

TEORIA E HISTORIA LITERARIAS ACERCAMIENTO A UNA SINTESIS METODOLOGICA

Pedro Ruiz Pérez

1.- Notas previas. La semiótica y las nuevas perspectivas del análisis literario.

La trayectoria que la crítica del siglo XX traza en el establecimiento y aprehensión de su objeto arranca de la fecunda reacción contra la crítica externa y acientífica del siglo XIX. Su objetivo original era la recuperación del valor del texto y el establecimiento de una metodología rigurosa y sistematizada para su análisis, sustentando el estatuto de ciencia para los estudios literarios por la definición de su objeto y la fijación de sus métodos. Con ello, la perspectiva intratextual fue ganando progresivamente en profundidad, coherencia y extensión, hasta prácticamente agotar esta vía de acceso, y todo ello sin haberse acercado significativamente a la naturaleza del hecho literario. Encerrados en las fronteras del texto como artefacto, los métodos inmanentistas dejaban al margen aspectos importantes de la obra literaria, si entendemos este concepto, frente al de texto, como la globalidad del proceso comunicativo, desde que es generado por el emisor hasta que se produce su recepción. La respuesta a la reducción inmanentista se produce precisamente por este camino, que es el de reintegración al texto de su naturaleza de signo, sin olvidar que es también un objeto, autónomo y susceptible de ser analizado en sí mismo. Se reconoce así que el texto encierra una voluntad significativa y que es significativo para alguien, es decir, que forma parte de un proceso comunicativo, y que la literatura es un sistema de comunicación, lo que lleva al establecimiento de la perspectiva semiológica, útil para atender a todos estos factores y a sus relaciones mutuas, dentro de un sistema coherente y unitario. No obstante, los distintos acercamientos a esta disciplina, la multiplicidad de escuelas y el fragmentarismo con que se ha accedido a su utilización, unidos a una irrefrenable tendencia a la multiplicación terminológica, han conducido a una notable difuminación de los presupuestos y métodos

de esta teoría y a ofrecer una imagen de disgregación, que alimenta el confusionismo.

Si, en un sentido muy amplio, la semiología, como ciencia de la interpretación de los signos, es una disciplina que hunde sus raíces en la Antigüedad, los inicios de su vinculación con la perspectiva lingüística hay que situarlos en la escuela americana, con la obra de Ch. S. Peirce, que elabora una teoría semiótica general, sin una relación directa con una semiología de los textos literarios. A Peirce se le debe la voluntad de establecer una teoría formalizable de los signos y de sus reglas de funcionamiento y relaciones, así como una línea de superación del inmanentismo del signo lingüístico saussureano, al proponer una estructura triádica en la composición del signo o, más bien, del acto significativo, pues en él el signo es un elemento primero que remite a un objeto segundo, en un proceso vacío sin la presencia de un tercer elemento, el interpretante, que es el que cierra el mecanismo comunicativo, sin existencia autónoma al margen del mismo. Con esta referencia extrasignica se ofrece una posibilidad, continuada y sistematizada por Norris, de acceso al signo literario diferente y complementaria a la distinción entre significante y significado que alimentó la perspectiva estructuralista.

De otro lado, es en el aparato teórico y conceptual de la lingüística saussureana donde se encuentra el germen más fecundo para el desarrollo de la semiología, al proporcionar a ésta un estatuto teórico y un germen metodológico en los que integrar los aportes de las corrientes anteriores, vinculando esta nueva ciencia al desarrollo de la lingüística. Ya en el *Cours* ésta era contemplada como parte de una ciencia más amplia, la semiología, que estudia la vida de los signos en el seno de la sociedad. En esta afirmación se encontraba la base para la ruptura de las fronteras que, desde la perspectiva lingüística, constreñían el análisis de la obra literaria, pero también estaban esbozadas las direcciones de esta superación, al afirmar el carácter significativo de los hechos lingüísticos --incluyendo los literarios-- y al inscribirlos dentro de un marco concreto de carácter social. Con estos planteamientos, la semiología estaba ya en condiciones de convertirse en el marco teórico para una nueva ciencia de la literatura o, prácticamente, para convertirse en la primera ciencia de la literatura de carácter sistemático y globalizador.

Desde la perspectiva semiótica, la obra literaria admite dos consideraciones igualmente productivas y que resultan complementarias en un análisis integral. De una parte, la obra literaria constituye un sistema autónomo de signos, lo que permite un análisis inmanente, en la línea de las escuelas anteriores y tomando de ellas en muchos

casos procedimientos, conceptos y terminología, constituyendo en ese caso poco más que un proceso de depuración y sistematización de las elaboraciones previas. De otra parte, la obra, como la literatura en general, puede considerarse como parte del sistema de signos que constituyen las artes, con lo que, al margen de tender un puente con los principios aristotélicos, la semiótica introduce un giro fundamental en la línea de evolución de la crítica moderna (1). Es en este sentido en el que, como lleva a cabo M.A. Garrido Gallardo, es posible hablar de una posible solución de continuidad en esta tradición, situada a partir de 1968, cuando los primeros trabajos del grupo de Constanza ponen definitivamente en crisis el paradigma jakobsoniano de la función poética, en el que culminaba lo iniciado por el formalismo ruso en su búsqueda de la literariedad (2).

En síntesis, la semiótica se constituye como una ciencia de los signos y, por lo que nos atañe, como una ciencia del signo literario, o, lo que es lo mismo, de la literatura entendida como signo. Por ello, combina el estudio estructural de la obra con el análisis de los tipos de discursos literarios --el texto como sistema de signos y como signo de un sistema--, lo que conduce a que, sin olvidar el interés por los elementos constituyentes (los rasgos estilísticos o la propia obra en sí), muestre una especial atención por las series, especialmente las genéricas, buscando la reconstrucción de una gramática específica. Asimismo, la semiótica abre la perspectiva de la crítica no sólo hacia aspectos específicamente literarios que trascienden el marco lingüístico, sino también a elementos, factores y dimensiones ajenos al texto, pero intrínsecos al proceso comunicativo y fundamentales para su esclarecimiento. Con este nuevo paradigma se consigue reconducir y, lo que es más importante, asimilar los métodos de análisis planteados desde perspectivas extraliterarias, autocondenados a constituir una crítica externa, desvalorizada en sus vertientes decimonónicas y repudiada por la crítica literaria de carácter científico. En la semiótica estos enfoques se integran en una interpretación global de la obra literaria, lo que no sólo reporta un conveniente organicismo metodológico, sino también un mayor esclarecimiento del texto y del hecho literario en su totalidad. La auténtica importancia del autor o de la sociedad, la visión histórica o la interdisciplinariedad dejan con ello de ser orientaciones distorsionadas, lecturas interesadas o impresionismo ensayístico, y se convierten, sin incurrir en un carácter ancilar, en disciplinas válidas para el análisis literario, que está, ahora sí, en el camino de constituirse en un modelo global y de carácter científico.

Aproximados y fundidos los enfoques psicoanalíticos y sociologistas a una perspectiva semiótica (3), las últimas corrientes de la crítica contemporánea se encuentran también en relación con ella por su ubicación en la confluencia de los niveles sintáctico y semántico y, con más intensidad, en el nivel pragmático, quizá por haber sido éste el más postergado por las escuelas anteriores o porque resulta el más representativo de la concepción semiótica del acto comunicativo. En el primer plano, el espacio fundamental está ocupado por la teoría del texto, aplicación crítica de los postulados y modelos analíticos de la lingüística del texto, surgida de la escuela de Constanza y aún en proceso de expansión (4). La teoría del texto representa en cierta medida un retorno a la investigación lingüística como base metodológica de la crítica literaria, aprovechando para ésta los últimos adelantos de la primera. El elemento definitorio recogido de la *Textlinguistik* es la decisiva superación de los límites de la oración en el análisis lingüístico, lo que conduce a la elaboración, teorización y aplicación de la noción de "texto", de amplia incidencia en la sistematización crítica de la literatura, tanto en su dimensión macrotextual --la obra como texto global--, como en la microtextual --la obra como componente de un texto superior, desde el género al concepto de "literatura"--. La escuela encabezada por T. van Dijk, J. Petöfi y S. Schmidt, constituye por su planteamiento uno de los empeños más omnicomprensivos en el acercamiento crítico al hecho literario, y para ello recaba el soporte doctrinal que le proporciona el formalismo, el estructuralismo y hasta la retórica, pero apoyándose de manera primordial en la lingüística generativa. De ella toma como una idea matriz la distinción entre estructura profunda y estructura superficial. En van Dijk esta oposición se concreta en los conceptos de "macroestructura" y "microestructura", que establecen las relaciones de la obra como "texto" o "microtexto" con su "contexto" o "macrotexto", reelaborando las relaciones estructurales entre el elemento y la serie (5). La teoría del texto presta, en este sentido, menos atención a las obras concretas que a los grupos textuales de gran amplitud, constituidos como casos de tipología macrotextual (6). Orientaciones distintas muestran Petöfi y Schmidt. El primero, con su "Teoría de la Estructura del Texto y Estructura del Mundo" trata de abarcar los componentes contextual (la gramática del texto) y contextual (semántico-extensional), buscando en el primero las estructuras sintácticas en general, y en el segundo la significatividad, así como los mecanismos de producción y recepción de textos. El programa de Schmidt, menos abarcador, tiene también una orientación pragmática, buscando la finalidad de

los textos y la producción de su sentido en la relación de éstos con el receptor.

Otra corriente coincidente con la semiótica en la consideración de la literatura como una realidad que trasciende la dimensión lingüística y la sitúa en el paradigma de los hechos de comunicación es la teoría de la recepción, que centra su atención, no en el emisor ni en el texto, sino en el modo en que éste es actualizado por el receptor. Su práctica coincide con formulaciones ya planteadas en el marco estructuralista, como la polivalencia semántica del texto literario, proclamada por Barthes, o el concepto de "obra abierta" de Eco. Su teoría se sustenta en las doctrinas de la fenomenología y en el intento de recuperar para la obra literaria la dimensión de historicidad. La cuestión central no es saber según qué reglas --históricas o ahistóricas-- ha sido producido un texto, sino de qué manera y bajo qué condiciones se efectúa la recepción de un texto, especialmente en cuanto que obra de arte. Así, la tarea de la historia de la literatura sólo se cumplirá si no se describe la producción literaria como una sucesión sincrónica y diacrónica de sistemas y se la contempla también como una historia especial dentro de la historia general, en la que se enmarca todo hecho literario. La atención al receptor rompe el eje unidireccional que venía rigiendo la consideración de la literatura y le otorga al hecho literario una dimensión social e histórica que anteriormente no se tenía presente o era contemplada con características distintas.

Rota la clausura crítica del texto encerrado en sí mismo, el análisis se centra en el discurso del emisor y en el del receptor, distinguiendo expresamente entre el texto, como objeto material de naturaleza lingüística, y la obra literaria, surgida de la actualización de ese texto por el receptor y de la suma de las distintas lecturas elaboradas históricamente, en continuidad con la distinción establecida por Mukarovski entre "artefacto" y "objeto estético". Desde esta dicotomía, la teoría de la recepción, aunque se interesa por el objeto estético, dirige su atención al artefacto como punto de partida para toda consideración, pues la naturaleza del artefacto como entidad verificable determina que la obra de arte, aun en el caso de que ofrezca de manera explícita una pluralidad de sentidos, sólo permite la elección de determinadas posibilidades a costa de las demás.

El concepto básico, apuntado ya por H.R. Jauss en su texto fundacional, es el de "horizonte de expectativas", en el que se recoge la noción de relación dialéctica entre texto, historia y lector formulada por Gadamer en términos de preguntas y respuestas interconectadas, pero que Jauss aplica, por medio de la idea de la distancia estética en-

tre la oferta del texto y la expectativa del receptor, para elaborar una explicación de la dialéctica entre la historia literaria y la historia general y para definir un motor de la evolución estética más adecuado que la definición formalista en términos de innovación, automatización y reacción, o del determinismo unidireccional del marxismo. Otra aportación fundamental es la de W. Iser -- quien también insiste en la distinción "texto" / "obra"--, con su concepto de "lector implícito" o "narratario" (según Prince), que supone, al tiempo que una distinción entre el receptor ideal y los distintos receptores reales, un mecanismo de proyección e introducción en el texto de los efectos de la recepción, tal como fueron previstos por el emisor, lo que permite una consideración más amplia del fenómeno de lectura (7).

Posteriormente, una segunda generación de críticos de esta escuela se ha empeñado en integrar la teoría de la recepción dentro de la disciplina semiótica, en oposición a la base filológica tradicional que alimenta la obra de Iser, mientras que otra corriente, representada sobre todo por H.U. Gumbrecht, se ha orientado hacia una sociología de la comunicación, señalando que el debate científico ya no consiste primordialmente en un proceso de convergencia, motivado por un ideal de perfectibilidad, hacia el lector ideal y hacia la correcta construcción de sentido, sino en un esfuerzo de recomposición de diferentes construcciones de sentido sobre un texto dado por diferentes disposiciones de recepción surgidas histórica y socialmente. Planteada sobre un fundamento sociológico, la teoría de la recepción analiza cómo se ensamblan estructuralmente lo social y lo literario, rastreando las condiciones de las estructuras de recepción de cada estrato.

En definitiva, la teoría de la recepción se presenta como un cúmulo de propuestas y enfoques divergentes, que tienen en común el ocuparse de la percepción y efecto de la literatura, tal como expresaba Jauss: "La estética de la recepción no es una disciplina autónoma, axiomática, capaz de resolver todos los problemas; es más, es sólo una reflexión parcial sobre un método que está abierto a las adiciones y dependiente de la cooperación con otras disciplinas" (8).

Con un cierto paralelismo a alguno de estos planteamientos se mueve la denominada pragmática de la comunicación literaria, que presenta una relativa independencia respecto a la parte homónima de la semiótica, aunque posee rasgos de coincidencia con la misma, principalmente en su componente teórica. Esta se halla en el marco general de la teoría de la comunicación, especificado en la teoría de los "actos de habla" de Austin, en lo que coincide con los demás intentos de superación del in-

manentismo por un proceso de recontextualización. En este sentido, esta nueva disciplina científica, que aún se encuentra en una fase de definición programática, sin haber alcanzado un grado significativo de aplicabilidad crítica, se debate entre su construcción sobre una base teórica de naturaleza lingüística, por la que se pretende borrar las distinciones entre la lengua práctica y la literatura --ésta es un uso particular de esa lengua, no una clase distinta de lengua--, y una formulación por la que se pretende situar el hecho literario en una dimensión más amplia que la del simple enunciado lingüístico, para recuperar toda la complejidad contextual del acto de enunciación. Se parte de la consideración de Austin y Searle de la literatura como un uso parásito, anormal, del lenguaje, para sostener que la especificidad de la literatura como uso diferenciado de los actos de lenguaje proviene de sus propias circunstancias y no de una realidad lingüística intrínseca con peculiaridades sistemáticas. Ello lleva directamente a la consideración particular de la pragmática de la literatura, entendida como comunicación literaria. Así, es la peculiar actitud de emisor y receptor lo que genera la especificidad, no la lengua empleada en el texto, aunque ésta venga marcada normalmente por una estructuración y coherencia interna. Estos dos rasgos son los que propician que el texto literario sea específicamente capaz de generar su propio contexto, en el que el lenguaje estándar funciona de manera distinta. Como señala Ohmann, "una obra literaria es un discurso abstraído, o separado, de las circunstancias y condiciones que hacen posible los actos ilocutivos; es un discurso, por lo tanto, que carece de fuerza ilocutiva" (9). Su única --y peculiar-- fuerza ilocutiva es de naturaleza mímica: el escritor finge relatar un discurso. Estamos, pues, ante dos actos de habla, de los cuales uno es muy específico y el otro es ficticio: "Una obra literaria imita intencionadamente (o relata) una serie de actos de habla, que carecen realmente de otro tipo de existencia" (10).

Posteriormente, S.R. Levin propone un modelo concreto de enunciado para distinguir estos dos niveles señalados: "En todo poema hay implícitamente una oración dominante que queda elidida posteriormente, pero cuya existencia es necesario postular para que ciertos hechos acerca de los poemas puedan recibir una explicación adecuada (...): 'Yo me imagino a mí mismo en, y te invito a ti a concebir, un mundo en el que...'" (11). En esta oración implícita el texto del poema funciona como proposición completiva o, en términos generativos, como estructura de superficie de la estructura profunda en la que aparece y donde depende de la oración propuesta. Así, según Levin, el texto literario consigue un efecto perlocutivo --derivado del carácter del

acto ilocutivo-- que consiste en la "consciente suspensión de la incredulidad del lector". La apelación a la compli-
cidad del receptor --bien que determinada por la propia
naturaleza del acto de habla literario-- supone una cierta
coincidencia con la teoría de la recepción, disciplina
que, en realidad, se integra en una consideración más am-
plia de la dimensión pragmática, sea de concepción
semiótica o de inspiración en la filosofía del lenguaje.

La definición de U. Oomen, absolutamente en línea con
las posiciones referidas, señalando que el discurso
poético no es en realidad un acto de habla individual,
sino la representación de dicho acto, tiene su mayor
trascendencia no en la derivación de la misma del hecho de
que el texto literario no se vea afectado por una inte-
rrelación entre el poeta y su público, y que su forma sea
definitiva; más bien la tiene en el hecho de que para su
elaboración esta investigadora parte del análisis de cua-
tro de los factores comunicativos señalados por Wunder-
lich: los papeles del destinador y el destinatario; el
tiempo y el lugar de la enunciación; el espacio de percep-
ción de la enunciación; y la interrelación entre los par-
ticipantes que puede establecerse a través del enunciado.
Aun sin desarrollar, estos factores apuntan una vía para
la aplicación práctica en la crítica literaria de estas
especulaciones teóricas sobre la naturaleza de la lite-
ratura.

2.- La integración metodológica.

Ante la pluralidad crítica en la que nos hallamos in-
sertos, son tres las posibilidades que se abren: selec-
cionar un método concreto, para limitarse a sus pre-
supuestos y orientaciones; yuxtaponer varios, intentando
complementar sus postulados y sus aportaciones desde una
actitud ecléctica; o bien procurar englobarlos en una
difícil síntesis abarcadora, que pueda enfrentar con
cierto éxito la multivocidad del hecho literario. En la
actualidad, ésta última es una tarea ardua, pero no im-
posible. De hecho, si reparamos en la trayectoria
metodológica protagonizada por la crítica literaria en lo
que va de siglo, percibimos que comienza a desembocar en
una óptica integradora, tras describir un círculo respecto
a las tendencias histórico-positivistas de finales del
XIX. Las fundamentales corrientes críticas del siglo XX,
de corte lingüístico y de enfoque inmanentista, se consti-
tuyen básicamente como reacción a los enfoques extrínsecos
y científicos dominantes en la anterior centuria. En ese
afán inmanentista se autolimitan a la realidad textual en
sí misma, despreciando el resto de factores literarios e
incurriendo por ello en el extremo opuesto al rechazado:

antipositivismo, antihistoricismo, rechazo de lo contextual, excesiva abstracción y conceptualización, etc. Alcanzado este nivel, los últimos planteamientos se reorientan hacia la contextualidad del hecho literario, para --desde el inmanentismo científico-- integrar los constituyentes marginados en formulaciones anteriores. Con ello se practica un positivo esfuerzo omnicomprensivo del discurso literario, el cual, aunque desde diferentes presupuestos, nos devuelve en buena medida a los seculares planteamientos extra-textuales: históricos, culturales, sociológicos, filológicos, etc.

El trecho avanzado, sin embargo, no es nada desdeniable: ya en el convencimiento de que la obra literaria requiere ser abordada en toda su problemática cotextual y contextual, sin renunciar por ello al punto de partida inmanentista, será posible alcanzar un método científico totalizador que dé cuenta de la misma. Desde este compromiso globalizador, elaborado sobre la tendencia a la recontextualización que muestran las últimas corrientes críticas, es posible incorporar lo más fecundo de cada teoría, sin exclusivizar ni rechazar ninguna, para acercarse a un análisis integral de la obra literaria, aún sabiendo que éste nunca será absolutamente definitivo y que no se puede sustituir por una sistemática aplicación de todas las perspectivas.

En los últimos treinta años, coincidiendo con la proliferación de escuelas, no han faltado las posiciones integradoras, que, en ocasiones, se han convertido en ofertas diferenciadas que han hecho aún más tupido el panorama y han contribuido en parte a justificar ciertos escepticismos. Ya hace más de veinte años, un Aguiar i Silva todavía ajeno a la última oleada de corrientes críticas europeas y con una actitud de descalificación de algunas teorías más por razones ideológicas que científicas, apuntaba el "signo de Babel" como el de los tiempos que vivía (12). A partir de esa situación, el crítico portugués propone una síntesis de los planteamientos críticos existentes, en torno a la articulación del análisis literario en tres momentos: investigación de naturaleza histórico-literaria acerca de la obra, centrada en su entorno; la descripción rigurosa y exhaustiva del mundo semántico de la obra literaria, tanto de sus significantes como de sus significados, tanto de sus macroestructuras como de sus microestructuras de composición y estilo; y la investigación e interpretación de las relaciones entre la obra literaria y otras esferas de valores, desde la organización social hasta las ideologías, las creencias religiosas y los sistemas filosóficos. En la misma dirección no han faltado propuestas semejantes, a pesar de sus divergencias teóricas, entre posiciones tradicionales y perspectivas innovadoras como la semiótica (13).

Las razones de esta coincidencia son fácilmente perceptibles. Con el agotamiento en la crítica literaria del paradigma lingüístico inaugurado por el formalismo ruso, ésta se encuentra con la denominada "crisis de la literariedad" (14), en la que se hace expresa la renuncia a la definición de la *literaturnost* o de la función poética como claves del hecho literario, lo que lleva la atención de la crítica a los aspectos paralingüísticos de la obra literaria y abre, por consiguiente, nuevas vías de integración metodológica y de superación de los reduccionismos críticos. Con la nueva orientación queda superada la férrea distinción establecida por la crítica cientifista del siglo XX entre los métodos extrínsecos de acceso a la obra literaria y los métodos intrínsecos, perfectamente delimitados en el influyente manual de Wellek y Warren y fijados en su división por Anderson Imbert en páginas de repetida cita (15).

La innovadora atención a los elementos literarios que no son de naturaleza estrictamente verbal proviene en línea directa de la crisis antes mencionada, en la que se constata que el concepto de "literariedad" carece de valor absoluto: aparece y desaparece, se modifica continuamente, en una dialéctica de producción y recepción, de factores lingüísticos y modelos socioculturales; es decir, que el texto literario se constituye como tal en un proceso de semiotización, de establecimiento de unos mecanismos comunicativos en un contexto determinado. El resultado de este nuevo planteamiento teórico es la ampliación de la crítica a niveles no atendidos hasta ahora, como establece W. Mignolo (16): el objeto textual, de naturaleza lingüística, ya no es el único centro del análisis, sino que constituye el sistema primario, puesto que no agota por sí mismo el hecho literario; junto a él encuentran su lugar el sistema secundario y el sistema comunicacional, en los que se integran, dentro de una perspectiva semiótica perfectamente definida y fijada, los diferentes métodos de análisis que en el siglo XX y en la centuria anterior han atendido a los distintos aspectos y niveles de la obra literaria.

En este punto resulta de cierto interés atender al esquema establecido por Raman Selden, sistematizando el desarrollo de las distintas escuelas críticas de los dos últimos siglos según el modelo del mecanismo comunicativo y sus diferentes elementos elaborado por Jakobson. Este cuadro sinóptico sustituye la dimensión plana de una serie cronológica unidimensional por la complejidad de su sistema de relaciones multipolar y de temporalidad superpuesta, en el que las escuelas varían básicamente por el objeto de su enfoque, y no sólo por un criterio de evolución. Prescindiendo del canal, Selden proyecta así los

elementos de la comunicación y las funciones que determinan como objetos centrales de las diferentes escuelas:

contexto/referencial			marxista
escritor/	lector/		romántica-formalista-
— texto/poética —		==	
emotiva	conativa		teoría de la recepción
código/metalingüística			estructuralista (17)

Sin entrar en cuestiones de matiz (la situación de la crítica histórico-positivista o de la psicoanalítica), lo que sí se percibe, además de una cierta tendencia al desplazamiento del eje de la crítica de la izquierda a la derecha del esquema, siguiendo el sentido de la comunicación, es el componente de parcialidad denunciado, entre otros, por García Berrio (18), de donde surge la demanda de una teoría integradora que atienda sistemáticamente a todos los elementos. Tal teoría habrá de ser la que contemple el hecho de la comunicación en sí, en todas sus dimensiones, la que considere la literatura como un acto comunicativo integral. Esto supone buscar tal teoría en el ámbito de la semiótica.

El establecimiento y la consolidación de la disciplina semiótica, después de una fase inicial en la que tuvo que competir al mismo nivel que teorías anteriores para encontrar su espacio en la crítica literaria contemporánea, puede ofrecer un marco de integración metodológica de características excepcionales, por la propia naturaleza de la teoría semiológica y por su carácter omnicomprendivo. Ambos se reflejan en el interés por todos los aspectos de la obra literaria, concebida, como hecho comunicativo y significativo, en sus dimensiones más amplias, además de en su vocación de asimilación de las disciplinas y metodologías precedentes, asumiendo sus logros en el análisis literario. Esta es, por ejemplo, la propuesta de Cesare Segre en su clarificador trabajo "A modo de conclusión: Hacia una semiótica integradora" (19). Establecida la naturaleza semiótica de la obra literaria y, consiguientemente, de su análisis, Segre enuncia algunas de las operaciones incluidas en el mismo, con lo que recoge la práctica totalidad de las propuestas elaboradas por la crítica anterior, como la ecdótica con el estudio de las variantes, la relación con el contexto inmediato, la crítica de fuentes replanteada como intertextualidad, la atención al emisor, el análisis de los elementos connotativos y de comunicación no reductibles a fórmulas lingüísticas, las relaciones de narrador y narratario, de pers-

pectiva y focalización, los vínculos culturales del acto de comunicación o la atención a los aspectos lingüísticos, con lo que responde a los tres niveles de análisis previstos por la semiótica --sintáctico, semántico y pragmático--, haciéndolos funcionales con el aprovechamiento de los procedimientos precedentes (20).

En una similar perspectiva semiótica, cabe citar otra propuesta de compromiso entre los tres momentos analíticos delimitados por Aguiar i Silva y la amplitud de intereses del análisis de Segre. El planteamiento metodológico de Carlos Reis contempla tres diferentes objetos del análisis, que, sin coincidir completamente con las tres vertientes expresadas en la semiótica, poseen la misma capacidad inclusiva: el pre-texto, que equipara a la historia literaria y se centra en los aspectos del biografismo, se aproxima al primer momento establecido por Aguiar; el sub-texto, que agrupa la crítica psicoanalítica y la sociológica, presenta cierto paralelismo con el momento del análisis semántico, aunque también encuentra correspondencias con la tercera escala del análisis de Aguiar, que se detiene en las relaciones de la obra con otras esferas de valores; el texto literario, finalmente, que se presenta como el objeto de la sintaxis semiótica, no está expresamente situado por Aguiar, pero es obvio que constituye el eje central de toda crítica literaria (21).

= La situación de la teoría crítica, pues, está, en su misma confusión, bastante definida. A la multiplicidad de propuestas elaboradas a lo largo de todo el siglo XX se superpone en las últimas décadas una lógica y generalizada consigna: la de introducir un principio de orden y jerarquización. El efecto no se hace esperar. La proliferación de revisiones, panorámicas e historias críticas de la crítica, por un lado, y de síntesis y manuales, por otro, viene a acentuar la tendencia a la relativización de los métodos, al subrayar sus coincidencias y descubrir sus limitaciones, a la vez que, simplificándolos y disecionándolos, los hace más asequibles, los difunde --y, en cierto modo, difumina-- y favorece el eclecticismo, que comienza a afianzarse en el momento actual. Una evidencia se ha impuesto: los métodos que se presentan con ínfulas de totalidad, con pretensiones de valor absoluto, se limitan, en mutua dialéctica con modelos semejantes, a disciplinas de acceso a aspectos parciales del fenómeno literario, a métodos especializados dentro del sistema total de la Ciencia de la Literatura en alguna de sus tres divisiones básicas: la teoría, la crítica y la historia literaria. Cada uno de estos métodos es capaz de alumbrar con mayor o menor eficacia una parcela determinada de la obra literaria, pero nunca puede reducir toda su complejidad, abarcando la dimensión completa de la naturaleza literaria, por lo que se impone la necesidad de conjuntar y con-

jugar todas estas disciplinas, facilitando su complementación, de la misma forma que resulta imprescindible abarcar las tres ramas de la ciencia literaria, trasvasando entre ellas sus realizaciones.

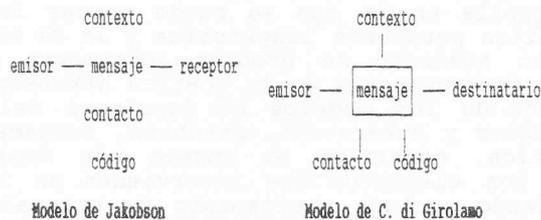
3.- *La naturaleza de la obra literaria.*

Cuestionada la inmanencia del texto y replanteada su autonomía como algo distinto al aislamiento absoluto, se recupera para él la naturaleza de mensaje y su carácter significativo. Concebida la obra literaria como un signo, su autonomía queda relativizada: un signo es siempre signo de algo, remite a un referente ajeno y se establece por la voluntad comunicativa de un emisor que busca la conexión con un receptor, los cuales deben unirse en un proceso significativo de dimensiones más amplias que las del texto y en el que éste debe situarse para descubrir su integridad. En este acto significativo, que es un acto de comunicación, el texto funciona como un mensaje, lo que supone un límite a su absoluta inmanencia y, lo que el más productivo, impone al análisis un enfoque de mayor amplitud de campo, es decir, no centrado exclusivamente en el texto, sino penetrando también en las relaciones que éste establece con los demás elementos del proceso comunicativo, para iluminar mejor los propios mecanismos internos. Asumiendo esta dimensión significativa, en la que la semiótica codifica específicos procedimientos de análisis, podemos partir en el planteamiento teórico de una etapa anterior, aquella en la que se puede marcar la frontera entre la crítica puramente lingüística y la de base semiológica. Dicho tránsito se produce justamente desde los presupuestos fundacionales de la poética jakobsoniana.

Partiendo de los modelos de funciones del lenguaje debidos a Bühler y Mukarovski, Jakobson, fundamentando la moderna poética, construye el modelo más amplio en el análisis de los elementos que intervienen en la comunicación, habiendo sentado previamente la naturaleza de la obra literaria como hecho comunicativo. La ventaja que ofrece la construcción jakobsoniana es que recoge y sistematiza toda la trayectoria de la crítica lingüística desde la aparición del formalismo ruso. Es la búsqueda de la pretendida "literariedad", formulada ahora como "función poética", lo que permite mantener la atención sobre la materia textual como eje central de todo análisis literario. Al mismo tiempo, contamos con la perspectiva que da contemplar la específica función poética en el contexto de la serie de equivalentes funciones del lenguaje, en las que es posible concretar el resto de los aspectos de la comunicación literaria y buscar en ellos los componentes extratextuales que puedan definir lo literario,

constatando el fracaso de los asedios de base lingüística. Estos pueden ser aprovechados en determinados avances conseguidos, pero su validez se relativiza y se incorpora a una visión más amplia del fenómeno literario.

En esta línea, resulta muy útil atender a la modificación del esquema jakobsoniano propuesta por Constanzo di Girolamo, por la que queda apuntada una vía para romper el carácter plano y unilineal del modelo y para situar la atención al texto en una perspectiva central, pero poliédrica y más adecuada a la planteada por la formulación de la función poética. Partiendo de una base glosemática, Girolamo (22) desarrolla una teoría del hecho literario que, con una perspectiva semiótica, integra las más significativas cuestiones planteadas por el estudio de la literatura, como los fundamentales conceptos de poética y retórica, la noción de desvío lingüístico, los aspectos de recepción y sociología de la literatura, las cuestiones genéricas o la aplicación del modelo chomskiano, para hacer desembocar el problema de la literariedad en la consideración del "texto literario como mensaje". En el capítulo que encabeza este epígrafe el crítico italiano reescribe el esquema jakobsoniano respetando los seis factores de la comunicación, pero estableciendo un nuevo sistema de relaciones entre ellos, en el que la linealidad del original sobre el eje del mensaje es sustituida por un haz de relaciones radiales que parte también del núcleo que constituye el texto:



A este replanteamiento se accede tras la comprobación de la falta de autonomía de la función poética, más allá incluso de su incapacidad para deslindar lo estrictamente literario --lo que ya se constató desde las propias filas de los cultivadores de la poética--, momento final en el fracaso de los procedimientos exclusivamente lingüísticos. Tras hacerse insostenible la negación de la existencia de una función referencial en los textos literarios y verificar que la cuestión de la literariedad viene determinada por los mecanismos de recepción, el modelo se aboca a un análisis semiótico, en el que junto al nivel sintáctico

aparecen con igual valor los niveles semántico, que atañe a los valores significativo-referenciales del texto, y pragmático, centrado en las relaciones que el texto establece en el proceso de emisión y recepción. En la propuesta de Girolamo se podría sobreentender un cierto radicalismo, al soslayar la atención al texto de forma paralela a la negación de la autonomía de la función poética, no sólo desplazada del lugar central que le otorgaba la propuesta de Jakobson, sino despojada incluso de existencia como tal. "Está claro --reconoce Girolamo-- que el mensaje es absolutamente central e insuprimible de entre los demás factores, y sin él no se daría comunicación alguna (...). El mensaje --precisa más adelante-- puede ser 'orientado hacia' o emitido 'en función de' el emisor o el destinatario, o el contexto, el contacto o el código, pero un mensaje en función de sí mismo produciría la no comunicación. La función poética en el estado puro es lo inefable, o un acto no lingüístico" (23). La inviabilidad del modelo metodológico sustentado por el concepto de función poética, sin embargo, no debe implicar, a mi juicio, una postergación del análisis intrínseco del texto, que ha de constituir un paso imprescindible para delimitar los mecanismos que establecen su funcionamiento, a partir de los cuales podemos determinar su validez efectiva en el conjunto de relaciones del texto con los demás elementos del proceso comunicativo.

Entendiendo, pues, la inmanencia como un postulado metodológico y no ontológico, el análisis autónomo del texto, aun entendido como punto de partida para niveles de análisis más amplios, requiere unos procedimientos específicos cuyas líneas básicas, como reconoce la semiótica, se encuentran en los modelos analíticos desarrollados por la crítica lingüística.

4.- Niveles metodológicos.

El método estructural, en sus distintas formulaciones y desarrollos, ha mostrado especial validez en el esclarecimiento de los niveles macrotextuales, entendiendo por tales tanto el del texto percibido en su totalidad orgánica, como el de la unidad superior que conforman un conjunto de textos (por ejemplo, la estructura de un género, bien según el paradigma de Propp, bien según el mecanismo propuesto por García Berrio). A nivel microtextual, es decir, en el de los elementos textuales considerados en relación a un texto mayor (fragmentos, pasajes o, por extensión, composiciones muy breves), no se puede soslayar la validez demostrada por la aproximación estilística, entendida también en su sentido amplio y sin limitarse a una propuesta individual. En términos gene-

rales, se trata de reconocer la aplicabilidad de los conceptos críticos elaborados a partir de las propuestas iniciales del formalismo ruso, en cuya estela cabe situar tanto el estructuralismo como los desarrollos lingüísticos de la estilística. Dicha aplicabilidad se entiende referida a un nivel concreto de análisis y dentro de una perspectiva más amplia, en la que el análisis textual sólo representa un acercamiento parcial. Con esta orientación, el conjunto de escuelas que se pueden englobar bajo la denominación de crítica lingüística ofrecen un amplio repertorio de instrumentos analíticos, con un objeto muy definido y concreto y de uso determinado en cada caso por la especificidad del objeto de análisis, marcada por parámetros tan dispares como el género, la extensión, la estética, la codificación o la originalidad de cada texto.

La relativización del papel del objeto textual en el mecanismo comunicativo de la literatura conduce el enfoque del análisis hacia los demás elementos colindantes y sus funciones dentro del proceso de significación, bien entendido que, como recalca Girolamo, las funciones correspondientes tampoco pueden ser exclusivas, como en el caso de la poética, sino que todas ellas se dan combinadas en proporciones distintas en cada obra literaria. En el esquema comunicativo más simplificado, reducido incluso respecto a la propuesta de Bühler, los dos elementos más inmediatamente ligados al texto y verdaderamente imprescindibles son el emisor y el receptor. La ausencia de cualquiera de ellos rompe la línea de la comunicación, anula el mensaje como tal y, consiguientemente, elimina la naturaleza literaria del texto. Estos dos elementos básicos pueden entenderse como el con-texto o contexto del texto, esto es, los dos elementos coincidentes con el texto y necesarios para la constitución de éste en mensaje. Atender a ellos, desde la perspectiva semiótica, supondría entrar en el terreno de la pragmática, en el que se han desarrollado modelos teóricos precisos tanto en el ámbito general de la semiótica como en el de la disciplina nacida de la teoría de los *speech acts*, y desde ellos es posible el acercamiento riguroso a estos dos elementos. Ahora bien, la parcelación de estos niveles de análisis, el textual y el pragmático, no debe sobrepasar el límite de la exposición teórica, para constituirse en momentos distintos y separados entre sí y de todo el proceso de análisis, sino que deben ser entendidos como perspectivas distintas que, en la práctica, deben superponerse, para centrar el objetivo de la crítica en el esclarecimiento de las relaciones que se establecen entre ellos y de cómo éstas tienen lugar en el territorio específico del texto literario, como núcleo generador de todas las relaciones, tanto intratextuales como extratextuales.

En este marco es en el que se puede producir la integración, dentro de una perspectiva nueva y globalizadora, de los enfoques psicologistas y sociologistas, centrados los primeros en el emisor y los segundos, fundamentalmente, en el proceso de recepción, pero superando las limitaciones de las propuestas anteriores, desde el biografismo del siglo XIX a la sociología cuantitativa del objeto literario, pasando por la crítica psicoanalítica. Todas estas líneas de abordaje resultaban poco válidas, no por carecer de rigor científico --plenamente alcanzado en el presente siglo--, sino por resultar fragmentarias y reduccionistas y, como consecuencia de ello, extraliterarias. No pretendo trasladar aquí los anatemas lanzados por la crítica lingüística respecto a otras vías de acceso al fenómeno literario, sino señalar el peligro de que estos enfoques, si no se integran en una visión global de la obra literaria y de su análisis, corren un riesgo más o menos cierto de permanecer en un nivel de superficialidad, que no representa más que los alledaños de la literatura, cuyo ámbito es el de la interrelación de los distintos elementos señalados. Por ello es necesario no separar los dos niveles de análisis. No es posible entrar, por una parte, en el estudio de las estructuras, mecanismos expresivos y recursos estilísticos del texto y, a continuación y por separado, psicoanalizar al autor, recomponer su biografía o interpretar sus intenciones, y, paralelamente, indagar en la forma en que dicho texto fue leído, en la valoración que se hizo del mismo o en el impacto que produjo en su entorno social.

lh

Conduciéndola de este modo, la comprensión del texto queda sustancialmente empobrecida, mientras que las demás aportaciones, sin negar su interés para otras perspectivas, permanecen absolutamente marginales al conocimiento de la obra literaria. La vía para obviar esta tentación fragmentarista es la de atender a todos estos factores en el mismo plano del análisis, introduciendo una organización metodológica, pero contemplando todos estos elementos en sus relaciones mutuas, es decir, en función uno del otro. El procedimiento fundamental es centrarse en la forma en la que los factores ligados a la emisión y a la recepción operan en el texto, se muestran en la superficie textual y funcionan en su interior.

El cautiverio de Cervantes, por ejemplo, interesaría no en su dimensión anecdótica o de curiosidad erudita, sino en tanto factor situado en los orígenes del proceso de reelaboración literaria de los modelos genéricos de la narrativa morisca; la anonimidad del autor del *Lazarillo* resulta más interesante como respuesta funcional a las necesidades impuestas por un género nuevo que por los propios problemas históricos ligados a la Inquisición; las

apelaciones al lector en los poemas de Berceo o en *El libro de Manuel* de Cortázar, en fin, descubrirían, junto a su valor documental de tipo sociológico --la transmisión oral en una sociedad analfabeta, en un caso, y la conciencia de la injusticia y de la necesidad de su resolución, en el otro--, unos precisos valores de caracterización genérica y unos mecanismos de decodificación como clave narrativa que proporciona precisas determinaciones estilísticas y estructurales.

De este modo es posible integrar, valiéndose de los instrumentos de análisis facilitados por estas disciplinas, los elementos de una perspectiva más amplia que la del nivel textual, ampliando el conocimiento de la obra literaria, tanto en su dimensión individual, como en sus relaciones con las series más amplias en las que puede inscribirse. En la perspectiva histórica, que contempla la obra como parte de una sincronía concreta dentro de una secuencia diacrónica, emisor y receptor, como señala la pragmática, son los factores que determinan esta relación, sin la cual el texto entra en el ámbito de la eternidad o, en términos más estructuralistas y menos metafísicos, en el de la ucronía. También estos dos elementos son los que explican el funcionamiento de la obra dentro de su serie genérica, sobre todo desde el "horizonte de expectativas" definido por Jauss en la teoría de la recepción. A partir del mismo se puede poner de relieve la dialéctica que se establece, lo mismo en el plano histórico que en el genérico, entre los modelos impuestos por las normas sociales y los rasgos genéricos, situados en el espacio definido para la recepción, y la propuesta de innovación, evolución o desvío vinculada a la creación individual.

Un tercer elemento define la pragmática, semiótica o no, junto al emisor y al destinatario, en el con-texto, es decir, en el entorno del texto que lo define como tal. Este tercer elemento es el que en el sentido estricto denomina Jakobson el "contexto" y que representa la realidad exterior al texto, ajena al mismo desde la consideración de éste como una estructura cerrada e inmanente. Pero ya ha quedado demostrada la inviabilidad de la definición lingüístico-formal del hecho literario, y Girolamo dejó expresa la existencia en el hecho poético de una función referencial, de mayor o menor grado, pero de inevitable presencia. Ello es evidente desde un punto de vista semiótico, en el que el texto pone de manifiesto su naturaleza de signo y, como tal, su demanda de un referente definido, una realidad separada pero no autónoma, respecto a la que establece un vínculo insoluble a través del proceso de semiosis y los mecanismos de significación. Ya Bühler designaba como función referencial la que se centra en el cuarto elemento del proceso, y en él podemos ver el referente real de la obra literaria. Sin embargo, este

factor de la comunicación debe ser considerado como algo más que un simple referente, entendiendo por tal la realidad estricta que es conceptualizada como significado del signo literario. No obstante, tampoco debe perderse en la indefinición que supone ver en él un conjunto de parámetros histórico-culturales (cronológicos, religiosos, políticos, económicos, artísticos, filosóficos, etc.) en los que se sitúa el origen de la obra y que pueden ejercer sobre la misma un grado más o menos acentuado de condicionamiento o determinación.

Así, en el análisis del texto moratiniano de *El sí de las niñas* no deberíamos atender a este factor reduciéndolo al mero alegato por la libertad de elección de las mocitas casaderas, ni difuminarlo en una reconstrucción del momento histórico en el que aparece, determinado por la Ilustración, el Neoclasicismo, el afrancesamiento o el absolutismo real. Frente a ello, habría que definir este cuarto elemento como contexto referencial, viendo en él, al mismo tiempo, el marco de referencia en el que se mueve el proceso de significación y el universo de referencia que, dentro del anterior, determina el significado del texto. Con ello, podríamos explicar no sólo el sentido del expreso alegato moratiniano en el marco de la voluntad reformadora de los escritores ilustrados, sino también la relación que, dentro de esa voluntad reformadora, se establece con el modelo formal seleccionado para la pieza, poniendo todo ello en relación con el proyecto de homologar las costumbres, sociales y artísticas, de España con las del resto de Europa, bajo la égida del modelo francés. De este modo, definiríamos un universo de referencia mucho más amplio que el de la cuestión matrimonial, perfilando ese contexto referencial al que he aludido y que es el que proporciona la clave de los aspectos puramente estilísticos (uso de la prosa, registro lingüístico...), dramáticos (regla de las tres unidades, modelo de la comedia...) y argumentales (acción, tratamiento de los personajes...). Como en los casos anteriores, la propuesta es la de tomar en consideración los factores extratextuales aglutinados por este elemento de la comunicación, para determinar a partir de ellos su incidencia en el nivel textual y las manifestaciones de la misma que en él resultan apreciables, rompiendo la clausura del texto, pero manteniéndolo como centro del análisis por su naturaleza de objeto positivo, de material absolutamente objetivable en el análisis literario.

En esta línea, resulta conveniente extender dentro del campo de la pragmática la atención del crítico hacia otros factores, generalmente soslayados y poco formalizados, que se sitúan en el entorno del texto y que en múltiples ocasiones pueden resultar definitivamente iluminadores de su más íntima naturaleza. En definitiva, se

trataría de integrar dentro de la propuesta analítica el resto de los factores definidos por Jakobson como innovación frente a los esquemas comunicativos anteriores. El canal y el código, conceptos en los que podemos formalizar los demás factores extratextuales de la comunicación literaria, vendrían a constituir, en el marco teórico recogido páginas atrás, niveles diferenciados en la relación con el texto, tanto en el plano del análisis como en el del proceso comunicativo. Siguiendo con la terminología empleada, estos dos elementos podían denominarse el contexto del con-texto, bien entendido que no representan un ámbito más alejado del texto que el que ocupan emisor, receptor y contexto referencial, sino que constituyen sendos mecanismos de intermediación entre estos elementos y entre los mismos y el texto.

Resulta evidente que el canal es el medio a través del cual el texto pone en comunicación al emisor del mismo y a su destinatario, en tanto que el código es el elemento que establece la relación entre el texto y el contexto referencial y el instrumento por el que el emisor elabora su mensaje y el receptor puede asumirlo como tal e interpretarlo. Por esta razón, ambos elementos pueden resultar determinantes o, al menos, condicionar ciertos rasgos del texto, sin atender a los cuales puede enturbiarse peligrosamente su entendimiento e interpretación crítica. Queda claro, pues, que, como en el caso anterior, no se trata de atender a estos factores como objetos específicos del análisis literario, sino de incorporar los mismos como fuente de claves específicas en la configuración del texto y, por consiguiente, en su análisis. El canal, entendido en una perspectiva más amplia que el simple concepto de distribución en la sociología del consumo literario de Robert Escarpit, puede revestir una naturaleza compleja, que va desde las simples condiciones materiales que determinan una transmisión oral o escrita y, dentro de ésta, manuscrita o impresa, hasta las mismas características de la lectura.

Es incuestionable que la difusión oral condiciona tanto el mismo hecho de la composición como los propios recursos estilísticos del texto, sin olvidar el hecho decisivo de las variantes introducidas en el proceso de transmisión por los mecanismos de reelaboración definidos por Menéndez Pidal al analizar la poesía de tipo tradicional. Al hilo de esta mención, el romancero ofrece un ejemplo inigualable de los hechos aludidos, desde su primera estructura fragmentaria al empleo de frases formularias, consideradas desde la perspectiva de recursos compositivos y desde la de marcas estilísticas, también en relación con la naturaleza de la recepción y las características del receptor. Es obvio que en este nivel resulta muy difícil deslindar lo correspondiente al canal de

lo referente a emisor y receptor, pues no en balde estos dos elementos constituyen los extremos entre los que funciona el canal y, por tanto, ofrecen una estrecha interdependencia.

Esta es comprobable si atendemos a las ya mencionadas condiciones de lectura, ligadas al canal utilizado en mutua y recíproca relación de causa y efecto. Baste pensar en peculiares condiciones de recepción que podemos encontrar en la Edad Media o en los Siglos de Oro, pero también el siglo XVIII y hasta bien entrado el XIX. Como ejemplos se pueden alegar los fenómenos de lectura colectiva, en la que un letrado leía en voz alta para una comunidad un texto escrito, como ocurría con los poemas de Berceo, circunstancia en la que un autor abordaba una composición escrita, pero atendiendo a su transmisión oral, lo que explicaría las fórmulas conversacionales o la apelación a los oyentes en estos poemas, así como la peculiar actitud que un siglo después encontramos en Juan Ruiz al afrontar la composición de su libro, su estructura, su estilo y su fragmentación. El estilo declamatorio de *La Celestina* encontraría también su razón en que ésta es precisamente la naturaleza de su transmisión, como corresponde a su género de comedia humanística, situada a medio camino entre la lectura y la representación. Algunas de las peculiares características de la lírica áurea encuentran aclaración si atendemos a la naturaleza de su transmisión, mayoritariamente al margen de los circuitos de la imprenta y condicionada por un fenómeno de lectura tan individualizada como el de los cartapacios poéticos, donde cada lector es el que elabora su propio "libro". La existencia de círculos, tertulias y gabinetes de lectura en los siglos XVIII y XIX nos da también una clave para entender tanto la proliferación de determinados géneros, favorecidos por el tipo de lectores que estos núcleos generaban, como algunas de sus características estilísticas o narrativas, paradigmáticamente representadas por la técnica folletinesca, extendida incluso a la gran novela decimonónica, desarrollada por la difusión de la prensa periódica y su constitución en canal privilegiado de la literatura narrativa.

Tras estos ejemplos notorios de la influencia, que puede llegar a ser decisiva, de las condiciones materiales y culturales que agrupamos en el concepto de "canal", resultan obvias muchas de las explicaciones teóricas acerca de éste y otros factores en la configuración definitiva de la comunicación y el propio mensaje comunicado, el cual debe constituir el núcleo central del análisis, de la misma forma que ocupa este lugar en el acto comunicativo. El último --no en relevancia-- de esos factores a considerar es el que enmarcamos como "código", en el que hay que englobar una amplia relación de sistemas de modelización,

entendiendo este concepto en un sentido más amplio que el que le otorga Lotman y la escuela de Tartú. Estos sistemas de modelización pertenecen a los niveles más diversos: las reglas de la lengua natural empleada, las convenciones o disposiciones sociales, la tradición literaria, la estética vigente, los modelos genéricos, etc.

El código lo integran, así, todas aquellas estructuras que, como parte del mismo, son generadas por el contexto de una obra y permiten que para ella éste adquiera la naturaleza referencial. El código o, de manera más ajustada, los códigos son los procedimientos por los que el contexto modeliza el texto y, de rechazo, le permiten a aquél funcionar como referente. Todas las convenciones histórico-culturales que se pueden definir en el contexto referencial se proyectan a través de códigos específicos en la composición del texto, determinando su naturaleza textual, pero propiciando también su naturaleza significativa, pues sin estos códigos el texto no resultaría inteligible para el receptor, perdería su carácter de mensaje y se interrumpiría la comunicación, condición imprescindible para el hecho literario. El emisor tiene que tener en cuenta estas convenciones para codificar su mensaje, teniendo en cuenta que, además de como mensaje emitido, éste debe funcionar como mensaje recibido, por lo que debe atender también a las posibilidades de decodificación, lo que incrementa la incidencia de estos condicionantes en la formación del texto.

Por otra parte, el receptor debe atender a estos códigos para realizar plenamente su función. El receptor, bien sea el lector gratuito o el crítico profesional, puede ser contemporáneo de la emisión textual, por lo que comparte los mismos códigos --me refiero al "lector ideal", no condicionado por limitaciones culturales o sociales o por prejuicios ideológicos-- que el emisor. En este caso, y dejando al margen la mayor o menor facilidad para interpretar correctamente las intenciones del autor, los mecanismos de codificación actúan sobre todo como proyecciones del horizonte de expectativas del receptor, por lo que, si se sitúa en esta perspectiva, la crítica puede tener bajo su enfoque la incidencia de las condiciones --no materiales-- de emisión y recepción en el propio texto.

Cuando el receptor está situado en una sincronía diferenciada del momento de emisión, su horizonte de expectativas y, por tanto, sus posibilidades de decodificación se encuentran ampliadas. Dos opciones básicas se presentan en esta circunstancia: la de adoptar, en un ejercicio histórico, el conjunto de códigos con los que pudo contar en su momento el emisor, o, por el contrario, aplicar al texto recibido una lectura definida por los códigos propios de la temporalidad del receptor, sin que

sea posible precisar la corrección o incorrección de cada una de estas posibilidades, sólo delimitadas en lo que se refiere al rigor de su aplicación, sin trasvasar a la intencionalidad del autor o al sentido original de la obra componentes que sólo surgen en la recepción desde códigos no previstos y, en cierto modo, anacrónicos.

5.- *Problemas de la historia literaria.*

La dicotomía apuntada puede alcanzar una notable trascendencia en el ámbito de la teoría y la crítica literaria. A la disyuntiva de recomponer los códigos que aplicaron su vigencia al acto de emisión o plantear su recepción desde los códigos de una sincronía distinta, es necesario ofrecer una síntesis que evite el reduccionismo empobrecedor. Frente a éste, se debe intentar la combinación de los dos enfoques, completando la visión crítica con la perspectiva filológica del buceo en el sentido original del texto y con el contraste valorativo --no en términos de anatema o consagración-- de la lectura actual, destacando el modo en que la obra ha afrontado el paso del tiempo. Una y otra opción, en todo caso, suponen un proceso de historización, reintegrando al texto su esencia temporal, la que le proporciona su actualización en cada momento concreto. Ya sea contemplándolo como un texto del siglo XIII, del XV o de los momentos finales de la Restauración, ya sea leído desde la penúltima década del siglo XX, el texto encuentra en la recepción --que es la que convierte la naturaleza puramente material del texto, simples trazos de tinta negra sobre un soporte de mayor o menor blancura, en una plena obra literaria, acto comunicativo conclusivo-- la dimensión histórica que Jauss y sus seguidores supieron ver en el hecho literario y reintroducir en su interpretación crítica (24). Contemplado aquél y planteada ésta como fenómenos históricos, los efectos pueden resultar sumamente beneficiosos. La obra literaria se despoja de su aureola de eternidad, garantía de intangibilidad y justificación de la inefabilidad del misterio poético, actitud en la que coinciden tanto las orientaciones superadoras de la crítica de base idealista como la actual reivindicación de la historia literaria (25).

Desde una perspectiva correcta, la historización de la obra literaria supone el reconocimiento expreso de su potencialidad para atravesar la diacronía y extenderse en el tiempo. Pero esta característica no es sinónimo de eternidad; más bien lo contrario, pues la obra no se contempla como una esencia permanente que recorre el tiempo con un salvoconducto de inmutabilidad, sino que se descubre que su naturaleza está formada por la sucesión de diferentes realizaciones en continuas sincronías perfecta-

mente distinguibles. Tanto las realizaciones como las correspondientes sincronías son concretadas y delimitadas, susceptibles de una suma que enriquece progresivamente el significado de la obra, pero que no conforma su naturaleza, fruto de la relación dialéctica entre un concreto acto de emisión y un no menos concreto acto de recepción, marcados cada uno por sus propias circunstancias y por los códigos a través de los que éstas se proyectan. Con esta doble mirada, el crítico, si no alcanza la utópica objetividad, al menos es consciente de su propia subjetividad como sujeto receptor (26) y puede sustentar sobre esta conciencia el rigor de su crítica, elaborada con el dominio simultáneo y complementario de los mecanismos de codificación de su autor y los mecanismos de decodificación que le ha proporcionado el desarrollo histórico general, el de la historia de la literatura y, de manera más específica, el de la disciplina crítica.

El ejercicio de la perspectiva histórica nacido de esta actitud tiene una manifestación primaria en la atención a la obra como manifestación genérica o, lo que es lo mismo desde el punto de vista crítico, atender a la obra como realización concreta dentro de un contexto genérico. Los géneros, naturalmente, son considerados en este planteamiento no como entidades metafísicas de existencia eterna, definidos por las tres categorías clásicas de épica, lírica y dramática, sino como realidades históricas y, como tales, modificables, según se expresa en el empleo de la adjetivación: novela pastoril, histórica, de costumbres, naturalista, policiaca, rosa, etc. En cuanto código fundamental, en el género se manifiesta toda la presión de las circunstancias históricas y desde él se condicionan los rasgos del texto. Dichas presiones pueden corresponder a vastos fenómenos sociológicos o a particularizadas decisiones políticas, y pueden condicionar el fomento, la desaparición o la modificación de los rasgos de un género, con los consiguientes efectos en la creación literaria y en los textos resultantes. Baste citar tres ejemplos significativos en los que se combinan estos factores. El desarrollo del sistema feudal lleva aparejados una serie de procesos sociales, entre los que se encuentra la codificación del erotismo bajo la fórmula del amor cortés, que fomenta la aparición y desarrollo de un amplio grupo genérico de características caballerescas, articulándose en torno al concepto del amor, desde la narrativa caballeresca a la lírica cortesana. Una prohibición real sobre la edición de comedias se encuentra en el origen de la aparición de una serie de obras, como *La Dorotea*, de Lope de Vega, denominada "acción en prosa", o Los cigarrales de Toledo, de Tirso de Molina, radicalmente nuevas desde el punto de vista genérico. Un caso extremo es el que representa la extinción de todo un género, como el de los autos

sacramentales barrocos, a partir de su prohibición gubernativa en 1765 como medida de la administración ilustrada.

La validez crítica de la atención a estos elementos de la comunicación literaria resulta incuestionable desde que la semiótica desplazó como alternativa más comprensiva los modelos de análisis lingüístico, encerrados en los límites del texto. Pero no sólo el nivel pragmático del análisis semiótico --y corrientes parcialmente coincidentes, como la pragmática o la propia teoría de la recepción-- da cabida a estos factores como decisivos en la configuración de la obra literaria. De manera aún no muy sistematizada la crítica de base lingüística ya había operado con ellos, más o menos disimulados tras el concepto de tradición literaria, que, en realidad, viene a ser la forma en que, en una serie diacrónica, se manifiesta el factor código como formalización de los condicionamientos que el contexto referencial y el propio canal utilizado establecen en la relación comunicativa entre emisor y receptor. El concepto de tradición literaria, que, ciertamente, se puede superponer sobre los conceptos manejados en estas páginas, quizá resulte operativo en un cierto nivel de análisis, pero resulta poco sistematizado conceptualmente y difícil de incardinar en un marco teórico amplio, al tiempo que presenta para el crítico un riesgo cierto de deslizarse, incluso inconscientemente, hacia unos planteamientos historicistas de corte decimonónico que lleguen a degenerar en la "crítica hidráulica" denunciada por Pedro Salinas. Con la introducción de la perspectiva diacrónica, el concepto de tradición literaria fue haciéndose un hueco en la crítica formalista y desempeñó un papel de cierta importancia en la estilística de Dámaso Alonso, aunque su papel más relevante lo alcanzó en la crítica de T.S. Eliot y su idea de la simultaneidad de la historia literaria sentada en *La tradición y el talento individual*.

Curiosamente, la semiótica no ha prestado una atención destacada a este aspecto, clave en la codificación signíca esencial en el proceso de semiosis, aunque no han faltado entre sus cultivadores españoles ejemplos reseñables (27). En tanto, a partir de las aportaciones teóricas de la semiótica, su interés ha recibido un nuevo impulso con la reformulación de la crítica literaria desde unas nuevas perspectivas lingüísticas, en la teoría del texto. Dentro de esta corriente, García Berrio ha reivindicado el estudio de "lo que se ha llamado con el término hoy desacreditado de tradición literaria: los motivos literarios de género y época". En las mismas páginas destaca la trascendencia de estos motivos en la configuración textual, como elementos claves en el plano contextual, frente a lo que mantienen otras tendencias recientes (28).

De acuerdo con las relaciones comprobadas entre el código y la tradición literaria, no resulta posible seguir entendiendo "período" simplemente como una sincronía, es decir, con un carácter puntual y aislado, sino que hay que considerar dicho concepto como el mecanismo de inserción del texto, no tanto en su contexto histórico-cultural como en la historia literaria, pues el primero sólo puede interesar a la crítica literaria en cuanto se elabore literariamente como código. Sin embargo, esta perspectiva histórica, alejada de historicismos mecánicos, enumerativos o deterministas, se pretende también diferenciada de una simple diacronía, entendida como sucesión cronológica de elementos. Con la visión estructuralista de que parte la distinción entre diacronía y sincronía, no es lícito ni funcional considerar a la primera como una continuidad de sincronías diferenciadas y unidas sólo por una relación temporal. Como estableció Saussure, la diacronía es, en rigor, una perspectiva de estudio, y en ella debe tener vigencia el enfoque estructural que la determina. Así, hay que plantear la diacronía como una estructura cronológica, un sistema que se desarrolla en el tiempo con características similares a los sistemas estructurales que funcionan en un plano sincrónico.

6.- *La obra y las series. Perspectivas de integración.*

En la serie histórico-literaria se dan, por su misma especificidad, unas características de sucesión y permanencia. La primera viene determinada por el modo en el que las obras literarias van apareciendo, dejando en el pasado las obras precedentes. Pero, como, por su propia naturaleza, la obra literaria es capaz de atravesar el tiempo, alcanza su segunda característica, que representa la inacabable actualización de las mismas y la posibilidad de establecer entre ellas un diálogo fructífero, en el que no existen barreras temporales. Así, la serie histórico-literaria como sistema estructural se establece sobre relaciones que son simultáneamente en presencia y en ausencia, fundiendo los rasgos específicos de los ejes paradigmático y sintagmático. Cada nueva realización literaria supone la adición de un nuevo elemento al paradigma genérico, respecto al cual representa una suerte de selección creativa, que alude, en una cierta ausencia, al resto de las obras incluidas en dicho paradigma. No obstante, este nuevo elemento implica, a la vez, una reactualización del resto de los elementos del paradigma, que cobran una presencia especial dentro del ámbito de la obra, una presencia que viene marcada por notas de simultaneidad.

Tal vez un ejemplo resulte ilustrativo. La creación cervantina de *El Quijote*, realizada sobre el código modé-

lico de los libros de caballerías, viene a unirse en este caso como elemento culminante a la serie anterior, que opera como paradigma en ausencia; sin embargo, esta ausencia no es total, pues Cervantes está reactualizando dicho paradigma, replanteando su vigencia mediante un discurso dialéctico con ella, que la hace presente en las entrelíneas de la novela, de tal forma que el lector percibe continuamente la presencia / ausencia de los demás elementos de la serie abierta por el *Amadís de Gaula*. Desde esta especificidad hay que restaurar en la serie genérica las características que la definen como una estructura actualizada y plantear su análisis con estos presupuestos.

Cada obra, efectivamente, supone en esta serie un período, pero esta obra y este período se inscriben en un sistema que se proyecta en el tiempo, desde el pasado y de retorno al mismo, en una típica relación estructural, pues cada elemento de la serie se define e individualiza por su oposición distintiva con el resto de los elementos de la serie. Estas son las relaciones que deben tenerse presentes en el estudio, éstas las relaciones de oposición que hay que considerar en la definición epocal, esto es, histórico-literaria de cada serie, y ésta es la perspectiva desde la que se puede explicar que cada nueva obra y cada nuevo período representen algo más que una adición a la serie, pues suponen la modificación radical de la misma. Esta relación estructural es la que sirve para definir un período en la historia y, como consecuencia, plantear la historia en una dimensión más profunda que la del devenir temporal. Paralelamente, la misma relación es la que define la obra dentro de su serie genérica y permite entender ésta última como una entidad dinámica, por ser una estructura en continua transformación y redefinición.

De lo visto se desprende que resulta imposible mantener la concepción del género literario como una entidad abstracta, de características casi metafísicas, surgido de la propia naturaleza y fijado para la eternidad, tal como quedaba definido en la poética clásica y como ha mantenido su vigencia hasta bien entrado el siglo XX (29). Por el contrario, el género tiene entidad histórica y está determinado por la sucesión de relaciones estructurales que se van estableciendo de manera diferente en el devenir temporal, con independencia de que estas modificaciones atañan sólo a lo superficial o a cuestiones de matiz, como sucede en géneros muy codificados --el soneto petrarquista, por ejemplo, donde las realizaciones de Cetina, Acuña o Hurtado de Mendoza no introducen ninguna modificación esencial respecto al modelo garcilasiano--, o afecten a la esencia definitoria del género, como ocurre con determinadas producciones que se suelen calificar de geniales --*El Quijote* respecto a los libros de caballerías, el modelo

gongorino o el quevedesco respecto al petrarquista o el primer teatro de Buero Vallejo respecto al esquema sainetesco.

Ello implica, en primer lugar, que en el estudio del género no es válido partir de definiciones deductivas y apriorísticas, sino que se trata de alcanzar la definición del mismo por un procedimiento inductivo y surgido de la atención a los distintos elementos del género y las innovaciones que éste introduce (30). En segundo lugar, en lo que se refiere a las obras individuales, significa una aportación importante para su valoración atender a las relaciones que establece con el modelo genérico: qué elementos toma del mismo y qué otros innova, y de éstos, cuáles se incorporan al nuevo esquema genérico y cuáles resultan no pertinentes. De este modo es posible enfrentar un entendimiento más profundo o, al menos, más amplio, de la obra, a la vez que representa una de las formas más positivas de situarla históricamente. Quizá sea este un camino para responder a la ya añosa demanda de una simbiosis productiva de teoría e historia literaria, al mismo tiempo que una propuesta de nuevos rumbos para el desarrollo de la crítica.

Universidad de Córdoba

NOTAS

(1) Esta perspectiva permite, por ejemplo, alterar el par opositivo en la definición de lo literario, que ya no se contrasta tanto con el lenguaje estándar, como hiciera la crítica formalista, sino con otros lenguajes artísticos. Con ello, al tiempo que se reactualiza el clásico planteamiento de Aristóteles y Horacio, se afirma la especificidad del hecho literario, como "sistema de modelización secundario", dentro del sistema general de semiosis que conforma el arte, como señala Yuri Lotman en *Estructura del texto artístico* (Madrid, Istmo, 1977).

(2) M.A. Garrido Gallardo, "Sobre una semiótica literaria actual: la teoría del lenguaje literario", en *Estudios de semiótica literaria*, Madrid, CSIC, 1982.

(3) Para el desarrollo y evolución del maridaje del psicoanálisis y la crítica literaria, véase C. Castilla del Pino, "El psicoanálisis y el universo literario", en P. Aullón de Haro (coord.), *Introducción a la crítica literaria actual*, Madrid, Playor, 1982. En el mismo

volumen, el artículo de J. Rodríguez Puértolas, "La crítica literaria marxista", es también un útil resumen y una práctica introducción a esta escuela. Para un panorama más amplio del desarrollo del método sociológico en la crítica literaria, y con el mismo carácter introductorio, véase C. Pérez Gállego, "Literatura y sociología", en J.M. Díez Borque (dir.), *Métodos de análisis de la obra literaria*, Madrid, Taurus, 1985. En este punto es de obligada cita el volumen colectivo y ya clásico *Literatura y sociedad* (Barcelona, Martínez Roca, 1969), en el que se recoge el diálogo de autores tan dispares como Goldmann, Escarpit, Barthes o Aubrum en busca de una confluencia metodológica.

(4) En España, sin embargo, su repercusión ha sido considerable, superior a la de otras escuelas, por el decisivo papel jugado por A. García Berrio; véase nota 6.

(5) Véase T.A. van Dijk, *Texto y contexto (Semántica y pragmática del discurso)*, Madrid, Cátedra, 1980.

(6) Así se pone de relieve en los estudios de A. García Berrio sobre la tipología del soneto o del tópico del *carpe diem* como grupos genéricos o macroestructuras. Véase J.S. Petöfi y A. García Berrio, *Lingüística del texto y crítica literaria*, Madrid, Comunicación, 1978.

(7) Véase W. Iser, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus, 1987. Este acto es el que realiza el significado de la obra, que no se puede considerar como algo esencial, sino como efecto de la lectura, que rellena los "huecos" del texto, reduciendo de este modo su ambigüedad significativa y resolviendo su polivalencia semántica.

(8) Texto citado por D.W. Fokkema y E. Ibsch, *Teorías de la literatura del siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 186. Dada la escasa difusión de estos autores en España, resulta imprescindible la recopilación de J.A. Mayoral, *Estética de la recepción*, Madrid, Arco, 1987. Con unos planteamientos teóricos divergentes, pero con resultados críticos igualmente productivos, la principal aportación española a esta orientación crítica es *Literatura y público*, de Ricardo Senabre (Madrid, Paraninfo, 1987), pleno de originalidad y rigor.

(9) R. Ohmann, "Los actos de habla y la definición de la literatura", en *Pragmática de la comunicación literaria*, ed. J.A. Mayoral, Madrid, Arco, 1987, p. 28.

(10) *Ibidem*.

(11) S.R. Levin, "Consideraciones sobre qué tipo de acto de habla es un poema", en *Pragmática de la comunicación literaria*, ed. cit., pp. 69-70.

(12) La edición original de *Teoria da Literatura* (1967) no ha conocido variaciones reseñables hasta la última edición española (Madrid, Gredos, 1986). Por esta fecha ya había aparecido en Portugal una edición considerablemente ampliada y puesta al día, pero esta nueva versión, que sólo conozco por referencias, no ha tenido aún traducción al castellano.

(13) Además del ejemplo anteriormente citado, se pueden reseñar las propuestas de W. Kayser (*Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1976), R.H. Castagnino (*El análisis literario*, Buenos Aires, Nova, 1979) o F. Martínez Bonati (*La estructura de la obra literaria*, Barcelona, Ariel, 1983), desde posiciones tradicionales, estilísticas y estructuralistas, respectivamente, y la de M. Pagnini (*Estructura literaria y método crítico*, Madrid, Cátedra, 1982), de orientación semiótica. En la línea de acercamiento de los métodos lingüísticos y la crítica literaria, pueden citarse B. Spillner (*Lingüística y literatura. Investigación del estilo, retórica y lingüística del texto*, Madrid, Gredos, 1979) y V. Lamíquiz (*Sistema lingüístico y texto literario*, Universidad de Sevilla, 1978).

(14) Véase AA.VV., *La crisis de la literariedad*, Madrid, Taurus, 1987.

(15) E. Anderson Imbert, *La crítica literaria: sus métodos y problemas*, Madrid, Alianza, 1984. Esta distinción es recogida por la obra, bastante tradicional, de J. Alsina Clota, *Problemas y métodos de la literatura*, Madrid, Espasa-Calpe, 1984.

(16) W. Mignolo, *Elementos para una teoría del texto artístico*, Barcelona, Crítica, 1978.

(17) R. Selden, *La teoría literaria contemporánea*, Barcelona, Ariel, 1987, pp. 10-11.

(18) A. García Berrio, "Más allá de los 'ismos': Sobre la imprescindible globalidad crítica", epílogo a P. Aullón de Haro (coord.), *Introducción a la crítica literaria actual*, ed. cit., pp. 347-387.

(19) En J.M. Díez Borque (dir.), *Métodos de análisis de la obra literaria*, ed. cit., pp. 655-681.

(20) Un desarrollo más amplio de esta propuesta de análisis integral desde la semiótica lo ofrece C. Segre en *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985.

(21) C. Reis, *Fundamentos y técnicas del análisis literario*, Madrid, Gredos, 1981.

(22) C. di Girolamo, *Teoría crítica de la literatura*, Barcelona, Crítica, 1982. En el acercamiento entre la teoría de la escuela de Copenhague y la disciplina semiótica existe el referente básico de la obra de J. Trabant, *Semiología de la obra literaria. Glosemática y teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1975.

(23) C. di Girolamo, *ob. cit.*, p. 117.

(24) Admitiendo que la naturaleza literaria de un hecho comunicativo es producida puntualmente en su proceso de recepción, debemos considerar la obra literaria menos como un objeto que como un valor. O, al menos, ir más allá de su consideración como objeto, para alcanzar un cierto enfoque crítico.

(25) En el ámbito español, heredero de la tradición del Centro de Estudios Históricos de Menéndez Pidal, nunca se ha perdido del todo esta perspectiva, recientemente revalorizada tras su rechazo derivado de cierto sarpullido científico. M. Etreros proporciona una buena panorámica en "Estado actual y tendencias en la investigación de la historia de la literatura", en *Revista de Literatura*, 96 (1986), pp. 301-314. A su lado cabe destacar la aportación de Francisco Rico, en *Literatura e historia de la Literatura*, Madrid, Fundación Juan March, 1983, así como el reciente debate abierto en las páginas de la revista *Insula*: C. Cuevas, "Una metodología combinatoria", *Insula*, 485-486 (1987), p. 5; G. Carnero, "¿Historia o teoría?", y J.A. Parr, "La contextualización del texto", ambos en *Insula*, 488-489 (1987), p. 3. En Italia, también con una pujante tradición filológica, la reivindicación ha venido ya expresamente vinculada a la teoría semiótica, como refleja la obra de C. Segre, *Semiótica, historia y cultura*, Barcelona, Ariel, 1981.

(26) Véase P. Hamm (ed.), *Crítica de la crítica*, Barcelona, Barral, 1971; y, más reciente, R. Fowler, *La literatura como discurso social. La práctica de la crítica lingüística*, Alcoy, Marfil, 1988.

(27) Véanse los diferentes artículos recogidos en *La literatura como signo* (coord. J. Romera Castillo), Madrid, Playor, 1981.

(28) La cita es ilustrativa: "A la hora de hablar del contexto de un poema, como de cualquier otra creación literaria, se comete en los últimos años con alarmante frecuencia el evidente abuso de pensar exclusivamente en la 'determinación' innegable que a todo texto en concreto le crean las situaciones materiales, históricas y sociales de su entorno. Pues bien, con ser estos elementos del contexto inocultablemente activos y determinantes, no lo son ni con mucho (...) en grado que equivalgan a los componentes internos, literarios del contexto general". En "Lingüística del texto y tipología lírica (La tradición textual como contexto)", en J.S. Petöfi y A. García Berrio, *Lingüística del texto y crítica literaria*, ed. cit., p. 344. Los componentes literarios internos del contexto general son los que se incluyen en el concepto de código.

(29) Buen ejemplo de esta pervivencia es la obra de E. Staiger, *Conceptos fundamentales de poética*, Madrid, Rialp, 1966. Para los intentos de renovación del concepto, véase P. Hernadi, *Teoría de los géneros literarios*, Barcelona, Bosch, 1978, y, más reciente, M.A. Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco, 1988.

(30) Valga como ejemplo, junto al ya citado artículo del mismo autor, A. García Berrio, "Tipología textual y análisis del microcomponente (Sonetos españoles, *carpe diem*)", *ob. cit.*, pp. 367-429.