

Sobre la necesaria integración de las poéticas de autor en la Teoría de la Literatura

PILAR RUBIO MONTANER
Universidad de Valladolid

1. EL ACTO DE CREACION AUTORIAL EN LA TEORIA DE LA LITERATURA

En 1968 escribe Barthes su artículo «La muerte del autor», en 1971 «De la obra al texto»: en ambos se proclama la autonomía de la *escritura*, espacio en que el escritor (con el único poder de mezclar las escrituras) únicamente imita un gesto anterior; se desecha, así, la lengua literaria como signo de alguien (escribir es únicamente un verbo intransitivo); se combate el sistema expresivo en el que se establece, entre otras, la categoría de «autor»; se considera la escritura, en suma, como la destrucción de todo origen. Estas tesis claramente deconstructivas, como advierte J. M. Pozuelo, aparecen de manera explícita en «De la obra al texto» donde desarrolla Barthes, a través de siete proposiciones, su teoría del texto con una terminología netamente derridiana (J. M. Pozuelo, 1988, p. 147). La inscripción del autor en el texto, según una de estas proposiciones (la quinta) ya no es privilegiada, sino lúdica exclusivamente. Barthes rechaza y elimina, de este modo, la idea de filiación, tan importante en la concepción tradicional de la Poética e Historia literarias. Los grandes argumentos centrales de la deconstrucción, con sus consecuencias para la crítica literaria (J. Culler, 1982, pp. 159 y ss.) llegan a la negación de toda identidad o verdad. La postura es extremada. Pero no es necesario llegar a ella para observar que en la trayectoria seguida por muchas de las teorías surgidas en el siglo XX en torno a la lengua literaria, el acto emisor o de creación autorial queda normalmente postergado (mientras que el centro de interés de la Teoría literaria lo ocupa fundamentalmente el texto). En la Poética tradicional la relevancia del emisor, del autor literario, es muy variable (M. Corti, 1976, pp. 54-60; H. R. Jauss, 1977, pp. 59 y ss.; V. M. Aguiar e Silva, 1984, pp. 231-252, y J. M. Pozuelo, 1988, p. 81): el anonimato es la tónica en la Edad Media, tan débil es la figura del emisor que la noción de autor llega a perderse mientras la *tradición* (que destruye las marcas del origen del enunciado) es el principio de

la realidad poética (P. Zumthor, 1972, pp. 64 y ss.); en el Renacimiento el concepto de autor cobra una nueva dimensión, bien con la exaltación del *furor poeticus*, bien con la del poeta como *artifex* (V. M. Aguiar e Silva, 1984, pp. 232-233, y bibliografía que recoge este autor en nota 123 «sobre el ideal antropológico del humanismo renacentista»); por su parte, el Barroco exalta la figura del «ingenioso», mientras el Neoclasicismo tiende a restar importancia al emisor, o el Romanticismo hipertrofia el individualismo con su admiración por el *genio* romántico. Pero si la Poética tradicional, y fundamentalmente la Historia literaria conciben el significado de la obra como un acto de determinación y de codificación del autor (A. García Berrio y M. T. Hernández, 1988, p. 85), la Poética en el siglo XX se ha centrado en elaborar una teoría de la lengua literaria y poética que lleva consigo una teoría y descripción de la estructura del texto literario y artístico: la tendencia imanentista, formal y lingüística no ha sido exclusiva, pero sí ha predominado tanto en la extensión como en la profundidad de sus descubrimientos y desarrollo (*ibid.*, p. 67). Las teorías que en nuestro siglo han abordado el problema del lenguaje poético, bien desde posturas desviacionistas, bien desde el concepto de *desautomatización*, bien desde la hipótesis jakobsoniana de la función poética, bien desde la tesis de la connotación, muestran (a pesar de sus divergencias metodológicas) que el centro de interés es el texto, y el objeto de análisis la afirmación de la especificidad verbal de dicho lenguaje (J. M. Pozuelo, 1988, capítulos II-IV). La Poética de signo estructuralista desatiende la figura del emisor en favor de la autonomía del texto literario (V. M. Aguiar e Silva, 1984, pp. 235-242). El formalismo ruso, por ejemplo, con su interés por los aspectos de construcción estructural del texto, su consideración del arte como *artificio* o sus investigaciones sobre la especificidad de la lengua literaria en términos de inestabilidad transraccional y desautomatizadora (A. García Berrio, 1973, pp. 160-182), devalúa el acto de creación autorial; los formalistas rusos llegan a proclamar que no existen poetas y escritores sino únicamente poesía y literatura (I. Ambrogio, 1968, p. 33).

La corriente psicológico-literaria, al considerar el mensaje literario como *manifestación de una experiencia* singular (A. García Berrio, 1988, p. 100), es una de las que completa y corrige mejor a la Poética de signo estructuralista. El componente psicológico del texto es el centro de esta corriente que tiene diversas y fructíferas manifestaciones: desde las primeras formulaciones de Freud hasta la actual propuesta, por parte de García Berrio, de una integradora poética de la imaginación, pasando por las teorías (con fundamentos antropológicos y psicoanalíticos) de G. Bachelard, Ch. Mauron, J. Lacan y G. Durand (A. Clancier, 1973; A. García Berrio, 1988, pp. 100-108, y 1989, pp. 327-477). En general, en la psicología artística: a) el mensaje artístico expresa una vivencia única, singular, y b) dicho mensaje es capaz de canalizar ideas, sentimientos y expresiones (contenidos de representación y expresión) que no se pueden canalizar por los medios habituales (A. García Berrio, 1988, p. 100). Con el nacimiento de esta línea de investigación se pudo desbancar el concepto de *sujeto* en el sentido intencional de cuño racionalista, pero esto no afectó a la posición nuclear del emisor/autor en la producción de los textos literarios (V. M. Aguiar e Silva, 1984, p. 248). Con la

reivindicación de una Poética de lo imaginario García Berrio retoma y completa esta línea de investigación, puesto que una poética semejante supone la versión integradora de «dos vertientes tradicionales de la crítica, el formalismo de antecedentes retóricos y la psicocrítica con fundamentos antropológicos y psicoanalíticos» (1988, p. 107).

Por su parte, las poéticas textuales decidieron en cierto modo la crisis de la especificidad textual que había tratado de describir el estructuralismo (J. M. Pozuelo, 1988, cap. V) para desembocar en una corriente que abordaría el objeto literario desde su estatuto comunicativo: la Pragmática literaria que, heredera de la Pragmática lingüística, parte de la Semiótica definida por Ch. Morris como aquella que estudia las relaciones entre emisor, receptor, signo y contexto de comunicación (Ch. Morris, 1962, p. 336; M. C. Bobes, 1973, cap. I, y J. M. Pozuelo, 1988, cap. V). Con la Pragmática literaria estamos ante una teoría de la recepción pero también ante una teoría de la acción: la tarea, como lo entiende Chico Rico al establecer las relaciones entre pragmática y construcción literaria, es «el análisis de la producción y de la recepción textuales como procesos de actividad compleja en la que el lenguaje, entendido como sistema social de signos y reglas [...] no sería más que una de sus partes constitutivas» (1988, pp. 28-29). Es Van Dijk quien esboza (de forma programática) la necesidad de una pragmática literaria como complemento necesario de la teoría textual, quien hace la propuesta de una *teoría literaria general* que abarque tanto una «teoría de los textos literarios» como una «teoría de la comunicación literaria» (T. A. van Dijk, 1977 y 1979). Asistimos al nacimiento de una Pragmática literaria (como *teoría de los contextos*) ambiciosa, puesto que pide el estudio de los contextos de producción y de recepción además de las determinaciones contextuales históricas, sociales, etc. La necesidad de la figura del emisor aparece de nuevo; y es en los rasgos que afectan a la relación *emisión-recepción* donde se instaura la afirmación de la literariedad (no en la simple reducción al plano textual). El carácter *diferido* de la comunicación (Ph. Hamon, 1977, p. 264; F. Lázaro Carreter, 1980, pp. 182-185, y V. M. Aguiar e Silva, 1984, p. 197), el *círculo agrietado* de ésta (C. Segre, 1985, pp. 27-29) o la posibilidad del efecto *feed-back* (V. M. Aguiar e Silva, 1984, pp. 202-205) son, por ejemplo, algunos conceptos que surgen en el marco de esa relación entre emisor y receptor; conceptos que han sido posibles gracias a las coordenadas de la comunicación en que se instaura la corriente que nos ocupa.

Del mismo modo, el interés por la emisión es el centro de la Pragmática literaria entendida como una *teoría de la acción*, dado que en ella se trata de definir la Literatura bien como acto de lenguaje, bien como uso particular de actos de lenguaje; dado que en ella se plantea la cuestión de si la Literatura posee rasgos ilocucionarios específicos (M. Fanto, 1978; T. A. van Dijk (ed.), 1976; J. A. Mayoral (ed.), 1987, y J. M. Pozuelo, 1988, pp. 85-104). En palabras de Aguiar e Silva, el reconocimiento de la función relevante que desempeña la instancia emisora en el proceso de comunicación literaria está también en «a linha de investigação que, arrancando da análise de Austin sobre os *speech acts*, das reflexões de Wittgenstein sobre os jogos de linguagem, dos estudos de filósofos como Strawson e Grice sobre a intenção e a convenção, as implicações, as pressuposições e o sig-

nificado dos actos de linguagem, conduz à gramática textual, à pragmática do discurso, à teoria do texto que se ocupa da totalidade do "jogo da acção comunicativa", isto é, que integra cada acto de linguagem numa actividade social complexa, à teoria, enfim, do discurso literário como acto de linguagem». (1984, p. 250).

Por su parte, la Estética de la recepción, al centrar su interés de manera radicalizada en la incidencia receptora, hace olvidar de nuevo la función del emisor/autor, el punto de partida de la codificación autorial en la construcción de los mensajes (J. M. Pozuelo, 1988, cap. VI, y A. García Berrio y M. T. Hernández, 1988, pp. 85-89): lo que importa exclusivamente es el estatuto pragmático de la recepción con el receptor, desde el cual se cuestiona la definición de lo literario así como la posibilidad de una historia de la literatura y de una hermenéutica general (D. Fokkema y E. Ibsch, 1977, p. 166). Jauss reclama al lector como instancia de una nueva historia de la literatura (1975) que «como la del arte, en general, ha sido durante demasiado tiempo la historia de los autores y de las obras» (*ibid.*, p. 59). La cuestión que plantea la Estética de la recepción no es saber las reglas según las cuales un texto ha sido producido, sino la forma y condiciones en que se efectúa la recepción del texto (A. Rothe, 1978); el punto de partida está en la *hermenéutica filosófica* tal y como ha sido elaborada por Gadamer en su *Verdad y método* (1961), quien considera el texto como respuesta a una pregunta; para quien es preciso dejar al margen, por irrelevante, la figura del autor.

La radicalización en el análisis de un aspecto de la obra, bien el mensaje bien el receptor, y el olvido de los demás componentes de la comunicación literaria ha sido, pues, casi una constante a lo largo de la historia de la Poética del siglo XX. Pozuelo Yvancos resume del siguiente modo la panorámica: «Creo que las dos mitades de nuestro siglo coinciden con un doble cambio de paradigma. La primera sustituyó una POÉTICA DEL EMISOR por una POÉTICA DEL MENSAJE (TEXTO). La segunda ve la confrontación de una POÉTICA DEL MENSAJE VS POÉTICA DE LA RECEPCION» (1988, p. 107). La necesidad de una recuperación de todo lo relacionado con una Poética del emisor, sin olvidar lógicamente texto y recepción, es evidente para llegar a un conocimiento completo de la comunicación literaria (y artística en general). Es la propuesta que realiza García Berrio sobre la necesidad de dar un «carácter integrador» a la teoría actual de la lengua poética (1984; 1988, pp. 67-71) y que desarrolla en su *Teoría de la Literatura* (1989): una Poética general cuyo concepto más amplio y ambicioso «incluye no sólo las etapas y estrategias textuales que configuran la experiencia poética como estructura de significado, sino que comprende y debe enriquecerse con el estudio y sistematización, genética e histórica, de los contenidos esenciales de la comunicación artística en la variedad de sus formas literarias» (1989, p. 11).

En esta misma línea de propuesta global se encuentra la teoría constructivista de la recepción tal y como la entiende T. Albaladejo Mayordomo al analizar los mundos posibles en la ficción narrativa puesto que ésta implica la relación Autor, Texto y Receptor: en ella, el receptor decodifica el texto que un productor ha codificado; en la construcción ficcional son, por lo tanto, el productor y el receptor quienes establecen el modelo del mundo (1983 y 1986). La teoría constructivista, sin perder de vista el papel del receptor ni las características específi-

cas del lenguaje literario, tiene en cuenta el papel del autor/emisor, el papel de la producción. Es una teoría situada en el ámbito de la pragmática, que explica cómo se produce la recepción teniendo en cuenta que el texto ha sido producido por el autor y atendiendo al texto mismo: un análisis en el que la producción y recepción textuales se contemplan como procesos de actividad compleja en la cual el lenguaje es sólo una de sus partes constitutivas (F. Chico Rico, 1988, pp. 28-29). La teoría de los mundos posibles, según Albaladejo Mayordomo, «constituye un método de reflexión y análisis que contribuye a la mencionada progresión, renovadora de la narratología ocupándose de los espacios semántico-extensionales y sintáctico de la obra narrativa, conectados con el espacio pragmático de ésta» (1986, p. 110). La reflexión en torno a cómo se transformarán en el texto los elementos extratextuales (T. Albaladejo habla de «intensionalización»: (1986, pp. 65-67) implica la reflexión sobre cómo se transforman en el texto las vivencias del autor.

La teoría constructivista de la recepción literaria no cae en el extremo de la estética de la recepción, pero tampoco en el extremo opuesto que potencia exclusivamente la figura del autor, como sucede con la postura adoptada por Hirsch. En su *Teoria dell' interpretazione e critica letteraria*, de 1967, realiza Hirsch una defensa del autor absolutamente radicalizada: se queja del ataque «contro la sensata opinione che un testo significa ciò che ha voluto significare il suo autore» (1973, p. 11); no admite, por insuficiente, la autonomía semántica del lenguaje, frente al crítico que examina «scrupolosamente e attentamente il testo per scoprirne il significato indipendente anziché la sua presunta significanza in rapporto alla vita dell'autore» (p. 12); se lamenta de que el autor haya sido «spietatamente privato della prerogativa di determinare il significato del suo testo» (p. 13); defiende, en fin, la imposibilidad de prescindir del autor, puesto que el significado «è un fatto di coscienza e non di parole», negando así que «i segni linguistici possano in qualche modo comunicare da soli il loro significato» (p. 33).

2. LAS POETICAS DE AUTOR Y SU INTEGRACION EN LA TEORIA GENERAL DE LA COMUNICACION LITERARIA

Sin estar de acuerdo con el radicalismo de Hirsch, que aboga por la prerrogativa del autor para determinar el significado del texto, que admite únicamente los impulsos conscientes como componentes del significado verbal, sí admitiremos con Hirsch que el teórico debe salvar también al autor, como emisor especialmente cualificado (F. Lázaro Carreter, 1976), como artífice y garante de la función comunicativa de la obra (C. Segre, 1969, pp. 89-92 y 1985, p. 14). En la interpretación de la obra no pueden marginarse (olvidarse o descuidarse) ni la interpretación del autor y su *intención*, ni los impulsos inconscientes en la constitución del significado poético del texto (ver la crítica que sobre Hirsch realiza A. García Berrio en su *Teoría de la Literatura*, 1989, pp. 251-255), ni el texto mismo, ni el receptor.

Creemos, pues, necesaria una investigación orientada hacia una Poética del emisor no exclusivista sino integrada en una auténtica Teoría general de la comu-

nicación literaria. Y queremos enmarcar el presente trabajo dentro de esta Poética, puesto que realizamos en él una llamada de atención sobre las abundantes reflexiones que los propios autores han elaborado acerca de la construcción de la obra de arte verbal, reflexiones cuya ignorancia sólo puede producir lagunas en el conocimiento del hecho literario. El análisis de textos teóricos sobre literatura (y arte en general) escritos por el emisor de la obra puede completarnos una Estética de la producción literaria, dado que nos permite considerar: a) cómo gracias a estas reflexiones, surgidas desde la producción misma, puede abordarse también (sin invalidar otras propuestas) una Teoría de la Literatura que surge en contacto con la propia creación y no al margen de ésta; b) en qué medida dichas reflexiones coinciden con las propuestas que los teóricos puros han elaborado en torno al hecho literario y en qué puntos son divergentes unas y otras reflexiones, y c) la posibilidad de encontrar, en las poéticas de autor, factores sobre la construcción de la obra no observados hasta ahora en la Teoría de la Literatura, lo que supondría un modo de ampliar el campo del conocimiento estético-literario.

Estas necesarias consideraciones ponen sobre el tapete la disociación, la mutua ignorancia, entre teóricos y creadores (el mutuo desprecio, a veces) cuando el objeto de interés para unos y otros es idéntico: el hecho literario. Que Hartman trate de desafiar la prioridad de la escritura de creación sobre la de los textos crítico literarios (1975, p. 18) para acabar con el complejo de inferioridad del intérprete respecto del arte, es un dato indicativo de este problema. Sus consideraciones en las que afirma cómo el comentario literario es un género «que no puede ser subordinado *a priori* a su función referencial», o en las que da por sentado que «la crítica literaria no es suplemento respecto de nada» (1980, p. 201) delatan que no ha existido una complementariedad sino un pugilato entre teóricos y creadores. Hartman, figura representativa de la importante dimensión metacrítica de la deconstrucción, insiste en la imposible separación entre literatura y crítica (J. M. Dezuelo, 1988, p. 156).

También los escritores son conscientes de la disociación arriba advertida. Francisco Ayala, por ejemplo, en su selección de estudios recopilados bajo el título *La estructura narrativa. Y otras experiencias literarias* (1984) formula su queja abogando por el interés de la reflexión desde la propia creación; en el prólogo a dicha selección justifica la elaboración de sus estudios teóricos del siguiente modo: «... me he esforzado por dilucidar las cuestiones generales que iban saliéndome al paso en mi experiencia de hombre de letras, aplicado por una parte a la invención de fabulaciones novelescas, y por otra, a la reflexión demorada que la ocupación docente requiere. Creo que esta doble vertiente de mi actividad intelectual presta a mis especulaciones teóricas acerca del arte literario una a modo de comprobación práctica que, cuando menos, les impide —supongo— caer en el desbordado alejamiento de la realidad [...] al plantearme en términos abstractos las cuestiones que la creación literaria suscita he puesto a contribución, junto al razonamiento discursivo, que por sí solo puede llevar a extravagantes extremos, el sentimiento intuitivo que desde dentro y a partir de lo por mí vivido puede advertir acaso de extravíos tales». (pp. 7-8). Por su parte, Juan Goytisolo (1985), pro-

nunciándose a favor de la preocupación que los grandes creadores mostraron siempre por el conocimiento de las doctrinas literarias de su época, denuncia el caso contrario: «el escasísimo interés que suele evocar entre los escritores [...] el estudio de aquellas disciplinas que, como la poética o la lingüística, se consagran al análisis de los materiales objeto de su trabajo creador» (pp. 49-50). Ayala rechaza las reflexiones de los teóricos puros al considerar como posibles «extravíos» las consideraciones derivadas de una teoría literaria que ignore la «comprobación práctica» del ejercicio de la creación. Situándose en el polo opuesto, Goytisolo (que demuestra, en sus comentarios, ser un buen conocedor de las corrientes teóricas del momento) considera la necesidad de exigir a los creadores que se abstengan de formular teorías sobre su propio trabajo a fin de conseguir «una crítica objetiva y sin anteojeras» (*ibid.*, p. 53). Pero ambas posturas son inadmisibles por extremadas y excluyentes; tan necesaria debe ser para la Poética la función discursiva del escritor que, desde su experiencia, trata de entender los mecanismos de invención y composición, como la elaboración de una teoría literaria que no se limita a derivar su análisis de la experiencia práctica sino que es capaz de apuntar incluso la predicción del hecho literario (una teoría literaria que remite al pensamiento artístico *previo* a la construcción de la obra: P. Aullón de Haro, 1983, pp. 11-13).

Es cierto que a lo largo de la historia de la Poética ha habido casos en que, desde las posturas teórico literarias puras, se ha tenido muy en cuenta la función discursiva de los creadores. Podemos recordar, por ejemplo, la atención que han merecido los prólogos de Henry James para el estudio del punto de vista en la narratología; por no hablar de la influencia, en la Teoría de la Literatura, del *Ars Poética* de Horacio sobre cuya estructuración es posible constituir el esquema que establece la formación de la teoría literaria moderna (A. García Berrio, 1977-1980).

Pero no ha sucedido lo mismo con otras muchas reflexiones que los autores han ido entregando al campo de la Poética, a través de ensayos, cartas, diarios... de manera más o menos elaborada, más o menos fragmentaria, incluídas a menudo en su propia obra de creación. Y no deja de ser llamativo este panorama si tenemos en cuenta que en las poéticas de autor encontramos preocupaciones idénticas a las que han venido planteando las poéticas de los teóricos puros. Volviendo a Francisco Ayala, por ejemplo, leemos: «Lo que hace de un texto obra de arte literaria (y nos permite separar, por ejemplo, en el epistolario de Quevedo, piezas que son meros documentos desprovistos de alcance artístico, de obras en que se manifiestan con eficacia suma la virtud de su estilo) es que la proyección imaginativa de su contenido haya dado lugar a una configuración de lenguaje donde el valor estético queda incorporado». (1984, p. 15).

¿No está apuntando Ayala implícitamente a la conjunción entre la Poética de lo imaginario y la Poética lingüística, al afirmar que la obra literaria surge cuando el lenguaje queda referido al mundo imaginario, al mundo mítico; al considerar que el lenguaje sólo es verdaderamente literario si entra en esa dimensión imaginaria? (*ibid.* pp. 14-15). La afirmación de Ayala puede equipararse a las siguientes palabras de García Berrio: «El grado de valor estético inmediato a los registros lingüísticos del esquema verbal del texto literario es lo que yo vengo denominando

como *expresividad*. Es ésta, junto a la ilusión ficcional y a la construcción simbólico-imaginaria, una de las manifestaciones de la poeticidad como resultado connotativo de los enunciados literarios» (1989, p. 107). Si leemos detenidamente una y otra declaración, podemos observar que se están exigiendo los mismos constituyentes sustanciales (verbales y fantásticos) para hablar de expresividad literaria. Efectivamente, frente a una teoría ampliamente elaborada por García Berrio (1985, 1985-86, 1988, 1988 a, 1989) los comentarios de Ayala son breves y fragmentarios (ver también en este sentido sus reflexiones sobre ficcionalidad, en pp. 17-28): el fragmentarismo suele ser la tónica general de las poéticas de autor recogidas a menudo en cartas, entrevistas, conversaciones, notas sobre su labor de creación, diarios íntimos, etc... Pero el fragmentarismo no debe ser razón para que la Teoría literaria deseché o ignore dichas poéticas de autor, cuyas consideraciones son a menudo muy valiosas y nada divergentes de las elaboradas desde una postura meramente teórica.

Otros muchos ejemplos avalan esta última afirmación. Michel Butor (1960) al proponer «la novela como búsqueda» se plantea cuestiones que han sido básicas en el desarrollo de la narratología: la verosimilitud, la relación forma-argumento, o la transformación de la forma novelesca (pp. 7-13). Ernesto Sábato en *El escritor y sus fantasmas* (1963) aborda el tema que según él le ha obsesionado como autor, y que es tema central para la Teoría de la Literatura: «¿por qué, cómo y para qué se escribes ficciones? [...] ¿qué es eso de la ficción y cómo se elabora?» (pp. 7-8). Así, en las notas que forman este libro va pronunciándose sobre cuestiones como realismo, verosimilitud y objetividad; establece las relaciones entre literatura y fenomenología, o literatura y sociedad; habla del poder catártico de la obra de arte; resume los caracteres que pueden definir la novela; se plantea el hecho literario como medio de comunicación entre autor y lector; elabora, en suma, un valioso acercamiento a cuestiones claves relacionadas con la construcción y recepción del objeto literario. Pero más aún: las poéticas de autor, del mismo modo que la Teoría literaria, no se limitan, a veces, a proyectar su análisis sobre la literatura real sino sobre la literatura posible. Italo Calvino (1989) ofrece una serie de propuestas para la construcción literaria en el próximo milenio, con las que se acerca a un conocimiento predictivo del hecho literario: a) *levedad* y *rapidez* (economía expresiva), fundamentales en todos los elementos de la narración puesto que ambas encajan con el tipo de «mundo» real actual; *exactitud*, como reacción contra un uso del lenguaje cada vez más impreciso, automático y negligente; *visibilidad*, como necesidad de «unificar la generación espontánea de las imágenes y la intencionalidad del pensamiento discursivo» (p. 105), y *multiplicidad*, valor conectado con la modernidad tecnológica, que implica una concepción de la novela «como método de conocimiento y sobre todo como red de conexiones entre los hechos, entre las personas, entre las cosas del mundo» (p. 121).

Los ejemplos se multiplican y no se ciñen exclusivamente a la época actual. Ahí están, por ejemplo, las abundantes consideraciones que sobre estética nos dejaron autores del siglo XIX (Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, en Francia; Schiller, en Alemania; Wordsworth, Shelley, Keats, en Inglaterra; Edgar Allan Poe, en

Estados Unidos; Gogol, Dostoievski, Tolstoi, en Rusia...): reflexiones sobre lo bello, literatura y ritmo, la esencia de lo poético, la función del arte, las relaciones entre belleza y sentimiento, que suponen un precioso material de trabajo para una Teoría literaria verdaderamente global.

Pero no basta con la recopilación de este tipo de consideraciones (como, por ejemplo, el caso de las poéticas que acompañan a los textos de creación en tantas antologías de poesía): es necesaria la elaboración de una metateoría que, a partir del estudio de textos teóricos sobre literatura y arte elaborados por el propio emisor, pueda completar una Estética de la producción literaria. Dicha estética permitirá abordar, como hemos planteado anteriormente: a) una Teoría de la Literatura conectada (y no disociada o enfrentada) con la propia creación; b) las convergencias y divergencias entre las poéticas de autor y las doctrinas de los teóricos puros en torno al hecho literario, y c) la posibilidad de estudiar en el discurso teórico del propio emisor sobre la construcción de su obra, factores no observados o apenas atendidos por la Teoría de la Literatura, lo que supone un modo de ampliar el campo del conocimiento estético-literario (fenómeno éste que nunca debe desecharse, aunque la posibilidad apuntada sea mínima).

Comparar las reflexiones del autor sobre el fenómeno literario con las elaboradas desde una Teoría de la Literatura puede ser un procedimiento muy útil para el análisis estético. Desechar las poéticas de autor es un error metodológico que únicamente puede conducir a producir lagunas en el conocimiento de una verdadera y completa comunicación literaria.

3. LA «FASCINACION» COMO ELEMENTO ESENCIAL DE LA POETICIDAD. SU PRESENCIA EN LAS POETICAS DE AUTOR Y EN LA TEORIA DE LA LITERATURA.

Tomando como punto de partida la posibilidad de descubrir, en los textos que tratamos de reivindicar, factores no observados o apenas atendidos desde el enfoque de una teoría literaria pura, pasamos a centrarnos en el estudio de un fenómeno considerado esencial en muchas poéticas de autor, pero al que la Teoría de la Literatura no ha prestado verdadera atención.

En las observaciones de los autores sobre la composición literaria en particular, o la artística en general, es frecuente encontrar afirmaciones que apuntan a la atracción irresistible que ejerce sobre ellos el acto de la creación, al estado de excitación en que se lleva a cabo la gestación de la obra. Wordsworth, en su Prefacio a las *Lyrical Ballads* (1800) habla del acto de la creación del siguiente modo: «the emotion is contemplated till by a species of reaction the tranquillity gradually disappears, and an emotion, similar to that which was before the subject of contemplation, is gradually produced, and does itself actually exist in the mind. In this mood successful composition generally begins, and in a mood similar to this it is carried on» (p. 266). Poe, en «The Poetic Principle» (1850) fundamenta el valor del poema en la relación con el estímulo sublime, con el grado de excitación del alma que produce; opone la verdad (que exige sencillez, precisión, serenidad) al estado de ánimo poético; la manifestación del Principio Poético es siempre, en suma, una *excitación exaltadora del alma*; y aunque en *The Philosophy of Composition* (1846) tiene la intención de mostrar cómo el poema *The Ra-*

ven fue construyéndose con la precisión y el rigor de un problema matemático, también allí entiende el concepto de Belleza como un *efecto*: la intensa elevación del alma que se experimenta como resultado de la contemplación de «lo bello». Ernesto Sábato, preocupado constantemente por «la misteriosa creación» recoge en sus notas afirmaciones propias y de diversos autores sobre este fenómeno: según Sábato, las verdaderas obras literarias, a diferencia de las pesadillas nocturnas, «vuelven de esas tenebrosas regiones en que se sumieron y siniestramente se alimentaron, son la ex-presión o presión hacia el mundo de esas visiones infernales; momento por el cual se convierten en una tentativa de liberación del propio creador y de todos aquellos que, como hipnotizados, siguen sus impulsos y sus órdenes secretas» (1963, p. 97); hasta tal punto seduce a Flaubert el mundo de la creación, que le hace exclamar «Mes personnages imaginaires m'affectent, me poursuivent, ou plutôt, c'est moi qui suis en eux» (*ibid.*, p. 131). Cortázar habla de «posesión», como estado maravilloso que produce la literatura (E. González Bermejo, 1978, p. 79). En el estudio de la sintaxis imaginaria de Jorge Guillén, observa García Berrio (1985) la consciencia que tiene Guillén del fenómeno que denomina *pulsación*: un término frecuente tanto en los escritos en prosa como en poesía, utilizado para expresar «todo género de movimientos hondos, subyacentes e irreferenciabiles, todo lo que aporta animación vital, como un soplo, a la estructura inerte de los objetos del mundo» (p. 265).

Las referencias se multiplican: «estado extraño y admirable», «posesión», «contemplación mística», «pulsación»... Diferentes términos para un mismo fenómeno, que denominaremos *fascinación* y al que daremos en principio una serie de características, que desarrollaremos posteriormente. Se trata, en primer lugar, de un concepto entendido no como «engaño» sino como «hechizo» o atractivo irresistible ejercido por la obra sobre su emisor. Es, además, un fenómeno consciente (puesto que los propios autores lo declaran expresamente), de papel prioritario en el proceso creador, emparentado con el principio de actitud contemplativa del autor hacia el objeto de su creación y con el principio del placer.

Pero la fascinación también debe considerarse como principio de actitud del receptor hacia el objeto: implica tanto al autor, emisor activo que la necesita para la construcción de la obra, como al receptor, destinatario que necesita a su vez de este elemento para incorporarse a la fruición del universo estético. De este fenómeno son también conscientes los propios creadores: «A todo aquel que es capaz de hacer de un estado de sentimiento un objeto, de tal modo que ese objeto me incite a pasar a ese mismo estado de sentimiento... yo le llamo un poeta, un *hacedor*» escribe Schiller a Goethe en 1801 (*Briefe an Goethe*: citado en R. Argullol, 1983, pp. 84-85); podemos recordar que Sábato habla de los receptores en los siguientes términos: «todos aquellos que como hipnotizados» contemplan la obra; en sus escritos sobre teatro Bertold Brecht reconoce la fascinación del espectador al afirmar que éste asiste al teatro para ser arrastrado por el espectáculo, envuelto en su hechizo, impresionado, subyugado: algo tan sobrentendido que, según Brecht, prácticamente constituye la definición misma del arte (1970, pp. 149-155).

Por otra parte, si la fascinación aparece como principio de actitud del acto creativo y del receptor contemplativo, ese mismo principio deberá presidir lógi-

camente el enunciado material y producido, puesto que en el texto, si se trata de un producto lingüístico y artísticamente logrado, quedan impresas todas las pistas de la actividad fantástica y conceptual del emisor (A. García Berrio, 1989, p. 330). Y aquí se abre una rica perspectiva de trabajo: en qué marcas, en qué niveles, en qué elementos textuales queda plasmado el factor *fascinación*, como catalizador de la poeticidad en la producción, para que el receptor tenga acceso al mismo. El fenómeno que nos ocupa está insertado, por lo tanto, en la relación psicología-arte, pero no se queda exclusivamente en este plano, sino que afecta también a los niveles textual y pragmático. Como comportamiento psicológico, la fascinación dinamiza la estructura material del texto, tanto por parte del emisor como del receptor, afectando a todo el circuito de la comunicación literaria. Se convierte, de este modo, en un elemento esencial más de la poeticidad, en un catalizador más de la especificidad poética, que actúa sobre el emisor y queda impreso en las marcas del texto para generar en el receptor la fruición estética de la obra.

Estamos, de algún modo, ante un fenómeno directamente relacionado con la función emotiva del arte. A lo largo de la historia de la Estética han sido abundantes las teorías que se han pronunciado en favor de esta función (aunque, como veremos, no encontramos en ellas el factor específico de la fascinación tal y como aquí se propone). Para el Pseudo-Longino, una de las fuentes de «lo sublime» es precisamente la pasión entusiasta y vehemente, pasión en la que incluye también al receptor al considerar cómo lo sublime conduce, a los que lo escuchan, no sólo a la persuasión sino al éxtasis. Vico, en *La Ciencia Nueva* (1744), enfrenta las afirmaciones poéticas, formadas con sentimientos de pasión y emoción, a las afirmaciones filosóficas, formadas por reflexiones con razonamiento. La estética del siglo XVIII es rica en este tipo de enfoque emocional: Addison (1712) descubre el placer de la imaginación; Hutcheson (1725) hace depender la belleza del factor *delectación*; Burke (1757) defiende que el juicio estético tiene su base en el sentimiento del sujeto; Hume (1757) sitúa el placer en el centro del problema estético... En la estética alemana, los principios que explican el placer estético según Kant (1790) son dos, y se refieren a los conceptos de lo bello (*Schön*), y lo atractivo (*Annehmlich*) que proviene de las impresiones emotivas suscitadas por el juego de las sensaciones (aunque para Kant no se trata de un placer «vital» puesto que relaciona lo bello con lo suprasensible); Schopenhauer (1819) identifica la belleza con la actitud contemplativa (lo bello es una *actitud*), elabora una doctrina de la percepción sensible y estudia (relacionándolos con ella) los diferentes sentidos; la teoría de la *Einfihlung* (E. K. Mundt, 1959; G. Morpurgo-Tagliabue, 1960) considera que hay experiencia estética donde hay adhesión psicológica, representación emotiva, y llega a identificar «valor estético» con la *acción subjetiva* que extrae su emoción del proceso constitutivo de los objetos; según Geiger (1928) la estética de la sensación (*Wirkungsaesthetik*) únicamente ve en la obra de arte un simple medio para liberar el placer (*Genus*); Jauss (1980) sitúa las raíces de toda experiencia estética en el goce estético... También los autores americanos admiten para el arte un cociente «emocional»: según Richards (1929) por ejemplo, las palabras en el arte tienen dos usos básicos, el simbólico (que se utiliza para la comunicación del pensamiento) y el emocional (que

se utiliza para la expresión o excitación de sentimientos y actitudes), y la función del arte es precisamente ese uso emocional del lenguaje; Ducasse (1929 y 1941), que adopta la tesis de Richards sobre la significación emocional del arte, afirma que éste es «essentially a form of language, namely the language of feeling, mood, sentiment, and emotional attitude» (1941, p. 52)... Por su parte, la crítica psicoanalítica se ha preocupado de la función emocional del arte al analizar el principio del placer (que sobrevive en varias actividades de la vida cultural del sujeto, entre ellas la actividad estética); Freud, ya en su estudio de 1908 sobre la relación entre el poeta y la imaginación se pregunta por el origen de la emoción del lector o del espectador, comparando la actividad del poeta con el juego, el fantasma y el sueño (A. Clancier, 1973; S. Kofman, 1970), y en «Los dos principios del suceder psíquico» (1911) habla de la conciliación, en el arte, entre el principio del placer y el principio de la realidad...

Ahora bien, tal y como hemos advertido previamente, en las teorías que a lo largo de la Estética se han producido en favor de la función emotiva del arte, no encontramos el factor específico de la fascinación como aquí se propone, aunque sí aparezcan conceptos relacionados de algún modo con dicho factor. Por ejemplo, la fascinación está relacionada con el principio de actitud contemplativa del autor y del receptor hacia el objeto artístico, está emparentada con la idea de proyección sentimental como principio de la actitud del autor y del receptor contemplativos hacia el objeto; pero no es una mera actitud pasiva, sino que hay en ella una *incorporación* del autor y del receptor al mundo de la obra, una incorporación que conlleva una absorción por parte del objeto de creación: la obra atrae irresistiblemente a su universo ficcional, tanto para que sea posible su producción como para que tenga lugar, en la recepción, la felicidad de la comunicación literaria. El autor y el receptor, como sujetos de la ensoñación, y el mundo de su ensoñación se compenetran (G. Bachelard, 1960, pp. 218-258) aunque con el matiz importante de que gracias al factor aquí comentado es el mundo de la ensoñación quien absorbe, quien incorpora a su espacio (en esa compenetración) al sujeto de la ensoñación.

En cuanto al principio del placer, la fascinación, si bien es un fenómeno directamente relacionado con aquél, no puede identificarse con dicho principio sino considerarse como una de sus causas, uno de los elementos desencadenantes, catalizadores de la poeticidad (entendida ésta, frente a la literariedad, como *valor* estético: A. García Berrio, 1985, p. 50) y del goce estético. La fascinación está situada en el punto de irrupción de la subjetividad del autor con el referente, queda impresa en el texto y vuelve a surgir en el momento de conexión entre el receptor y el mundo del texto: se convierte, de este modo, en uno de los elementos específicos de la poeticidad. Al establecer su propuesta de una poética de lo imaginario, J. Burgos (que no olvida las reflexiones de los propios creadores) reconoce en las imágenes la presencia de este factor (que sin embargo no analiza): «Parce qu'elle donne à voir et à vivre quand on ne l'attendait pas, l'image fascine. De cette fascination, quelles que soient ses sources, quelles que soient ses fins, le texte poétique joue. Il se pourrait même que ce jeu définisse la fonction poétique, hors de sentiers battus de la littérature» (1982, p. 9).

Tras todas estas consideraciones, queremos plantear la necesidad de una investigación detenida sobre el fenómeno de la fascinación, sus fuentes, sus fines, sus características, su presencia tanto en la producción como en la recepción y en el texto mismo, y su verdadero papel en el plano de la especificidad poética. Nos encontramos ante el problema de distinción y valoración de la presencia e importancia que poseen los elementos perceptivos y emotivos localizados en la base de los fenómenos estéticos. Pero no se trata de identificar la obra de arte con el «estado de alma» de un autor ni con los que produce en los sujetos receptores, identificación meramente psicologista que denunciaba Mukarovsky (1934). La relación entre referente e imagen subjetiva del autor, así como la relación entre el mundo y la obra y la imagen subjetiva del receptor es una cuestión básica en el estudio del arte y, en nuestro caso, de la Poética. Como reconoce García Berrio, es necesario dar una explicación profunda a los mecanismos y resultados de la producción fantástica y para ello no basta la investigación formalista del material verbal; el estudio de las estructuras formales del texto es imprescindible pero no es suficiente, puesto que dichas estructuras formales son el soporte indispensable de sus poderes de sugestión imaginaria y de convocatoria sentimental a los que, por lo tanto, es obligatorio atender (1989, p. 257).

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- ADDISON, J. (1712): *The Spectator*, Nueva York y Londres, Dutton, 1963.
- AGUIAR E SILVA, V. M. (1984): *Teoría da Literatura*, 8.^a ed., Coimbra, Almedina, vol. I, 1988.
- ALBADALEJO MAYORDOMO, T. (1983): «Componente pragmático, componente de representación y modelo lingüístico-textual», en *Lingua e Stile*, XVIII, I, pp. 3-43.
- (1986): *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Alicante.
- AMBROGIO, I. (1968): *Formalismo e avanguardia in Russia*, Roma, Editori Riuniti.
- ARGULLOL, R. (1983): *El Héroe y el Único (El espíritu trágico del Romanticismo)*, Madrid, Taurus.
- AULLON DE HARO, P. (1983): «La crítica literaria actual: Delimitación y definición. La construcción del pensamiento crítico-literario moderno», en P. AULLON DE HARO (ed.), *Introducción a la Crítica literaria actual*, Madrid, Playor, 1983.
- AYALA, F. (1984): *La estructura narrativa. (Y otras experiencias literarias)*, Barcelona, Crítica.
- BACHELARD, G. (1960): *La Poética de la ensoñación*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- BAJTIN, M. (1979): *Estética de la creación verbal*, México, España, Argentina, Colombia, Siglo veintiuno editores, 1985.
- BARTHES, R. (1968): «La muerte del autor», en R. BARTHES, *El susurro del lenguaje (Más allá de la palabra y de la escritura)*, Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós, 1987.
- (1971): «De la obra al texto», en R. BARTHES, *El susurro del lenguaje*, cit.
- BAYER, R. (1961): *Historia de la Estética*, México, F.C.E., 1965.
- BOYES NAVES, M. C. (1973): *La semiótica como teoría lingüística*, Madrid, Gredos.
- BRECHT, B.: *Escritos sobre el teatro*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970.
- BURGOS, J. (1982): *Pour une Poétique de l'Imaginaire*, Paris, Seuil, 1982.

- BURKE, E. (1756): *Indagaciones filosóficas sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Madrid, Tecnos, 1987.
- BUTOR, M. (1960): *Sobre Literatura*, I, Barcelona, Seix Barral, 1967.
- CLANCIER, A. (1973): *Psicoanálisis, literatura, crítica*, Madrid, Cátedra, 1976.
- CORTI, M. (1976): *Principi della comunicazione letteraria*, Milán, Bompiani.
- CULLER, J. (1982): *Sobre la deconstrucción*, Madrid, Cátedra, 1984.
- CHICO RICO, F. (1988): *Pragmática y construcción literaria*, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Alicante.
- DIJK, T. A. VAN (ed.), (1976): *Pragmatics of Language and Literature*, Amsterdam, North-Holland.
- (1977): «La pragmática de la comunicación literaria», en Mayoral, J. A. (ed.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco Libros, 1987.
- (1979): «Advice on theoretical poetics», en *Poetics*, 8, pp. 569-608.
- DORFLES, G. (1962): *Simbolo, Comunicación, y Consumo*, Barcelona, Lumen, 1972.
- DUCASSE, C. J. (1929): *Philosophy of art*, Nueva York.
- (1941), *Art, the Critic and You*, New York, Oscar Piest.
- FANTO, M. (1978): «Speech act Theory and its applications to the study of Literature», en Bailey, R. W. MATIJKA, L. y STEINER, P. (eds.), *The sign. Semiotics around the world*, Ann Arbor, University of Michigan.
- FOKKEMA, D. e IBSCH, E. (1977): *Teorías de la literatura del siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1981.
- FREUD, S. (1911): «Los dos principios del suceder psíquico», en *Los textos fundamentales del Psicoanálisis*, Madrid, Alianza, 1988.
- GADAMER, H. G. (1961): *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1977.
- GARCIA BERRIO, A. (1973): *Significado actual del formalismo ruso*, Barcelona, Planeta.
- (1977-1980): *Formación de la teoría literaria moderna*, 2 vols., Madrid, Cupsa.
- (1984): «Más allá de los "ismos": Sobre la imprescindible globalidad crítica», en P. Aullón de Haro (ed.), *Introducción a la crítica literaria actual*, Madrid, Playor.
- (1985): *La construcción imaginaria en «Cántico» de Jorge Guillén*, Limoges, Trames.
- (1989): *Teoría de la Literatura*, Madrid, Cátedra.
- y HERNANDEZ, M. T. (1985-1986): «Semiótica del discurso y texto plástico: del esquema textual y la construcción imaginaria», en *Estudios de Lingüística. Universidad de Alicante*, 3, pp. 47-85.
- y HERNANDEZ, M. T. (1988): *La poética: tradición y modernidad*, Madrid, Síntesis.
- y HERNANDEZ, M. T. (1988 a): *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*, Madrid, Tecnos.
- GEIGER, M. (1928): *Estética*, Buenos Aires, 1947.
- GONZALEZ BERMEJO, E. (1978): *Conversaciones con Cortázar*, Barcelona, Edhasa.
- GOYTISOLO, J. (1985): *Contracorrientes*, Barcelona, Montesinos.
- HAMON, PH. (1977): «Texte littéraire et métalangage», *Poétique*, 31, pp. 261-284.
- HARTMAN, G. (1975): *The Fate of Reading and other Essays*, Chicago, University of Chicago Press.
- (1980): *Criticism in the wilderness*, New Haven, Yale, University Press.
- HIRSCH, E. D. (1967): *Teoría dell'interpretazione e critica letteraria*, Bolonia, Il Mulino, 1973.
- HUME, D. (1757): «La norma del gusto», *Teorema*, Valencia, 1980.
- HUTCHESON, F. (1725): *An inquiry concerning beauty, order, harmony, design*, La Haya, M. Nijhoff, 1973.
- JAUSS, H. R. (1975): «El lector como instancia de una nueva historia de la literatura», en J. A. Mayoral (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco Libros, 1987.
- (1977): *Experiencia estética y hermeneútica literaria*, Madrid, Taurus, 1986.

- (1980): «Sur l'expérience esthétique en général et littéraire en particulier» (entretien avec Charles Grivel), *Revue des sciences humaines*, Tome XLIX, n. 177, 1980, Université de Lille III.
- KANT, I. (1790): *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977.
- KOFMAN, S. (1970): *L'enfance de l'art*, París, Payot.
- LAZARO CARRETER, F. (1980): «La literatura como fenómeno comunicativo», en *Estudios de Lingüística*, Barcelona, Crítica.
- MAYORAL, J. A. (ed.) (1987): *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco Libros.
- MORPURGO-TAGLIABUE, G. (1960): *La estética contemporánea*, Buenos Aires, Losada, 1971.
- MUKAROVSKY, J. (1934): «L'art comme fait sémilogique», *Poétique*, 3, 1970, pp. 386-398.
- MUNDT, E. K. (1959): «Three Aspects of German Aesthetic Theory», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Baltimore, XVII, 1959, nº 3, pp. 287-310.
- POE, E. A. (1846): *The Philosophy of Composition*, en BRADLEY S. y CROOM BEATTY R. y HUDSON LONG E. (ed.), *The American Tradition in Literature*, New York, W. W. Norton and Company, 1962.
- (1850): «El principio poético», en *Obras en prosa*, Universidad de Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1969.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (1988): *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra.
- PSEUDO LONGINO, *De Sublime*, ed. bilingüe de M. LABREGUE, París, Les Belles Lettres, 1965.
- RICHARDS, I. A. (1929): *Practical criticism*, London, Routledge and Kegan Paul, 1964.
- ROTHER, A. (1978): «El papel del lector en la crítica alemana contemporánea», en J. A. MAYORAL, *Estética de la recepción*, Madrid, Arco Libros, 1987.
- SABATO, E. (1963): *El escritor y sus fantasmas*, Barcelona, 1979.
- SCHILLER, F., *Briefe an Goethe*, citado en R. ARGULLOL, *El héroe y el Único (El espíritu trágico del Romanticismo)*, Madrid, Taurus, 1983.
- SCHOPENHAUER, A. (1819): *El mundo como voluntad y representación*, México, Porrúa, 1983.
- SEGRE, C. (1969): *I segni e la critica*, Turín, Einaudi.
- (1985): *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica.
- VICO, G. (1744): *Principios de una ciencia nueva sobre la naturaleza común de las naciones*, Madrid, Aguilar, 1973-75, II.
- WORDSWORTH, W. (1800): Prefacio a las *Lyrical Ballads*, en R. L. BRETTAND and A. R. JONES (ed.), *Lyrical Ballads (Wordsworth and Coleridge)*, London, Methuen and Company, 1968.
- ZUMTHOR, P. (1972): *Essai de poétique médiévale*, París, Seuil.