

LA CRITICA LITERARIA EN EL SIGLO XX

Jaime Blume S.

El presente artículo tiene el exclusivo propósito de fijar, con alguna arbitrariedad, ciertas coordenadas básicas de la crítica literaria contemporánea. Por tratarse de una disciplina en permanente reformulación, las posiciones críticas no siempre están bien asentadas, situación que puede llevar al escepticismo prescindente de todo método analítico o a la afirmación dogmática de que sólo determinada escuela es válida. Ya en 1864, la condesa de Peyronnet hablaba de las salsas psicológicas y fisiológicas, estéticas, espiritualistas y naturistas con las que se pretendía aderezar los guisos de crítica literaria (Cf. Roger Fayolle, 1978:227). El problema señalado se ha agravado en nuestros días. La crítica mundana, el juicio de los artistas o la sentencia de especialistas son otros tantos intentos por determinar la naturaleza profunda de un texto dado. La así llamada "crítica científica" ha procurado descifrar el "residuo inexplicado" (Lanson), el "residuo enorme" (Barthes) o el "residuo irreductible" (Robert Escarpit) de la obra literaria, designando con ello esa parte cordial que ningún psicologismo, esteticismo o sociologismo terminan jamás de definir. Es cierto que la novedad y belleza de una obra se resisten al análisis, pero ello no quita la necesidad de aproximarse a ese misterio. Pero tal aproximación no es posible sin un cierto método, serio y riguroso. En las líneas que siguen, proponemos un cuadro resumido de las principales corrientes críticas de nuestro tiempo. Su intención no es otra que la de facilitar la ubicación de una escuela determinada dentro de la corriente dominante a la cual pertenece. Una bibliografía mínima, propuesta al final de este artículo, sugiere lecturas que permitirán matizar y completar lo que aquí se entrega con excesivo ahorro y sin matices.

1. EL PENSAMIENTO MODERNO

De las múltiples proposiciones ideológicas que caracterizan nuestra época, escogemos aquellas que parecieran englobar las áreas mayores del pensamiento contemporáneo.

En primer lugar, la *Ciencia*, entendiendo por tal la herencia conjunta de las ciencias exactas y las de la naturaleza, especialmente la biología. Esta postura conforma un modelo positivista de interpretación del mundo, de carácter evolucionista, que en la línea de los individuos y de las especies reconoce el derecho de los mejor dotados (Darwin), y que en la línea de la sociedad autoriza la acumulación de riquezas en las manos de los más capaces (Spencer).

En segundo término, la *Lingüística*. La capacidad de pensar —factor que hace al hombre— se manifiesta en el lenguaje y se nutre de él. Existe un pacto necesario entre el lenguaje y la cultura, pacto que hace posible que la experiencia del grupo humano se socialice y que de dicha experiencia verbalizada se siga una visión orgánica y compartida. El lenguaje sintetiza una interpretación a) del mundo ya hecho y b) del que emanará de ese mismo lenguaje en cuanto pre-visión intuitiva de lo que viene. De ello se preocupa la lingüística, construyendo modelos explicativos del funcionamiento del lenguaje.

La tercera disciplina que capitaliza un sector importante del pensamiento moderno es la *Psicología*. En esta línea, un nombre es ineludible: Sigmund Freud. En torno a este nombre circulan conceptos sin los cuales nuestra cultura quedaría trunca. Psicoanálisis, libido, sueños, deseos, represiones, instintos, complejos, inconsciente, censura y transferencia son, entre otras, ideas que maneja-

mos a diario. Todas ellas apuntan a proponer un modelo de interpretación del hombre, al tiempo que constituyen un intento de ilustrar una teoría de la cultura, con particular acento en productos tales como la mitología, la poesía o el folklore (Cf. J. Nuttin, 1962:47).

La *Sociología* es otro modo de concebir el mundo. Respondiendo a un imperativo de la especie, el hombre se asocia en términos tales que el organismo originado por esta unión ayuda a satisfacer determinados apetitos de los individuos que participan del colectivo (Cf. Kingsley Davis, 1965:241). Las relaciones surgidas al interior de la asociación se estructuran en un sistema que, partiendo de las demandas primeras de protección, nutrición y reproducción, provoca, luego, la división de funciones, asegura la solidaridad entre los miembros y procura la perpetuación del sistema social. Todo este proceso culmina en eso que conocemos con el nombre de "cultura", concepto que incluye "todos los modos de pensamiento y conducta transmitidos por la interacción comunicativa, es decir, por la transmisión simbólica, antes que por la herencia genética" (Ibid. :3).

Luego de las disciplinas nombradas, la *Historia* reclama su lugar en la conformación del pensamiento contemporáneo. Movida por ideologías de diverso signo, la historia deriva por distintos caminos, unidos todos por la aspiración de "alcanzar un conocimiento real y objetivo de la concatenación de las vivencias humanas en el mundo histórico-social humano" (W. Dilthey, 1944:5). El proceso que registra la historia es un proceso intencionado, que apunta a una meta temporal, social, filosófica, científica o religiosa. En cualquiera de estas opciones, existe un supuesto común: definir el sentido y fin de la historia, que no es otro que el sentido y fin del hombre que hace la historia (Cf. V. Massuh, 1963:7).

Nombremos, por último, a la *Filosofía*. Tironeada por infinitas fórmulas —materialismo, existencialismo, ruptura de lo convencional al modo nietzscheano, ontologismo, metafísica, logística— la filosofía procura resolver el misterio del hombre y de su pensamiento, de su existir y de su conciencia, todo ello confrontado con la propia experiencia, que da cuenta de un modo de ser encadenado al mundo, sometido a la tempo-

ralidad, al transcurso y a la muerte (Cf. J. Hirschberger, 1978:315).

Estas son, en síntesis, las grandes fuerzas que inspiran la actividad de la crítica literaria. Interesaba consignarlas para comprender el matiz que cada escuela crítica asume a la hora de ejercer sus funciones. En los párrafos que siguen intentaremos dar una breve noticia de las características de cada familia crítica y de las escuelas que las integran.

2. LA CIENCIA Y LA TECNOCRACIA CRÍTICA

2.1. *La crítica genética* (Debray-Genette, Lanson, Bellemin-Noël)

De acuerdo a lo postulado por Darwin (la complejidad de los organismos se explica a partir de la simplicidad de etapas anteriores), la crítica genética pesquiza aquellos indicios precursores del texto impreso. En esta línea se analiza desde la calidad del papel en que se escribe el manuscrito hasta el color de la tinta utilizada en su redacción. La frase tachada, las notas al margen, los subrayados, los sucesivos borradores, las trasposiciones son, entre otros, elementos que acusan el hilo espontáneo de la invención poética. El crítico genético busca dejar al descubierto el ejercicio mental desplegado por el autor en busca de la forma definitiva de su obra, procurando definir su triple fisonomía sentimental, ideológica y sensorial. Persigue, también definir el principio generador que da vida al todo de la obra y que se manifiesta en los tonos emocionales imperantes, en las estructuras, planificaciones y estilo. La crítica genética es la crítica del pre-texto (Jean Bellemin-Noël, 1972), en virtud de la cual es posible acceder al juego azaroso de lo arbitrario creativo, juego que explica la situación terminal de la obra.

2.2. *El formalismo ruso* (Jakobson, Eikhenbaum, Chlovski, Tomachevski, Tynianov et al.)

Reaccionando contra el subjetivismo y simbolismo reinantes, el Círculo Lingüístico de Moscú (1914) se interesa por el estudio científico de la lingüística y de la poética. Dentro de la obra literaria, el Formalismo

privilegia el examen de lo específico literario (la literariedad), los materiales que entran en la construcción de un relato (tema, fábula, sujeto, motivo, narrador, etc.), las leyes internas que rigen dicha construcción (escalonamientos episódicos, inversiones temporales, intercalados, etc), así como aquello que caracteriza a un verso: las palabras, que enriquecen su valor semántico en virtud de las relaciones verbales que se originan al interior del poema, y el ritmo, “desarrollo polémico” de los objetos que conforman el verso: sonidos, sílabas, unidades métricas, acentos, sintaxis, símbolos, rima, etc.

Los aportes arriba mencionados los recoge el Círculo de Praga (1926: Mukarovsky, Jakobson, Troubetzkoy) y los convierte en tesis que cubren diversas áreas del campo lingüístico (lenguas eslavas, lengua poética, sociolingüística). Se reconoce en la lengua su carácter sistémico y las distintas funciones que puede cumplir según la finalidad que se proponga.

Con ocasión de la disolución de los grupos literarios (1932), los teóricos formalistas emigran a otros centros universitarios, lo que será ocasión para el surgimiento de un nuevo movimiento, conocido con el nombre genérico de “Estructuralismo”

2.3. *El estructuralismo* (Jakobson, Troubetzkoy, Barthes, Hjelmslev, Boas, Sapir, Bloomfield, etc.)

Heredero del formalismo ruso y de las teorías lingüísticas de Ferdinand de Saussure (la lengua es un objeto autónomo “dotado de una estructura interna cuyas leyes profundas pertenecen al dominio del inconsciente”; dicotomías esenciales: significante/significado; conjunto/sistema; sincronía/diacronía, et. al.; Cf. J.M. Ibáñez Langlois, 1983: 10–18), el estructuralismo aplica los principios por ellos elaborados a ese fenómeno específico que se llama “obra literaria”, con el propósito de fundar una ciencia de la literatura capaz de definir el modelo de estructura lógica que configura dicha obra y que hace posible detectar los diversos sentidos poéticos presentes en ella. Lo que está en juego es el interés por capturar el ser mismo de la literatura, eso que hace que las obras literarias sean tales, y que no es otra cosa que la palabra en sí, concentrada en sus pro-

prios valores formales y sin referencia al objeto exterior al cual sustituye. Palabra, sistema, relaciones, funciones y niveles (fonético, morfológico y sintáctico) son los puntos que privilegia el análisis estructuralista, que ve en ellos no un conglomerado de fenómenos yuxtapuestos, sino una totalidad autónoma, estructurada y autosuficiente.

2.4. *Hermenéutica* (Schleiermacher, Dilthey, Barthes, Ricoeur, Gadamer et al.)

Aunque es discutible situar la hermenéutica en el ámbito de la ciencia —con igual mérito podría ubicársela en el de la lingüística— optamos por esta posibilidad atendiendo a la relación que algunos de sus representantes más destacados tienen con el estructuralismo.

La hermenéutica se presenta, ya desde la antigüedad (Platón, Aristóteles), vinculada al arte de interpretar los signos, enunciados y textos, y puede ser entendida a) como una “técnica de desciframiento de lo que está oculto en los textos”, o b) como la posibilidad del lenguaje de interpretar la realidad (Cf. I. Santa Cruz, 1986:211 ss.).

En la base de toda pesquisa acerca del significado de una obra está la conciencia de que, junto al sentido aparente de dicha obra manifiesta, existe un sentido escondido que necesita ser desentrañado. Schleiermacher aborda el problema de la interpretación hermenéutica por el doble camino de ida y vuelta que va de lo sensible a lo inteligible (empírico/especulativo) y de lo inteligible a lo sensible (inductivo/deductivo). Se produce, así, una “circularidad cognoscitiva” de corte racional, a lo que se agrega el reconocimiento del valor de la “intuición”, o vivencia íntima, como expediente válido para la exégesis de un texto determinado, por ejemplo, la Sagrada Escritura.

Nuevas proposiciones enriquecen el método hermenéutico: a) la “autognosis” de Dilthey (volver a vivir la experiencia artística o histórica del autor; la ciencia explica, el espíritu comprende); b) el entendimiento de algo concebido no como un modo de conocimiento, sino como un desarrollo proyectivo del poder-ser (Heidegger); c) la anticipación del sentido de una obra gracias al ímpetu de la tradición y del código lingüístico compartido, así como a la perte-

nencia a un horizonte común de conciencia entre el autor y el lector (Gadamer); d) la apropiación del sentido de un texto en virtud de la superación de la oposición entre la "experiencia de pertenencia" (Gadamer) y el "distanciamiento crítico" (Habermas, Adorno, Apel); e) el análisis de las connotaciones, fuente de la polisemia de un texto (Barthes).

Algunas de las tendencias mencionadas se acercan o entran de lleno en la semiótica. El hecho de mantenerlas en este ámbito responde a un simple criterio práctico, lo que debe ser tenido en cuenta para no apurar mucho el valor de la clasificación aquí planteada.

2.5. El postestructuralismo

Bajo el nombre de postestructuralismo se esconde una infinidad de escuelas y tendencias críticas. Se trata de una denominación genérica, de carácter más bien cronológico que orgánico. A su sombra se guarecen corrientes tan dispares como el "New Criticism" (Wellek y Warren, Wimsatt, Wayne, Booth et al.); la hermenéutica fenomenológica (Ingarden, Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty, Gadamer, Poulet, Ricoeur); el formalismo postestructuralista de la escuela de Frankfurt y de la corriente marxista de Althusser; la sociología de la literatura en su vertiente lingüística (Rosalind Coward, John Ellis), ideológica (Günther Kress, Robert Hodge, Roger Fowler) o política (Frederic Jameson); la semiótica literaria (Barthes, Eco, Jakobson, J. Kristeva, Riffaterre, Mukarovsky, Genette); la teoría de la recepción (H.R. Jauss, W. Iser et al.) en sus variantes semiótica, retórica, fenomenológica, psicoanalítica o sociológica, y las tendencias deconstructivistas de Barthes, Foucault, Kristeva, Derrida.

Como se puede apreciar, se trata de una serie de escuelas y autores que, formados al calor del estructuralismo o influidos de uno u otro modo por él, levantan nuevas áreas problemáticas, las que al ser investigadas y desarrolladas, derivan hacia planteamientos teóricos (Cf. M.A. Jofré y M. Blanco, 1987: 260 ss.). En los párrafos que siguen daremos una breve noticia de algunas de estas tendencias.

2.6. El metaestructuralismo

Históricamente, el metaestructuralismo se propone como un tipo de fenomenología postestructuralista, emparentado con el modo de operación de las ciencias naturales y vinculado con el estructuralismo funcional de la Escuela de Praga. Más que una generalización abstracta de la realidad elaborada a partir de un aspecto o presupuesto ya conocido, el metaestructuralismo busca fundar una dirección analítica que tome en cuenta todas las polaridades presentes en una obra, con su individualidad, dinamismo y energía propios.

El objeto del esfuerzo del metaestructuralismo no es comprender una obra, sino descubrir y describir su realidad compleja. Este intento tiene su punto de partida en el texto, y desde él se produce el despliegue en una *línea horizontal* de a) análisis (texto, paradigmas del texto, paradigmas del sistema, topologías nomotéticas) y de b) síntesis (estructura fenoménica, código de la estructura fenoménica, código del sistema, modelos nomotéticos), y en la *línea vertical* de la estructura (nivel fenoménico actual, nivel sistémico I y II potencial, nivel nomotético universal). Al cruzar las líneas horizontales con la vertical se logra una red de coordenadas desde la cual es posible enfocar cualquier objeto y entablar un diálogo abierto entre el texto tal cual se presenta (ostensión sensorial) y las coordenadas sistémicas y nomotéticas en las que el texto se proyecta. Al proceder de este modo, se reemplaza la hermenéutica por la descripción del material semiótico, cuyas estructuras y leyes que lo regulan son analizadas mediante instrumentos conceptuales universales (nivel nomotético).

Punto importante dentro del modelo metaestructuralista es el que dice relación con el despliegue del texto y la "acumulación semántica" que cada elemento asume dentro del mismo. El esquema adoptado es el de Mukarovsky, esquema en virtud del cual una unidad narrativa cualquiera es percibida *desde* las unidades anteriores ya presentadas, lo que potencia su capacidad significativa (Cf. E. Volek, 1985).

2.7. *El deconstructivismo* (Derrida, Foucault, J. Culler, Escuela de Yale: de Man, H. Bloom, J. Hillis Miller)

Cuando se trata de interpretar una obra, muchos autores acentúan la parte correspondiente a la producción del texto. Sin desconocer dicho aporte, otros autores —J. Culler, por ej.— prefieren entregarle al lector la responsabilidad mayor del proceso hermenéutico. Al actuar de ese modo, los autores que se inscriben en el deconstructivismo adhieren a una corriente crítica más amplia conocida con el nombre de la teoría de la recepción.

¿Cómo opera esta recepción? La respuesta hay que buscarla, entre otras alternativas, en la “competencia literaria” del lector, o sea, el sistema de convenciones que el lector maneja y que lo llevan a leer una obra de un modo determinado y no de otro. Este sistema de convenciones está radicado en el sujeto, pero su origen es extrínseco y alcanza las fronteras mismas de la historia, la sociología y la cultura ambiente.

Además de la “competencia literaria”, otro factor que orienta el modo de lectura es la “intertextualidad”, entendida como la capacidad que tienen los textos de evocar, por analogía, otros textos anteriores, de los cuales pasan a ser una de las lecturas posibles. Este hecho hace que el centro significativo de una obra no esté sito en ella sino en un sistema de referencias cosmidado, o sea, en un régimen superior de códigos que organiza el universo de obras individuales. Cada obra se inserta en dicho sistema como una voz dentro del coro. De acuerdo a ello, es la partitura literaria la que otorga a cada obra el *sentido* (más que el significado) que tiene. Según cuál sea el conocimiento que el lector posea de dicho sistema será, consiguientemente, la lectura que haga de la obra en cuestión. Pero, como quiera que el manejo de los códigos difiere de lector a lector, el texto pasa a ser “el lugar para el conflicto de las interpretaciones” (Ricoeur) o un “juego de todas las notas posibles en todos los registros posibles” (Culler). De lo dicho se concluye que la obra literaria no puede ser explicada —toda explicación es reduccionista— sino comprendida semánticamente a través de la identificación de la coherencia textual que hace que una obra se reproduzca en otra en términos tales que, pese a la dife-

rencia (la *diferencia* es un concepto central en esta teoría) pueda el lector reconocerla y captar un sentido más amplio que el que se deriva de una lectura trivial (hipersignificación estética).

Con el recuento sumario de las escuelas reseñadas concluimos esta visión de la tecnología crítica inspirada en los modelos de análisis propios de la ciencia. Corresponde ahora asomarnos a otras corrientes vinculadas con la lingüística, disciplina vinculada estrechamente con el fenómeno literario.

3. LA LINGUISTICA

3.1. *La lingüística*

Bajo el concepto genérico de lingüística existen varias posibilidades de desarrollos críticos. Una de ellas es la que plantea Maurice Leroy (1974), autor que combina el análisis de nombres representativos (Humboldt, Saussure) con el de temas fundamentales que interesan a la lingüística (signo y significante, objeto de la lingüística, fonología, sociología de la lingüística, dialectología, semántica, etc.).

Francisco Marcos Marín (1981) propone un método de comentario lingüístico afinado en los planos fonológico, morfológico, sintáctico, conectivo sintáctico-semántico, léxico, semántico y de integración.

Georges Mounin, por su parte (1976), revisa los aportes que hacen en el campo de la lingüística autores tales como Saussure, Sapir, Troubetzkoy, Jakobson, Martinet, Chomsky et al. En otro estudio (1983), nuestro autor analiza las aportaciones de algunos lingüistas franceses a la investigación literaria. En esta obra, el ensayista francés revisa cronológicamente lo que para la disciplina significaron Bally (propiedades expresivas del lenguaje), Maurice Grammont (propiedades estéticas objetivas de los sonidos del lenguaje), Pierre Guiraud (la estadística como medio de investigación), Bachelard (fijación de los temas de una obra por medio de tablas de concordancia y de frecuencia), Poulet (apriorismo temático), Jean Dubois, (campo semántico de un tema), André Martinet (connotaciones), Susan Wise (sistemas de asociaciones contextuales) y Lévi-Strauss (estructura).

En una visión de síntesis como la pre-

sente, resulta imposible dar cuenta cabal de todos los caminos explorados por la lingüística. Con lo dicho, y para los propósitos de este trabajo, basta. Quisiéramos sí aludir a los trabajos filológicos de la crítica alemana. Es lo que veremos en el párrafo que sigue.

3.2. La crítica alemana

La filología siempre ha contado con excelentes estudiosos entre los alemanes. En el caso que nos preocupa, el grupo de filólogos que citaremos realiza interesantes aportes a la disciplina, especialmente en el campo de la filología romance. Para empezar por un nombre, mencionemos el de F. Gundolf, cuyo interés mayor radica en percibir la unidad del proceso creador de un autor a través del estudio de su obra, que es a la vez movimiento y forma, cambio y permanencia. Esta realidad dialógica constituye el problema central del crítico, quien, para resolverlo, procura determinar el *conflicto fundador* que inspira toda la obra, o sea, ese principio único que vincula la realidad del artista con las condiciones concretas del mundo circundante, y que se expresa en manifestaciones literarias diferentes.

E.R. Curtius busca establecer la unidad de una obra, de un período o de una literatura aislando aquellos hechos significativos y recurrentes, y estructurando con ellos una forma representativa de la unidad buscada. Estructura, unidad y secreto son las palabras claves para reconstruir un mundo espiritual a partir de un lenguaje. Quizás lo que mejor ilustra la postura de Curtius es el aforismo que reza: “El arte no es otra cosa —al igual que toda forma de síntesis creadora— sino una visión del mundo habitada por una forma”

E. Auerbach hace de la explicación de los textos literarios “un instrumento de búsquedas y descubrimientos nuevos”. El propósito de la crítica es el de interpretar lo real —que opera dialécticamente a través del tiempo— mediante el análisis de las representaciones literarias imitativas (*mimesis*). Las obras y los estilos (noble, medio y bajo) evolucionan según la época en que se realizan, dando origen a una conciencia literaria dialéctica.

L. Spitzer pretende descubrir el *princi-*

pio creador que está detrás de todos los detalles literarios que pueden ser captados a primera lectura. Dicho principio da coherencia y sentido a toda una obra y su descubrimiento permite el acceso al secreto profundo del texto.

3.3. La estilística (Vossler, Spitzer, Hatzfeld, Amado Alonso, Dámaso Alonso, Alfonso Reyes, Bousoño, Kayser, Riffaterre, Barthes et al.)

La estilística moderna se plantea como una combinación de ciencia y arte. “Sus análisis corresponden a la ciencia; sus síntesis al arte” (Martin, 1973:23). A la hora de establecer su propio objetivo final, la estilística se propone el conocimiento del secreto último de la obra literaria, de “su alma íntima y oculta, su ‘x’ hermenéutica, aquella que está dentro y más allá de las palabras mismas de su contextura” (Ibid., 23). Operativamente, el trabajo de análisis estilístico se organiza en tres pasos (tesis, análisis, síntesis), análogos a los que el científico recorre (hipótesis, experimentación, teoría). En este punto, interesa consignar cómo opera el análisis estilístico según Martin. El discurre a través de nueve pasos, que abarcan a) la estructura (estilo en la estructura, género literario, intención del autor); b) la temática (visión de mundo, motivaciones, temperatura); c) la caracterización (personajes, acción, puntos de vista, enfoques); d) la simbología (símbolos literarios y su tipología); e) la tropología (metáforas, metonimias, símiles, etc.); f) la morfosintaxis; g) la lexicología; h) la fonología, e i) la métrica.

Pero por encima de una mecánica analítica, lo que está en juego es el supuesto de que el estilo agrega a la simple información denotativa un estatuto literariamente válido. Y es este “valor” el que se procura detectar por vía de diversas metodologías, todas ellas tributarias del común denominador conocido como el “estilo literario”.

3.4. La retórica

Como método de análisis, la retórica se mantiene en el plano superficial de los “recursos literarios”, sin ahondar en la esencia del texto analizado. La afirmación es excesivamente categórica, pero sirve para

marcar la tendencia de esta escuela.

Tradicionalmente se adjudica a la retórica ciertos conceptos clásicos, conocidos ya desde Aristóteles: invención, disposición, elocución, pronunciación, memoria. También se adscribe a esta corriente el interés por las funciones del discurso: agrandar, instruir y emocionar.

La retórica contemporánea (Jean Paulhan, Genette, Barthes, Le Guern, Ricoeur) privilegia el estudio de la teoría de las figuras de estilo, procurando determinar el grado de enriquecimiento de la connotación de un texto por obra y gracia de los códigos retóricos utilizados, especialmente los que se refieren a la metáfora, la metonimia, el símbolo y la comparación. Son estos resortes literarios los que hacen posible la literatura en aquello que tiene de misteriosa plurivocidad significativa. Es esta afirmación la que legitima una actividad crítica como la retórica.

3.5. *La poética*

Concebida como "teoría literaria" (K. Varga), como sistema de categorías literarias que se encarnan en cada obra literaria como si se tratara de un ejemplo demostrativo (Todorov), o como aquello que vincula una obra con otras ("transtextualidad") y deja al descubierto el paradigma ("architexto") que explica dicha transtextualidad (Genette), la poética se presenta como el esfuerzo desplegado por mostrar lo que diversos textos tienen de común, cómo fueron elaborados y cuál es su esencia (J.-Y. Tadié, 1987:231). La inmensa variedad de escuelas y teóricos aconseja dividir la presentación de la poética en tres rubros convencionales: a) poética de la prosa; b) poética de la poesía, y c) poética de la lectura.

3.5.1. *Poética de la prosa: la novela*

En estricto rigor, la poética de la prosa debería abocarse al estudio de todas las formas narrativas surgidas a lo largo del tiempo: leyendas, gestas, mitos, casos, cuentos, etc. (Cf. A. Jolles, 1972). Por razones de brevedad, sin embargo, nos limitaremos al género narrativo mayor —la novela—, voz principal en este enorme coro que es la prosa narrativa.

En lo que al análisis de la novela se refiere, uno de los primeros aportes —y de los más fundamentales— es el realizado por Percy Lubbock, autor que desde una perspectiva globalizante se pregunta acerca del modo cómo se construyen las novelas. La respuesta que él mismo se da hace descansar la esencia de la narración en aquello que se conoce como el "punto de vista" del narrador ("yo" del narrador, "yo" del autor, o tercera persona que narra). Según cuál sea el punto de vista la forma narrativa será panorámica (el lector escucha al autor) o dramática (el lector contempla directamente la historia como si estuviera desarrollándose en un escenario).

E.M. Forster agrega al análisis de Lubbock la categoría de historia (sucesión de hechos que despiertan la inquietud por lo que sigue), personajes (nombre, gesto, discursos y comportamientos que revelan la vida íntima de los actores y el relieve de sus personalidades), intriga (orden causal de los acontecimientos), imaginación (los acontecimientos y situaciones introducen en la novela "otra cosa": acentos, melodías, sugerencias de infinito...), estructura (partes del todo pictórico que es la novela) y ritmo (repetición en la variación y en la expansión).

C. Booth, por su parte, plantea para la novela un código normativo que parte de la objetividad realista —una novela debe parecer real— postulando, luego, la imparcialidad —el autor no debe demostrar preferencia por un personaje determinado—, el desprendimiento —el escritor debe prescindir del público lector— y la distancia estética —indiferencia ante intereses intelectuales, cualitativos y prácticos. A este código habría que agregar el reconocimiento de ciertos valores (moralidad, sensibilidad, fe) y los tipos de narración que vinculan al autor con el lector (persona, narrador, observador, texto narrativo o dramático, comentarios, escritor, distancia entre narrador y autor, visión privilegiada, omnisciencia, interioridad).

Los arriba mencionados representan la tendencia poética angloamericana. A ella hay que agregar la escuela francesa, marcada inicialmente por la influencia filosófica de Jean-Paul Sartre y por una actitud crítica que privilegia el análisis temático y de contenidos de pensamiento. Destaca en esta línea

el nombre de Georges Blin, autor que, al analizar los grandes problemas de la novela moderna, señala aspectos tales como el "realismo subjetivo" (rechazo del narrador omnisciente y omnipresente), el predominio del punto de vista, la intrusión del autor (voz del narrador) y la mezcla de lo real y lo imaginario. Son estos elementos los que fundan, según Blin, la poética de la novela.

Michel Raimond yuxtapone los datos de la historia literaria con los principios de la poética de la novela, subrayando los siguientes aspectos: monólogo interior, punto de vista, metamorfosis de la composición, comportamientos psicológicos de los personajes, etc.

Todorov (1975) revoluciona el concepto de poética narrativa al tomar la lingüística estructural, o más exactamente, la gramática, como soporte de análisis. Al reconocer que la literatura tiene como punto de partida el lenguaje, Todorov abre la posibilidad de asociar el funcionamiento del discurso literario (texto) al de la sintaxis, lo que significa poder enfrentar dicho discurso con la misma actitud con la que se analiza gramaticalmente un sintagma. En esta línea, Todorov ve en el texto dos categorías primarias: el sujeto agente y el predicado (verbo y modificantes). Procediendo de este modo, nuestro autor diluye la relación del lenguaje literario con la realidad y lo circunscribe a sus propias leyes, con lo que el texto remite no a un hecho objetivo sino a otro texto simbolizado por el primero: "toda obra constituye de por sí la mejor descripción de sí misma" (1975: 18). En este sentido vale aquello de que la poética como ciencia de la literatura "no se preocupa por la literatura real sino por aquella literatura posible; con otras palabras: por aquella propiedad abstracta que constituye la singularidad del hecho literario, la *literariedad*" (Ibid., 22). Sobre esta matriz se proyecta la actividad crítica propiamente tal, centrando su esfuerzo en tres aspectos fundamentales: semántico, verbal y sintáctico (Ibid., 34).

Gérard Genette es otro nombre importante vinculado a la poética. Su propósito principal es el de construir un método de análisis tributario de una teoría del relato, o "narratología", término acuñado por Todorov. En esta línea, Genette (1972) estructura una matriz capaz de contener la totalidad del

fenómeno narrativo. Dicha matriz está constituida por tres casilleros; a) la historia (contenido narrativo), b) el relato (el significante o texto) y c) la narración (acto narrativo productor). A esta trilogía agrega otra —heredada de su maestro Todorov—, referida a las siguientes categorías: a) el tiempo (relación entre el orden temporal que el texto presenta y la disposición de los acontecimientos narrados; frecuencias y repeticiones que inciden en el tiempo narrativo); b) el modo (horizonte perceptivo dentro del cual los contenidos narrativos quedan situados: perspectiva. (Cf. Cesare Segre, 1985:141), y c) la voz (el narrador, tiempo, relato de primer y segundo grado, uso de la 1a. y 3a. personas). Otros puntos que Genette desarrolla son los que dicen relación con el autor y el lector, la "diegesis" (relato puro, sin diálogo), la "velocidad" del relato, el "monólogo autónomo", el "narratario" (destinatario del relato) interno o externo y el "autor implicado"

En lo que a la teoría de los géneros se refiere, nuestro crítico procura reconocer las constantes transhistóricas que dicen relación con los modos de enunciación y con algunas temáticas fundamentales: la heroica, la sentimental, la cómica. Surge, así, el "architexto", constituido por el conjunto de determinaciones temáticas, modales y formales presentes en un género literario específico (Cf. Genette, 1979: *Introduction a l'architexte*: 197).

Un último elemento que quisiéramos consignar es el de la "transtextualidad" (sc. todo lo que en un texto apunta a relacionarse con otros textos. Cf. *Palimpsestes*, Seuil, 1982), con sus variantes: intertextualidad (presencia efectiva de un texto en otro), paratextualidad (relación del texto con sus concomitantes: título, prefacios, notas, etc.), metatextualidad (comentario de un texto por otro: relación crítica), architextualidad/ hipotextualidad (relación de un texto con su antecedente).

M. Bakhtine es un autor ruso preocupado de las ciencias humanas. Su objetivo apunta a establecer una nueva ciencia del lenguaje, centrada en el "dialogismo" o "intertextualidad", elemento que da origen a la polifonía del discurso cultural. En este contexto, la poética (o "translingüística"), equidistante del ideologismo y del formalis-

mo, se preocupa de los discursos presentes en el texto literario, de sus relaciones con el entorno histórico, social y cultural. La novela se caracteriza por la intertextualidad, rasgo en virtud del cual distintos discursos —diferenciados por el lugar, la época, la condición social y el plurilingüismo cultural— entran en diálogo al interior de la novela, entregando “fragmentos de memoria colectiva”. Otros elementos interesantes en la poética de Bakhtine son: a) la unión de la forma y el contenido, b) predominio de lo social sobre lo individual, c) la novela de aventuras centrada en la “prueba”, y d) el “cronotopo”, que aglutina “los índices espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto” (Cf. J.-Y. Tadié, *Op. cit.*, 248).

Philippe Hamon explora otras posibilidades analíticas de la novela. Se interesa, así, por los componentes del todo narrativo: los personajes, lo descriptivo (elemento que rompe la linealidad de la narración) y lo ideológico. Esto último se expresa en el interés por estudiar las relaciones entre los sistemas valóricos (paradigma ético) y las acciones de los personajes (sintagma conductual), aspectos que, al ser conjugados, entregan la evaluación plural y ambigua que el autor hace del accionar de sus personajes.

3.5.2. Poética de la poesía

T.S. Eliot, crítico vinculado al “*New Criticism*”, hace depender la estima que se tenga de un poeta del conjunto de antecedentes literarios previos y del impacto que el mencionado poeta provoca en el sistema tradicional de relaciones, proporciones y valores políticos existentes. Como instrumentos críticos, Eliot privilegia la comparación y el análisis. Reticente de las fuentes de una obra y poco amigo de la crítica excesivamente técnica, procura mantenerse a medio camino entre el cientismo y el impresionismo. Para nuestro autor, la crítica debe abrir la comprensión de un texto y hacer posible el gozo de su lectura.

William Empson descubre en la poesía el “principio de ambigüedad”, en virtud del cual un mismo estímulo (el texto) produce múltiples efectos: pluralidad de sentidos, resonancias y ritmos; significaciones superpuestas y amplitud del registro interpretativo; estados ambivalentes del autor; fórmulas

poéticas encontradas sin querer, etc. Centrado en el análisis de las palabras, el método de Empson está abierto a todos los aportes de la lógica, la semántica y la filosofía del lenguaje.

Jean Cohen (Cf. *Structure du langage poétique*, 1968) funda su poética en las formas específicas que asume el lenguaje cuando expresa anormalmente un universo ordinario. La esencia del lenguaje poético radica en apartarse de la norma dada por el lenguaje corriente. Concebida como “anti-prosa”, la poesía sustituye el código denotativo por el connotativo. Este último apunta a provocar una respuesta emocional antes que racional. Entrando en el análisis mismo de los textos poéticos, Cohen destaca el nivel fónico (sonoridad y léxicogramaticalidad), el nivel semántico (figuras), el nivel significativo (sustancia de contenido) y el nivel estilístico (forma).

Greimas estructura una verdadera poética a partir de la semiótica que él cultiva. Luego de establecer una serie de colleras conceptuales (expresión—contenido; significante—significado; prosodia—sintaxis; discurso fonémico—discurso semántico), Greimas procura definir las relaciones que se dan entre estos diversos planos en un nivel de estructura profunda. Esta operación permite vincular la redundancia sonora de la expresión (sonidos, ruidos) con la densidad de alternativas significativas del contenido. El objeto poético abre la posibilidad de acceder a algo que está más allá de la simple relación entre dos discursos, lo que Greimas define con el nombre poco científico, pero muy decidor, de “grito del corazón” (Cf. J.-Y. Tadié, *Op. cit.*, 266; A.J. Greimas. *Ensayos de semiótica poética*, 1976:11—34).

M. Riffaterre sigue un camino similar al de Greimas en el sentido de fundar su poética sobre la base de una teoría general de los signos. El punto de partida es la constatación de que el poema dice una cosa (mimesis) y significa otra (significancia). El texto genera un sentido que es distinto a la representación literaria de la realidad (“oblicuidad semántica”). Y eso es, justamente, lo que Riffaterre intenta explicar. Para ello, establece dos tipos de lectura, basados en la competencia lingüística y en la competencia literaria del lector. Es esta última la que permite una interpretación hermenéutica del texto y la captación de la “significancia” o sentido

oblicuo del mismo. Este sentido está en dependencia de los antecedentes literarios de la obra en cuestión (intertextualidad), los que constituyen el "texto ausente" al cual el poema remite. Detrás de cada poema hay una matriz susceptible de ser actualizada por variantes sucesivas, la cual pasa a ser el resorte último de la producción de un texto (Cf. J.-Y. Tadié, Op. cit., 268).

3.5.3. *Poética de la lectura* (Iser, 1985; Ingarden, 1975; Eco, 1979; M. Charles, 1977)

Todo texto induce en cierto sentido la lectura que de él se haga y condiciona, de algún modo, la acogida que dicho texto encuentra en el lector (recepción). Leer es una actividad guiada por el texto. Allí, el lector procesa lo escrito en el acto de leer, pero a su vez se ve afectado por el texto leído. Según Ingarden, el texto literario es simplemente una formación esquemática con áreas de indeterminación. Hay en él brechas, fisuras, rupturas, ambigüedades, indeterminaciones, vacíos y espacios en blanco. En ese ámbito el lector participa de la producción del texto poniendo su parte. Según Iser, autor que desarrolla las ideas de Ingarden, el lector es llamado a colaborar, realizando operaciones dentro del texto al leer. La mezcla de determinación e indeterminación en un texto condiciona la interacción entre texto y lector. Los puntos de indeterminación no poseen un contenido definido. Y el acto de comprensión que es la lectura produce el marco general adecuado para juzgar los elementos contenidos en el texto, incluyendo los puntos de indeterminación (Cf. M.A. Jofré, *Gramática del texto y estética de la recepción literaria*. Revista Letras U.C., Nº 14, 1985:35).

3.6. *La semiótica*

Tocamos aquí uno de los aspectos más fecundos y riesgosos de la crítica literaria contemporánea. Ello nos exige de cualquier intento de abordar un tema que desborda por todos los lados esta exposición, que no es sino una breve crónica de las tendencias críticas dominantes. Con antecedentes que remontan una larga tradición (estoicismo, Ockham, Leibniz, Locke...) y vinculada al

neopositivismo y al pragmatismo, la semiótica se presenta como una teoría general de los signos o como el estudio de los procesos culturales en cuanto insertos en un sistema de comunicación. Dentro de los diversos códigos simbólicos (sensorial, económico, social, legislativo) el código lingüístico es un "sistema de signos que expresan ideas" (Cf. Saussure, *Curso de lingüística general*. Bs. As., Losada, 1965:60). Un breve recuento de las principales aportaciones de los autores más representativos de la disciplina nos dará una cierta idea de la magnitud del campo cubierto por la semiótica y el abanico de problemas que investiga.

Saussure en Europa y Peirce en U.S.A. (teoría del signo: gramática pura, lógica propiamente dicha, retórica pura) establecen las bases de la semiótica moderna, seguidos por algunos miembros de la Escuela de Praga (Mukarovsky: funciones del signo lingüístico: representación, expresión, apelación, estética) y por otros autores tales como Buyssens (la semiología se inscribe en el circuito de la comunicación, lo que supone intención de comunicar y medio convencional para hacerlo) y Luis Hjelmslev (la lengua ocupa un lugar dentro de las estructuras semióticas; la literatura es una semiótica connotativa). A los mencionados se suman otros nombres y nuevas precisiones: Luis Prieto (en el proceso de comunicación lo que más interesa es el "acto sémico", o sea la transmisión de un mensaje, con todos sus mecanismos de funcionamiento); Charles Morris (el estudio científico de los signos a la luz del conductismo: sintaxis, gramática, semántica); Barthes ("la lingüística no es una parte, ni siquiera privilegiada, de la ciencia general de los signos; es la semiología la que es una parte de la lingüística"); la semiología se hace cargo de las grandes unidades significantes); Granger (funcionamiento interno de los sistemas formales, construcción de los sistemas significantes a partir de lo vivido, interpretación de los sistemas significantes a partir de lo vivido); Eco (semiótica literaria inserta en un universo semiótico más amplio: estructuras de la narrativa, códigos y mensajes estéticos, retórica); T.A. Van Dijk (organización de la estructura de la obra a través del paso de la "competence" a la "performance"); J. Kristeva (encuentro de la lingüística y del psicoanálisis permite captar

la producción del sentido en el texto: semiánalisis); *Círculo de Tartu* (estudio de la cultura y de la literatura como hecho cultural, partiendo de la base de que la cultura es un proceso de transmisión, de comunicación e información: Yuri M. Lotman).

Hasta aquí la mención de autores. Son muchos más los que injustamente han sido omitidos. Para una información más cabal, remitimos a Alicia Yllera (*Estilística, poética y semiótica literaria*. Alianza Editorial, Madrid, 1986). Con lo dicho, cerramos este capítulo relacionado con la lingüística como disciplina fundamental, y que nos llevó a través de la filología alemana, la estilística, la retórica, las poéticas y la semiótica. Corresponde ahora abocarnos a la presentación de aquellas escuelas críticas vinculadas con la psicología.

4. LA PSICOLOGIA

A no dudarlo, la psicología significó en el mundo contemporáneo una verdadera revolución. El hecho de poder introducirse en el laberinto de las motivaciones ocultas de los actos individuales y colectivos constituyó un momento fascinante en la historia del hombre, de la cultura y de la sociedad. La razón para tamaño éxito no hay que buscarla sólo en la complicidad subterránea que se produce cada vez que el mago de turno (en el decir de los detractores) empieza a levantar una a una las múltiples corazas defensivas que el hombre se ha puesto para proteger su invalidez. También está el hecho de que semejante excursión al interior misterioso de lo desconocido se hace a la luz de principios lógicos probados y con el concurso de una metodología rigurosa.

Supongamos el caso de un analista que planifica una labor de psicoterapia con un determinado cliente. En el evento, deberá establecer ciertas premisas generales, derivadas de la interacción de factores intrínsecos (genética, herencia, caracteres individuales) y extrínsecos (ambiente físico, personas, acontecimientos, experiencias, factores emocionales y afectivos, necesidades y satisfacciones (o insatisfacciones), tendencias y conflictos, etc.). Las conclusiones a las que se llegue permitirán recomendar un determinado plan psicoterapéutico, destinado a resolver los conflictos, restaurar el proceso

de desarrollo y maduración, conocer más profundamente la razón de los quiebres de personalidad que se busca remediar, procurar una mejor identificación íntima y promover la adaptación a las circunstancias ambientales (Cf. Telma Reca, *Psicología, psicopatología, psicoterapia*, S. XXI, México, 1976:315 ss.). Pero si lo dicho es válido para personas que viven problemas psicológicos o para sociedades que elaboran respuestas comunitarias según matrices de pensamiento colectivo, cabe preguntarse si la propuesta es igualmente válida para el caso del arte y la literatura.

Al respecto, ya Freud sostenía que la función del arte era la de aportar satisfacciones sustitutivas en compensación de antiquísimos renunciamentos culturales (Cf. Roger Fayolle, Op. Cit., 182). Por otra parte, no se ve por qué no se puede aplicar a un arte discursivo como la literatura el mismo tratamiento que un psicoterapeuta da al discurso consciente de un cliente, en busca del discurso inconsciente que lo funda (André Green, *La déliaison*, en *Littérature*, No 3, Oct. 1971. Cf. R. Fayolle, *Ibid.*:181). Lanzados en este camino, la psicología individual de Adler y la psicología profunda de Jung —que permite llegar al inconsciente colectivo organizado en torno a los arquetipos fundamentales de la comunidad— preparan el camino para los desarrollos posteriores de Bachelard, Lacan, Mauryon y otros. En el presente trabajo nos limitaremos a tres escuelas fundamentales: la crítica de la conciencia, la crítica de lo imaginario y la psicocrítica. Correspondería referirnos también a la mitocrítica, pero nos excusamos de ello en atención a que la fórmula presenta muchos puntos de contacto con las tres escuelas mencionadas. Un trabajo representativo de esta escuela es el realizado por Gastón Soublette, *Pablo Neruda: Profeta de América*, Colec. Aisthesis, Edic. Nueva Universidad, 1976.

4.1. Crítica de la conciencia

La crítica de la conciencia constituye un núcleo de pensamiento crítico, centrado en la Escuela de Ginebra. Dicha escuela busca su camino lejos del formalismo ruso y de la crítica filológica alemana, y se visualiza a sí misma como una alternativa a la crítica positivista e historicista de comienzos de siglo. El

eje crítico descansa en la conciencia del creador literario y es hacia este polo hacia donde converge el esfuerzo de análisis de la Escuela de Ginebra.

En el sentido indicado, la postura de Marcel Raymond es ilustrativa, Visualiza el texto literario como un puente entre un pasado del cual se tiene memoria y un futuro que se busca como cumplimiento de un destino. El crítico se convierte, así, en testigo de la peripecia vital de un creador, y su misión se cumple cuando, identificado con este último, es capaz de reconstruir la experiencia del autor y de ver el mundo a través de sus ojos (crítica de la identificación).

Albert Beguin concibe la literatura como la lucha del autor con "lo absoluto". Todo creador es un observador privilegiado de la realidad. A este centinela se le concede alguna vez el misterioso don de "descubrir" lo que es el mundo. Esta visión altera los esquemas rutinarios de percepción del autor y lo obliga a una propuesta poética de gran seriedad, que convierte el acto creador en una dolorosa entrega de sí mismo. Es ese acto de autogénesis lo que el crítico debe documentar.

Georges Poulet presiente que detrás de las categorías de tiempo y espacio y en la base de los temas, acciones y personajes que discurren por la obra, se esconde un espíritu puro creador, un pensamiento, una vacancia interior, un orden mental, un "*cogito*" (todas son expresiones de Poulet), que reordena el mundo de acuerdo a los sentimientos, imaginaciones, deseos y querer del autor. En esta perspectiva, escribir significa ejecutar un "acto fundador". Corresponde al crítico determinar la naturaleza y alcance de dicho acto.

Jean Rousset define la obra literaria como el desenvolvimiento simultáneo de una estructura y un pensamiento. Ello significa que los diseños, tramas, motivos, temas reiterados, lo superficial y lo profundo, son factores que apuntan a un centro —o centros— de convergencia, desde donde se organizan las estructuras y se irradian las significaciones. Toda obra está regida por un patrón dinámico, que es el que le da sentido a dicha obra y que el crítico debe descubrir y analizar.

Jean Starobinsky instala el eje crítico de su análisis literario en la mirada ("poética

de la mirada"). El acto de ver encierra dos momentos: uno de contacto y coincidencia —el tiempo de la intimidad—, que permite tomar conciencia de lo que la obra deja ver; y el segundo, de distancia crítica —el tiempo de totalidad—, que permite una visión panorámica de un pensamiento en movimiento. Es lo que Starobinsky designa con el nombre de "itinerario del sentido", itinerario que el crítico debe determinar.

4.2. *Crítica de lo imaginario*

El mundo material (agua, tierra, aire, fuego, cielo; tiempo —pasado, presente, futuro— y espacio —altura, profundidad, extensión—; movimiento y reposo; materia y seres vivos; plantas, animales y hombres) constituye la materia prima utilizada por diversos artistas individuales y colectivos para la construcción de un fabuloso mundo imaginario. Las imágenes primitivas excitan las tendencias psicológicas de los poetas, provocando configuraciones complejas centradas en un objeto. Estas estructuras imaginarias, verdaderas ensoñaciones metafóricas, se organizan de acuerdo a un sistema y a una sintaxis propios de cada autor. La imagen busca un lenguaje que le sea afín, lo que funda el universo imaginario de los distintos creadores literarios. A partir de observaciones tan básicas como las aquí formuladas, se organizan distintos modelos críticos, que tienen en común el adoptar la imagen como fundamento.

Gastón Bachelard organiza su discurso crítico tomando como punto de partida las posibilidades que le abre la vida animal. La metáfora agresiva busca un tono heroico de tono expansivo, que violenta la imaginación, remueve el arquetipo inconsciente y rechaza la reproducción literal de la realidad. La materia dura o blanda, informe o formada, estática o dinámica, por ejemplo, puede dar pie al desarrollo de un tema recurrente y axial en la literatura, como lo es el de la caída o de la sublimación angélica. En este sentido, la imagen esconde, pero también muestra, la infinita posibilidad icónica de la materia. De acuerdo a lo visto, la imagen se vincula con la psicología, pero también lo hace con la fenomenología. La experiencia vital del momento que se vive se expresa en una imagen que habla del aquí y el ahora del

corazón. Y es esto justamente lo que interesa en el registro de la imagen: la resonancia íntima que conjuga lo instantáneo de la experiencia individual con la evolución que dicha experiencia, cuajada en imagen,*tiene en la conciencia del crítico. La relación con la estética de la recepción es innegable. Es, entonces, el mundo de la imagen y de la ensoñación (aire, agua, tierra y fuego) el que está a la base de una matriz capaz de dar cuenta de la realidad y sus representaciones, entre las que se encuentra la obra literaria.

Jean-Pierre Richard, discípulo de Bachelard, postula la experiencia de la realidad como base del mundo imaginario. El entramado de los más secretos pensamientos, incluidos aquellos que tocan el misterio de la vida y de la muerte, se da "en las cosas, entre los hombres y en el corazón del deseo, de las sensaciones y de los encuentros" (Poulet). El ejercicio crítico busca dibujar el "paisaje espiritual" de un autor partiendo del sistema simbólico de vida presente en los temas preferidos del autor. La experiencia vivida a lo largo de años se concentra en el momento único de la escritura de un texto, y en las pocas páginas que lo componen se condensan tiempos y espacios múltiples. La experiencia constituye la "materia" de una obra. Corresponde a la crítica reconstituir la estructura de la sensibilidad del autor y su manera de ser en el mundo. Para captar dicha estructura, que se enraíza en un "cogito pre-reflexivo" vinculado a la percepción de lo concreto, es preciso determinar el "tema" fundante, o sea ese "principio concreto de organización, un esquema o un objeto fijo, en torno del cual se constituye y despliega un mundo" (Jean-Pierre Richard, 1961:962. Cf. J.-Y. Tadié, Op. Cit., 115). Ese mundo desplegado es lo que el crítico investiga a través de los temas, símbolos y fijaciones, elementos todos que configuran un escenario imaginario, en el que priman las figuras de caída y resurrección, de encierro y liberación, de distanciamiento y entrega amorosa.

Gilbert Durand es un autor insoslayable en la crítica de lo imaginario. En la imposibilidad de dar cuenta aquí de todo su sistema, bástenos mencionar algunos puntos a título de primer asomo a un modelo analítico fascinante. Durand divide la constelación de las formas imaginarias en dos regímenes, el diurno y el nocturno, y en tres

gestos dominantes: postural (separar/mezclar; subir/caer); digestivo (descender, poseer, penetrar); y copulativo (maduración/regresión; futuro/pasado). Estos tres gestos determinan un registro de imágenes arquetípicas (luz/tinieblas; cima/abismo; fuégo, rueda, luna; lo pequeño, nido, noche, madre; morada, centro, mujer, alimento, etc.) y de símbolos relacionados analógicamente (sol, ojo vigilante, armas; escala, campanario, águila, iniciación, orgía, mesías; sacrificio, espiral, caracol, encendedor; vientre, caldero, velo, horno; tumba, isla, caverna, barca, oro, etc.). Esquemas analíticos como éste permiten descubrir en relatos que exaltan lo heroico la presencia de adversarios tradicionales (animales, riquezas, mujer fatal), y en textos que acentúan lo místico, la presencia de elementos tales como lo lírico, el amor y la mujer idealizada (Cf. Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, 1981).

Helène Tuzet explora, dentro del campo de la psicología de la imaginación, la relación existente entre la visión científica moderna del mundo y el modo arcaico con que el poeta lo percibe. No se trata ya de los cuatro elementos constitutivos de lo real (aire, tierra, agua, fuego) ni de los arquetipos jungianos, sino de la astronómica del universo cósmico, caldero hirviente donde se amasan los mitos mayores y la sustancia del hombre universal. Desde esta perspectiva, la visión del universo sigue dos vertientes: la de Parménides (lo inmutable, lo eterno, lo perfecto, lo uno, la esfera, lo seguro, el orden, la armonía, la vinculación con lo celestial, el Paraíso, la luz, el universo unitario, el dualismo tierra/cielo, los cielos sólidos, etc.), y la de Heráclito (lo diverso, la duración, el devenir, la huida, la destrucción, la nebulosa, lo monstruoso, el vacío, las tinieblas, el vértigo del vacío, el universo que se deshace, la aparición de estrellas nuevas, etc.). (Cf. H. Tuzet, *Le Cosmos et l'Imagination*, Corti, 1965).

Cerramos esta presentación de la crítica de lo imaginario con el nombre de Northrop Frye (*Anatomie de la critique*, Gallimard, Paris, 1969). Este autor concibe el mito como una imitación de los actos concebidos por el deseo. A partir de esta idea organiza su personal universo imaginario, en el que se pueden distinguir los polos de lo demoníaco,

“personificación del inmenso, espantoso y estúpido poder de la naturaleza” (Ibid., 173 ss.), y de lo apocalíptico, apertura simbólica a lo divino. En la primera categoría se inscriben imágenes vinculadas a lo vegetal (jardín, chacra, plantación, parque, árbol), a lo animal (animales domésticos, especialmente el cordero) y a lo mineral (piedra, edificio, ciudad). En la imaginaria demoníaca encontramos tres agrupaciones modélicas, referidas esta vez a la personalidad, la sexualidad y la sociedad, con representantes claramente caracterizados, algunos de ellos la antítesis de los anteriormente nombrados: el tirano, la víctima expiatoria, el guerrero (gladiador, duelista, jugador), el caníbal, el torturador, el sacrificio, la locura de amor, el incesto, el monstruo, la fiera, la serpiente, el bosque siniestro, el desierto, el patíbulo, la ciudad destruida, las armas, la rueda de la fortuna, el laberinto, el fuego del infierno, la sangre derramada, etc.

Concluamos. Sea por la vía de los grandes conjuntos de imágenes referidas a la materia o por el camino jungiano de los arquetipos míticos, la crítica de lo imaginario abre un camino ancho para el análisis de distintos textos literarios y permite adentrarse en la comprensión de dichos textos por un camino rico en posibilidades.

4.3. *La psicocrítica*

Asumimos aquí como genérico lo que de hecho resulta ser el nombre de la escuela específica de análisis literario propiciada por Charles Mauron. Preferimos esta denominación a la de “crítica psicoanalítica”, por tener esta última una connotación excesivamente técnica, situación que no siempre está presente en los análisis literarios surgidos a la sombra del psicoanálisis. Cualquiera que sea el juicio que nos merezca esta situación, no cabe duda de que es imposible referirse al tema sin mencionar el nombre de Freud. De acuerdo a su teoría, la obra literaria se identifica con los sueños en aquello de ser satisfacción imaginaria de deseos inconscientes del autor —sin perjuicio de ser, simultáneamente, satisfacción de aspiraciones similares presentes en el lector. Los fantasmas y delirios de un héroe literario encubren, por hipótesis, una motivación erótica inconsciente, situación que mueve al crítico a realizar una

lectura interpretativa de distinto cuño. El sentido manifiesto del texto esconde un pensamiento latente, un “contenido” que está en íntima conexión con las impresiones, recuerdos y asociaciones libres del autor. Desde esta perspectiva, la obra literaria resulta ser el producto terminal de una cadena de representaciones, cuyo punto de partida es una realidad psíquica imposible de conocer en forma directa, y cuya formulación opera sólo a través de sucesivas instancias: realidad psicosomática; pulsión; sueños, fantasmas y elaboraciones; texto literario (Cf. Jean Le Gaillot, *Psychanalyse et langages littéraires*, Nathan, Paris, 1975:5). Desde otro punto de vista, el texto puede ser el sustituto de un recuerdo reciente o antiguo, de un juego infantil olvidado, o también, la reminiscencia de un mito colectivo, que Freud define como el deseo de una nación entera o como el sueño secular de la humanidad de los primeros tiempos.

Charles Baudouin asienta su sistema crítico en la noción de “complejo” (“suma de deseos rechazados”), y sobre esa base busca las relaciones existentes entre la obra de arte y los complejos, sean éstos personales o primitivos de la especie. En esta línea, la mitología no sería otra cosa que la cara exterior de un vasto sueño, cuyo contenido latente se asentaría en complejos primitivos: el de Edipo y el de Narciso. De estos complejos se derivan ciertas posturas fundamentales, tales como la voluntad de poderío y el deseo de saber, y un repertorio básico de motivos literarios. Dichos motivos son símbolos que anudan elementos primitivos, instintivos e infantiles, junto a otros comprometidos con la vida sentimental personal o con aspectos de tipo ético, social, filosófico y religioso (Cf. J.-Y. Tadié, *Op. Cit.*, 137 ss.).

Charles Mauron ha llevado el método psicocrítico a límites de gran interés. Como escuela crítica, la psicocrítica se presenta como un método experimental basado en el diálogo que se establece entre un pensamiento que se interroga (crítico literario) y una serie de hechos que responden (textos analizados). La lectura detenida de un determinado autor permite descubrir la reiteración de ciertas imágenes, incluso en situaciones y contextos literarios diversos. Las expresiones poéticas similares referidas a realidades de distinta índole reciben el nombre de metáfo-

ras obsesivas, y no pueden ser explicadas sino por la personalidad inconsciente del autor, que es la que teje una red de relaciones y asociaciones involuntarias, latentes bajo las estructuras voluntarias expresadas en los textos. La finalidad poética, el tema y la trama general de una composición pueden diferir radicalmente de los de otra. Pero si al superponer uno sobre otro dos textos diferentes aparece una metáfora común, cabe la sospecha de que semejante afinidad responda a un sistema de asociación constante de imágenes obsesivas, sistema independiente de la finalidad consciente que preside la elaboración de cada composición por separado. A partir de las metáforas obsesivas se busca sondear el punto en el cual se anudan los conflictos del autor y desde el cual brotan las mencionadas metáforas, expresiones veladas de dichos conflictos. Este punto neurálgico se manifiesta en el "mito personal", imagen de la personalidad profunda del autor y núcleo psíquico que se esconde debajo de las estructuras poéticas conscientes y explica el hecho de que una misma metáfora ilustre complejos líricos diversos. El mito personal así descubierto permite hacer una lectura en profundidad de la obra de un autor. (Cf. J. Blume, *Neruda: obsesiones y mitos*, 1982:10 ss.)

Jean-Paul Weber es quizás el principal exponente de la "crítica temática", modelo de análisis literario nacido al amparo del psicoanálisis freudiano, pero que lo desborda en el sentido de que no se contenta con el psiquismo embrionario de los "complejos", sino que busca alcanzar la totalidad de la estructura psíquica presente en componentes sensoriales, sociales y afectivos. Para llevar adelante la tarea crítica, Weber elabora tres categorías fundamentales: a) tema (experiencia o conjunto de experiencias análogas que conforman una unidad y dejan en el inconsciente y en la memoria del artista una huella imborrable); b) "análogo" (símbolo capaz de representar viejas realidades experimentadas), c) modulación (variaciones u orquestaciones sobre un tema único). Con estas tres categorías, Weber pone a punto un método de análisis que estudia los datos biográficos del autor y busca su representación análoga en la obra, o bien registra las recurrencias de palabras o imágenes, que son la traducción lingüística del

"tema" y el receptáculo de la fuerza poética del texto analizado.

Jean-Paul Sartre, cuya concepción filosófica es tributaria del marxismo, del existencialismo y del psicoanálisis, muestra fuerte interés por el estudio de ciertos autores literarios (Flaubert). Este hecho y la metodología usada nos inducen a mencionarlo dentro del capítulo de la psicocrítica. Partiendo del reconocimiento de que el hombre se hace a sí mismo (ontologismo) en la elección de una alternativa cuya ocurrencia es necesariamente temporal (existencialismo), Sartre define un método de análisis literario a la vez regresivo y progresivo. Regresivo en cuanto la obra "hace preguntas sobre la vida", incluyendo en ellas las que se refieren a las primeras experiencias personales y a las características familiares de los progenitores; progresivo, por el hecho de que dichas experiencias y las huellas que dejan en el inconsciente se desenvuelven dialécticamente en el tiempo: la vida es intencionalidad proyectiva. El sentido de una obra aparecerá, por tanto, en ese vaivén entre el pasado y el futuro, entre la estructura y la historia, entre la regresión y el progreso. (Sartre, *Critique de la raison dialectique*, citado por Le Gaillot, Op. Cit., 176.)

Jacques Lacan es otro autor que, apoyado en métodos psicoanalíticos, se ha preocupado del texto literario. Lacan ve en el discurso textual una realidad válida en sí misma, una palabra inmanente trabajada —habitada, dirá en otra parte— por el inconsciente. Invirtiendo los términos, Lacan parte no del texto producido, sino de la producción del texto, y desde esta perspectiva procura establecer qué tipo de vinculación existe entre el trabajo del inconsciente y el trabajo de la escritura. La pregunta que preside su investigación es la siguiente: ¿qué tipo de actividad desarrolla el escritor al momento de producir un texto?. La respuesta que se da le permite acercarse a la frontera que relaciona la historia del autor con la originalidad inédita de su deseo. Obrando de este modo es posible captar el "revés del discurso", que no es otra cosa que el inconsciente del autor (Ibid., 195-96). Este inconsciente se hace presente en la polifonía de las lecturas plurales que resuenan al interior de la "significancia", término con que se define el tránsito del significante al signi-

ficado. Lo dicho nos baste para recordar en qué mundo se mueve Lacan, mundo en el que se conjugan novedosas maneras de teorizar sobre la naturaleza del lenguaje y una profunda intuición acerca del modo cómo la psicología lo "habita"

5. LA SOCIOLOGIA

La crítica sociológica se plantea como un esfuerzo por establecer la naturaleza de las relaciones existentes entre la sociedad y la obra literaria. Abundando al respecto, J.-Y. Tadié sostiene que la sociedad existe *antes* que la obra (el autor nace en una sociedad, la refleja, la expresa y la modifica), *en* la obra (el texto conserva la huella de la sociedad en la que se gesta) y *después* de la obra (el lector redefine la obra a través de la lectura que de ella se haga).

Muchos son los autores que se han dejado seducir por el atractivo de la crítica sociológica. Entre otros, Mme. de Staël, Taine, Hegel, Marx, Durkheim, Lanson, Bakhtine, Crouzet, Zima, Q.D. Leavis, Jauss y otros. Pero si quisiéramos captar en vivo lo que se juega en una corriente crítica como la sociológica, quizás nada mejor que recurrir al testimonio de viejos defensores del modelo. Lenin, por ejemplo (*Sobre la literatura y el Partido*. Cf. Hugo Montes, 1967:96), sostenía que "la literatura debe llegar a ser una parte de la causa general del proletariado, 'una pequeña rueda y un pequeño tornillo' en el gran mecanismo social-demócrata, uno e indivisible, pero para toda la vanguardia consciente de toda la clase obrera". Maiakovski, por su parte, agregaba: "Para comprender con justeza el encargo social, el poeta debe estar en el centro de los acontecimientos. Los conocimientos teóricos de economía política, el conocimiento real de la vida, el ambiente, los conocimientos de historia son para el poeta más importantes que los tratados escolásticos que siguen rezando a viejos ídolos y profesores dogmáticos e idealistas" (*Cómo se hacen los versos*. Ibid., 105). Más cerca de nosotros, Neruda proclama su credo poético-sociológico: "Mis deberes caminan con mi canto:/ soy y no soy: es ése mi destino./ No soy si no acompaño los dolores/ de los que sufren: son dolores míos./ Porque no puedo ser sin ser de todos,/ de todos los callados y oprimidos,/ vengo del

pueblo y canto para el pueblo:/ mi poesía es cántico y castigo" (*Así es mi vida*). Imposible no ver en estos textos los fundamentos de la estética marxista.

La crítica sociológica reconoce dos vertientes fundamentales. La primera, hace de la literatura un reflejo de la sociedad (Sociocrítica). La segunda, asigna a la sociedad la responsabilidad de dar perfil definitivo al texto (Estética de la recepción).

5.1. La sociocrítica

La gran figura en esta línea es la Georges Lukacs. Influidado por Hegel, centra su atención en la relación que existe entre las modalidades literarias y las características sociales de diversas épocas. Al sostener que la evolución literaria se relaciona con la evolución social, abre la puerta a la idea de que cada obra es un momento dentro de la dialéctica histórico-filosófica. Dicho de otro modo, a cada etapa de la historia social corresponde una forma literaria propia. Esta *historización de las categorías literarias* está en la base de la dialéctica de los géneros literarios. Lo dicho da pie para una historia de la literatura a partir de los géneros literarios prevalentes en cada época, pudiéndose distinguir en la mencionada historia los siguientes capítulos fundamentales: en la Grecia clásica prevalecen la epopeya (Homero: el hombre vivo), la tragedia (Orestes: el héroe trágico) y la filosofía (Platón: el hombre sabio), situación que Dante recrea en la Edad Media. El mundo contingente y el hombre problematizado del Renacimiento se muestran en la novela renacentista, definida como una "epopeya de un mundo sin dioses" En el Romanticismo, la novela de interioridad (V. Hugo, *Nuestra Señora de París*) entroniza un nuevo concepto de héroe: el que rehúye el combate exterior y la posibilidad de realizarse en el mundo, para optar por la alternativa de refugiarse en sí mismo. El nuevo mundo que surge después del Romanticismo se expresa en Dostoievski. En síntesis, la dialéctica planteada entre la novela de tesis y la novela enajenada de los años dorados se resuelve en la síntesis de la novela realista. Detrás de todos los estudios literarios de Lukacs está subyacente el principio ideológico que los anima: "la búsqueda de la acción recíproca entre el desarrollo econó-

mico y social y la concepción del mundo y la forma artística que se deriva de aquél". La novela histórica, género que cierra un largo proceso evolutivo y cuyo representante más connotado es Walter Scott (*Ivanhoe*),* vendría a ser el resultado de la conjunción de diversos elementos económicos e ideológicos, entre los que habría que mencionar el descubrimiento del sentido de la historia, la exaltación del sentimiento nacional y la conciencia de las transformaciones sociales, elementos que se hacen presentes en la historia de la sociedad luego de la Revolución Francesa y de la monarquía napoleónica. (Cf. J.-Y. Tadié, Op. Cit., 155 ss.)

Lucien Goldmann, discípulo de Lukacs, considera que la literatura y la filosofía expresan una determinada visión de mundo, visión que no es individual, sino que se identifica con el sistema de pensamiento de un grupo de hombres sometidos a condiciones económicas y sociales similares. La obra literaria expresa esa visión de mundo y corresponde al crítico discernirlo y formularlo adecuadamente.

Ya hemos hablado de Mikhaïl Bakhtine en el párrafo correspondiente a la poética de la prosa (3.5.1.). En lo que a la crítica sociológica se refiere, su aporte complementa lo sostenido por Goldmann. Este aporte se puede sintetizar en dos postulados: a) la cultura popular constituye el horizonte y el material narrativo de las principales obras literarias; b) dichas obras, especialmente las narrativas, muestran, en los diversos discursos que conforman su estructura, las distintas visiones de mundo que compiten dialécticamente en un tiempo y en una sociedad determinados.

Claude Duchet reconoce en el texto su valor estético primario, lo que no impide que sea posible detectar en él la presión de modelos derivados de un "inconsciente social", presión que se manifiesta en los modelos culturales, las ideologías y las instituciones que aparecen en el texto.

Pierre Zima no busca tanto los temas y las ideas prevalentes en un texto, cuanto el problema de saber cómo los problemas sociales y los intereses de clase se articulan en el plano semántico, sintáctico y narrativo de la obra (P. Zima, *Manuel de Sociocritique*, Picard, 1985. Cf. J.-Y. Tadié, Op. Cit., 171). Pertenece también a la sociología de la literatura

el hecho de vincular los diversos géneros literarios a los intereses colectivos de los grupos dominantes (epopeya/nobleza; tragedia/Luis XIV; comedia-novela/burguesía, etc.). Por otra parte, el texto presenta diferentes niveles, que corresponden a estructuras lingüísticas y sociales diversas. Ello es así porque los valores sociales no existen independientemente del lenguaje, lo que explica el hecho de que las estructuras léxicas, semánticas y sintácticas representen intereses de grupo y entren en conflicto unas con otras del mismo modo como ocurren las luchas sociales, económicas y políticas (Ibid., 172).

Lo dicho constituye una rápida visión de la sociocrítica en aquello que dice relación con la literatura-reflejo-de-la-sociedad. Corresponde, ahora, enfocar el problema de la estética de la recepción, o sea de la acogida que una colectividad presta a una obra determinada. Parte del problema fue analizada en el párrafo "Poética de la lectura" (3.5.3.), lo que nos ahorrará algunos comentarios. Nos detendremos, sí, en la presentación de algunos autores no mencionados más arriba, cuyos aportes influyen fuertemente en la crítica contemporánea.

5.2. Teoría de la recepción

El modelo de la teoría de la recepción, pese a su contemporaneidad, hunde sus raíces en tiempos más remotos y surge como capítulo novísimo de una larga historia de crítica literaria. Su teórico más caracterizado, Hans Robert Jauss, cree encontrar el origen de este paradigma analítico en la revolución que se opera a nivel del sistema una vez que las tres instancias fundamentales se han agotado: a) la fase precientífica, ceñida al modelo impuesto por los clásicos; b) la revolución científica del historicismo decimonónico, atendida a la exaltación del positivismo nacionalista y a la consiguiente elaboración de historias literarias con fuerte énfasis en las fuentes autóctonas de las literaturas nacionales; c) el formalismo estético de diverso cuño (estilístico, ideológico, etc.), que se caracteriza por prestar atención a la realidad intrínseca del texto (técnicas lingüísticas, recursos literarios, estructuras). Para todo este punto, Cf. R. Holub, *Reception Theory*, Methuen, N.Y., 1984:3 ss.

A partir de la segunda guerra mundial los paradigmas anotados muestran signos de fatiga y comienzan a asomar los primeros síntomas de un nuevo espectro crítico, reflejado en la nueva hermenéutica, en la socio-crítica, en la crítica de lo imaginario arquetípico o en los análisis estructuralistas. La magnitud de la crisis de la crítica literaria no permite dibujar con exactitud el perfil del nuevo paradigma que pareciera estar gestándose. Sin embargo, los pasos dados a partir del formalismo ruso, de Roman Ingarden, del estructuralismo de la escuela de Praga (Mukarovsky), de la hermenéutica de Gadamer y de la sociología de la literatura en sus diversas vertientes (Leo Löwenthal: psicossocial; Julian Hirsch: historiográfica; Levin Schucking: sociológica del gusto), llevan a pensar que el modelo del futuro próximo se vincula con la teoría de la recepción. En el párrafo que sigue nos detendremos brevemente en la presentación de la teoría de Jauss, remitiendo para el estudio de otros autores (Iser, Link, Bleich, Holland, Suleiman y Crosman) al ya mencionado Robert C. Holub.

Para Jauss, la obra literaria es lo que resulta del encuentro de un texto (estructura interna de un escrito) y de la recepción que de él se haga (percepción del lector). A la luz de esta concepción se comprende por qué la estructura de una obra debe ser concretizada por los que la reciben, para que pueda acceder a la condición de tal. El sentido de una obra no es intemporal, sino que se constituye a lo largo de la historia y en la historia misma. Ello explica el hecho de que el significado de una obra cambia cada vez que las condiciones sociales e históricas de la recepción se modifican. Entre el texto y el lector se establece, entonces, un diálogo, del cual se desprende un significado. Pero este diálogo puede ser entre un sujeto presente y un discurso pasado, lo que lleva a concluir que en la obra hay dos "horizontes"; un horizonte literario, propio de la obra, y un horizonte social, relacionado con el código estético del lector. Este código es el resultado de la sociedad a la cual pertenece el lector, la clase social en la cual se inscribe, la biografía que lo modela de un modo determinado y la propia comprensión que tenga del mundo. Los dos horizontes a los cuales nos hemos referido pueden fusionarse o separarse

críticamente, dando origen a la transmisión, a la creación o a la ruptura de una norma (Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978:261). A la hora de escribir una historia de la literatura, que no es otra cosa que la historia de las recepciones sucesivas, Jauss propone sus siete tesis, que, en síntesis, dicen lo siguiente:

1. Necesidad de historiar los lectores sucesivos.

2. Reconstituir la primera lectura (la de los contemporáneos).

3. Comparar la primera lectura con la actual. Ello entrega un criterio de análisis histórico literario.

4. La primera lectura informa acerca de los problemas y preguntas a los que la obra respondía y, consiguientemente, de cómo fue comprendida.

5. Ubicar la obra en la serialidad literaria a la cual pertenece. Una obra posterior puede resolver los problemas planteados por una obra anterior.

6. Un corte sincrónico en el desarrollo cronológico permite detectar los "tiempos fuertes" de la historia literaria.

7. Vincular la historia particular (literaria) con la historia general. Desde esta perspectiva, la literatura cumple tres funciones: a) destruye los tabúes morales de una época; b) funda una nueva moralidad; c) entroniza una nueva "creación social"

7. LA FILOSOFIA

Imposible hablar de la filosofía del siglo XX sin recurrir a sus raíces, que si en lo inmediato se reportan al siglo XIX, en realidad sus aguas remontan los orígenes mismos del pensamiento occidental. Limitándonos a lo más próximo, el siglo XX ofrece una serie de posturas que Johannes Hirschberger resume en cuatro líneas fundamentales:

a) la revolución secular del materialismo dialéctico (Feuerbach, Marx, Engels, Stalin) y del materialismo científico (Vogt y Büchner, por un lado, y Darwin, Haeckel, Bergman y Dingler, por otro);

b) la revolución cristiana de Kierkegaard;

c) la transmutación valórica de Nietzsche;

d) el fenomenalismo (positivismo,

empirismo, neokantismo, neohegelismo, pragmatismo, metafísica inductiva, neoaristotelismo y neoescolástica).

A partir de esta red de posturas y doctrinas, el siglo XX subraya sus propias opciones ideológicas:

- a) filosofía de la vida (Bergson, ciencia del espíritu, naturalismo filosófico);
- b) fenomenología (Husserl)
- c) ontologismo y metafísica (ontología fenomenalista, realismo crítico, metafísica inductiva, idealrealismo);
- d) existencialismo (Heidegger, Jaspers, Sartre, Marcel);
- e) filosofía del *logos* (logística, positivismo lógico.) (Cf. J. Hirschberger, *Breve historia de la filosofía*, Herder, Barcelona, 1978:258 ss., 296 ss.)

Las corrientes filosóficas mencionadas y ciertas posturas científicas que de algún modo les son tributarias sirven de soporte a diversas concepciones estéticas, susceptibles de ser incluidas en grandes conjuntos. En esta línea, Monroe C. Beardsley (*Estética, Cátedra*, Madrid, 1978:74) reconoce seis orientaciones fundamentales, cuyo enunciado, aunque insuficiente, sirve para ordenar una pesquisa más de fondo. Al amparo de estas seis orientaciones es posible percibir la presencia de otras tantas corrientes críticas que de algún modo las inscribimos en este capítulo de la filosofía.

7.1. Teorías metafísicas

En este apartado, el nombre de Benedetto Croce destaca con luces propias. El punto de partida de su reflexión está dado por el concepto de estética que maneja, concepto en virtud del cual la estética se define como la ciencia de las imágenes (conocimiento intuitivo), distinta de la lógica (conocimiento de los conceptos) y del conocimiento práctico. En la visión de Croce, existe una escala ascendente que va del dato sensorial (impresión) a la creación artística, pasando por la autoclarificación de la impresión (intuición) y la expresión de la misma. R.G. Collingwood y H. Bergson elaboran cuerpos doctrinales distintos, pero igualmente basados en la intuición. Para Bergson, es la intuición — o el instinto autoconsciente— lo que nos permite penetrar en la *durée* o *élan vital*, realidad

última que nuestro intelecto “especializante” inevitablemente deforma (Cf. Monroe C. Beardsley, Op. Cit., 75).

7.2. Naturalismo

El naturalismo se desarrolla, de preferencia, dentro del contextualismo norteamericano, que hace de la estética una prolongación de la vida y de la cultura. En esta línea, los nombres de Santayana y Dewey son representativos de una verdadera escuela. El primero rechaza la distinción entre lo “bello” y lo “útil”, le asigna al arte el doble papel de “modelo y constitutivo esencial de la vida de la razón” (Ibid., 75) y echa las bases para un estudio empírico del arte basado en la doctrina que establece que la belleza es el “placer objetivado”. Por su parte, Dewey considera el arte como la “culminación de la naturaleza” y centra su reflexión en la “experiencia estética”, que no es otra cosa que la satisfacción y el autogoce del medio considerado como fin. Cuando ello ocurre, se logra la plenitud absoluta y lo bello se convierte en la “finalidad formal objetiva” (Cf. Guido Morpurgo-Tagliabue, *La estética contemporánea*, Losada, Bs. As., 1971:284).

7.3. Enfoques semióticos

El auge de los estudios acerca de los símbolos y su significación, objetivo de la semiótica, alcanza las fronteras de la filosofía y, consiguientemente, de la reflexión estética. La distinción entre lenguaje referencial-científico y lenguaje emotivo-poético abre la posibilidad de un juicio estético fundado en la significación de los signos que conforman un discurso artístico (Cf. C.K. Ogden e I.A. Richards, *The Meaning of Meaning*, N.Y., 1923).

El significado y valor de los signos alcanza un estatuto relevante con ocasión del estudio de la tragedia clásica, la mitología y los ritos religiosos (Frazer, Jane Ellen Harrison). En otro campo, Jung hace depender los símbolos literarios básicos de ciertos arquetipos producidos por el subconsciente colectivo, al tiempo que Cassirer se detiene en el análisis de las grandes formas simbólicas de la cultura: el lenguaje, el mito, el arte, lo religioso y la ciencia. Con éstos y otros

aportes se ha elaborado un cuerpo de doctrina sobre la semiótica (Cf. 3.6.), con resonancia en el pensamiento filosófico actual, que identifica el juicio estético con el juicio del gusto, que “no se propone regir al arte, sino obtener, a partir del análisis estético (creación artística y contemplación estética), los valores estéticos fundamentales” (Louis-Marie Morfaux, *Dicc. de Ciencias Humanas*, Grijalbo, Barcelona, 1985:112).

7.4. *Marxismo-Leninismo*

El materialismo dialéctico ubica al arte dentro de la superestructura cultural, determinada esta última por los condicionamientos socio-históricos, especialmente los de tipo económico. En esta perspectiva, la obra de arte es un reflejo de la realidad social concebida como el “sistema de pensamiento que en ciertas condiciones se impone a un grupo de hombres y a una clase y que el escritor medita y expresa. Cada época tiene sus temas generales fundamentales, que corresponden a la estructura social. Según cuál sea esa estructura serán los temas tratados: a) temas de rechazo a la realidad, o de renuncia, propios de clases dominantes; b) temas de justificación del presente, propios de las clases dominantes, y c) temas de renovación y esperanza, que expresan la superación de las clases ascendentes” (J.C. Carloni, J.-C. Filloux, *La Critique Littéraire. Que sais-je?* Paris, 1955:95). Los diversos problemas que la crítica Marxista analiza (relación entre literatura e historia, el problema de forma y contenido, la cuestión de la literatura y el compromiso político, y la importancia de la producción y de la tecnología en el arte) tienen su punto de partida en el principio ideológico arriba señalado y buscan respuesta en autores tales como Plekhanov, Trotsky, Lenin, Lukacs, Goldman, Caudwell, Benjamin, Brecht, et al. (Cf. Terry Eagleton, *Marxism and Literary Criticism*, University of California, Berkeley, 1976).

7.5. *Fenomenología y existencialismo*

Clive Bell (*Art*, Londres, 1914) y Roger Fry (*Vision and Design*, Londres, 1920), defensores del formalismo en el arte visual, postulan con entusiasmo la autonomía de la obra de arte, independizándola del autor y

de los espectadores. Esta doctrina es recogida, en lo literario, por el formalismo ruso (Cf. 2.2.) y por la “nueva crítica” americana e inglesa (I.A. Richards, W. Empson, R. Wellek y A. Warren; Cf. 3.5.2.), así como por la psicología gestáltica y por la fenomenología de Husserl. A la sombra de estos autores se desarrolla la estética fenomenológica, que según los casos analiza el “modo de existencia” o estratos de la literatura (sonido, significado, mundo de la obra, perspectivas implícitas: R. Ingarden), o el “mundo expresado” del objeto estético, que combina el “ser-en-sí” de una presentación con el “ser-para-sí” de la conciencia. (Mikel Dufrenne. Cf. M.C. Beardsley, Op. Cit. :81.)

En otra perspectiva, Heidegger y Sartre echan las bases para el desarrollo de una estética existencialista sobre la base del principio de la “existencia auténtica”, que es un modo de “estar en el mundo, estar en presencia, estar con, hallarse, comprender, hablar, captar las propias posibilidades, anticiparse a sí mismo, preocupación, ansiedad, ser para la muerte, estar encardinado a la nada” (Johannes Hirschberger, *Breve historia de la filosofía*, Herder, Barcelona, 1978:315).

7.6. *Empirismo*

La estética científica postulada por los empiristas (M. Dessoir, Ch. Lao, E. Sourian, Th. Munro) busca la explicación de los fenómenos preferentemente en la psicología gestáltica (K. Koffka, R. Arnheim: naturaleza y valor de la forma en el arte), en la psicología freudiana (naturaleza de la creación y valoración del arte) y en el análisis del lenguaje crítico (Cf. W. Elton, *Aesthetics and Language*, Oxford, 1953).

7.7. *Ontologismo y axiología*

Bajo esta denominación incluimos dos posturas críticas que completan el cuadro de las escuelas surgidas al amparo de la filosofía.

7.7.1. *Ontologismo*

Al hablar de ontologismo, nos estamos refiriendo al nearistotelismo surgido en el S. XIX y que en la persona de A. Trendelenburg (1802-1872) reafirma las bases de la

concepción orgánica del mundo de Platón y Aristóteles, incorporando a dicha visión los aportes de la ciencia empírica moderna. Esta recuperación del aristotelismo permite devolver lustre a algunas categorías estéticas relacionadas con la literatura, la música, y con un repertorio de ideas referidas a problemas estéticos fundamentales: lo feo y lo bello, la virtud, el placer, la imitación, la unidad y simetría de las obras de arte, etc.

Pero el ontologismo no sólo remite al aristotelismo, sino que también a la escolástica medieval (Sto. Tomás de Aquino), que en lo que a arte se refiere, maneja conceptos de innegable importancia: proporción y simetría, afinidad de los sentidos con la belleza de las cosas, etc. Nombre importante en el pensamiento neotomista sobre el arte es Jacques Maritain. Los temas que este autor analiza quedan suficientemente reflejados en esta cita de Bosanquet:

"Jacques Maritain, colocado en la línea neotomista, se esfuerza por elaborar, a partir de las sugerencias heredadas de la escolástica, una estética y filosofía del arte. Lo hace en el terreno de la metafísica, considerando error de los modernos limitar el arte a las bellas artes y no ocuparse de lo bello sino con relación a la estética. Distingue el orden especulativo y el orden práctico, y en éste el obrar y el hacer, siendo el último el dominio del arte, que queda, así, colocado fuera de la línea humana, con fines, reglas y valores que son los de la obra a producir. Señala en el arte un poder tiránico y absorbente y a la vez un poder de apaciguamiento. La belleza, que pertenece al orden de los trascendentales, es objeto de la inteligencia, y consiste en cierta excelencia o perfección en la proporción de las cosas con la inteligencia. La obra de arte consiste en el esplendor de la forma. Atraen igualmente a Maritain los temas del arte cristiano, de arte y moralidad, de la pureza en el arte, lo mismo que las fronteras de la poesía y en particular, bajo la visible sugestión de los estudios de Marcel de Corte, el problema del conocimiento poético y la experiencia del poeta. La poesía no es mera aprehensión de la verdad, sino conocimiento por connaturalidad; es inseparable del hacer que se vuelca en la obra de arte, pero no se reduce a simple actividad artística" (Historia de la Estética, Edit. Nova, Buenos Aires, 1949:543).

Más cerca de nosotros, en Chile mismo, nos encontramos con las figuras del P. Osval-

do Lira, macizo analista de la estética tomista (ver, por ejemplo, sus comentarios sobre la integridad, la conveniente proporción y el esplendor de la forma presentes en la obra de arte. Cf. *Splendor Formae*, en *AISTHESIS 2, La crítica de arte y sus problemas en Chile, P.U.C., 1967:79 ss.*), y del P. Raimundo Kupareo, apóstol e innovador de la disciplina estética. Tomista por formación, asume todos los aportes de la filosofía moderna y los amalgama en un sistema de gran coherencia y originalidad. Fruto de la su ministerio intelectual es la fundación del Departamento de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile, cuyos profesores, ayer sus discípulos, prolongan su doctrina en el campo de la reflexión pura, de la estética plástica, de la literatura folklórica y de autor conocido, de la música y del cine. Puntos altos de la teoría estética del P. Kupareo los constituyen las reflexiones sobre arte e idea, arte y símbolo, arte y ser, y el sistema de las bellas artes (Cf. Radoslav Ivelić, *El sistema de estética del Dr. Raimundo Kupareo*, en *AISTHESIS 10, 1977:47 ss.*; Milan Ivelić, *Cursos de Estética General*, Edit. Universitaria, Santiago, 1984. Fidel Sepúlveda, *Folklore y Cultura regional: una aproximación estética*, en *AISTHESIS 18, 1985*).

7.7.2. La axiología: crítica valorativa

Después de un detallado recorrido por las diversas concepciones de "crítica literaria", Wayne Shumaker llega a una definición concreta y breve: "crítica es la comprensión total y valorativa de la materia crítica" (*Elementos de teoría crítica*, Cátedra, Madrid, 1974:28). En esta definición aparecen las dos vertientes mayores que dividen la crítica: la que dice relación con la captación del contenido de la obra y aquella otra que apunta a un juicio cualitativo de valor. Un importante número de escuelas críticas acentúa el primer aspecto, en detrimento del segundo. El miedo a caer en el subjetivismo y en la arbitrariedad es causa frecuente de esta opción. Pese a ello, pareciera que toda crítica debería terminar en algún tipo de juicio acerca de la calidad de la obra en cuestión. Para que esta empresa no se sostenga en la cuerda floja del "buen gusto" del crítico o en los cánones estereotipados de un sistema dogmático de referencia, es preciso construir

un modelo de análisis que permita pronunciarse sobre los valores intrínsecos de una obra en términos tales que el juicio valorativo que se emita pueda ser sostenido por criterios extrínsecos científicamente comprobables. Es lo que Wayne Shumaker propone en la obra arriba mencionada.

Shumaker parte distinguiendo entre los sistemas de referencia externa (biografía y psicología del autor, condiciones socioeconómicas de la época, sistemas de ideas vigentes, artes paralelas, contexto, etc.) y los de referencia interna (calidad de las imágenes, ambigüedad y polivalencia, metáforas y símbolos, tensiones al interior de la obra, forma y textura, temas, caracterización, plan, modelos rítmicos, estilo, manejo del tiempo, puntos de vista, técnicas, intenciones, etc.).

Cumplido el análisis en sus diversas etapas, que da pie a la fase de "hallazgo analítico", corresponde pasar a la interpretación valorativa de los datos. Esta valoración tiene que ver con la naturaleza de la obra, los estados físicos asociados (interés, gusto, satisfacción, placer, realización, deseo, etc.) y con la verificabilidad de las afirmaciones valorativas.

Los aspectos mencionados pueden ser procesados de distinta manera según cuál sea la teoría que se ponga en juego. La teoría de la "consecuencia lógica" sostiene que una obra es "valiosa" si posee las cualidades definidas *a priori* como valiosas. La teoría de la "verificación" reconoce que la descripción detallada de las características de la obra no asegura la calidad del juicio crítico, pero sí le concede peso probatorio. Por último, la teoría de la "causalidad" propicia, como método crítico, la acción de llamar la atención sobre ciertos aspectos de la obra, de manera que al entrar en contacto con dichos aspectos el lector caiga en la cuenta de su existencia y los valore.

Luego de proponer posibles caminos de juicio estético, caminos que están vinculados al organicismo, al formalismo, al mecanicismo y al contextualismo, Shumaker concluye con una cita de Daiches, con la que finalizamos este apartado: "La crítica ideal se inicia con una perspectiva filosófica de la vida como totalidad, continúa con la separación de la actividad literaria de la actividad humana en general y con la apreciación de sus

relaciones mutuas, deduciendo de esto una regla de valor literario, y llega por la aplicación de esta pauta al caso individual" (Ibid., 157).

Con lo dicho cerramos este capítulo referido a las escuelas críticas surgidas al amparo de la filosofía. Quisiéramos concluir este artículo echando una mirada rápida a dos posturas críticas que se vinculan con la historia, última disciplina nombrada entre las determinantes del pensamiento del S. XX.

8. LA HISTORIA

Aunque parezca una digresión innecesaria, no resulta peregrino recordar una cita de Jorge L. García Venturino, en la que queda de manifiesto la importancia de la historia y el lugar que en ella ocupa el hombre. En su libro *Filosofía de la Historia* (Gredos, Madrid, 1977:176), leemos lo siguiente, recogido de J. Huizinga:

"El espíritu se pone en tensión, poseído por la idea del pasado. El brío y el valor de este impulso espiritual y de su producto, la Historia, residen en la perfecta seriedad que lo caracteriza. El hombre siente necesidad absoluta de llegar al conocimiento auténtico de lo que verdaderamente acaeció, aunque tenga conciencia de la pobreza de los medios de que para ello dispone". En estos términos se expresa Huizinga, poniendo de relieve la necesidad y la seriedad del conocimiento histórico. La historia se constituye así en inevitable. Todo lo que se diga en contrario resultará irremediamente vano. Por eso hemos querido (...) insistir en lo que se ha llamado certeramente el giro antropológico de la historia. Este es un detalle sintomático. No siempre se vio al hombre como aquello por lo que el historiador y, muy especialmente, el filósofo de la historia, debían preguntarse en definitiva. Es muy reciente la aparición del hombre tras la historia, del hombre en la historia, del hombre como historia, del hombre-historia, descubrimiento demorado, como casi todo lo que tiene que ver con el ser humano. El hombre, paradójicamente, siempre último para el hombre."

La literatura y el hombre siempre han ido de la mano. Si el hombre es un ser histórico, también lo es su expresión simbólica, la literatura. Es esta conciencia —no siempre clara, hay que reconocerlo— la que preside gran parte de los intentos de historiar la literatura.

8.1. La historia literaria

R. Wellek y A. Warren plantean la siguiente definición de historia literaria: “una serie de obras dispuestas en orden cronológico y como partes integrantes del proceso histórico” (*Teoría Literaria*, Gredos, Madrid, 1969:48). Entrando en el análisis de los supuestos implicados en esta definición, los autores mencionados se refieren a algunas escuelas que han tenido importancia en el desarrollo de la disciplina: a) el historicismo reconstructivista alemán del S. XIX (“hemos de penetrar en el espíritu y actitudes de épocas pasadas y aceptar sus pautas, cerrando la puerta deliberadamente a las intrusiones de nuestras propias concepciones previas”), y su herencia americana del presente siglo, que hace descansar el propósito medular de la historia literaria en la reconstrucción de la intención del autor (Edgard E. Stoll); b) el relativismo crítico, que postula la “discontinuidad total” en la historia de la poesía (Frederick A. Pottle), lo que hace que cada obra sea un algo absoluto, sin raíces y sin proyecciones; c) el “perspectivismo”, por su parte, reconoce el carácter eterno a la vez que histórico de la obra y admite la vida de un texto literario a través del tiempo.

Otro teórico, Víctor Manuel de Aguiar e Silva (*Teoría de la literatura*, Gredos, Madrid, 1979), analiza el problema de la historia de la literatura de acuerdo a algunos principios establecidos por Gustave Lanson (*Essais de méthode et d'histoire littéraire*, Hachette, Paris, 1965). De dicho análisis se desprenden ciertas normas que el historiador literario debe tener en cuenta al momento de realizar su trabajo. Entre otras, aquella que establece que toda obra es, simultáneamente, singular —y por tanto autónoma— y vinculada a elementos supraindividuales que la condicionan (de Aguiar, Op. Cit., 360). Además de lo dicho, la historia literaria debe combinar los derechos de la subjetividad del crítico con la rigurosidad del método de análisis: “el sentir sólo se legitima cuando conduce al saber” (Ibid., 361). Más adelante, de Aguiar agrega: “La historia literaria tiene como meta el conocimiento de los textos literarios, sus relaciones con una tradición literaria, su agrupamiento en géneros, su filiación en movimientos o escuelas, las conexiones de todos

estos fenómenos con la historia de la cultura y de la civilización” (Ibid.).

Una concepción de la historia literaria como la que acabamos de señalar supone ciertas operaciones básicas que especifican la tarea del historiador: la recensión bibliográfica, la fijación del texto auténtico y de su autoría, la determinación de la fecha de redacción, el análisis de las variantes, el establecimiento del sentido literal y literario del texto, el conocimiento de la génesis de una obra y de las circunstancias que pueden haber contribuido a su concepción, la biografía del autor (Saint Beuve), el estudio de las influencias sufridas y de las fuentes utilizadas.

Lo dicho resume parcialmente las tareas que cumple un historiador de la literatura. Pero existe otro campo, vinculado con la historia, que ha seguido un camino propio, hasta llegar a constituir una verdadera escuela, con sus principios y metodologías consagradas. Este campo es el de la literatura comparada.

8.2. La literatura comparada

Con entusiastas defensores y agrios detractores, la literatura comparada aparece como otra posibilidad de actividad crítica. La historia de la expresión “literatura comparada” se remonta a Villemin (1829) y Matthew Arnold (1848). ¿Qué se esconde debajo de esta fórmula? Algunos la identifican con el estudio de los temas de la literatura popular oral y de su inserción en la literatura culta. Otros la refieren a las relaciones que se pueden establecer entre dos o más literaturas, analizando, por ejemplo, la influencia de un autor en otras latitudes. También están los que optan por una concepción universalista y unificante de la literatura, estructurada con el aporte específico de las literaturas nacionales (Cf. Wellek y Warren, Op. Cit., 57–65). Una cuarta postura incorpora al concepto de “comparar” la posibilidad de establecer nexos entre la literatura y otras expresiones artísticas (Remak, *Comparative Literature: Method and Perspective*. Carbondale, 1961).

La literatura comparada puede proponer ciertos juicios sobre teoría literaria, pronunciarse sobre las interacciones cultu-

rales y autorales, así como sobre las relaciones de la literatura con otras artes (Panofsky, Gombrich). Pertenecen también al universo de la literatura comparada los puentes que se pueden levantar entre las obras analizadas y las ideas predominantes en una época. Igualmente, los aspectos conectados con la génesis de una obra, las estructuras básicas de los textos literarios, los contextos culturales que asignan a dichas obras el perfil que las caracteriza, son otras tantas tareas que caen en el campo de la literatura comparada. (Cf. John Fletcher, *La crítica comparada: El acceso a través de la literatura comparada y de la historia intelectual*, en M. Bradbury y D. Palmer, *Crítica Contemporánea*, Cátedra, Madrid, 1974:127-153.)

Lo dicho baste como noticia sobre el tema de los sistemas críticos surgidos como respuesta a la inquietud histórica. Para mayor abundamiento, se podrá consultar con provecho René Etiemble, *La Aproximación Comparatista*, en *Corrientes de la investigación en las ciencias sociales*, T. III, Tecnos/UNESCO, Madrid, 1982:128 ss. La elaboración del texto es dirigida por Mikel Dufrenne y Viktor Knapp.

9. CONCLUSION

Al terminar esta visión panorámica de las escuelas de crítica literaria, uno queda con la sensación de enfrentar una disciplina que aún se debate en la ambigüedad de un objetivo no bien definido y de una metodología cambiante y poco rigurosa. Esta sensación se basa en la variedad de caminos para acceder al texto (autor, obra, contexto, antecedentes, lector, etc.) y en la diversidad de modelos de análisis, que van desde el paradigma subjetivo hasta el manejo científicamente riguroso de la actividad crítica.

Lo dicho es efectivo, al menos parcialmente. Pero el reconocimiento de esta rea-

lidad no anula la importancia de la disciplina ni relativiza sus logros. En efecto, parte importante del pensamiento contemporáneo pasa por la crítica literaria y hace de ella el centro de sus preocupaciones. Es que el hombre no se concibe sin la palabra que nomina al mundo y define las cosas que lo conforman.

El presente trabajo buscó, justamente, establecer un criterio ordenador a partir de ciertas posturas fundamentales del hombre del siglo XX. En este sentido, se hizo mención de las ciencias naturales y de su método, de la lingüística, de la psicología, de la sociología, de la historia y de la filosofía, estimando que las mencionadas disciplinas daban cuenta de los principales caminos explorados por el hombre actual.

Hicimos, luego, el intento de ordenar detrás de cada disciplina a las escuelas críticas surgidas a su amparo. Ello nos permitió determinar el "punto de huida" que unifica en torno suyo una multitud de variantes. Es el caso de la psicología, que como denominación genérica abarca posturas tan distantes como podrían ser la crítica de la identificación (Marcel Raymond), centrada en la conciencia del autor, y la crítica de lo imaginario, que maneja un repertorio de figuras referidas al régimen noche/día de la naturaleza (Cf. N° 4).

La revisión del abanico de las posturas fundamentales que caracterizan nuestra época permitió el despliegue orgánico de unas treinta escuelas críticas y más de doscientos autores, repertorio que, pese a lo abundante, acusa vacíos que cualquier especialista puede detectar. Pese a ello, pareciera que el criterio clasificatorio utilizado tiene una cierta funcionalidad en términos de visión de conjunto y de ordenación de parcialidades. Es este aporte lo que justifica, a nuestro juicio, un esfuerzo como el presente, que desde ya está abierto a toda clase de observaciones.

BIBLIOGRAFIA

- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel (de): "Teoría de la Literatura" Gredos, Madrid, 1979.
- AUERBACH, Erich: "Mimésis". Gallimard, Paris, 1968.
- BACHELARD, Gastón: "L'Air et les Songes". Corti, Paris, 1943. "L'Eau et les Rêves". Corti, Paris, 1943. "La Poétique de l'espace". PUF, Paris, 1957. "La Psychanalyse du feu". PUF, Paris, 1960.
- BAKHTINE, Mikhaïl: "Esthétique et Théorie du Roman". Gallimard, Paris, 1978.
- BAUDOIN, Charles: "Psychanalyse de l'art". PUF, Paris, 1929.
- BEARDSLEY, Monroe C. y HOSPERS, John: "Estética: Historia y fundamentos". Cátedra, Madrid, 1978.
- BEGUIN, Albert: "L'Âme romantique et les rêves". Corti, Paris, 1939.
- BELL, Clive: "Art". Londres, 1914.
- BELLEMIN-NOEL, Jean: "Le Texte et l'Avan-Texte" Larousse, Paris, 1972.
- BLIN, Georges: "Stendhal et les problèmes du roman". Corti, Paris, 1954.
- BOOTH, Wayne C.: "The Rhetoric of Fiction" The University of Chicago Press, 1961.
- BOSANQUET, Bernard: "Historia de la Estética". Edit. Nova, Bs. As., 1949.
- BRADBURY, M. y PALMER, D.: "Crítica contemporánea". Cátedra, Madrid, 1974.
- CARLONI, J.C. y FILLOUX, J.-C.: "La Critique Littéraire. Que sais-je?". Paris, 1955.
- COHEN, Jean: "Structure du langage poétique". Flammarion, Paris, 1968.
- CROCE, Benedetto: "La crítica letteraria". Laterza, Bari, 1927.
- CURTIUS, Ernst-Robert: "Essais sur la littérature européenne et le Moyen Age Latin". PUF, Paris, 1956.
- CHARLES, M.: "Rhetorique de la lecture" Seuil, Paris, 1977.
- DUCHET, Claude: "Sociocritique" Nathan, Paris, 1979.
- ELIOT, T.S.: "On Poetry and Poets". Faber and Faber, Londres, 1957.
- ELTON, W.: "Aesthetics and Language". Oxford, 1953.
- EMPSON, William: "Seven Types of Ambiguity". Londres, 1930.
- FREUD, Sigmund: "Essais de psychanalyse appliqué" Gallimard, Paris, 1933.
- FRY, Roger: "Vision and Design". Londres, 1920.
- GOLDMANN, Lucien: "Pour une Sociologie du Roman" Gallimard, Paris, 1964.
- HIRSCHBERGER, J.: "Breve historia de la filosofía". Herder, Barcelona, 1978.
- DAVIS, Kingsley: "La sociedad humana". Edit. Universitaria de Buenos Aires, Bs. As., 1965.
- DILTHEY, Wilhelm: "El mundo histórico". F.C.E., México, 1978.
- ECO, Umberto: "Lector in fabula". Grasset, 1985.
- FAYOLLE, Roger: "La Critique". Librairie Armand Colin, Paris, 1978.
- FORSTER, E.M.: "Aspects of the Novel". E. Arnold, Londres, 1927.
- FRYE, Northrop: "Anatomie de la critique" Gallimard, Paris, 1969.
- GARCIA VENTURINO, Jorge L.: "Filosofía de la Historia". Gredos, Madrid, 1972.
- GENETTE, Gérard: "Figures III". Seuil, Paris, 1972. "Introduction à l'architexte". Seuil, Paris, 1979. "Palimpsestes". Seuil, Paris, 1983.
- GREIMAS, A.J.: "Ensayos de semiótica poética". Planeta, Barcelona, 1976.
- HOLUB, Robert: "Reception Theory". Methuen, N.Y., 1984.
- IBAÑEZ L., José Miguel: "Sobre el Estructuralismo". Edit. Universidad Católica de Chile, Santiago, 1983.
- ISER, W.: "L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique". Bruxelles, Mardaga, 1985.
- IVELIC, Milan: "Curso de Estética General". Edit. Universitaria, Santiago, 1984.
- IVELIC, Radoslav: "El sistema de estética del Dr. Raimundo Kupareo". en AISTHESIS 10, 1977.
- JAUSS, Hans Robert: "Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics". University of Minnesota Press, Minneapolis, 1982.
- JOFRE, Manuel Alcides: "Gramática del texto y estética de la recepción literaria", en Revista Letras U.C. 14, 1985.
- JOFRE, M.A. y BLANCO, Mónica: "Para leer al lector" Fac. de Historia y Geografía y Letras, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Santiago, 1987.
- JOLLES, André: "Las formas simples" Edit. Universitaria, Santiago, 1972.
- KUPAREO, Raimundo: Tratado de Estética: Creaciones humanas: La Poesía. UC., 1965; El Drama. U.C. 1966.
- LE GAILLOT, Jean: "Psychanalyse et langages Littéraires". Nathan, Paris, 1975.
- LEROY, Maurice: "Las grandes corrientes de la lingüística". F.C.E., Madrid, 1974.
- LIRA, Osvaldo: "Splendor formae". En AISTHESIS 2, 1967.
- LUBBOCK, Percy: "The Craft of Fiction", J. Cape, Londres, 1921.
- LUKACS, Georg: "La Théorie du Roman". Denoël-Gonthier, 1963.
- MARCOS MARIN, Francisco: "El comentario lingüístico: Metodología y práctica". Cátedra, Madrid, 1981.
- MORFAUX, Louis-Marie: "Diccionario de Ciencias Humanas". Grijalbo, Barcelona, 1985.
- MARITAIN, Jacques: "Arte y Escolástica". Buenos Aires, 1945.
- MARTIN, José Luis: "Crítica estilística". Gredos, Madrid, 1973.
- MAURON, Charles: "Des métaphores obsédants au mythe personnel" Corti, Paris, 1963.
- MASSUH, Víctor: "Sentido y fin de la historia". Edit. Universitaria de Buenos Aires. Bs. As., 1963.

- MONTES, Hugo: "De Platón a Neruda". Universidad Católica de Chile, Santiago, 1967.
- MORPURGO-TAGLIABUE, Guido: "La estética contemporánea". Losada, Bs. As., 1971.
- MOUNIN, Georges: "La lingüística del S. XX". Gredos, Madrid, 1977. "La literatura y sus tecnocracias" F.C.E., México, 1983.
- NUTTIN, Joseph: "Psychoanalysis and Personality". Mentor-Omega Books, Chicago, 1962.
- OGDEN, C.K. y RICHARDS, I.A.: "The Meaning of Meaning". New York, 1923.
- POLISH ACADEMY OF SCIENCES: "Roman Ingarden and Contemporary Polish Aesthetics" Polish Scientific Publishers, Varsovia, 1975.
- POULET, Georges: "La conscience critique". Corti, Paris, 1971.
- RAIMOND, Michel: "La crise du roman, des lendemains du Naturalisme aux années vingt" Corti, Paris, 1967.
- RAYMOND, Marcel: "Albert Béguin et Marcel Raymond: Colloque de Cartigny" Corti, Paris, 1979.
- RECA, Telma: "Psicología, psicopatología y psicoterapia". Siglo XXI, México, 1976.
- RICHARD, Jean Pierre: "L'Univers imaginaire de Mallarmé". Seuil, Paris, 1961.
- RIFFATERRE, M.: "La production du texte". Seuil, Paris, 1979. "Semiotique de la poésie". Seuil, Paris, 1983.
- ROUSSET, Jean: "Forme et Signification". Corti, Paris, 1962. "L'Intérieur et l'Extérieur". Corti, Paris, 1968. "La littérature a l'âge baroque en France". Corti, Paris, 1954.
- SANTA CRUZ, Inés: "Perspectivas ante el texto literario: Hermenéutica y/o semiótica", en "Literatura y Hermenéutica". Centro de Estudios Latinoamericanos, Buenos Aires, 1986.
- SAUSSURE, Ferdinand: "Curso de Lingüística general". Losada, Buenos Aires, 1965.
- SEGRE, Cesare: "Principios de análisis del texto literario". Edit. Crítica, Barcelona, 1985.
- SEPULVEDA, Fidel: "Folklore y cultura regional: una aproximación estética". En AISTHESIS 18, 1985.
- SHUMAKER, Wayne: "Elementos de teoría crítica". Cátedra, Madrid, 1974.
- SOUBLETTE, Gastón: "Pablo Neruda: Profeta de América" Colección Asthesis, Edic. Nueva Universidad, Santiago, 1976.
- SPITZER, Leo: "Etudes de style" Gallimard, Paris, 1970.
- STAROBINSKY, Jean: "L'Œil vivant". Gallimard, Paris, 1961.
- TADIE, Jean-Yves: "La critique littéraire aux XXe siècle". P. Belfond, Paris, 1987.
- TODOROV, T.: "Critique de la critique". Seuil, Paris, 1984. "Poétique de la prose". Seuil, Paris, 1971.
- WEBER, Jean-Paul: "Genèse de l'oeuvre poétique". Gallimard, Paris, 1960.
- WELLECK, R. y WARREN, A.: "Teoría literaria". Gredos, Madrid, 1969.
- YLLERA, Alicia: "Estilística, poética y semiótica literaria". Alianza Editorial, Madrid, 1986.