

Apunte bibliográfico: Teoría literaria - escuelas y modelos de análisis.

El siguiente documento lo preparamos como material de apoyo para el Programa de Lingüística y Literatura. En él encontrarán un listado de escuelas o modelos teóricos del siglo XX, introducidos por una caracterización sencilla de dicha escuela, y seguido por una recomendación bibliográfica. Los criterios para establecer tanto las escuelas que entran en el apunte, como las definiciones allí contenidas y las lecturas sugeridas, son las siguientes: primero, no es un listado acabado ni completo, pero busca dar un repertorio amplio de escuelas significativas del siglo pasado; segundo, no se busca discutir los conceptos, sino ser una puerta de entrada a estas disciplinas¹; tercero, buscamos definiciones generales y simples, que permitan formarse una idea general; las fuentes de estas definiciones están tomadas en general de textos contenidos en la misma bibliografía ofrecida en el documento, adaptadas en nuestra propia redacción; por último, la bibliografía sugerida cumple con los siguientes requisitos: ser bibliografía fundamental (no específica), ser acotada (que el estudiante que se interese por ella sea capaz de leerla completa), y estar disponible en nuestra biblioteca.

Esperamos que este documento pueda ir perfeccionándose con los años, mejorando y ampliando las definiciones, incorporando nuevas escuelas, puliendo la bibliografía. Además, esperamos poder ofrecer una segunda parte con un enfoque más práctico, donde podamos definir y entregar algunas herramientas de análisis, desde diferentes perspectivas o niveles: narrador / hablante lírico; discurso dramático / acotacional; drama y representación teatral; espacio y mundo; análisis de la acción; historia y relato; análisis de personaje; tiempo; focalización; texto y contexto; texto y lector; análisis comparado; mitocrítica; análisis del discurso; análisis tropológico; retórica aplicada; crítica textual; y un largo etcétera.

La finalidad de este documento es ser un material de apoyo a la formación personal y autónoma del estudiante de la carrera. Nuestro objetivo es que el estudiante que utilice este documento se acerque también a los profesores (no solo del área), para generar grupos de trabajo, compartir inquietudes, aclarar dudas y profundizar en estos temas, a través de un trabajo guiado y compartido.

Juan Contreras E.

Matías Rebolledo D.

¹ La mera segmentación en las diversas escuelas es desde ya discutible, y como comprenderá el estudiante a lo largo de su carrera, muchas de ellas se cruzan, o son complementarias, o pueden considerarse una sub-área dentro de un campo mayor, etc. Es esa dificultad de delimitación y segmentación precisamente la que se pretende evitar en este documento que no es más que una guía introductoria.

I. Formalismo ruso.

Los formalistas rusos fueron una importante escuela de crítica literaria que surgió en los albores de la Revolución rusa, aproximadamente en el año 1915. Sus principales aportes a los estudios literarios pasan por el desarrollo de una perspectiva científica en el estudio de la literatura, surgiendo como una forma de respuesta a los imprecisos enfoques con que esta era analizada. Boris Eichenbaum señala que en el momento de aparición de los formalistas el estado de los estudios literarios era decadente, en tanto los teóricos simbolistas habían perdido totalmente su objeto de estudio, pues para hablar de literatura se recurría a la historia, a la religión, a la psicología, etc. Guiados por un pathos revolucionario, los formalistas entran en conflicto con la crítica simbolista, “para arrancar de sus manos la poética, liberarla de sus teorías de subjetivismo estético y filosófico y llevarla por la vía del estudio científico de los hechos” (Eichenbaum 24-25). Dicha reacción contra la crítica de su tiempo se tradujo en una **perspectiva científica** del estudio de la literatura que apuntaba a estudiar con detención los objetos literarios como fenómenos artísticos concretos. Uno de sus postulados fundamentales señala que el objeto de la ciencia literaria “debe ser el estudio de las particularidades específicas de los objetos literarios que los distinguen de toda otra materia” (25). En dicho intento científico-descriptivo de la literatura caracterizada como un uso especial del lenguaje, es que propone que el objeto de estudio de la ciencia literaria no es la literatura en general, sino su “literaturidad”, es decir, los recursos y elementos que hacen “de una obra dada, una obra literaria” (Jakobson en Eichenbaum 26). A partir de dicha noción, los teóricos del método formal desarrollaron la oposición entre lenguaje poético y lenguaje cotidiano, caracterizando este último como económico, en tanto su uso responde al fin práctico de la comunicación cotidiana, por lo que los formantes lingüísticos se organizan sin valor autónomo, sino que meramente referencial. Los formalistas caracterizan la lengua poética como un sistema lingüístico donde “la finalidad práctica retrocede a segundo plano (aunque no desaparece enteramente) y los formantes lingüísticos obtienen entonces un valor autónomo” (Yakubinski en Eichenbaum 27). Fueron contrarios a la concepción de Alexander Potebnia sobre la poesía como un pensamiento por imágenes y símbolos, donde aspectos como “el ritmo, los sonidos, la sintaxis, no tenían más que una importancia secundaria” (30), en tanto la disposición formal del lenguaje sería solo una envoltura, un recipiente a través del cual se nos entregan imágenes y contenidos.

El formalismo ruso señala que la diferencia entre el lenguaje poético y el lenguaje cotidiano no pasa por la presencia de imágenes y símbolos, sino que “por el carácter perceptible de su construcción” (Shklovski en Eichenbaum 32), es decir, por la importancia que en él adquiere el aspecto acústico, articulatorio y semántico de los formantes lingüísticos. El lenguaje poético no se trata de palabras organizadas con un fin exclusivamente comunicativo y referencial, sino que se presenta de manera autosuficiente y autónoma, llamando la atención sobre su propia materialidad lingüística, deteniendo la percepción en el carácter artificial de

su construcción. De aquí surgen conceptos fundamentales para la estética literaria, como la idea del “arte como artificio”, la oposición entre trama y argumento, o la desautomatización de la percepción.

Esta escuela comprende dos grandes grupos de producción teórica, siendo uno de ellos conocido como la Opoyaz, cuyas siglas significan “Sociedad para el estudio de la lengua poética”, fundada en 1916 en la ciudad de San Petersburgo. El otro grupo en cuestión corresponde al Círculo lingüístico de Moscú, fundado en 1915, el cual introdujo una fuerte orientación lingüística, a partir del estudio de las ideas de Ferdinand de Saussure. Cabe señalar que la denominación de “formalistas” reviste una valoración negativa respecto al movimiento en general, principalmente por causa de la importancia que daban al aspecto lingüístico en sus análisis. El grupo encontró una férrea oposición por parte de la crítica marxista soviética, por causa de un supuesto abandono de los contenidos de las obras literarias, cuestión que reducía y negaba los aspectos sociales del arte. Su producción intelectual tuvo un brusco final, pues con la consolidación del estalinismo en la Unión Soviética en el año 1929, el grupo fue silenciado por sus ideas “contrarrevolucionarias”, por lo que muchos de ellos emigraron a Praga (iniciando el Círculo lingüístico), o un simple cese en su actividad intelectual. Sin embargo, dicha clausura política al desarrollo de sus ideas, no significó la muerte de estas, por el contrario, su pensamiento influyó fuertemente en el desarrollo de la teoría literaria del siglo XX. Fueron recuperados a mediados del s. XX a partir de las traducciones de autores como Roman Jakobson y Tzvetan Todorov, cuestión que resultó fundamental para el posterior desarrollo del Estructuralismo literario francés.

Todorov, Tzvetan. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México D.F.: Siglo XXI, 2011. Capítulos:

- Todorov, T. “Presentación” (11-20)
- Eichenbaum, B. “La teoría del <método formal>” (21-54)
- Shklovski, V. “El arte como artificio” (55-70)
- Tinianov, J. “Sobre la evolución literaria” (89-102)
- Tomachevski, B. “Temática” (199-232)

De consulta:

Asensi Pérez, Manuel. *Historia de la teoría de la literatura. (El siglo XX hasta los años setenta)*. Valencia: Editorial Tirant Lo Blanch, 2003. Capítulos “La teoría de la vanguardia y el surgimiento de la teoría literaria” (31-59) y “La teoría literaria de la vanguardia rusa” (61-99).

II. Estructuralismo checo.

Conocido también como el Círculo Lingüístico de Praga, dicho movimiento teórico se constituye como un continuador de las ideas del formalismo ruso en el campo de los estudios literarios. Fundado en 1926, el Círculo fue impulsado por intelectuales como Vilém Mathesius, Roman Jakobson y Jan Mukarovský, desarrollando una perspectiva funcionalista respecto al estudio del lenguaje. Siguiendo a Saussure, el estructuralismo checo considera la lengua como una estructura compuesta por distintos elementos con diversas funciones, que a través de sus relaciones y vínculos constituyen un sistema entendido como un todo. La lengua está construida entonces por diversos elementos en oposición y relación, los cuales se encuentran organizados en virtud de un propósito humano fundamental: la comunicación. De este modo, continúan y sistematizan la línea funcionalista de Saussure, siendo fundamental su aporte en el desarrollo de la fonología.

La perspectiva de estudio estructural no se limitó a la lingüística, teniendo importantes extensiones y desarrollos en el ámbito de los estudios literarios, a través de la continuación de las tesis y métodos planteados por el formalismo ruso. En virtud de lo anterior, el texto literario es entendido como una estructura, una construcción lingüística con sus respectivos elementos, funciones y relaciones, a partir de los cuales este se configura como un sistema. Es importante destacar la figura de Mukarovský, quien sigue las ideas propuestas por Tinianov a propósito de la evolución literaria y la imposibilidad de estudiar el texto literario de manera inmanente, siendo necesario “llegar a reconocer que un estudio científico de la literatura apela necesariamente a una consideración del medio social en que la obra ha salido a la luz y en relación al cual funciona” (Mukarovský 72). La obra de arte es definida por Mukarovský como un hecho semiológico que, en su carácter de signo, no puede ni debe ser reducida solamente a su materialidad, ya que adquiere su significación a través de la percepción de los individuos, por lo que deben tenerse en cuenta el tiempo y el espacio en que dicha percepción tiene lugar, puesto que los cambios en este trasfondo social y cultural pueden modificar también la estructura interna de la obra en su percepción e interpretación. En dicho sentido, la obra de arte se divide en su materialidad *significante*, la cual se corresponde con la percepción subjetiva/colectiva, la cual produce una determinada *significación* de la obra en tanto “objeto estético”. Dichas consideraciones en torno a la obra de arte no buscan identificar esta con los estados anímicos del perceptor ni con la interioridad de su creador, pues es concebida como un signo autónomo de carácter comunicativo en relación con el mundo. En su relación con el contexto y los fenómenos sociales, la obra de arte comprende una estructura designativa, en tanto posee una fuerza comunicativa, un significado que apunta a la realidad de manera no documental, no siendo “una copia pasiva de la realidad, incluso cuando se trata de una obra <<realista>> o <<naturalista>>” (Mukarovský *El arte* 35).

Osorio, Nelson [ed.]. *El círculo lingüístico de Praga*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, s.f. Capítulos:

- “Tesis de 1929” (11-44)
- Mukarovsky, J. “La fonología y la poética” (51-68)
- Mukarovsky, J. y R. Jakobson. “Formalismo ruso y estructuralismo checo” (69-78)
- Jakobson, R. “La Escuela de Praga y la poética” (85- 93)

Mukarovsky, Jan. *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona: G. Gili, 1977. Capítulos:

- “El arte como hecho semiológico” (35-46)
- “Función, norma y valor estético de los hechos sociales” (44-121)

III. Estructuralismo francés.

En términos generales, el Estructuralismo constituye un movimiento de pensamiento en las ciencias humanas, el cual se desarrolla principalmente en Europa, a partir de la segunda mitad del siglo XX, impactando en campos disciplinares distintos, como la filosofía, antropología, historia y los estudios literarios. La premisa básica que guía toda teoría y metodología estructuralista, pasa por considerar que toda actividad humana y sus productos, tales como las convenciones y códigos de comunicación, no son naturales en sí mismos, sino que construcciones, productos de un sistema de significación donde los elementos se relacionan entre sí, conformando una estructura. Con tal proposición en mente, es decir, que toda actividad humana debe ser comprendida en relación a una estructura o sistema mayor, el Estructuralismo se propone descubrir las estructuras que subyacen a la percepción y el pensamiento mismos.

Indudablemente los comienzos del estructuralismo están asociados a la figura de Ferdinand de Saussure y su *Curso de lingüística general*, texto que forma la base de la lingüística del siglo XX y ha influenciado profundamente el campo de los estudios literarios. Si la lengua es concebida como una entidad abstracta que se compone de diversos elementos y funciones que a través de sus interrelaciones constituyen esta última como una estructura y sistema, el texto literario en tanto producto lingüístico es también entendido como una estructura inmanente. El estructuralismo desafía las ideas anteriores en torno a la obra literaria, no entendiendo esta como el reflejo de una realidad dada, sino que más bien como una construcción textual constituida por otras convenciones y textos. En su abordaje teórico, el ímpetu estructuralista no aborda la obra desde su individualidad, sino que desde una perspectiva abstracta que persigue la generalización por sobre la unicidad. La crítica estructural busca estudiar los textos literarios en relación a un sistema o estructura mayor, la cual puede ser un género particular, un abanico de conexiones intertextuales, un modelo de estructura narrativa universal o un sistema de motivos y patrones recurrentes. El estructuralismo se propone descubrir las regularidades y generalidades que existen y gobiernan a todo texto literario, es decir, busca develar los elementos y funciones bajo las que subyace su estructura. Una de las líneas teóricas más relevantes dentro del Estructuralismo literario, está dada por la **narratología**, la cual busca describir las unidades básicas de las estructuras narrativas, una suerte de “gramática literaria” que dé cuenta de las reglas específicas presentes en todo texto literario narrativo, y que establece algunos criterios metodológicos que hoy forman parte del acervo de los estudios literarios: oposición historia/retrato; estructuras temporales; tipos de narrador; caracterización de personajes; caracterización de espacios; secuencias lógicas de la acción; estructuración de la obra dramática, etc.

Barthes, Roland. “La actividad estructuralista”. En *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix-Barral, 2003: 293-302.

Genette, Gerard. “Discurso del relato”. En *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989: 77-312.

Greimas, A. J. “Reflexiones sobre los modelos actanciales”. En *Semántica Estructural*, Madrid: Gredos, 1971: 263-293.

Todorov, Tzvetan. *¿Qué es el estructuralismo?: Poética*. Buenos Aires: Losada, 1975.

[VV.AA.]. *Análisis estructural del relato*. Bs.As.: Tiempo contemporáneo, 1970. Capítulos:

- Barthes, R. “Introducción al análisis estructural de los relatos” (9-43).
- Brémond, C. “La lógica de los posibles narrativos” (87-110)
- Todorov, T. “Las categorías del relato literario” (155-192)

[VV.AA.] *Estructuralismo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1970. Capítulos:

- Genette, G. “Lenguaje poético, poética del lenguaje” (51-82).
- Lotman, J. “Sobre la delimitación lingüística y literaria de la noción de estructura” (107-124).

IV. Estética de la recepción y pragmática de la comunicación literaria.

La estética de la recepción comprende un movimiento teórico en el campo de los estudios literarios que surge a finales de la década de los 60 en la Universidad de Constanza, Alemania. Encabezado por figuras como Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser, la teoría de la recepción surge como una respuesta a la crisis que afecta a los estudios literarios, dominados en ese entonces por dos modelos de análisis específicos: uno de ellos inmanente y de raigambre estructuralista que aísla la obra literaria de su contexto social e histórico, y por otro lado la crítica marxista y su teoría del reflejo artístico, la cual subordina la literatura a la realidad económica, siendo la obra un espejo de las condiciones sociales que circundan su producción. La teoría de la recepción estética encuentra su fundamentación filosófica en la tradición hermenéutica y en la fenomenología, líneas que guían la reflexión de Jauss e Iser respectivamente. En términos generales, ambas perspectivas se ocupan de la figura del lector como un ente activo en el proceso de lectura de textos literarios, una suerte de co-creador de la obra literaria, quien juega un rol protagónico en la producción de sentidos en torno a un texto.

La producción teórica de Hans Robert Jauss se orienta en torno a la dimensión histórica que comprende el proceso de lectura de textos literarios, el cual se formula como un diálogo/fusión entre el horizonte de producción y el horizonte de recepción del texto. La tarea del lector en este círculo hermenéutico pasa por el reconocimiento y consciencia de su propia posición histórica y por extensión de su horizonte de expectativas, para desde ahí reconstruir el horizonte de expectativas histórico que circunda la producción de un texto literario determinado. En complemento a lo anterior, Wolfgang Iser caracteriza el proceso de lectura como una instancia que requiere una participación activa por parte del lector, en tanto el texto literario se ofrece como una estructura indeterminada que apela a la imaginación del lector, quien debe rellenar los vacíos textuales que son ofrecidos por el texto, contribuyendo a la constitución de la obra literaria como una entidad virtual y dinámica.

Cabe señalar que la Estética de la recepción alemana no es la única propuesta que ha dado un lugar central al lector en los estudios literarios, pues también encontramos los trabajos de Umberto Eco en torno al Lector modelo y los procesos de cooperación entre el texto y su receptor. Además, cabe señalar a la figura de Stanley Fish, quien desde Estados Unidos se acerca a la problemática de lector desde la lingüística y la estilística, desafiando hasta cierto punto el modelo de la Estética de la Recepción alemana y su respeto al texto literario como una autoridad, abriendo paso a la posibilidad de lecturas (más) divergentes.

Por su parte, la **pragmática de la comunicación literaria** puede considerarse la aplicación en ámbito de la literatura de los presupuestos lingüísticos de la pragmática (cuyo antecedente fundamental es John Austin y su continuador John Searle, con su teoría de los actos de habla).

En términos muy simples, la pragmática se preocupa de la situación comunicativa completa, especialmente en cómo dicha situación construye y determina el significado. Tomando las ideas del semiótico Charles Morris que divide las ramas de la semiótica en tres: la sintáctica (relación de los signos entre sí), la semántica (relación de los signos con su referencia) y la pragmática (relación de los signos con sus usuarios), la pragmática de la literatura, de modo similar a lo que hace la estética de la recepción, abre el estudio literario desde el texto a sus usuarios, al considerar al texto literario como acto comunicativo (es decir, como lenguaje y como acción): cómo produce sentido el texto literario dependiendo de su contexto, su situación específica, su relación con los lectores, etc.

Eco, Umberto. “El lector modelo”. En *Lector in Fabula*. Barcelona: Lumen, 1987: 73-95

Jauss, H.R. “Historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria”. En Gumbrecht [et al.]. *La actual ciencia literaria alemana: seis estudios sobre el texto y su ambiente*. Salamanca: Anaya, 1971: 37-114.

Jofré, Manuel y Mónica Blanco (comp.). *Para leer al lector: una antología de teoría literaria post-estructuralista*. Santiago: UMCE, 1987. Capítulos

- Iser, W. “El proceso de lectura: Un enfoque fenomenológico” (33-52)
- Prince, G. “Notas sobre el texto como lector” (187-202)

Rall, Dietrich (comp). *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*. México D.F.: UNAM, 1993. Capítulos:

- Gadamer, H.G. “Fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica” (19-30)
- Ingarden, R. “Concretización y reconstrucción” (31-54)
- Jauss, H.R. “Experiencia estética y hermenéutica literaria” (73-88)
- Iser, W. “La estructura apelativa de los textos” (99-120)
- Iser, W. “El acto de lectura: consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético” (121-144)

Sobre pragmática literaria:

Mayoral, José Antonio [comp.]. *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco/Libros, 1987. Capítulos:

- Ohmann, R. “Los actos de habla y la definición de literatura” (11-34)
- Dijk, T. “Pragmática de la comunicación literaria” (171-194)
- Schmidt, S. “La comunicación literaria” (195-212)

V. Crítica literaria marxista y Escuela de Frankfurt.

La crítica marxista no tiene una ‘escuela’ propiamente tal, sino que se conforma por diversas escuelas, críticos, o tendencias, que basan sus ideas en el pensamiento crítico de Marx. En términos generales, se distingue de la crítica estructuralista, funcionalista, o incluso idealista, en que consideran al texto literario (y la literatura en general) como una práctica social, que necesariamente se vincula con otras prácticas sociales. La obra literaria, así, es producto de su tiempo y refleja (o debiera reflejar) los conflictos y contradicciones de su propio tiempo (especial pero no exclusivamente la lucha de clases y las condiciones de producción). Fundamental en este sentido es la teoría del reflejo (especialmente en Lukács): todo conocimiento se basa en el reconocimiento de la objetividad del mundo exterior, y aquel no es sino el reflejo de la conciencia sobre una realidad que le preexiste; en el reflejo científico se obtiene una imagen conceptual de la realidad, mientras que el reflejo estético debiera apuntar hacia una totalidad, no a través del concepto sino de imágenes sensibles. El reflejo artístico es, pues, tan importante como el científico, solo que por otros medios y especificidades. La meta del arte, así, sería “proporcionar una imagen de la realidad, en la que la oposición de fenómeno y esencia, de caso particular y ley, de inmediatez y concepto, etc., se resuelve de tal manera que en la impresión inmediata de la obra de arte ambos coinciden en una unidad espontánea, que ambos formen para el espectador una unidad inseparable. Lo general aparece como propiedad de lo particular y de lo singular; la esencia se hace visible y perceptible en el fenómeno; la ley se revela como causa motriz específica del caso particular expuesto especialmente” (Lukács, *Problemas del realismo*, 20).

De manera algo esquemática se puede dividir la crítica marxista en dos líneas principales. La primera, la crítica genética, que se preocupa de la obra literaria con sus condiciones de posibilidad ideológicas e históricas (por ejemplo, en el caso del autor citado, la relación entre determinadas épocas, sus condiciones materiales y de producción, y el surgimiento de determinadas formas o géneros literarios). En cierta medida, la Escuela de Frankfurt y el Estructuralismo genético (ver más adelante) son continuadores de esta línea. La segunda línea principal se preocupa más del uso político y los efectos del texto literario que de su condición histórica o su contenido. Esta línea se sigue principalmente en la crítica oficial soviética, pero en parte también en el pensamiento de Walter Benjamin.

La Escuela de Frankfurt comprendió un grupo de teóricos asociados al Instituto de Investigación Social de Frankfurt establecido en 1923, Alemania. Sus miembros más importantes fueron Theodor Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse y Walter Benjamin, siendo reconocidos hasta hoy en día por el desarrollo de la “teoría crítica”.

Su reflexión es reconocida como una perspectiva que critica y problematiza el funcionamiento de las instituciones políticas, sociales y culturales, en pos de la iluminación

y transformación de la sociedad. Críticos del marxismo ortodoxo y su perspectiva reduccionista –presente sobre todo en el comunismo soviético-estalinista–, intentaron combinar el pensamiento marxista con otros desarrollos intelectuales, como el idealismo alemán y el psicoanálisis, para así comprender el funcionamiento de la sociedad capitalista. Por el ascenso de Hitler al poder, la Escuela se fue al exilio, y muchos de sus miembros se reasentaron en Estados Unidos, lugar donde se encontraron con diversas formas de cultura popular controladas y difundidas por distintas corporaciones, manifestaciones que pasaron a ser objeto de estudio de dichos teóricos. A diferencia del Estructuralismo genético, estos intelectuales se relacionan menos con la génesis de la obra de arte, enfocándose sobre todo en sus usos y efectos políticos en el ámbito de la cultura. La reflexión de Adorno y Horkheimer respecto a la cultura de masas estadounidense constituye una profunda crítica a las “industrias culturales” como el cine y el teatro, entendiendo que estas juegan un rol crucial en el establecimiento y reproducción de los valores del capitalismo. En contraste con lo anterior, el pensamiento de Benjamin impugna el pesimismo de Adorno y Horkheimer, en tanto reconoce el potencial crítico y transformador de dichos aparatos culturales, en tanto el teatro y el cine no necesitan estar absolutamente volcados al placer de la audiencia, sino que pueden ser también un instrumento de provocación y crítica social. En virtud de su colaboración con el dramaturgo marxista Bertolt Brecht, Benjamin pudo observar la existencia de un margen que permitía a los productores culturales desarrollar herramientas críticas necesarias para incitar el cuestionamiento y la transformación social en los espectadores. La escuela de Frankfurt fue la primera crítica sostenida a las relaciones entre el capitalismo y la cultura de masas que surgieron a mediados del siglo XX, sentando así las bases para los Estudios Culturales modernos.

Adorno, Theodor W. y Max Horkheimer. “*Excursus I: Odiseo o mito e iluminismo*”. En *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires, 1969: 60-101.

Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica” (Varias ediciones)

-----, “París, capital del siglo XIX”. En *Iluminaciones II: Poesía y capitalismo*. Madrid: Taurus, 1972: 172-190.

Eagleton, Terry. *Literatura y crítica marxista*, Madrid: Zero, 1978.

Jameson, Fredric. “Sobre la interpretación”. En *Documentos de cultura, documentos de barbarie*. Madrid: Visor, 1989: 15-82.

Lukács, Georg. “Arte y verdad objetiva”. En *Problemas del Realismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966: 11-54.

-----, *Teoría de la novela*. Barcelona: Edhasa, 1971.

VI. Sociología literaria / Estructuralismo genético

La sociología de la literatura también conocida como Estructuralismo genético, comprende un enfoque de estudio de raigambre marxista que se propone examinar las relaciones entre las obras literarias y sus contextos sociales. Si bien sus orígenes se remontan al siglo XIX en Francia, con los trabajos de Madame de Staël e Hippolyte Taine, quienes trazan la reflexión en torno a la literatura y su vínculo con la sociedad, la Sociología de la literatura cobra gran importancia hacia finales de la década de los 60 en el campo cultural francés. Representando una línea de pensamiento distinta al marxismo tradicional, los sociólogos de la literatura se distancian de la teoría del reflejo artístico, la cual estudia la literatura desde una perspectiva estrecha, reduciendo las obras a un mero reflejo del contexto histórico, una simple expresión de las fuerzas históricas, un espejo que da cuenta de manera directa de la realidad y la sociedad. Autores como Goldmann o Lefebvre son enfáticos al apuntar los vínculos entre las obras de arte y la realidad, pero no a modo de reflejo directo, sino que por medio de la tensión y el distanciamiento respecto al medio social. Por dichos motivos, la perspectiva de los sociólogos de la literatura es mucho menos sesgada al momento de acercarse a obras de arte vanguardistas, en tanto la experimentación formal no es entendida como signo de un arte burgués decadente, sino que responde a los procesos de transformación y cuestionamiento a los que el propio arte se somete, para así intentar dar cuenta del orden social e incidir en superación y transformación. A través de un trabajo de modelación artística de la realidad que va mucho más allá de la mera reproducción, las obras de arte dan cuenta de las tensiones y luchas al interior de la sociedad, develando los circuitos profundos y esenciales de la realidad. Es por ello que la perspectiva sociológica entiende las obras como ‘hijas de su tiempo’, en tanto su existencia encuentra explicación en las circunstancias históricas que circundan su producción. El autor se constituye entonces como un individuo transubjetivo, un sujeto que forma parte de la colectividad social y que, en la producción artística de la obra, da una voz y sentido coherente a los afanes de superación y revolución del orden social burgués que se alojan en el cuerpo social.

Escarpit, Roger. *Sociología de la literatura*. Buenos Aires: Libros Mirasol, 1962.

Goldmann, Lucien. *Para una sociología de la novela*. Madrid: Ciencia Nueva, 1964.

[VV.AA.]. *Literatura y sociedad. Problemas de metodología en sociología de la literatura*. Barcelona: Martínez Roca, 1971. Capítulos:

- Kohler, E. “Las posibilidades de una interpretación sociológica ilustrada a través del análisis de textos literarios franceses de distintas épocas” (50-76).
- Goldmann, L. “El estructuralismo genético en sociología de la literatura” (205-234)

VII. Literatura comparada.

La literatura comparada puede definirse como el análisis de las relaciones entre las literaturas de diferentes tradiciones lingüísticas y culturales. La literatura comparada como disciplina comienza a gestarse con el surgimiento de las naciones-estado en el s. XIX. Son importantes en la configuración de una comparativa de la literatura la idea de Goethe de “Weltliteratur” (literatura del mundo) y los trabajos de Mme. de Staël, que en *De l’Allemagne* propone que las diferencias nacionales se reflejan a través de la literatura. Sin embargo, la literatura comparada como campo disciplinario y como práctica se consagra en los años de la postguerra.

En tanto disciplina, la literatura comparada sistematiza una tendencia general de la crítica, que al comentar o analizar una obra suele tener en mente obras relacionadas, ya sea por espacio cultural o lengua. Así, la comparatística realza las cualidades de una obra, o la interpreta, trabajando en relación con objetos de otra tradición lingüística o cultural, o bien estudiando las transformaciones de un mismo tema (un mito, por ejemplo) históricamente o en diversas culturas. Originalmente determinada por la barrera lingüística, la comparatística puede trabajar con obras de una misma lengua, siempre y cuando difieran sus marcos culturales o históricos.

En la medida en que los estudios comparados requieren el dominio de varias lenguas y conocimiento de diversos espacios culturales, es considerada generalmente un área de especialización o de estudios avanzados, no para las primeras etapas de formación. Es, en gran medida, un campo interdisciplinario, puesto que si bien su base es la crítica y la teoría literarias, los estudios comparados buscan establecer relaciones lingüísticas, culturales, antropológicas, sociológicas, históricas, políticas, religiosas, etc., a partir de los textos y sus contextos. En su sentido más amplio, el análisis comparatístico se puede establecer entre obras de distintas naciones, culturas, épocas, lenguas, géneros, o entre distintas disciplinas (literatura y cine, música, pintura, teatro, etc.).

Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989. Ver cap. I-VII (9-44) y XVIII-XXV (118-194).

Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets, 2005

Schmelling, Manfred [ed.]. *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Barcelona: Alfa, 1984. Capítulos:

- Schmeling, M. “Introducción: literatura general y comparada: aspectos de una metodología comparatista”

- Moog-Grünwald, M. “Investigación de las influencias y de la recepción”
- Nivelles, A. “¿Para qué sirve la literatura comparada?”

Ejemplo de trabajo comparativo:

Auerbach, Erich. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2001. Capítulos:

- “La cicatriz de Ulises” (9-30)
- “La Mansión de la Mole” (426-463)

VIII. Semiología.

Semiótica/semiología: los términos tienen una raíz griega común, *semeion*, “signo”. Por lo tanto, la “ciencia de los signos”. Los fundadores de la semiótica y semiología moderna fueron los filósofos C.S. Peirce (1839-1914) y el lingüista Ferdinand de Saussure (1857-1913). Estrictamente hablando, la semiología es la ciencia de los signos (o señales) en general; la semiótica se refiere a la teoría de los sistemas de signos en el lenguaje. Para todo fin práctico, ambas se preocupan de los medios de comunicación como convenciones, con énfasis particular en el lenguaje (pero no solo el lenguaje). En la crítica literaria, la semiótica se preocupa con el sistema de significación completo de un texto y los códigos y convenciones que necesitamos comprender para ser capaces de leerla, así como de las prácticas de significación y convenciones interpretativas que hacen posible la comunicación de los textos literarios con sus lectores.

Las artes y la literatura atraen particularmente la atención de los primeros semiólogos. En un ensayo titulado "El arte como hecho semiológico", Jan Mukarovsky, uno de los miembros del Círculo lingüístico de Praga, declara que el estudio de las artes debe convertirse en una de las partes de la semiótica e intenta definir la especificidad del signo estético: es un signo autónomo, que adquiere importancia en sí mismo y no como mediador de significación. Pero junto a esta función estética, común a todas las artes, existe otra, que poseen las artes "con tema" (literatura, pintura, escultura) Y "que es la del lenguaje verbal: es la función comunicativa". Toda obra de arte es un signo autónomo. Las obras de arte 'con tema' (literatura, pintura, escultura) tienen una segunda función semiológica, que es la comunicativa".

La semiótica se puede subdividir en diversas líneas de estudio, dado que su campo abarca cualquier proceso de significación. Podemos encontrar, por ejemplo:

- semiótica literaria, vinculada en su primera etapa al análisis formalista y estructural (Escuela de Praga, Lotman), aunque luego derivaría en una visión menos sistemática y sin pretensiones científicas (en la línea post-estructuralista: Barthes, Kristeva)
- semiótica cultural, que entiende el campo cultural como una construcción de signos socialmente relevantes (Escuela de Tartu: Lotman, Ivanov, Uspensky)
- semiótica del filme o cinematográfica, que estudia los diversos códigos y lenguajes que operan en el cine de ficción (Metz, Eco)
- semiótica visual, que analiza los procesos involucrados en la comunicación del mensaje visual (grupo Mu, escuela de Lund).
- pueden considerarse líneas tanto de la lingüística como de la semiótica la semántica (relación de signos con sus referentes: producción de significados) y la pragmática (relación de los signos con sus usuarios: contexto y situación comunicativa).

Eco, Umberto. *La Estructura Ausente. Introducción a la Semiótica*. Barcelona: Lumen, 1986.
Ver: “Introducción”; A.1: “El universo de las señales”; A.2: “El universo del sentido”;
A.3: “El mensaje estético”.

Lotman, Yuri. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 1978. Ver Introducción y cap. 1
a 4 (9-104).

Van Dijk, Teun A. “Aspectos de una teoría generativa del texto poético”. En Greimas et al.
Ensayos de semiótica poética. Barcelona: Plateta, 1976: 239-274.

De consulta:

Greimas, Algirdas J. *La Semiótica del Texto. Ejercicios Prácticos*. Barcelona: Paidós, 1983.

Blanco, Desiderio y Raúl Bueno. *Metodología del Análisis Semiótico*. Lima: Editorial
Universo, 1983.

IX. Análisis del discurso.

Discurso: Tomado en su acepción más amplia, la que el término tiene precisamente en el análisis del discurso, este designa menos un campo de investigación delimitado que cierto modo de percepción del lenguaje: este no es considerado como una estructura arbitraria sino como la actividad de sujetos inscritos en contextos determinados. Como supone la articulación del lenguaje según parámetros de orden no lingüístico, el discurso no puede ser objeto de un enfoque puramente lingüístico.

Pero discurso entra, también, en una serie de oposiciones en las que toma valores más precisos, en especial:

- Discurso / oración: el discurso constituye una unidad lingüística constituida por una sucesión de oraciones. Ésta es la acepción que utiliza Harris (1952) cuando habla de “análisis del discurso” y cuando algunos hablan de “gramática del discurso”. Hoy se prefiere hablar de texto y de lingüística textual.
- Discurso / enunciado: más allá de su carácter de unidad lingüística (= de enunciado), el discurso forma una unidad de comunicación asociada a condiciones de producción determinadas, es decir, originadas en un género discursivo determinado: debate televisivo, artículo de la prensa, novela, etc. Desde esta perspectiva, enunciado y discurso remiten a dos puntos de vista diferentes:
- Discurso / lengua: a) La lengua definida como sistema de valores virtuales se opone al discurso, al uso de la lengua en un contexto particular, que restringe estos valores o provoca nuevos. Esta distinción es muy usada para el campo del léxico; la neología léxica, en especial, se origina en el discurso. b) La lengua definida como sistema que comparten los miembros de una comunidad lingüística se opone al discurso, considerado como un uso restringido de este sistema. Puede tratarse de: 1) un posicionamiento en un campo discursivo (el “discurso comunista”, el “discurso surrealista”); 2) un tipo de discurso (“discurso periodístico”, “discurso administrativo”, “discurso de la novela”, “discurso de la enseñanza en el aula”); 3) producciones de una categoría de locutores (“el discurso de las enfermeras”, “el discurso de las madres”); 4) una función del lenguaje (“el discurso polémico”, “el discurso prescriptivo”). Con frecuencia se produce un deslizamiento desde el sistema de reglas al corpus: “el discurso socialista” designa tanto las reglas que especifican una posición enunciativa como socialista, como el conjunto de enunciados que, efectivamente, se mantienen a partir de esta posición.
- Discurso / texto: el discurso es concebido como la asociación de un texto y su contexto.” (Maingueneau, 1999:37-38).

El análisis del discurso surge desde la lingüística, pero ha producido un efecto considerable en los estudios literarios. A partir del perfeccionamiento del estudio del lenguaje hablado (del lenguaje desde su dimensión práctica) se han mejorado e introducido nuevas técnicas en la lectura atenta del lenguaje literario, por ejemplo detectando y segmentando diversos niveles y funciones de análisis (de la función práctica de la comunicación, el lenguaje no verbal en el drama, de la integración de los distintos niveles de análisis, etc.). En términos más amplios, el análisis del discurso configura un modelo general de la literatura, que ya no entiende al objeto literario aislado, sino precisamente como una práctica comunicativa efectiva entre autor, medios de circulación y transformación y lector, determinada social y contextualmente, y por lo tanto, que no puede desprenderse de su intencionalidad, de su efecto, de su relación con otras instancias comunicativas.

Considerando todos estos factores, el AD utiliza diversos mecanismos, perspectivas o técnicas de diversas escuelas literarias. No hay, pues, UN análisis de discurso o una metodología particular, sino que es un término paraguas que desde una perspectiva común conjunta una serie de perspectivas distintas. El AD, por ejemplo, puede enfocarse en la construcción ideológica, estructuras retóricas, recursos lingüísticos (o semióticos en general), efectos, etc.

Como punto aparte puede considerarse el discurso en la reflexión de Foucault, término clave en su pensamiento. Imposible de sintetizar acá (pues atraviesa toda su obra), considera al discurso como un fenómeno histórico, que más que hechos particulares pueden ser descritos como “prácticas discursivas”. El análisis discursivo, pues, es el estudio de estas prácticas discursivas en determinadas condiciones históricas que permitieron su emergencia (diversos enunciados que en su regularidad demarcan un determinado campo cultural y que generan sus propias condiciones de verdad). A través de este análisis discursivo, Foucault dismanteló muchas de las asunciones fundamentales en la historia política, cultural y literaria de occidente

Bajtín, Mijail. “El problema de los géneros discursivos”. En: *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1989: 248-293.

Calsamiglia, Helena y Amparo Tusón. *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel, 1999.

Dijk, Teun Van. *Texto y Contexto*. Madrid: Cátedra, 1980.

-----, *La Ciencia del Texto*. México D.F.: Paidós, 1978.

Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets, 2011.

Lozano, Jorge et al. *Análisis del Discurso*. Madrid: Cátedra, 1989.

X. Posestructuralismo y deconstrucción.

En rigor, como definición, el posestructuralismo es todo lo que viene “después del estructuralismo”, a veces considerado en un sentido cronológico, a veces de superación. De manera más acotada, se puede considerar a las diversas líneas que surgen desde una perspectiva estructuralista para luego trascender sus propios límites. De ahí que se vincule en términos generales con la posmodernidad, o con la deconstrucción como visión y estrategia filosófica. Por lo mismo, también, que puede considerarse no solo una ruptura sino en parte una continuación del estructuralismo saussuriano, pues se propone explorar las diversas posibilidades (para lo que a este apunte concierne, de análisis textual) que no fueron considerados por el estructuralismo: se abre a nuevas preguntas, y a diversas posibilidades de lectura, análisis e interpretación de los textos.

El posestructuralismo, por ende, no puede definirse como una sola línea teórica, sino como diversas posturas de pensamiento crítico y estrategias de lectura que cuestionan las bases epistemológicas del estructuralismo, aunque se sustenten en presupuestos similares. Así, por ejemplo, a partir de la misma definición de Saussure del signo, en su distinción entre significante y significado, se fundamenta una idea que podría considerarse central a las diversas líneas del posestructuralismo: un texto es, por definición, incompleto e indeterminado, y el significado es inestable. Esa inestabilidad se basa en el presupuesto saussuriano de que en el lenguaje no hay sino diferencias, sin términos positivos, y que la relación entre significados y significantes no solo es arbitraria y oposicional, sino plural, creando tensiones y un continuo movimiento que provocan un constante diferimiento del sentido. De esta manera, un patrón común en el pensamiento posestructural es la idea de que el significado es inherentemente inestable, mientras el estructuralismo sostenía y buscaba las estructuras fundamentales sobre las cuales se sostiene el sentido y la comprensión, aplicables a cualquier texto o código cultural. En esta misma línea de reflexión se hace evidente la influencia del pensamiento de Jacques Derrida y la deconstrucción sobre el pensamiento posestructural.

Algunos autores e ideas caras al posestructuralismo son, por ejemplo, el desplazamiento de la explicación por origen, el desmantelamiento de las oposiciones jerárquicas, la inestabilidad y apertura de la significación, o la idea de la inestabilidad del sujeto y la identidad. Esto último particularmente relevante desde el Psicoanálisis de Lacan o Deleuze; también es importante el análisis cultural e ideológico de Foucault; la idea del metalenguaje y el placer del texto de Barthes, o el giro feminista de autoras como Hélène Cixous o Luce Irigaray.

La deconstrucción debe ser entendida más que como una escuela filosófica como una práctica o estrategia de lectura, y a través de ella, como una forma particular de desarrollo de pensamiento. Sigue fundamentalmente las ideas de Jacques Derrida, que con sus ensayos “Estructura, signo y juego en el discurso de las ciencias humanas” (1966) y *De la gramatología* (1967) da comienzo a este movimiento. En un sentido amplio, puede

considerarse a la deconstrucción como una de las ramas fundamentales del postestructuralismo, pero a su vez como una de sus fuentes, así como de la teoría crítica, o de la crítica feminista y cultural contemporánea.

Como práctica de lectura, Derrida establece una crítica a las oposiciones binarias que jerárquicamente establecen los criterios de verdad, certeza o identidad en la cultura occidental, precisamente reprimiendo o minusvalorando el otro concepto de la oposición (así presencia/ausencia; escritura/habla; masculino/femenino, etc.), que conforman lo que Derrida llama la estructura ideológica del logocentrismo, que es precisamente lo que la deconstrucción busca develar, dismantelar, e incluso utilizar (estratégicamente) contra sí mismo. En su aplicación específicamente literaria, los aportes de Hillis Miller y Paul de Man a la deconstrucción fueron fundamentales

Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 2012. Capítulos:

- “Fuerza y significación” (9-46)
- “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas” (383-401)

De Man, Paul. “La resistencia a la teoría”. En *La resistencia a la teoría*. Madrid: Visor, 1990: 11-37.

-----, “La autobiografía como des-figuración”. Suplemento **Anthropos**, 29, 1991: 113-118.

Hillis Miller, J. “El crítico como huésped”. En Jofré, Manuel y Mónica Blanco (comp.). *Para leer al lector: una antología de teoría literaria post-estructuralista*. Santiago: UMCE, 1987: 223-256.

Barthes, Roland. *S/Z*. Madrid: Siglo XXI, 2003.

De consulta:

Culler, Jonathan. *Sobre la deconstrucción*. Madrid: Cátedra, 1998.

XI. Libros generales de consulta.

Asensi Pérez, Manuel. *Historia de la teoría de la literatura. (El siglo XX hasta los años setenta)*. Valencia: Editorial Tirant Lo Blanch, 2003.

Culler, Jonathan. *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Crítica, 2004.

Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México D.F.: Siglo XXI, 1998.

Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1988.

Fokkema, D. e Ibsch, E. *Teorías de la Literatura del Siglo XX*. Madrid: Cátedra, 1984

Selden, Raman. *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona: Ariel, 1987.

Vaisman, Luis. "Literatura y estudios literarios", en *Revista de Humanidades*, 3 (1983): 53-77.