmo entre los formalistas.

La aportación más destacada de los formalistas a la teoría literaria se encuentra en los análisis morfológicos de las unidades y relaciones del lenguaje literario, por lo que, cuando aparecen sus primeros estudios, fueron tachados de “formalistas” por la crítica académica de Moscú. Estudiaron la rima, el ritmo, las reiteraciones formales de todo tipo, la metáfora, etc. siempre desde la perspectiva jerarquizada de su función en el discurso, como “rasgos dominantes”, como elementos de desautomatización; renovaron las teorías métricas; trataron de identificar las unidades de construcción del relato (motivos, trama, argumento, funciones, personajes); abren muchas posibilidades a la narratología con el enfoque funcional de Propp, y aportan nuevos conceptos sobre la literatura y sobre la ciencia de la literatura.

Los conceptos de estructura o sistema, de motivo dominante, de extrañamiento, de desautomatización, de intensificación, de funcionalidad, etc. fueron fundamentales en las teorías del formalismo ruso y se incorporan a la teoría general de la literatura en las diversas escuelas europeas y americanas.

Podemos advertir que la serie de conceptos y de elementos formales, sintácticos y semánticos, que estudian y definen los formalistas tienen siempre la misma finalidad: tratan de encontrar en la obra literaria particular las leyes de un sistema de relaciones generales. Lo mismo que buscaba la *Poética* al señalar en *Edipo rey* las partes cualitativas esenciales del género dramático.

Desde un punto de vista epistemológico se advierte que el formalismo ruso actúa con el esquema kantiano que vincula la posibilidad del conocimiento científico a las leyes generales, para lo cual debe reconocerse en el objeto de estudio unos rasgos comunes, que constituyen la *literariedad* y basadas en unas relaciones estables, de carácter estructural en toda obra literaria. De este modo, aunque la teoría literaria inicia sus análisis en la obra concreta, pues no tiene otra alternativa empírica, su finalidad trasciende lo individual y se remonta a la literariedad y a la estructura. El formalismo se convierte así en un paso importante en la teoría literaria por lo que se refiere a los principios ontológicos, metodológicos y epistemológicos, incluso también teleológicos (señala su finalidad de desautomatizar la visión del mundo). Metodológicamente no se reduce a la observación de los hechos, a su descripción y a la identificación de relaciones más o menos formales, sino que tiene presente los principios generales, el método científico y los fines del saber científico.

b) *La Estilística* es una teoría y crítica literaria que centra su interés en el discurso; está por tanto vinculada a la lingüística, con la que evoluciona; pero además establece un abanico de relaciones con otras formas de investigación del texto literario, con las que comparte algunos conceptos, así con la psicocrítica, en cuanto que sus análisis tratan de identificar al autor por sus manifestaciones en el discurso; con los filósofos idealistas (Vico, Humboldt, Croce...) para los que el lenguaje, incluso en su uso ordinario, es una actividad creadora, que expresa el espíritu del sujeto; y también con los formalismos por su atención a las formas; se distancia del positivismo lingüístico que limita sus análisis al texto y al sistema lingüístico en sí, sin pasar a interpretaciones. Atiende sobre todo al poema y la Estilística Generativa estudia también la novela.

La Estilística acepta como presupuesto general que el estilo de un autor se manifiesta en rasgos que distancian su discurso del lenguaje común. Con el propósito de formar su propio estilo, el poeta aprovecha al máximo los valores sentimentales de los términos y de las expresiones; deja en un segundo plano los valores lógicos del lenguaje, que parecen más objetivos, y usa la emotividad lingüística con frecuencia y con intensidad para desviar su texto del lenguaje común y hacerlo literario. Los formalistas buscan la literariedad en los rasgos literarios específicos, la estilística la busca en los “desvíos”, en los usos que dan emotividad e intensidad al discurso. La llamada “teoría del desvío” identifica en el discurso todo lo que remite a la personalidad del autor, y que lógicamente lo aleja del uso ordinario, pues “la base técnica de todo estudio de los estilos literarios tiene que ser el conocimiento especializado de los valores extralógicos del lenguaje” (Alonso, 1950: 97). Se supone, y se admite como presupuesto también, que el lenguaje ordinario manifiesta los valores lógicos del lenguaje, mientras que los demás valores constituyen excepciones.

Si nos referimos al nivel ontológico, podemos afirmar que la Estilística toma como objeto de estudio sólo una parte de la obra literaria; es una investigación reduccionista, pues se centra en “la obra en sí”, prescindiendo de las relaciones exteriores, históricas, sociales, culturales, etc. y sólo una parte de la obra, su lenguaje, y no completo, sino los usos desviados.

Aquí surge una primera dificultad y no pequeña: admitiendo que los desvíos sean el objeto de estudio de la Estilística y que vinculen de modo constante el discurso a su autor, habría que demostrar que hay un lenguaje estandar, que sirve de canon, a partir del cual se señalarían las desviaciones, cosa bastante difícil.

La personalidad del autor, según la Estilística, se manifiesta en los “desvíos” lingüísticos, o modificaciones que introduce en el lenguaje ordinario. Esta idea tiene una relación clara con el concepto freudiano de “error” como manifestación directa del inconsciente. Más que el uso normal que un sujeto hace del lenguaje y

más que su conducta ordinaria, resultan indicios de su modo de ser las expresiones que no controla racionalmente, los desvíos, los errores, sobre todo, si se repiten.

A pesar de su carácter claramente reductivista, algunos críticos, por ejemplo D. Alonso, afirman que la Estilística es la ciencia general de la literatura. Sólo puede mantenerse esta afirmación si se cree que la literariedad son los desvíos; estamos ante una clara petición de principio: la literariedad son los desvíos, luego el objeto de la ciencia literaria son los desvíos. La literatura es mucho más que la obra en sí, que su lenguaje y que los desvíos del lenguaje. Es la lección que se deduce de su consideración epistemológica.

Las reducciones ontológicas condicionan los métodos de la Estilística, que también se ven influídos por los contactos con otras escuelas de teoría o de crítica literarias; sin duda la influencia más destacada en la evolución de la Estilística procede de su cercanía a la lingüística, y de sus interpretaciones próximas al psicoanálisis. La Estilística, de todos modos, no es una, tiene variantes que se aproximan más o menos a otras formas de investigación: se ha podido hablar de una estilística estructural, una estilística idealista, una estilística generativa (Paz Gago, 1993: 91).

Amado Alonso en su *Carta a Alfonso Reyes sobre la Estilística*, de 1955, señala casi todos los aspectos del método estilístico y sus principales relaciones: atiende al valor afectivo de los términos (Bally), sigue el enfoque de “la obra en sí” (formalismos), rechaza la oposición fondo/forma, analiza la posibilidad de trasladar al lector la “visión intuicional del mundo”, la propia del poema. Todos estos puntos, tan eficaces para el análisis de los textos concretos, no suponen, sin embargo una originalidad epistemológica.

La Estilística generativista, apoyada en las ideas lingüísticas de Chomsky, trata de superar el impresionismo y el mentalismo en el estudio de los textos literarios, y cambia el método de análisis lingüístico utilizado por las Estilísticas europeas. Ohmann (1964) explica el lenguaje como estructura superficial, efecto

de unas normas transformacionales específicas a partir de unas estructuras profundas generales en el lenguaje ordinario; así, por ejemplo, Faulkner llega a tener un estilo propio mediante el uso preferente de estructuras superficiales desviadas de las normales, y basadas en la elisión del pronombre y del verbo copulativo, y unas oraciones subordinadas muy complejas.

c) *El New Criticism*: J. C. Ramson en su obra de 1941, *The New Criticism* dio nombre a unas investigaciones que se estaban desarrollando con gran prestigio en algunas universidades de los Estados Unidos de América. Entre 1930 y 1950 es prácticamente la única forma de teoría literaria que se cultiva en el país y sigue su principio de estudiar “la obra en sí”, luego, es sobrepasada por otras orientaciones metodológicas que quieren atenerse más a la realidad de una obra literaria que se relaciona con su propio contexto social e histórico.

El New Criticism ejerció su influencia en la teoría literaria europea, porque sus presupuestos ontológicos y metodológicos coincidían, al menos en parte, aunque con algunos desfases en el tiempo: el rechazo del historicismo, la atención a la obra, el enfoque lingüístico, el interés por algunos aspectos semánticos, como la emotividad, etc. estaban presentes en el Formalismo ruso y en la Estilística.

Los nuevos críticos no forman un grupo homogéneo, ni coinciden en una universidad, pero coinciden en actitudes, por ejemplo, todos rechazan el historicismo de orientación autorial, la erudición académica que sustituía a la lectura directa de las obras, están en contra de la crítica impresionista basada en el gusto del investigador, valoran la poesía antirromántica alejada del subjetivismo y de la emoción, y estudian el lenguaje literario particularmente en sus valores semánticos.

Para los nuevos crítica la teoría literaria debería iniciarse con las lectura atenta y cerrada del texto (*close reading*) y con análisis inmanentes del lenguaje del poema, para distinguir los valores denotativos y connotativos, para señalar las unidades mínimas de las estructuras sintácticas, la ambigüedad y polivalencia de los términos en sus usos, las tensiones que se producen en el texto a causa de esos

valores, de las palabras clave, del uso figurado, las imágenes, las metáforas, los símbolos; todas las cuestiones relacionadas con la medida: el ritmo, la rima, etc. En resumen, sus temas, en su conjunto, y con mayor o menos interés y relevancia, son los que habían tratado las poéticas y que habían sido preteridos por el historicismo a partir de finales del siglo XIX.

El New Criticism toma como objeto de estudio el lenguaje literario, por lo que, considerado ontológicamente, es reduccionista, como la Estilística y metodológicamente aplica los métodos de la lingüística. Ransom reclama una “crítica ontológica” centrada en la obra literaria, que sirva de modelo de relaciones (*pattern*): la obra es una construcción autónoma de relaciones internas que incluye su propia verdad, excluye cualquier posible verificación exterior, y sus límites son los del texto, cuyo carácter ficcional lo libra de ataduras con la realidad.

Autonomía, unidad, polivalencia semántica, estructura propia, falta de referencia exterior, son los rasgos ontológicos específicos de la obra literaria, y son los que deben ser estudiados por la teoría de la literatura.

Pronto surgen diferencias entre los nuevos críticos (Ramson, Tate, Brooks, Burke, Winters, Warren, Blackmur, Wimsat...) principalmente en el tema ontológico: si debe de considerarse la obra en sus límites estrictos o si debe de situarse en una perspectiva contextual, social o histórica. Los críticos neoaristotélicos de Chicago (R. S. Crane principalmente) insisten en la vinculación de la obra con los hechos sociales e históricos, y terminan desplazando a los nuevos críticos de su posición prevalente y excluyente en la enseñanza universitaria de los Estados Unidos (García Rodríguez, 1998).

Desde la perspectiva epistemológica, el New Criticism está muy próximo a la Estilística y puede aplicársele el juicio que hemos dado sobre esta escuela. Es una teoría reduccionista, que prescinde de temas que pertenecen a la teoría literaria, porque son aspectos de la obra literaria o de la literatura en general; el objeto de análisis queda reducido al “artefacto” (según el término propuesto por

Mukarovski), sin otra proyección hacia su autor, ni a las circunstancias históricas y sociales que le dan sentido, al menos algunos de los sentidos que le convienen como signo polivalente, y tampoco acumula las lecturas y las tradiciones de interpretación que se le harán a partir de su publicación (objeto artístico).

La nueva crítica está condicionada en sus métodos por su concepción ontológica: fuera de la órbita del aristotelismo y del kantismo no busca leyes generales, por tanto no necesita métodos inductivos de generalización, no busca leyes de evolución de los hechos literarios, no precisa métodos históricos; aplica un método descriptivo para presentar las unidades y un método estructural para señalar las relaciones.

d) *Poética de la lectura. Estética de la Recepción.* La visión de la obra literaria como elemento intersubjetivo entre el autor y el lector en un proceso de comunicación semiótica abrió paso a la Poética de la lectura y a la Estética de la recepción. Mientras la obra se consideró como expresión del autor se hicieron poéticas autoriales; cuando la obra atrajo la atención sobre sí misma, se sucedieron las poéticas de “la obra en sí”, pero si se entiende que la obra genera un proceso de comunicación, la teoría tendrá que tener en cuenta los tres elementos de todo proceso: origen / forma / receptor, es decir, autor / obra / lector. La semiótica abrió las posibilidades para el estudio de la obra como un signo que es parte de un proceso de comunicación.

Históricamente hay dos escuelas que se centran en la última parte del proceso, la que atañe al lector; son la sociológica y la Estética de la Recepción. La primera estudia la trayectoria de la obra literaria y su suerte editorial, su difusión, las críticas y las censuras que suscita, es decir, su proyección en la sociedad. Está representada por R. Escarpit, N. Salomón, R. Andioc. La segunda analiza en el texto los indicios que remiten al lector: cómo cada obra selecciona a sus propios lectores, cómo se produce la comunicación, efectos perlocucionarios, etc., es decir, todo lo que la obra literaria suscita de la parte del lector. Esta tendencia teórica surge

en la Universidad de Constanza (Alemania) y sus principales representantes son H. R. Jauss y W. Iser.

Aunque suele estudiarse bajo otros aspectos, como escuela autónoma, pensamos que la teoría cognitiva o ciencia empírica de la literatura, de S. J. Schmidt, adopta presupuestos que permiten incluirla entre las teorías lectoriales. Para la ciencia empírica de la literatura las dos convenciones básicas de la ciencia literaria son la estética y la polivalencia del texto. La primera tiene que ver con la referencialidad: los criterios de verdad o falsedad del texto lingüístico son sustituidos para el texto literario por criterios estéticos, una vez rota la relación con la realidad extratextual (lenguaje constitutivo); la polivalencia resulta de la falta de referencia: si el texto literario no remite a una realidad exterior y es autosuficiente y autorregulable, suscita una recepción especial, totalmente subjetiva. Los receptores del texto literario llevan a cabo, según Schmidt, unas operaciones cognitivas extraordinariamente complejas y ampliamente integradoras, orientadas hacia la comprensión del texto como unidad de sentido. La “verdad!” del texto estaría en la coherencia de su lectura en unidad, no en la verificación con la realidad empírica, como ocurre en el lenguaje en sus usos ordinarios.

Schmidt coloca a su *Empirische Theorie der Literatur* (ETL) en el ámbito de la comunicación literaria como una teoría de la acción que se distancia de la tradición de las poéticas (Schmidt, 1990: 27), y creemos que en este punto se relaciona con la Teoría de la Acción Comunicativa (TAC) de J. Habermas. Criticaremos sus principios epistemológicos en el apartado de teorías filosóficas, a propósito de “giro lingüístico” y del “lenguaje constitutivo”

Respecto a los principios epistemológicos de las teorías lectoriales, podemos decir que culminan el análisis con el elemento que faltaba del proceso literario. El objeto de estudio de la teoría literaria queda así completo con el reconocimiento del tercer elemento, el lector.

Algunos críticos llaman a esta etapa “la hora del lector”, y hablan de la “muerte del autor”. No es necesario matar a nadie, basta con reconocer los derechos del lector, y, desde la semiótica, queda claro que son tres las fases del proceso de comunicación: la creación, cuyo sujeto es el autor, la obra como producto objetivado, y la lectura, cuyo sujeto es el lector; los tres son compatibles, es más, son necesarios y se exigen recíprocamente en el proceso de comunicación literario.

Hay que advertir que si bien las teorías lectoriales han puesto en un primer plano el interés por el lector, las teorías anteriores ya lo tuvieron en cuenta al hilo de otros temas y relaciones, así Aristóteles define la tragedia por el efecto que produce en el receptor, la catarsis, y Sklovski señala como función general de la literatura la desautomatización de las percepciones del lector; el New Criticism destaca la polivalencia semántica del texto literario y el papel relevante que adquiere el lector, cuya función se sitúa nada menos que en la configuración del sentido del texto. Está claro que la relevancia del lector se abría camino por las teorías autoriales y por las que analizaban “la obra en sí”, y desde un punto de vista ontológico implica completar el objeto de estudio en todos los elementos del proceso.

### **Teorías literarias vinculadas a otras ciencias: *Psicocrítica. Sociocrítica***

*La psicocrítica.* El siglo XX se abre con dos obras de relieve singular en la historia de la investigación humanística: las *Investigaciones lógicas*, de E. Husserl y *La interpretación de los sueños*, de S. Freud, que abren nuevos horizontes a la filosofía y al conocimiento del hombre, y también a la teoría literaria con la fenomenología de la literatura (Ingarden) y la psicocrítica.

La escuela psicoanalítica fue muy cuestionada, sobre todo en Francia, cuna de racionalismo, como conocimiento científico, por la imposibilidad de obtener pruebas objetivas en sus interpretaciones. No vamos a entrar en el problema de la cientificidad de la investigación psicoanalítica, pues lo que realmente importa a nuestros fines es su aplicación al conocimiento de la literatura. Los estudios sobre

el arte, la moral, la religión y sobre todos los hechos humanos son distintos antes y después de Freud, porque han acogido conceptos y métodos del psicoanálisis, tanto de Freud como de sus seguidores; y por otra parte es sabido que Freud formuló sus teorías y sus interpretaciones de la psique humana apoyándose en ejemplos de destacadas obras literarias, sobre todo las dramáticas, donde las pasiones, movidas a veces por fuerzas inconscientes, se manifiestan de un modo más directo que en la novela, o en el poema. También se han afirmado las posibilidades de estudiar los motivos literarios (complejo de Edipo, de Electra, de “vedette”, obsesión de regreso al seno materno, fobias, fijaciones, miedos, etc.) por medio del análisis de las formas lingüísticas identificables en el discurso literario (imágenes, metáforas, símbolos, reiteraciones, desplazamientos, exageraciones, etc.). Algunos conceptos psicoanalíticos ha permitido conocer aspectos de la obra literaria que antes se desconocían, y se han remitido al inconsciente las razones de conductas que resultaban inexplicables, asociaciones que parecían absurdas, superposiciones que no tenían sentido y que parecen adquirirlo desde conceptos y relaciones psicocríticas; se ha reconocido el sentido teatral de situaciones aparentemente neutras, se han comprendido algunos recursos que tradicionalmente usaron las obras literarias, y para los que las teorías anteriores no tenían explicación. En resumen el ámbito del psicoanálisis proyectado hacia la literatura aporta explicaciones nuevas y muy sugerentes, aunque no tengan más objetivación que la que puede apoyarse en las reiteraciones textuales.

Considerándolo desde un ángulo ontológico, el psicoanálisis ha ampliado el objeto de estudio de la teoría literaria; también ha aportado nuevos métodos de análisis: ha señalado nuevos caminos para ir de la obra a su autor, y del autor al texto. La proyección del autor sobre el texto, que siempre se intuyó más allá de la anécdota autobiográfica concreta, ha quedado más clara al añadirle posibles explicaciones desde el inconsciente. En la poética mimética, que parece menos permeable que la creacionista para aplicar los conceptos psicoanalíticos, podemos comprobar que hasta el hecho de repetir unos determinados temas, un orden repetido, unas determinadas conductas por parte del autor, aunque no tengan nada

que ver con su biografía, pueden responder a unas tendencias inconscientes de su imaginario que se manifiestan de ese modo. Desde la perspectiva de estudio de “la obra en sí”, comprobamos cómo se objetivan relaciones que pueden encontrar su razón de ser en vivencias inconscientes que conducen a asociaciones aparentemente absurdas; y desde la perspectiva del lector, ocurre lo propio: la interpretación y lectura de los textos puede tener sentidos nuevos si está troquelada por el inconsciente del lector, y puede darse el caso de que el texto, más allá de sus temas y de sus formas, por las relaciones inconscientes que suscita, seleccione sus propios lectores. El análisis psicocrítico puede referirse a todo tipo de relaciones internas del texto, a las relaciones de éste con su autor, con su lector y con el contexto social e histórico.

Quizá no se han ordenado sistemáticamente los conceptos formulados por los clásicos del psicoanálisis (Freud, Jung, Rank, Bonaparte, etc.), por la segunda generación (Klein, Neumann...) y hasta los más cercanos (Lacan), pero después de un siglo y pico de estudios teóricos y aplicaciones directas al estudio del texto, es muy elevado el número de obras escritas desde esta perspectiva y es muy sorprendente la brillantez de algunos estudios, la riqueza y variedad de los acercamientos a la obra literaria, y el gran atractivo y sugestión que suscitan las explicaciones psicoanalíticas. El corpus de teoría literaria con presupuestos y métodos psicoanalíticos es muy amplio, implica varios enfoques y es en general muy sugerente y atractivo.

Tampoco vamos a hacer historia de la psicocrítica, como no la hemos hecho del psicoanálisis, hay buenos manuales que informan de la historia y pasos de la investigación literaria psicoanalítica (Clancier, 1976), vamos a centrarnos en el tema epistemológico: ¿es posible un estudio psicoanalítico de la literatura?, ¿qué aporta el psicoanálisis al conocimiento literario?, ¿qué métodos ha aplicado para alcanzar saberes sobre la obra literaria?

Creemos que la contribución más valiosa del psicoanálisis a la teoría literaria se puede concretar, como ya hemos apuntado, en dos niveles, el ontológico y el

metodológico. En el primer aspecto parece claro que el psicoanálisis ha ampliado el objeto de estudio al descubrir unas relaciones entre la obra y el inconsciente del autor; unas explicaciones para conocer mejor los personajes y unas posibilidades en la lectura desde las situaciones anímicas del lector. Las relaciones familiares, sociales, culturales, del autor con su obra, de los personajes en la obra y del lector al darle un sentido, habían sido analizadas por escuelas biográficas, históricas, sociológicas, antropológicas, etc., y ahora la psicocrítica ha señalado otras posibilidades que se orientan hacia las relaciones inconscientes de todas esas personas y personajes con el texto.

La psicocrítica ofrece también a la teoría literaria unos métodos nuevos, como el de la superposición de textos, que a veces permite aclarar sentidos ocultos de los textos de un autor, de una época, de una cultura, mediante la percepción de formas que se repiten, de coincidencias en los temas, de insistencia en los mismos campos metafóricos, y simbólicos, etc. que mantienen relaciones inconscientes pero que pueden aparecer en el texto como indicios, en motivos temática y formalmente diversificados. Los valores éticos, los sentimientos, las figuraciones y desplazamientos del miedo, de la alegría, la dramatización de conflictos internos, etc. encuentran expresión en anécdotas y tramas polivalentes semánticamente. Freud había destacado tres formas destacadas de manifestar y de acceder a los conflictos inconscientes: la expresión figurada, los desplazamientos y la dramatización; los tres están en el discurso literario y se corresponden con anécdotas y formas textuales, cuyo sentido se descubre mediante la superposición de textos.

Los mundos creados por la ficción literaria pueden conocerse mediante la lectura adecuada de los mecanismos que el sueño comparte con la creación literaria. Los temas, explicitados en el mundo ficcional de los personajes bajo figuras diversas, son creación del autor, que les ha dado forma a partir de sus vivencias, conscientes o inconscientes. El psicoanálisis ha ofrecido a la teoría literaria la posibilidad de leer el texto desde nuevas perspectivas.

Resumiendo, pues, los aportes del psicoanálisis a la teoría de la literatura, diremos que pertenecen a dos niveles: el ontológico, con los nuevos enfoques, y el metodológico, con la posibilidad de superponer textos y descubrir nuevas relaciones en las obras. La cuestión es si en esa parte del objeto y con ese método se accede a conocimientos científicos sobre la literatura. La crítica del conocimiento psicoliterario debe hacerse como la que cualquier otra forma de acercamiento a la obra literaria.

Se ha alegado contra la psicocrítica que sus interpretaciones carecen de pruebas empíricas: se parte de inseguridades sobre el inconsciente del autor para explicar inseguridades sobre sus personajes, lo que parece poco fiable científicamente. Pero esto es lo que ocurre en la investigación sobre los hechos humanos; el paso de lo particular del texto a lo general de las leyes, el paso de la explicación a la comprensión, el paso de las percepciones a los conceptos, etc. son saltos que tiene que justificar el método de cada escuela, según lo aplique y según lo que busca. No se puede exigir a la psicocrítica más que a otras formas de investigación literaria. No es más preciso hablar de mimesis, de agnición, de catarsis, etc. que hablar de asociaciones, figuraciones, dramatizaciones.

Dilthey había fijado la posibilidad del conocimiento cultural en el hecho de que un hombre sea capaz de comprender lo que otro hombre hace, pues tienen las mismas vivencias (*Erlebnisse*), y es conocido el rechazo que siempre suscitó esta idea por su *psicologismo*. Sin embargo, cuando la sociología literaria pone en relación, mediante la estadística, hechos sociales con hechos literarios, no llega a mayor concreción. No está justificado el paso de lo particular a lo general, por más que el número de casos sea amplio, según hemos planteado más arriba. Los hechos históricos, los datos estadísticos, las observaciones sobre unidades textuales, o todos los datos que se pueden constatar dentro o fuera de la obra, no garantizan, la formulación de leyes universales ni la objetividad de la comprensión. En este punto del paso de lo particular a lo general, todos los métodos humanistas tienen el mismo problema, no hay uno específico de la psicocrítica.

Lo que busca la ciencia literaria es que las propuestas ontológicas y metodológicas que hacen las diferentes escuelas teóricas proporcionen posibilidades para la comprensión de las obras y sugieran explicaciones verosímiles y coherentes sobre el mundo ficcional. En todo caso, el método psicoanalítico de teoría literaria ni excluye a los demás, añade posibilidades de comprensión mediante interpretaciones que remiten al inconsciente, y a sus creaciones míticas. La comprensión de las obras humanas se hace sobre ideas, interpretaciones subjetivas, intuiciones, hipótesis, etc., y se dirige al entendimiento, no al convencimiento. La crítica del conocimiento psicoanalítico puede ampliarse a todos los tipos de conocimiento y de interpretaciones: nunca garantizan objetividad en el paso del dato a la comprensión pero nunca son excluyentes, aunque los críticos a veces lo afirmen; la psicocrítica no excluye al Historicismo, ni al Formalismo, ni a la Estilística, ni a ninguna otra forma de acercamiento al texto literario, independientemente de que algunos críticos digan de sus investigaciones que son las únicas científicas posibles. Esto es dogmatismo propio de personas, no de métodos de investigación, que suelen ser compatibles. Cada uno de los métodos añade posibilidades al conocimiento conjunto de las obras literarias, y el método psicoanalítico no es diferente en este sentido.

*La sociocrítica.* El reconocimiento del origen humano de los objetos de la cultura, implica reconocer también su dimensión histórica (historicismo), su dimensión social (sociología), su valor artístico, etc. La sociología de la literatura poner énfasis en uno de los aspectos que tienen todos los objetos hechos por el hombre. Esto significa que no añade nada nuevo, simplemente reconoce lo que es propio de la obra literaria, igual que la psicocrítica.

En la obra literaria pueden estudiarse las relaciones del autor con la sociedad en la que ha se ha formado, los rasgos que los personajes toman de los prototipos del contexto social que copia o crea, y atendiendo al proceso de comunicación, las posibilidades de lectura que genera en su entorno inmediato y contemporáneo, o en otro alejado del suyo geográfica o históricamente. Es decir, la sociocrítica estudia qué horizonte social tiene el autor, en qué sociedad sitúa a sus personajes

y desde qué horizonte social tratará el lector de comprender la obra y cómo se fusionarán los diferentes horizontes para que se produzca la comprensión de la mejor manera posible. Estos son los temas de una sociología de la literatura, que han sido tratados sectorialmente por algunas escuelas, que responden a una misma orientación sociológica general.

Parece que el ambiente social de la obra y sus personajes será el que proyecte el autor, condicionado por su propio contexto, pero nunca lo hace de forma necesaria, con un determinismo absoluto, ya que hay que actuar siempre con libertad.

El psicoanálisis señala las fuerzas psíquicas que van del autor a la obra en un nivel de inconsciencia, la sociocrítica no se aleja demasiado de esto, porque el autor no es consciente del rastro que la sociedad deja en la obra a través de su persona, de modo que a pesar de cualquier control, el reflejo de la sociedad será incorporado por la literatura, con mayor o menor grado de consciencia.

Lo social envuelve al autor, a la obra, al lector, y la sociología crítica deberá tener en cuenta las relaciones sociales internas en las obras, y las que a través del autor y del lector puedan establecerse. Estas relaciones sociales se sumarán a las psíquicas, a las culturales, a las artísticas, etc., que están presentes en toda obra.

K. Mannheim (1893-1947) y M. Scheler (1875-1928) son los filósofos más destacados en la configuración de una sociología del conocimiento. No son los primeros que hablan de las relaciones de los objetos humanos con los hechos sociales, y tampoco es la primera vez que se advierte la presencia de los hechos sociales en la obra literaria, desde la época clásica se habló sobre la presencia de lo social en las creaciones humanas y concretamente en el texto literario (Cicerón, *El Orador*). Es lógico si tenemos en cuenta lo que hemos apuntado: no son aspectos nuevos que se añaden al objeto literatura, sino reconocimiento de lo que ya tiene por sí misma la obra.

Para Mannheim, lo mismo que para Dilthey, el problema del conocimiento no se plantea en todas sus dimensiones si se limita al esquema gnoseológico, es decir, a las relaciones entre un Sujeto cognoscente y un Objeto exterior, sencillamente porque el sujeto no es una entelequia, sino que actúa en una sociedad, con unas circunstancias determinables, y la obra surge de una sociedad y se dirige a la misma o a otras sociedades del futuro. La historia y el entorno social están presentes en todo el proceso de creación, de comunicación y de recepción de la obra literaria, y la sociología de la literatura tiene ante sí todos los temas derivados de estos hechos: qué indicios ofrece la obra sobre las circunstancias sociales en todos sus aspectos internos y de relación externa, qué forma adopta esa relación, como fuerza condicionante o como fuerza determinante.

Porque precisamente en este punto se bifurcan las escuelas de sociología: para las teorías marxistas, los hechos sociales determinan la obra a través del autor, que es un representante de la sociedad en que vive; para la sociocrítica en general la relación es sólo condicionante. Una teoría general del conocimiento cultural planteada de forma correcta debe enmarcarse en una sociología, porque la sociedad es el espacio en el que vive el sujeto, donde aparece la obra literaria y donde se hacen las lecturas y se logran conocimientos sobre ella.

No nos parece adecuada la posición de Mannheim que mantiene que la única forma de estudio de los hechos culturales es la sociológica, a pesar de lo cual reconoce que el conocimiento es siempre el resultado de muchos factores, que pueden ser organizados en tres direcciones: el sujeto investigador, que tiene una formación, un interés, unas capacidades determinadas para hacer la investigación que lleve al conocimiento; factores históricos que son una acumulación de circunstancias de todo tipo, en una línea diacrónica; y la situación social, el contexto, donde se acumulan en un panorama sincrónico, las circunstancias del momento.

La teoría de la literatura soportó una gran influencia de la sociología del conocimiento, y en su historia se ha inclinado, según qué autores, a reconocer un

condicionamiento de los hechos sociales sobre lo literario, y otras veces a considerar que lo social determina e incluso que debe determinar a la literatura.

Como en el caso de la psicocrítica, la aportación epistemológica de la sociocrítica a la teoría literaria, se encuentra fundamentalmente en dos aspectos: el ontológico, ya que señala nuevas posibilidades y relaciones del objeto; y el metodológico, pues incorpora métodos nuevos, por ejemplo, el estadístico. La epistemología literaria puede reconocer la aportación de las distintas escuelas sociológicas al conocimiento diacrónico y sincrónico de la literatura (Bobes, 2008).

### **El influjo de la filosofía sobre las teorías literarias del siglo XX: Giro lingüístico. Hermenéutica. Semiótica. Poéticas del NO.**

Dolezel subraya que las poéticas teóricas han estado siempre abiertas a la filosofía y a conceptos, modelos y métodos filosóficos (1990: 11). Sin duda, hoy podemos comprobar que, a pesar de que el panorama filosófico no está precisamente claro, hay algunas escuelas teóricas de la literatura que acogen y se dejan llevar por actitudes, incluso negativas, de la filosofía. Hay filósofos que niegan la posibilidad de la filosofía como forma de saber y no admiten que pueda resolver algún problema, teórico o práctico, o que pueda justificar o servir de marco para fundamentar o explicar cualquier tipo de ciencia. Otros, como los neopositivistas niegan el saber filosófico, pero reconocen a la filosofía una función instrumental, sobre todo a la filosofía del lenguaje, y mantienen que su finalidad consiste precisamente en justificar el lenguaje científico, como expresión y como depósito de la ciencia.

Como en los epígrafes anteriores, no vamos a revisar las posibilidades de las formas de conocimiento que tradicionalmente se denominan filosofía, su origen, o su finalidad, pero vamos a comprobar cómo a lo largo del siglo XX, las ideas positivas o negativas de los filósofos y de los movimientos filosóficos más destacados repercuten de modo directo e indudable en algunas teorías literarias, e incluso en algunas formas de creación literaria.

El “Giro lingüístico”, la Hermenéutica, la Escuela Analítica, la Semiótica, las que llamamos Poéticas del No, que niegan total o parcialmente la literatura y sus categorías, o la posibilidad de conocerla, están vinculadas a teorías filosóficas.

Se abre el siglo XX, según hemos adelantado, con las *Investigaciones lógicas*, de Husserl (1901) en las que se recupera, después de décadas de positivismo, la tendencia a buscar una fundamentación teórica del saber y de la certeza. El interés por el lenguaje como instrumento para la expresión, comunicación y conservación del saber científico, se fundamenta en ideas de Husserl y va más allá de los estudios que se habían realizado hasta entonces sobre el lenguaje, los gramaticales y los retóricos. Por ejemplo, su tesis sobre la existencia de leyes lógicolingüísticas anteriores a las leyes gramaticales, que deben tenerse en cuenta si se quiere hablar con sentido, son leyes que permiten un conocimiento del lenguaje más profundo que el gramatical y son fundamentales para su uso en la ciencia. La ciencia debe hacer una crítica de su lenguaje y tener presentes los valores lógicos además de los gramaticales, si es que pretende la expresión verdadera y verificable del conocimiento.

Según las leyes lógicas, el lenguaje literario, bajo formas gramaticales correctas, está lleno de sin-sentidos, , sin embargo, tienen una gran belleza y un indiscutible valor literario. Parece que se hace preciso diferenciar, por su finalidad, los usos del lenguaje para aplicar a cada uno normas que sean pertinentes. Las imágenes irracionales, tan frecuentes en la expresión lírica actual (Bousoño, 1970: II), el lenguaje simbólico y metafórico que la Estilística interpretó como un “desvío”, o el lenguaje emotivo que los New Critics consideraban expresión netamente literaria, desde el punto de vista lógico no son más que sin-sentidos, expresiones transgresoras, a pesar de que cumplan las normas gramaticales de concordancia y de régimen. El lenguaje de la ciencia busca la verdad y la verificabilidad para adquirir, dentro de lo posible, la certeza del conocimiento, y frente a esto, el lenguaje literario es indiferente a la verdad, porque carece de valores referenciales. Algunas escuelas, por ejemplo, la deconstrucción negarán la posibilidad de una teoría del lenguaje literario precisamente porque es

semánticamente polivalente y no ofrece seguridad y mucho menos certeza al no ser unívoco. Es preciso partir de que el lenguaje científico y el lenguaje literario son usos diferentes, regidos por normas diferentes y no se les puede exigir lo que no es propio de su naturaleza.

Los temas del sentido, de leyes lógicas frente a leyes gramaticales o literarias, la falta de referencialidad del lenguaje literario, la posible veridicción o falsación del lenguaje científico, etc., pasan a la teoría de la literatura procedentes de la filosofía analítica, del giro lingüístico, de las hermenéuticas, y de otras investigaciones filosóficas sobre el lenguaje.

A los problemas del lenguaje que entran en la teoría de la literatura sobre planteamientos filosóficos, hay que añadir otros problemas de tipo semiótico, sobre los procesos de expresión, de significación, de comunicación y de recepción (Bobes, 1989: 115 y ss.) y sus formas, sobre la ficción, la creación de mundos posibles, la naturaleza del sujeto lírico y la filosofía de la conciencia, etc., que tienen gran relieve en la creación y el análisis del texto literario.

Posiblemente el rasgo más general de la filosofía del siglo XX es su interés por el lenguaje. La negación de la Metafísica, lleva a la filosofía a centrar su interés en la expresión lingüística de la ciencia, en la posibilidad de una garantía de coherencia y de verdad en la expresión.

Vamos a ver de qué modo recaen, con mayor o menor fortuna para la teoría de la literatura estos temas en las escuelas más destacadas y novedosas del siglo XX.

*El Giro lingüístico.* La filosofía siempre manifestó interés por los estudios lingüísticos, pero con el denominado Giro Lingüístico hay un cambio profundo del paradigma filosófico. El lenguaje ordinario, el científico y el artístico, atraen el interés de la filosofía como modalidades que pueden traspasar el concepto instrumental del lenguaje para situarlo en una “función constitutiva”, sobre todo

por lo que se refiere al lenguaje para la ciencia, con valores autónomos, capaz de constituir y construir saberes.

Epistemológicamente esta actitud implica un cambio profundo, pues hasta ahora el sentido instrumental del lenguaje le daba a éste naturaleza de elemento mediador en la expresión de pensamientos, en el proceso de comunicación (elemento intersubjetivo) y también en la recepción de un sentido por el receptor. El Giro Lingüístico considera que el lenguaje asume las actividades que antes se atribuían a la conciencia y a la razón, por lo que pasa a ocupar el espacio del sujeto cognoscente, que se niega o se discute como unidad permanente. El conocimiento está en el lenguaje y con él se construye el saber, ya que cada lenguaje es una forma de ver el mundo.

Sin duda nuevos problemas surgen en cuanto se cambia el enfoque de la investigación, y las preguntas invisten continuas dudas: ¿puede hablarse de la razón como entidad independiente del lenguaje?, con la gran diversidad de lenguas que implican diferentes visiones del mundo ¿puede hablarse de la unidad de la razón humana? Dejamos estos problemas en un marco general de la relación de la razón con el lenguaje y nos centraremos en la tesis más destacada del Giro Lingüístico según la cual el lenguaje es y construye el conocimiento. Este concepto del lenguaje resulta ser un cambio de paradigma que opone *lenguaje instrumental* a *lenguaje constitutivo*.

La teoría del lenguaje constitutivo, que se desarrolla a lo largo del siglo XX y en sus distintas etapas subyace en muchos de los cambios que se producen, se inicia en las precisiones que Hamann hace a la *Crítica de la razón pura* de Kant, en las que pone de manifiesto que “la raíz común de la sensibilidad y del entendimiento” está en el lenguaje, que desempeña una función constitutiva del pensamiento (Lafont, 1993. 15). El lenguaje, según esto, no es el acceso al mundo empírico, no es una representación de una realidad exterior, sino que, una vez aprendido, es un saber autónomo, a disposición de los hablantes, que construyen sus conocimientos con el lenguaje que manejan.

Frente a un lenguaje de función representativa y denotativa, que reproduce verbalmente la realidad exterior, se pasa a una idea del lenguaje como depósito de sentidos, capaz de generar nuevos conocimientos y de construir ciencia.

Trasladar estas ideas al estudio del lenguaje literario es muy tentador porque estamos ante un lenguaje carente de valores referenciales, claramente *constitutivo*, sobre todo en el momento en que se abandonan las poéticas miméticas, que consideraban el mundo de la obra copia de la realidad, y se abren paso las poéticas creativas, que atribuyen al autor la capacidad de crear mundos de ficción, independientes de la realidad empírica, paralelamente al idealismo de Fichte que considera al sujeto, sin acceso a la realidad empírica, creador del objeto para la ciencia. Pero la teoría literaria, al admitir la función constitutiva del lenguaje literario no sustituía la función instrumental por la constitutiva, señalaba diferencias entre el lenguaje literario y los lenguajes ordinario y científico. El lenguaje literario carecía de referencia exterior, porque era una creación, y no admitía más verificación que la de su coherencia interna, ni más sentidos que los que el lector le daba en sus interpretaciones.

No seguiremos el desarrollo del Giro Lingüístico, que es una historia de la filosofía del lenguaje en el siglo XX pasando por la que Ch. Taylor llama “teoría de la triple H: Hamann-Herder-Humboldt”, consumada por otra triple H: Husserl-Heidegger-Habermas”. Sí señalamos que muchos de los conceptos que se dan casi como presupuestos o marco de las teorías literarias, sobre la ficcionalidad, la falta de referencia, la polivalencia, etc., y circulan en el mundo de las humanidades, proceden de la filosofía del lenguaje. Teorías literarias que niegan el significado, la jerarquización de las obras por cánones sociales o literarios directamente, o que niegan incluso las formas, relativizándolas hasta el infinito (la deconstrucción, el posmodernismo, los polisistemas, el multiculturalismo, el postcolonialismo, etc.) esnifan ideas de esa procedencia (Bobes, 2008, 283-311).

*La Hermenéutica*. Es para algunos si no el único, el mejor de los métodos para acceder al conocimiento del texto literario, bíblico, histórico, jurídico.

Realmente es un método de larga tradición humanística, que integra muchas de las ideas anteriores, da validez a métodos filológicos, literarios y lingüísticos y reclama actitudes críticas, para aceptar presupuestos o tradiciones de interpretación.

La Hermenéutica admite que los objetos culturales tienen un ser material, como los naturales, que pueden *explicarse* en sus formas y en sus relaciones, y además tienen un sentido, que puede *comprenderse*, mediante un método adecuado.

El primer objetivo de la Hermenéutica sería hacer una crítica del conocimiento cultural parala a la crítica kantiana sobre el conocimiento natural. Frente a la pretensión positivista de que los métodos de la ciencia natural, los únicos científicos, sean también los de la ciencia cultural, la Hermenéutica se presenta como método específico de las ciencias culturales. La Hermenéutica es un proceso de interpretación que se centra en el *texto* (toda manifestación de actividades humanas), tiene en cuenta la forma y las relaciones internas que le dan unidad y coherencia, se amplía a los aspectos filológicos e históricos, intenta recuperar el contexto y el momento histórico en que se produce. Además, a esta reconstrucción del texto y sus contextos, la Hermenéutica admite, sin dificultad, presupuestos metodológicos y añade las tradiciones de interpretación que ha enriquecido al texto a lo largo del tiempo. Con este último paso, la Hermenéutica sitúa en el tiempo, con todos sus aspectos, al texto, en la sincronía de su aparición (el artefacto, que dice Mukarvski), y las interpretaciones que sobre él han ido depositando las teorías (objeto artístico). La obra y las interpretaciones que ha suscitado constituyen el objeto de estudio para la Hermenéutica, en su dimensión sincrónica y diacrónica.

La relación de un Sujeto y un Texto en la interpretación de un Lector es el ámbito del conocimiento cultural, a la vez que señala límites a la interpretación: el autor da sentido a su texto, el lector lo interpreta mediante el método hermenéutico

que reconstruye el *contexto* original y asume críticamente las *interpretaciones* sucesivas, y el *texto* pone los límites.

La Hermenéutica no estudia sólo el texto literario, se diversifica por su objeto en hermética lingüística, jurídica, bíblica y religiosa en general, artística, etc. Nos limitaremos, como es lógico, a la literaria. Algunos autores (Lledó, 1997) denuncian la falta de atención de la teoría literaria a la hermenéutica; otros afirman que no es una disciplina desatendida, y que las sugerencias de Dilthey, Heidegger o Gadamer no han suscitado rechazo, aunque no existe hasta hoy “una hermenéutica literaria en el sentido de una enseñanza material (es decir, dedicada a la práctica) de la exégesis de los textos literarios” (Szondi, 1997: 73).

Creo que la teoría literaria se inserta en la Hermenéutica de modo directo e inmediato, pues si bien ésta se plantea como investigación autónoma en el ámbito de la filosofía, desde sus orígenes apoya sus teorías con ejemplos tomados de las obras literarias. Por otra parte, las expresiones y los términos clave que usa la hermenéutica (relaciones del texto con diversos contextos históricos, sociales, culturales, etc., el sentido del texto, los conceptos de presupuesto, interpretación y tradición interpretativa, la crítica del texto, etc) han sido utilizados por la Estilística, la Semiología, la Estética de la Recepción, etc.

Los antecedentes clásicos de la hermenéutica son de tradición aristotélica y de carácter filológico; actualmente ha tenido un amplio desarrollo como *ciencia de la comprensión*, y se ha orientado preferentemente al texto literario. Se inicia con W. Dilthey (*Die Entstehung der Hermeneutik*, 1909) que la aplica al estudio de autores, obras y épocas históricas y con Schleiermacher (*Hermeneutik*, 1938), que recoge la tradición bíblica y clásica de los estudios jurisprudenciales.

Ambos consiguen centrar la hermenéutica entre los excesos románticos de la interpretación libre y hasta arbitraria, que todo lo dejaba a la discreción del sujeto y pretería al texto, y los excesos historicistas, de apego positivista al texto y a sus referencias. Con este centralismo, la hermenéutica literaria va a tener un desarrollo seguro y amplio en H. G. Gadamer y P. Ricoeur, aplicado a la literatura.

En 1977 Gadamer sintetiza la historia de la hermenéutica en dos etapas: la “prehistoria de la hermenéutica”, de carácter filológico y gramatical, y “la hermenéutica romántica” de Schleiermacher y Dilthey, que se orienta hacia la comprensión histórica. A estas dos etapas sigue la hermenéutica actual que se desarrolla en dos direcciones: a) la filosófica (Gadamer), caracterizada por su contextualismo, es decir, por la aspiración a comprender el texto con las interpretaciones que se le han ido dando, y b) la teoría crítica (Habermas), cuyos temas centrales son la facticidad del lenguaje y la validez del método.

La hermenéutica actual se inicia con Heidegger, que parte de Dilthey, aunque abandona la investigación sobre la conciencia humana y las categorías psicológicas, y acoge las teorías de Husserl orientándose hacia la comprensión de las manifestaciones fenoménicas del ser. La comprensión que para Dilthey era la meditación entre dos sujetos (la misma *Erlebnis* en el autor y en el lector), se centra ahora en el sujeto y sus posibilidades de descubrir el ser de las cosas. Esta vuelta a las cosas es el rasgo que caracteriza a la hermenéutica fenomenológica: el conocimiento no se define tanto como proceso mental sino como un encuentro ontológico.

Gadamer (1900-2002) tuvo un profundo conocimiento de la cultura clásica y fue discípulo de Heidegger; estos dos pilares le dan una gran seguridad en la hermenéutica; en 1960 publica *Verdad y Método*, que se convierte en la obra básica de la hermenéutica actual. La interpretación se entiende a partir del “círculo hermenéutico” que había perfilado Heidegger (*El Ser y el Tiempo*) como un proceso cerrado que va de las partes al conjunto y de éste hacia las partes: en la primera parte el sujeto forma los juicios sobre el texto y en la segunda el texto los confirma.

Para Gadamer, la hermenéutica es el método específico de las ciencias del espíritu, y su objetivo es la comprensión del objeto. Para conseguirla parte de las “tradiciones de interpretación” y mediante “el diálogo hermenéutico”, adopta una posición crítica acerca de las sucesivas interpretaciones que se han dado a la obra.

Podemos sintetizar la postura de Gadamer en tres puntos, los dos primeros integrados en la postura general del “giro lingüístico” y la tercera personal y directamente hermenéutica: 1) niega el carácter instrumental del lenguaje; 2) identifica lenguaje y pensamiento; 3) el lenguaje es, de una parte, una apertura al mundo, y de otra el depósito de las tradiciones de interpretación. Con este marco, Gadamer puede reivindicar tres conceptos que habían sido rechazados frontalmente por los formalismos, el New Criticism y la Estilística: el pre-juicio, la autoridad y las tradiciones de interpretación. Pero destacamos que tal actitud, que tanto choca con la atención “a la obra en sí”, y daba entrada a la historia, no es el efecto de una decisión práctica de la metodología, sino de un largo análisis crítico de diferentes teorías.

Heidegger había hablado de la “precomprensión” y de “prejuicios”, que constituyen la realidad histórica del individuo (Heidegger, 1999), porque son su aportación al conocimiento, que se aceptan si son confirmados por el texto. La connotación del término *prejuicio* como distorsionador del juicio es superada, ya que se trata sencillamente de un juicio previo, que será aceptado o rechazado por el análisis crítico al proyectarlo sobre el texto. El acercamiento del sujeto al texto se hace siempre con pre-juicios; ningún investigador, aunque se lo proponga, se enfrenta al texto desde la nada, en blanco de teorías, de conocimientos, de datos. La Hermenéutica le exige una verificación para mantenerlos en el proceso investigador.

En una segunda fase sitúa Gadamer la *autoridad* sobre la obra, es decir, el conjunto de los juicios que otros han formulado sobre el texto. No hay por qué rechazarla, pero sí hay que tener una actitud crítica. El juicio de los maestros puede incorporarse a los pre-juicios del investigador y todos ellos deben ser confirmados o rechazados por el texto. Y, por último se incorporan al conocimiento las *tradiciones* de investigación que, sometidos a crítica, pasan a ser juicios tan legítimos como los personales del investigador o de otros autores determinados.

La hermenéutica somete a una crítica constante los prejuicios, los juicios de autoridad, las tradiciones interpretativas que conforman el horizonte de la investigación. De la misma manera que la Gnoseología y la Epistemología constituyen la crítica de las posibilidades del conocimiento general y las de una ciencia particular, la Hermenéutica hace la crítica de los conocimientos anteriores al momento de iniciar sus investigaciones.

El proceso hermenéutico prepara, a partir de los prejuicios, las preguntas para que el texto dé respuestas, aceptándolos o rechazándolos. La interpretación es un proceso seguido por un sujeto que actúa con sus prejuicios, admite críticamente los juicios de autoridad y las tradiciones de interpretación y ofrece nuevas hipótesis de interpretación.

Gadamer reconoce al arte un carácter cognitivo, de alcuria platónica, que reconoce al arte un estatus ontológico como puente entre lo real y lo ideal: la obra de arte es la manifestación sensible del ideal; es la misma tesis romántica de Schelling: el arte como lo infinito expresado en lo finito.

Gadamer, seguido con entusiasmo de forma generalizada en el mundo de la cultura, centra los problemas del conocimiento y armoniza teoría y práctica literaria, entre la obra literaria y la teoría de la literatura y más ampliamente entre la obra humana (texto) y la ciencia cultural.

En la línea hermenética, P. Ricoeur se centra más en el discurso y analiza recursos y categorías concretos del texto literario, como la metáfora (*La métaphore vive*), el tiempo (*Temps et récit*); una amplia parte de la teoría literaria acepta sus presupuestos, sus posiciones ontológicas y su método.

Epistemológicamente, diremos la Hermenéutica literaria actual se afianza en el ser de la literatura, el texto literario en su unidad sincrónica y en su dimensión diacrónica que asume las lecturas sucesivas en el tiempo, y aplica un método crítico al conocimiento como sucesión de saberes aportados por la crítica anterior, por autores y por tradiciones de interpretación.

*La Semiótica*: es el estudio de los signos y de su uso social; la semiótica literaria estudia el texto literario. Creemos que la tesis más interesante aportada por la Semiótica literaria al conocimiento de la obra es la noción de texto como elemento intersubjetivo en el Proceso de Comunicación. La obra, entendida como expresión, había dado lugar a una serie de teorías, las llamadas “autorales”; la obra como “producto” había polarizado el interés a “la obra en sí”; completando las posibilidades, la Semiótica advierte que la obra es una parte del proceso de comunicación literaria que pone en relación a un emisor, el autor, con un receptor, el lector. Los tres elementos del proceso darían carta de naturaleza respectivamente a las teorías autorales, a las teorías centradas en la obra y a las teorías lectoriales, que hemos visto cómo se van sucediendo.

Otra de las aportaciones de la Semiótica a la teoría literaria que conviene subrayar sea la apertura de la teoría literaria a los signos no verbales de la obra dramática, que luego se estudian también en la lírica y en la narrativa, y que ha permitido establecer diferencias entre los géneros literarios. El teatro que siempre había sido preterido en las historias de la literatura, a pesar de su gloria inicial en la *Poética* de Aristóteles, es analizado ahora en todos los tramos de su proceso, desde la escritura hasta la representación escénica.

Las teorías semiológicas han dejado huella en la teoría literaria y están en la base de algunas escuelas, aunque generalmente de forma indirecta. Directamente, como semiólogo de la literatura, destaca el italiano U. Eco, cuyas obras han conseguido una gran difusión en Europa y también en América. Trata de comprender la obra como proceso semiótico y desarrolla tesis fundamentales en la teoría literaria actual: la apertura y polivalencia del texto literario (ya presente en el New Criticism), la semiosis ilimitada y la presencia del lector en el texto (Lector Implícito, Lector Modelo), en *Opera aperta* (1962), con su correlato *I limiti della interpretazione* (1990), que constituyen los extremos de una hermenéutica del sujeto frente a una hermenéutica del texto. La armonía de la Semiótica con otros enfoques del estudio teórico de la literatura, como los formalismos, (sintaxis), la hermenéutica del texto y sus sujetos viene a cerrar un camino en el que la Ontología de la

literatura se afirma en la unidad de la obra, en sus relaciones internas de tipo estructural y en sus relaciones contextuales históricas, sociales, culturales, en su polivalencia y falta de referencialidad; y se afirma también en una Metodología, que tiene en cuenta el especial modo de ser del texto artístico que va más allá de lo expresado por medio de la palabra; una metodología que admite las *explicaciones* que pueden dar los métodos filológicos y además busca, o al menos aspira, a la *comprensión* del texto. La *explicación* la comparte la Hermenéutica con la ciencia de lo natural, la *comprensión* es su operación específica.

*Las Poéticas negativas:* muchas de las teorías últimas parecen encontrar sus coincidencias en una actitud negativa. Los elementos y categorías del texto literario: el discurso verbal, el orden de motivos en una trama cerrada, o abierta, las categorías de personajes, espacios, tiempos y espacios, que están en la trama de los relatos, sean del género que sean, han sido negadas sistemáticamente por la teoría literaria y hasta por la creación literaria posmoderna. La creación literaria hoy se manifiesta en contra de todo lo que sea sistema y orden. El lector se topa con textos que más que polivalencia semántica buscan el sin sentido o la falta de sentido.

La teoría literaria ha perdido, tanto por la actitud del escritor, como por la misma teoría, el canon general, y se mueve abriendo agujeros y tapándolos allí donde se presentan: reniega del autor y su capacidad para crear sentido, niega la unidad de la razón y la persistencia del sujeto cognoscente, niega la posibilidad de establecer sentido verdaderos, o por lo menos coherentes, en la obra, niega de la objetividad del conocimiento ante el hecho de la diversidad de sentido que los diferentes lectores, y aún el mismo lector en diversas circunstancias, pueden dar al texto. Y en resumen se encuentra desprovisto de criterios, porque al perder las categorías literarias, ha perdido la posibilidad de verificación o falsación de la coherencia interna, después de haber perdido con el idealismo el canon de la realidad, ha perdido la jerarquización que le ofrecía el juicio o el gusto, o las normas... Algunas teorías insisten en alguno de estos aspectos para negar la posibilidad de un conocimiento científico de la literatura: la deconstrucción niega

la posibilidad de lectura de un texto que se presenta con polivalencia semántica, ante la perplejidad de decidirse por uno de los sentidos; la posmodernidad, con su lema “anything goes” no es capaz de poner diferencias entre lo artístico y lo no artístico, entre lo literario y lo no literario, entre lo original y lo mostrenco, ni siquiera entre unidades, ni categorías; el pensamiento débil se atreve a reaccionar y afirma la posibilidad de obtener alguna forma de conocimiento, pero en pequeños segmentos de pequeños espacios y tiempos, con poca seguridad, con pocas pretensiones; el multiculturalismo, el postcolonialismo, etc. se apoyan en la falta de valores objetivos y proponen renunciar a toda jerarquización: ni canon, ni autores clásicos, toda escritura con voluntad literaria es igual (Bobes, 2008: 330 y ss.). En resumen, las Poéticas del No han renunciado a garantizar la creación literaria y el conocimiento sobre la literatura.

## BIBLIOGRAFÍA

Alonso, A. (1955), *Materia y forma en poesía*. Madrid. Gredos. (Contiene la “Carta a Alfonso Reyes sobre Estilística”); Alonso, D., (1950), *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid. Gredos; Antropos, Nº 186 (1999), *Semiología crítica. De la historia del sentido al sentido de la historia*. Barcelona; Antropos, Nº 196 (2002), *Teoría de la literatura y Literatura Comparada*. Barcelona; Apel, K. O. (1985), *La transformación de la filosofía*. Madrid. Taurus; (1998), *El desafío de la crítica total de la razón*. Valencia. Episteme; Aristóteles, *Poética*. Ed. trilingüe de V. García Yebra. Madrid. Gredos. 1974; Asensi, M. (ed.) (1990), *Teoría literaria y Deconstrucción*. Madrid. Arco; Ayer, A. J. (ed.) (1965), *El positivismo lógico*. Madrid. FCE; Bajtín, M. (1983), *Problemas de la poética de Dostoievski*. México. FCE; (1992), *El método formal en Crítica Literaria*. Madrid. Alianza (1928); Baudrillard, J. (1977), *El sistema de los objetos*. Madrid. Siglo XXI; (1978), *Cultura y simulacro*. Barcelona. Kairós; Bengoa Ruiz de Azúa, J. (1992), *De Heidegger a Habermas. Hermenéutica y fundamentación última en la filosofía contemporánea*. Barcelona. Herder; Berciano Villabrille, M. (1998) *Debate en torno a la posmodernidad*. Madrid. Síntesis; Bloom, H. (1966), *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Barcelona. Anagrama, 1995; Bobes Naves, M<sup>a</sup> C.

(1989), *La Semiología*. Madrid. Síntesis; (2008), *Crítica del conocimiento literario*. Madrid. Arco Libros; Bousoño, C. (1970), *Teoría de la expresión poética, II*. Madrid. Gredos; Brecht, A. (1959), *Teoría política. Los fundamentos del pensamiento político del siglo XX*. Princeton Univ. Press (Versión española de J. M. Mauri. Buenos Aires, Depalma / Barcelona, Ariel, 1963); Clancier, A. (1976), *Psicoanálisis, literatura, crítica*. Madrid. Cátedra (1973); Dilthey, W. (1986), *Introducción a las ciencias del espíritu. Ensayo de una fundamentación del estudio de la sociedad y de la historia*. Versión española de J. Marías, prólogo de J. Ortega y Gasset. Madrid. Alianza Editorial; Dolezel, L. (1990) *Poetica occidentale. Tradizione e progresso*. Torino. Einaudi (Trad. española, *Historia breve de la poética*, por L. Albuquerque. Madrid. Síntesis, 1997); (2002), “Semiótica de la comunicación literaria”, en González Maestro, J. (comp.), *Nuevas perspectivas en Semiología Literaria*. Madrid. Arco; Domínguez Caparrós, J. (1993), *Orígenes del discurso crítico. Teorías antiguas y medievales sobre la interpretación*. Madrid. Gredos; (coord.) (1997), *Hermenéutica*. Madrid. Arco; Else, G. F. (1957), *Aristotle's Poetics: the Argument*, Leiden (más asequible en la ed. de Harvard U. P., 1963); García Rodríguez, J. (1998), *La Escuela de Chicago: historia y poética*. Madrid. Arco; Heidegger, M. (1971), *El Ser y el Tiempo*. Madrid. FCE. (1927); (1999), *Ontología. Hermenéutica de la facticidad*. Madrid. Alianza; Hessen, J. (1940), *Teoría del conocimiento*. Madrid. Espasa-Calpe; Kuhn, T. S. (1971), *La estructura de las revoluciones científicas*. Madrid. FEC; Lafont, C. (1993), *La razón como lenguaje. Una revisión del “giro lingüístico” en la filosofía del lenguaje alemana*. Madrid. Visor; Lakatos, I. (1974), *Historia de la ciencia y sus reconstrucciones racionales*. Madrid. Tecnos; (1981, *Escritos filosóficos. Matemáticas, Ciencias y Epistemología*. Madrid. Alianza; Leibniz, G. W. F. (1977), *Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano*. Madrid. Ed. Nacional; Lesniewski, S. (1916), *Fundamentos de una teoría general de conjuntos colectivos*, I; Lledó, E. (1997), “Literatura y crítica filosófica”, en Domínguez Caparrós, J. (Coord.), *Hermenéutica*, Madrid. Arco. (21-57); Lyotard, J. F. (1979), *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid. Cátedra (1998); Mannheim, K. (1929), *Ideología y utopía. Introducción a la sociología del conocimiento*. Madrid. Aguilar, 1966, 2ª ed. (Es traducción de la 7ª reimpresión inglesa, de 1954, que reproduce la

primera inglesa de 1936, que había añadido una parte a la primera alemana, de 1929, Bonn); Mauron, Ch. (1963), *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*. Paris. Corti; (1964), *Psychocritique du genre comique*. Paris. Corti. (*Psicocrítica del género cómico*. Madrid. Arco. 1998); Muguerza, J. (comp.), (1974), *La concepción analítica de la filosofía*, dos vols. Madrid. Alianza; (1990), *Desde la perplejidad. Ensayos sobre la ética, la razón y el diálogo*. México. FCE; Murphy, J. J. (1974), *La Retórica en la Edad Media. Historia de la teoría de la Retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento*. México. FCE. 1986; Ohmann, R. (1964), “Generative Grammars and the Concept of Literary Style”, *Word*, 20. (424-439); Paz Gago, J. M. (1993), *La Estilística*. Madrid. Síntesis; Pozuelo Yvancos, J. M. (1988), *Teoría del lenguaje literario*. Madrid. Cátedra; Schmidt, S. J. (1990), *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura*. Madrid. Taurus (1980); Szondi, P. (1997), “Introducción a la hermenéutica literaria”, en Domínguez Caparrós, J. (Coord.), *Hermenéutica*. Madrid. Arco (59-74); Tatarkiewicz, W. (1987), *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid. Tecnos; (1987-1991), *Historia de la Estética*. Madrid. Akal. 3 vols; Weinberg, B. (2003), *Estudios de poética clasicista. Robortello, Escalígero, Minturno y Castelvetro*. (Edición, selección de textos y Prólogo de García Rodríguez). Madrid. Arco.

María del Carmen Bobes Naves

Universidad de Oviedo.