

MARÍA HERNÁNDEZ ESTEBAN

LA HISTORIA LITERARIA Y LA CRÍTICA

0. En un libro de reciente publicación, Michael Riffaterre¹ se plantea el problema de cómo concebir hoy la historia literaria, tratando de ofrecer nuevas respuestas a una muy vieja cuestión cuyos términos se discuten desde hace más de un siglo. Las distintas propuestas han venido oscilando de un extremo a otro de las posibilidades, de acuerdo con el diferente concepto esgrimido de la obra literaria, sobre la base de los procedimientos críticos adoptados y a la luz de las ideologías correspondientes. De este modo se han sucedido los programas de la crítica positivista, marxista, psicológica, formalista y estructuralista, produciéndose a veces de manera encontrada, es decir, positivismo frente a imanentismo, marxismo frente a formalismo, análisis formal frente a investigación histórica, etc.

Un ejemplo poco aleccionador lo vamos a encontrar en el enfrentamiento de la crítica francesa, en las voces de Roland Barthes, Delfau y Roche, Gérard Genette o el mismo Riffaterre, debatiéndose entre historicismo, positivismo, formalismo, estructuralismo, en un círculo a veces cerrado, inoperante, cuando la teoría literaria ha buscado ya, y posiblemente ha encontrado, las claves adecuadas para disolver el debate en las formulaciones que van desde el formalismo al estructuralismo y a la actividad semiótica. Porque parece lógico esperar que la historia literaria deba beneficiarse de manera adecuada de los logros de un quehacer crítico tan fecundo como el de los últimos años, abierto a los métodos de la cibernética, de la teoría de la comunicación, de la lógica matemática o de la semiótica.

En el problema de cómo trazar la historia literaria está implicado el concepto mismo de literatura, la dialéctica de la literatura con la historia, y los criterios metodológicos para llevar a cabo el análisis y la interpretación correspondientes. De aquí que los puntos esenciales de fricción sean las *relaciones*, por un lado, y la *evolución* por otro. Las relaciones son las que pueden o deben establecerse entre el texto y la realidad cotidiana o literaria, entre el texto y el autor, o entre el mensaje y su receptor, incluso las relaciones entre la obra y su proceso de transmisión en el tiempo. En el problema de la evolución surge el enfrentamiento entre sincronía y diacronía, incluso la necesidad de matizar y precisar el concepto mismo de estructura, y en este camino se cruzará el problema de los géneros, de la periodización, etc., del mismo modo que el tema del comparatismo, de la literatura contem-

¹ M. Riffaterre, *La production du texte*, París, Seuil, 1979, en especial el capítulo «Pour une approche formelle de l'histoire littéraire», págs. 89-112.

poránea, incluso el aspecto de la relación de la literatura con las demás artes se van interponiendo al hilo del análisis de estas relaciones y de la evolución de la literatura.

René Wellek² afirmó sin exagerar que podía escribirse un libro para cada uno de los distintos países europeos que de forma más directa han contribuido a trazar la historia de este debate que, desde luego, no es exclusivo de la crítica francesa y en el que la crítica americana, por ejemplo, ha contribuido a su vez en profundidad desde la perspectiva del *New Criticism* y su rechazo de la historia³. En esta trayectoria entraría en juego la pertinencia o no de la búsqueda de datos, que pueden acumularse, aislarse, o relacionarse; del mismo modo que se cuestionaría el análisis de las fuentes, tantas veces rechazado, tantas veces rectificado.

No vamos a seguir ahora los pasos de esta trayectoria. Veremos más bien, a lo largo de estas páginas, cómo al preguntarse la crítica por la configuración de la historia literaria y las posibles relaciones entre literatura e historia se ha llegado a evidenciar los distintos procedimientos críticos correspondientes, en una diversidad de respuestas que suele ser irreconciliable. Por otro lado, veremos una distinta estrategia: partiendo de procedimientos críticos no condicionados se llega a la necesidad de relacionar la obra con el contexto, por lo tanto, a la literatura con la historia, al arte con la cultura, en una dirección que la semiótica lotmaniana trata hoy de precisar.

1. La respuesta de Roland Barthes al problema de la historia literaria⁴ está, lógicamente, determinada tanto por su idea de lo que debe ser la crítica, como por el panorama de actitudes críticas que tiene a sus espaldas y frente a sí. La crítica es una actividad que se le revela diferente a la historia literaria. Es, ante todo, para Barthes, «un discurso sobre un discurso», un lenguaje o metalenguaje que no debe descubrir «verdades» sino «valideces», una actividad formal, en el sentido lógico del término, cuyo objetivo será no el mensaje, sino su sistema, «no descifrar el sentido de la obra estudiada sino reconstruir las reglas y las sujeciones de la elaboración de ese sentido»⁵.

Al margen, pues, de la crítica está el problema de la historia literaria y la necesidad de buscar un camino que no conduzca otra vez a la habitual «suite de monographies», a la «succession d'hommes seuls», a la «séquence de critiques closes» que suelen ser las historias literarias. Éste es un rechazo unánime, compartido desde ámbitos tan distintos como la estilística, el marxismo o el neoformalismo⁶. Por

² R. Wellek, «La rivolta contro il positivismo nella recente cultura letteraria europea», en *Concetti di critica*, Bolonia, M. Boni ed., 1972 (ed. original 1963), págs. 275-300.

³ De otro ámbito crítico se ocupa el texto de W. Shumaker, *Elementos de teoría crítica*, Madrid, Cátedra, 1974 (1964), en su distinción de los «sistemas de referencia interna» y los «sistemas de referencia externa» con que el autor trata de pasar revista a los métodos inmanetistas e historicistas.

⁴ R. Barthes, «Histoire ou Littérature», en *Annales* 1960, luego incorporado a *Sur Racine*, París, Seuil, 1963, págs. 145-167. Para la polémica suscitada en la crítica francesa por la postura de Barthes ver O. Tacca, *La historia literaria*, Gredos, Madrid, 1968, págs. 18-23.

⁵ R. Barthes, «¿Qué es la crítica?», en *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1967 (artículo de 1963). A propósito de algunos puntos de esta consideración de Barthes ver C. Segre, *Semiotica filologica*, Turín, Einaudi, 1979, págs. 18 y ss., o las polémicas apreciaciones de D. Ynduráin, *Introducción a la metodología literaria*, Madrid, S.G.E.L., 1979, páginas 137-144.

⁶ Ver la denuncia de las «vastas necrópolis» de que habla Dámaso Alonso aludiendo a un tratamiento de la literatura como algo muerto, en *Poesía española*, Madrid, Gredos, 1950, páginas 211 y ss. O, en otra dimensión, E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, Madrid, F.C.E., 1955⁹ (1948), pág. 34: «Una historia [literaria] que relata y enumera nunca puede ofrecer sino un conocimiento de hechos catalogados...» La relación de rechazos a este tipo de aplicaciones podría continuarse. Ver Delfau y Roche, Genette, etc., que citaré a

ello Barthes distingue en la obra literaria, por un lado, los rasgos que la caracterizan como *creación*; por otro, aquellos que la definen como *institución*. Ambos enfoques exigirían a su vez un método de investigación diferente: el *histórico* para la literatura vista como institución, y el *psicológico*, para el resultado de la creación. El cientifismo del primero y el acientifismo del método psicológico parecen no dejar margen de dudas sobre la elección. De aquí la afirmación final del crítico de que la historia literaria deberá ser *historia «tout court»*, replanteada en profundidad, no sólo limitándose a cubrir lagunas o completar datos sobre lo ya trazado⁷. Una historia literaria además donde el autor no cuenta, donde el individuo debe ser amputado de la literatura para no caer en la psicología, en los riesgos de la biografía, o de la crítica de significación.

El entorno crítico que determina tal vez en gran parte este extremismo, podría dividirse en dos sectores encontrados⁸: por un lado, la *crítica interpretativa*, coherente con unas ideologías que pueden ser, en cada caso, el existencialismo, el psicoanálisis, el marxismo o el estructuralismo. Por otro lado, la *crítica positivista*, erudita, universitaria, que con procedimientos objetivos heredados de G. Lanson⁹ atendería a la génesis del texto, o más bien al «hors-texte», en franca oposición con el inmanentismo.

2. Pero no es justo señalar a Lanson como responsable directo de ese quehacer positivista. Porque, en palabras de Fernando Lázaro «que el extraordinario humanista francés (...) indujera en seguidores sin talento la práctica de hablar *sobre* el autor y el texto en vez de tratar *de* ellos, no supone culpa por su parte»¹⁰. En efecto, recordemos cómo Lanson despliega un casi religioso respeto por el texto, sin que su entusiasmo turbe su objetividad, y se desplaza al campo de la crítica textual, a la búsqueda de fuentes y datos bio-bibliográficos, entendiendo en todo momento la filología y la erudición como instrumentos de trabajo, no como meta final. Además de su ambicioso proyecto de aprehensión de elementos textuales, Lanson dio ejemplo de la necesidad de relacionar la literatura con la historia atendiendo al proceso de difusión de la obra en el tiempo, ocupándose del lector, del público, de los vínculos de la obra con su tiempo. Con ello el crítico trataba de sentar las bases de una «'histoire littéraire de la France', non un catalogue descriptif ou un recueil de monographies, mais le tableau de la vie littéraire dans la nation, l'histoire de la culture et de l'activité de la foule obscure que lisait, aussi bien que des individus illustres qui écrivaient»¹¹.

continuación. Debe además tenerse en cuenta la denuncia dirigida también hacia el sector docente de la «acronía a ultranza —ni siquiera es sincronía— [que] está haciendo estragos en los libros, en las revistas, en las aulas de todo nivel.» Ver F. Lázaro Carreter, prólogo a D. Ynduráin, *Introducción a la metodología literaria*, cit., pág. 14.

⁷ Lanson había propuesto salir a la historia literaria provincial para ampliar el horizonte de la literatura francesa. En otros casos es frecuente, y de gran utilidad, el recabar parcelas habitualmente desatendidas, como los epígonos o escritores menores desempolvados por los formalistas, o los «fantasmi» o eslabones clave de la cadena literaria estudiados por M. Corti, en su *Metodi e fantasmi*, Milán, Feltrinelli, 1969.

⁸ El propio Barthes traza este panorama en «Las dos críticas», en *Ensayos críticos*, cit., páginas 293-299. El artículo es de 1963.

⁹ No obstante, Barthes dirá en otras páginas que «el lansonismo es también una ideología» porque «aplica convicciones generales sobre el hombre, la historia, la literatura, las relaciones entre el autor y la obra»; ver «¿Qué es la crítica?», cit., pág. 303. Un ejemplo en la crítica española de oposición entre inmanentismo y crítica periférica puede ofrecerlo M. Garcigómez, *Mío Cid. Estudios de endocrítica*, Barcelona, Ensayos/Planeta, 1975.

¹⁰ F. Lázaro Carreter, prólogo cit., pág. 13.

¹¹ G. Lanson, *Essais de méthode de critique et d'histoire littéraire* (recopilación de H. Pey-

En este sentido, resulta evidente que una atenta revisión de los escritos lansonianos puede en gran parte restablecer el equilibrio entre las relaciones literatura/historia. Así lo entiende hoy un sector cada vez más amplio de la crítica, tratando de subrayar en los escritos de Lanson la atención tanto al eje sincrónico (el texto analizado en su autonomía, donde la búsqueda de datos se realiza en función de su correspondiente explicación) como el eje diacrónico (el contexto que permita desplazarse de lo general para encontrar lo individual)¹². Pero lo que en Lanson es el producto de un ambicioso proyecto en extensión y precisión, para otros autores es más bien necesidad de conciliar actitudes polémicas. Puede citarse el caso de R. Weimann¹³ quien, una vez superada la etapa del *New Criticism*, propone conectar la labor de historiadores y críticos en el análisis tanto del *pasado* como del *presente*, tanto de la obra entendida como producto de su época, como proceso que atiende a la génesis desplazándose en el tiempo, como de la obra entendida desde su funcionamiento, de su naturaleza presente. Más precisa aún resulta la propuesta de Antonio Prieto, que armoniza críticamente en el concepto de novela tanto la *estructura subjetiva*, el yo del autor, como la *estructura objetiva*, la historia, que se fusionan dinámicamente para componer un texto «fijado ineludiblemente a una cronología histórico-social»¹⁴.

3. Tendremos que regresar de nuevo al problema de la sincronía y de la diacronía, que de algún modo puede atisbarse en la historia literaria de Lanson, como estaba igualmente prevista la atención al proceso de difusión del texto, fuertemente implicado en parámetros sociales. Este es el aspecto que con mayor entusiasmo la crítica marxista ha retomado del proyecto lansoniano. G. Delfau y A. Roche, tomando la historia como hilo conductor y a la vez como referente, analizan las relaciones que se han venido estrechando o distanciando entre la historia y la literatura a lo largo del siglo xx, siglo que ellos creen nacido bajo el signo de Clío. Su revisión de la postura lansoniana, tratando de justificar el olvido o la deformación de que ha sido objeto por parte de la crítica universitaria o del neoformalismo, subraya aquellas vertientes que puedan apuntalar a la crítica marxista con procedimientos coherentes y precisos.

Para ello proceden a descartar opciones, y la primera es sin duda la «ausencia histórica» que se produce en el ámbito de la crítica psicológica. Freud, nos recuerdan, se remontaba no a la historia, sino a la prehistoria del ciclo vital humano, además de olvidarse esta crítica psicológica de la problemática de las clases sociales, del tiempo y de la historia. Respecto al formalismo, en cambio, los autores advierten la posibilidad de conciliar el planteamiento histórico con el análisis de las formas, aunque no llegan a indicar cómo. Más adelante insistiré sobre este aspecto.

Con relación al pensamiento marxista, Delfau y Roche proponen alejarse de la corriente Marx-Lenin y de su no aproximación a las ciencias humanas, y aconsejan situarse en la línea hegeliano-marxista atenta, en cambio, al folklore, a la religión y a la cultura. Se trataría, por lo tanto, de abundar en la trayectoria de Gramsci (re), París, Hachette, 1965. Cito a través de G. Delfau y A. Roche, *Histoire. Littérature. Histoire et interprétation du fait littéraire*, París, Seuil, 1977, pág. 141.

¹² D. Ynduráin, *Introducción...*, cit., págs. 131-136. Ver además la distinción de Ynduráin entre *texto* (la unidad textual) y *obra* (el texto y su historia) que puede reflejar este deseo de armonizar la sincronía y la diacronía histórica que vengo señalando.

¹³ R. Weimann, «Past Significance and Present Meaning in Literary History», en *New Directions in Literary History*, Londres, ed. R. Cohen, Routledge and Kegan Paul, 1974, páginas 43-61.

¹⁴ A. Prieto, *Morfología de la novela*, Barcelona, Ensayos/Planeta, 1975, en especial páginas 18-69.

de algún modo compartida por Goldmann y Sartre. Goldmann, estableciendo su distinción entre la *explicación* sociológica y la *comprensión* inmanente al texto, buscando la coherencia entre la obra y la conciencia social, manifestando su esencial respeto por el texto, como demuestra la lectura total de su método dialéctico¹⁵. Sartre, por su parte, preocupándose por el individuo, no sólo por el grupo o el sujeto colectivo, tratando de enriquecer su enfoque marxista con el prisma de las ciencias humanas.

No obstante estas precauciones, los riesgos del materialismo económico pueden subsistir, como subsiste el riesgo de perder la individualidad textual o de abandonarse al análisis del contenido hasta caer en la historia de las ideas. En prevención de ello los autores sientan una hipótesis de trabajo que es de esperar se convierta, en lo sucesivo, en métodos de trabajo concretos. Esta hipótesis puede sintetizarse en torno a los puntos siguientes: 1) rechazar la profunda especialización de la crítica con la ayuda de la historia; 2) evidenciar la inserción socio-histórica de la crítica, situando tanto al texto como al crítico en su momento histórico; 3) aproximar la historia a las demás ciencias humanas; 4) fusionar, de acuerdo con el ejemplo de Lucien Goldmann, la reflexión teórica a la práctica de la investigación; 5) trazar la historia de los géneros. Sobre estas directrices la teoría literaria «devra s'enraciner dans l'histoire, la plus précise possible; s'édifier à partir d'une pratique; se concevoir comme l'un des éléments d'une conception globale de la société, et cela sans doute dans la perspective gramscienne du 'bloc historique'»¹⁶. Una propuesta a favor decididamente de la historia, donde el crítico no es ya sólo el escritor que propone Barthes, aunque puede poner igualmente en juego su profesionalidad.

4. Para introducirnos en el área de la «historia formal» puede ser útil un rápido repaso retrospectivo. Como es sabido, la atención a la historia literaria por parte de los formalistas fue plenamente coherente con sus principios metodológicos, por lo que su pasar del inmanentismo al estudio de la historia literaria se produjo sin necesidad de forzar los principios ya establecidos. Eikenbaum, Tinianov, Jakobson y Victor Sklovski se ocuparon preferentemente de fijar las bases que hicieran posible este paso, a la vez que ejemplificaron sobre las mismas.

En 1925, Eikenbaum marca la pauta a seguir: «El paso a la historia literaria era el resultado —dijo— de la evolución de la noción de forma»¹⁷, y esta evolución necesitaba hacerse explícita para poder comprender mejor la obra en sí misma, y para lograr evidenciar, además, las correspondientes leyes históricas, ya que la obra no se produce de manera aislada.

Tinianov y Jakobson¹⁸ lograron precisar aspectos de gran interés en este orden, fijando unas leyes esenciales para el entendimiento de la diacronía y la sincronía en su exacta dimensión, para el consiguiente establecimiento de la evolución literaria y para la posterior relación entre la literatura y la historia. Entre estos puntos pueden recordarse las siguientes afirmaciones: a) es necesario establecer las leyes del funcionamiento de la obra literaria antes de proceder a relacionarla con las series históricas; b) la oposición expuesta por el formalismo entre sincronía y dia-

¹⁵ Ver L. Goldmann, «El método estructuralista genético en la historia de la literatura», en *Para una sociología de la novela*, Madrid, Ed. Ayuso, 1975, y también *La création culturelle dans la société moderne*, París, Gonthier, 1971. Como ejemplo de válida aplicación del estructuralismo genético ver E. Cédola Veiga, *Borges o la coincidencia de los opuestos*, en prensa.

¹⁶ G. Delfau y A. Roche, *ob. cit.*, págs. 281-310.

¹⁷ B. Eikenbaum, «La teoría del 'método formal'», en AA. VV., *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Signos, 1970, págs. 21-54.

¹⁸ J. Tinianov y R. Jakobson, «Problemas de los estudios literarios y lingüísticos», en *Teoría de la literatura...*, *cit.*, págs. 103-105. El artículo es de 1928.

cronía fue una hipótesis de trabajo inicial; no es posible —afirman ahora los autores— una neta distinción, porque la sincronía pura no existe, ya que en toda obra literaria, en su consideración sincrónica, puede advertirse una cierta evolución, una coexistencia de estructuras o elementos del pasado y a la vez del futuro. Por ello, dentro de la sincronía cabe analizar la evolución de estructuras que su interior presenta; c) si la obra literaria, en cuanto evolución, es un sistema, la historia de tal sistema será a su vez un sistema, coincidente con una etapa cronológica que es parte del sistema más amplio que es la historia de la literatura; d) para explicar que una evolución haya tomado un camino determinado y no otro entre los demás posibles, los sistemas literarios deberán analizarse en relación con las otras series históricas que, a su vez, forman el sistema de sistemas. Se entiende que dentro de esta organización de sistemas, que podemos imaginarnos concéntrica, es donde los autores toman conciencia del procedimiento valorativo final que otorga sentido a su actividad crítica.

Juri Tinianov¹⁹ había precisado ya, incluso, algunos de estos procedimientos de correlación, tomando a su vez como elementos en juego *la obra* (que constituye un sistema), el *conjunto de obras* (que es también un sistema) y las *otras series*, evidenciando como medio de correlación intersistémica, por un lado, la función constructiva o sinónima; por otro, la función autónoma. La primera, la *función constructiva*, es para Tinianov la posibilidad de relacionar un elemento de la obra literaria con otros elementos del mismo sistema; la *función autónoma*, en cambio, es «la correlación de un elemento con una serie de elementos semejantes que pertenecen a otras series», además de ser «la condición necesaria para la función sinónima, para la función constructiva de este elemento». Por último, Tinianov no olvida la necesidad de atender a las restantes obras del mismo autor, al género al que un texto se adscribe (con ello la red de sistemas concéntricos se enriquece y precisa), además de ocuparse de manera preferente del aspecto verbal, que es lo que permite relacionar la literatura con la vida social.

Creo que el esfuerzo metodológico y su precisión son elocuentes por sí mismos. Más difícil, en cambio, resulta ordenar la estrategia crítica de Victor Sklovski²⁰. Aunque no todos sus pasos al describir la evolución literaria pueden suscribirse (por ejemplo, la progresión cuento → colecciones de cuentos → novela que no siempre se produce), lo que sí es indiscutible es su constante preocupación por el aspecto evolutivo de la literatura, que adquiere categoría de método unificador de sus escritos, desde 1929 («tutto il libro —se refiere a *Una teoria della prosa*— è dedicato per intero al problema del mutamento delle forme letterarie») hasta su más actual *La cuerda del arco*²¹, que discurren siempre con el entusiasmo y la capacidad interpretativa que le caracterizan. Es básico su concepto de extrañamiento o singularización que podría conectarse con la idea del automatismo/desautomatización de tan importantes repercusiones en el entendimiento de la evolución del lenguaje poético, etc. Y no es casual su atención, compartida por Tinianov y otros colegas más, a las formas literarias en clave paródica, o su estudio de las formas narrativas breves de espaldas al tradicional enfoque de los «relatos itinerantes» tan controvertido en los inicios del movimiento formalista.

¹⁹ J. Tinianov, «Sobre la evolución literaria», en *Teoría de la literatura...*, cit., págs. 89-101. El artículo es de 1927. Ver el capítulo 11 de G. Delfau y A. Roche, *Histoire. Littérature...*, citado, págs. 221-237, y el gráfico aclaratorio de los sistemas y sus correspondientes relaciones en pág. 225 nota.

²⁰ Un valioso intento se debe a D. Ferrari-Bravo, «Per un lessico della poetica šklovskiana», en *Strumenti Critici*, 20, 1973, págs. 83-105.

²¹ V. Sklovski, *Una teoria della prosa*, Bari, De Donato, 1966, pág. 7, y *La cuerda del arco*, Barcelona, Ensayos/Planeta, 1975.

Sklovski además, desde su anarquía, salta las fronteras de las literaturas nacionales, escribe sobre cine y otros sistemas artísticos, desde una curiosidad que no era sólo, como se ha podido pensar, un parapeto frente a la represión de la oficialidad marxista²². Hay que decir, por último, que esta actividad crítica no infringe los postulados teóricos formalistas, sino que evidencia, y en ello Sklovski, efectivamente, es una excepción, un quehacer crítico siempre valorativo, que se esfuerza no sólo en constatar, sino en comprender, que no olvida la existencia de un autor detrás de una obra (el Boccaccio que desde su madurez escribe el *Decamerón*) y que nos recuerda cómo «al renunciar en el arte a las emociones o a la ideología, renunciamos tanto al conocimiento de la forma, a la finalidad del conocimiento, como a las vías que conducen de la vivencia a la percepción del mundo»²³. Estas afirmaciones, como veremos más adelante, la podría suscribir plenamente el estructuralismo diacrónico o la más reciente semiótica.

5. La trayectoria formalista, y con ella la consiguiente nueva fisonomía de la historia literaria, se manifiesta ya en un texto como la *Teoría literaria*, de R. Welk y A. Warren, de una manera aún superficial, epidérmica, pero no por ello menos alentadora. En sus páginas no sólo se vislumbra ya un deseo de cambio («hemos de tratar de elaborar un nuevo ideal de historia literaria y de desarrollar nuevos métodos que hagan posible su consecución»²⁴), sino que los autores utilizan su privilegiado conocimiento de la actividad formalista eslava, proyectando algunos de sus principios y avanzándolos como propuestas de trabajo. Su entender la literatura como un *sistema* desde el que acceder a *otras series* (como la obra global del autor, el género, la historia de un período, la historia literaria nacional, la universal, y, por último, la historia general de la literatura y del arte), es un proyecto, como digo, alentador en los años en que se produce, síntoma de la escasa resonancia del formalismo en otras sedes críticas.

Una propuesta también en la línea formalista es la de Gérard Genette²⁵, que desde su experiencia en prácticas neoformalistas entra a formar parte del debate. Su idea de la *historia de las formas literarias* es un proyecto, nos dice, que está aún por hacer. Con su propuesta el crítico trata de sustituir otros intentos ya

²² V. Erlich, «Marxismo frente a formalismo», en *El formalismo ruso*, Barcelona, Seix Barral, 1974 (1969), págs. 141-168, donde se analiza la controversia que fue sin duda estímulo beneficioso para un replanteamiento bilateral de métodos. Ver también A. García Berrio, «Formalismo y marxismo...», en *Significado actual del formalismo ruso*, Barcelona, Ensayos/Planeta, 1973, págs. 313-404.

²³ V. Sklovski, *La cuerda del arco*, cit., pág. 20. No obstante, cuando el autor escribía estas páginas trataba de alejarse, emotiva o críticamente, de los años iniciales de la polémica formalista. Al margen de la actividad del último Sklovski, que ni Erlich ni García Berrio pudieron reflejar, ambos autores coinciden en señalar la asepsia interpretativa, la austeridad antibiográfica del movimiento formalista en general. Ver V. Erlich, «Dinamismo literario», en *ob. cit.*, páginas 361-390, y A. García Berrio, *Significado actual...*, cit., capítulo VIII, págs. 287-312. Por su parte, G. Delfau y A. Roche señalan cómo «il est évident que les formalistes ont accompli un considérable déblaiement, part rapport à l'idéologie de l'auteur et du sens» (*ob. cit.*, páginas 234-235).

²⁴ R. Welk y A. Warren, *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1979, pág. 323. La edición original es de 1948.

²⁵ G. Genette, «Poétique et histoire», comunicación en Cerisy-la Salle acerca de «L'enseignement de la littérature», julio 1969, después incorporado a *Figures III*, París, Seuil, 1972, páginas 13-20. La comunicación de Genette podría compararse, contrastivamente, con la que en el mismo lugar tres años antes expuso J. Roger, «Lectura de los textos e historia de las ideas», en *Los caminos actuales de la crítica*, Barcelona, Ensayos/Planeta, 1969 (1967), páginas 225-234, con una razonada defensa del planteamiento histórico, ya que tanto el autor («el hombre que escribió la obra») como el lenguaje adoptado por el texto, como el crítico, están todos ellos inmersos en la historia.

fracasados, es decir: 1) las rutinarias «suites de monographies disposées dans l'ordre chronologique»; 2) la aspiración de historia literaria descrita por Lanson y que, de hecho, ha sido reducida a «la chronique individuelle, à la biographie des auteurs, de leur famille, de leurs amis...»; 3) a la historia de las ideas donde Genette sitúa con escasa imparcialidad y perspectiva el quehacer crítico de Lucien Goldmann.

La historia de las formas literarias, en cambio, sería la historia de las formas que evolucionan, no la historia de las obras en sí, o de sus géneros, o de su aceptación, sino la historia de las técnicas, de las estructuras métricas, retóricas, etcétera. Una historia, en definitiva, que se mantiene en el aire hasta el final, porque sólo al final habla Genette de que una vez establecida esta historia de la literatura (él rechaza el término lansoniano de historia literaria), sólo entonces será posible su relación con la historia general, con las otras series culturales existentes.

Las objeciones a la propuesta de Genette que se hicieron en el coloquio²⁶ giraron, bien en defensa de la crítica psicológica, bien en defensa de una crítica valorativa que considere la historia no como datos sino como juicios de valor. Todorov intervino, tratando de apoyar la propuesta de Genette, para precisar el concepto de forma (que implica contenidos) como la entendieron los formalistas. Habría que recordar, además, la apertura que éstos indicaron desde la obra a otros sistemas, hasta llegar al sistema de sistemas (ver Jakobson y Tinianov) en el que las formas adquieren significado en un movimiento simultáneo obra-contexto.

6. La historia literaria defendida por Riffaterre se inclinaría más bien hacia el estructuralismo. El autor propone conciliar la historia literaria con los procedimientos del análisis formal para evitar que ésta pueda degenerar en una historia de las ideas. La historia literaria, nos dice, se ha ocupado sobre todo de la génesis, del contenido, de las relaciones de la obra con el exterior, de la evolución del significado, mientras que el análisis formal, desde su inmanentismo, ha venido atendiendo más a la forma que al contenido, preocupándose de las relaciones internas de sus elementos, para desde ellos, partir hacia el exterior. Sobre esta apresurada y bastante genérica distinción, el crítico apela a la posible complementariedad de ambas actitudes, y para ejemplificar decide «délimiter précisément trois domaines de l'histoire littéraire auxquels l'analyse des formes peut apporter une contribution appréciable: les rapports entre textes, entre textes et genres, entre textes et mouvements littéraires; les significations changeantes du texte pour des générations successives de lecteurs; la signification originelle du texte»²⁷.

En páginas anteriores el crítico ha formulado una serie de premisas para enmarcar su concepto de la explicación textual, su acercamiento a la semántica del poema, etc.²⁸. Por lo tanto, ha quedado ya claro, y ahora se subraya con relación a la historia literaria, que su análisis afectará principalmente al plano lingüístico estructural. Las palabras, afirma, son su primordial objetivo, por lo que «l'histoire littéraire n'a donc de validité que si elle se fait histoire des mots». La palabra, además, analizada dentro del sistema cerrado que él considera que es el texto, sin necesidad, por tanto, de acudir fuera, a la realidad externa, porque, explica el crítico, el significado de los elementos textuales debe analizarse dentro del eje horizontal de significados que se establece en el interior mismo del sistema.

²⁶ Ver AA. VV., *L'enseignement de la littérature* (sous la direction de S. Doubrovsky-T. Todorov), París, Centre culturel de Cerisy-la Salle, 22-29 juillet 1969, Plon, 1971, págs. 279-285.

²⁷ M. Riffaterre, *ob. cit.*, pág. 89.

²⁸ Ver M. Riffaterre, *ob. cit.*, preferentemente los capítulos «L'explication des faits littéraires» y «Sémantique du poème», págs. 7-44.

6.1. Sobre esta línea, en el primer apartado «Filiation et affiliation» se analizan las relaciones literarias entre textos, textos y géneros, y textos y movimientos literarios. El primer rechazo del crítico afecta a la tradicional comparación de elementos aislados de un texto a otro, elementos que pueden ser palabras, frases, clichés recurrentes, incluso sistemas descriptivos. Se entiende que si estas palabras, frases, etc., significan dentro de una estructura, trasladadas a otra su significado no tiene por qué coincidir con el anterior, sino que esa palabra, o frase, adquirirá su propio significado acorde con la nueva estructura en que se inserta. La coincidencia, analogía o repetición lexical no implican mecánicamente una coincidencia de significado. Se trata, como es sabido, de un postulado estructuralista de gran utilidad para la crítica comparatista abandonada al placer de la búsqueda de fuentes y plagios, que es cada vez menos frecuente.

Riffaterre ejemplifica con un poema de Baudelaire, demostrando cómo la comparación deberá realizarse entre estructuras, desterrando el procedimiento engañoso de la comparación de aspectos aislados. Y analizando el soneto de Rimbaud «Vénus anadyomène» desvela el proceso de conversión y transformación que el poema realiza sobre otros modelos literarios, si bien el crítico no explicita cómo llegar al modelo, ni cómo éste se ha establecido, aspectos ambos de la competencia también de la historia literaria. Pues bien, el soneto aparece así no como un texto misógino, o realista, o una copia de un poema de Glatigny, como querrían otros críticos, sino una *laus veneris a contrario* donde se hace precisa una lectura antifrástica sobre la base de precedentes literarios ya fijados desde el Renacimiento, como son las monografías que describen una fealdad o una deformidad sobre el patrón del *encodium* de algo trivial²⁹.

6.2. En la segunda parcela analizada, «L'histoire des lectures sucesives», Riffaterre aborda, con especial énfasis, la relación *texto/lector*, otorgándole al lector una función de protagonismo, una participación no en el consumir, sino en el decodificar el mensaje, que tiene, en efecto, un marcado interés en la apertura de enfoques críticos que ofrece³⁰.

Pero para evidenciar este protagonismo, Riffaterre sacrifica la presencia de otros posibles protagonistas: «ce phénomène se situe dans les rapports du texte et du lecteur, non du texte et de l'auteur, où du texte et de la réalité». Con esta neta

²⁹ Además de la comparación entre estructuras mediando el modelo literario correspondiente, me permito recordar brevemente la utilidad del procedimiento comparativo entre estructuras especialmente idóneas como se han desmostrado el mito, la fábula, el cuento, el romance, etcétera, en una extensa gama de posibilidades que podríamos ordenar de la siguiente forma: a) análisis de estructuras análogas, pertenecientes a un mismo sistema o género literario. Dentro de ellas puede diferenciarse a₁) comparación de estructuras derivadas unas de otras, donde existe dependencia temática total o parcial y posiblemente dependencia estructural. Ver *Disciplina clericalis*, XII, y *Decameron*, VII, 4. a₂) Comparación de dos o más estructuras, sin que exista dependencia, sino más bien coincidencia de motivos. Ver *El conde Lucanor*, I, y *Decameron*, II, 5, b). En cambio, en el nivel de estructuras pertenecientes a un género distinto como puede ser la crónica y el romance, el cuento y la comedia, etc., no sólo podrá evidenciarse la funcionalidad de ausencia/presencia de elementos, supresión/sustitución, reducción/amplificación, etc., sino que podrá analizarse la comunidad de procedimientos literarios que se desliza de un género a otro. Como ejemplo de alguna de estas aplicaciones, ver C. Segre, «Da Boccaccio a Lope de Vega: derivazioni e trasformazioni», en *Semiotica filologica*, cit., páginas 97-109, o el texto de M. C. Bobes, *Comentarios de textos literarios*, Madrid, Cupsa, 1978.

³⁰ R. Jakobson ha precisado insistentemente cómo «no hay emisor sin receptor». Cómo «el problema más esencial en el análisis del discurso es el de la comunidad de código entre emisor y receptor», cómo «la realidad fundamental con la que un lingüista se enfrenta es la interlocución: el intercambio de mensajes entre emisor y receptor» que la crítica traslada al ámbito de la comunicación literaria. Ver *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 1975.

localización del área de enfoque el autor³¹ y la realidad como posibles referentes quedan sumidos en la total oscuridad porque, según especifica, en el acto de la comunicación literaria sólo el mensaje y el lector están físicamente presentes, autor y realidad lo están verbalmente o se deducen del enunciado. Con esta actitud el crítico parece querer desterrar toda posible tentación de biografismo, psicologismo, etc. Respecto al lector se entiende que es su función receptora lo que permitirá controlar la receptibilidad del mensaje, no para confirmar su éxito o fracaso, sino más bien para comprobar sobre esta recepción el adecuado funcionamiento de los resortes de expresividad del texto, cuyo espacio debe entenderse como «un code limitatif et prescriptif».

En este proceso de comunicación, en la cadena de los distintos lectores que a lo largo del tiempo han venido «ejecutando» la «partitura» singular que es el texto, es donde se puede medir la distancia que el tiempo ha establecido entre el *código del contexto* y el *código del lector*³². El primero ha permanecido inamovible en el tiempo; el segundo ha venido evolucionando de acuerdo con hábitos, modas externas, mecanismos internos, etc. Una lectura doble sobre ambos códigos evidenciará esta distancia porque el análisis de las lecturas sucesivas, no sólo la lectura de la primera generación de lectores, permitirá compulsar la evolución de la lengua, pese a la cual la comunicación se ha realizado igualmente. La clave de esta comunicabilidad, no obstante la distancia de códigos, está en el texto mismo, cuyo análisis formal descubrirá los mecanismos internos que han facilitado la supervivencia de la expresividad.

El caso del término *yacht* incorporado a un poema de *Les Orientales*, de Víctor Hugo, puede explicar el proceso. Se trata, afirma el crítico, de un término exótico, con una función poética determinada en el sistema que lo acoge. Pero además, en la estructura, el término se encuentra debidamente apuntalado morfológicamente y también a nivel fonético. Con el paso del tiempo el exotismo puede desvanecerse, pero permanece la estructura sustentadora de su función expresiva dominante. El razonamiento es válido, dice el autor, también para los neologismos y arcaísmos que implican ya en el momento mismo de su inserción en el texto una distancia, bien por anticipación, bien por retroceso, respecto a la lengua del contexto. La función expresiva de tal distancia puede no advertirla el lector ajeno, no contemporáneo, en desventaja para captar la singularidad lingüística y expresiva del término. Pero el análisis del contexto lingüístico dentro del sistema mismo del texto explica cómo se ha solventado la posible pérdida de expresividad.

El razonamiento es también válido para las alusiones literarias, porque el crítico piensa que la expresividad de una alusión culta no se desvanece aunque el lector haya perdido la conciencia exacta de su procedencia. Analizando la estruc-

³¹ Ver M. Riffaterre, *La production...*, cit., pág. 27; R. Barthes, *Ensayos críticos*, cit., página 297, explica la relación autor/texto: «Si hay una relación entre el autor y su obra (...) no es una relación puntillista, que sumaría parecidos parciales, discontinuos y «profundos», sino muy al contrario una relación entre *todo* el autor y *toda* la obra, *una relación de las relaciones*, una correspondencia homológica, y no analógica.»

³² Ya en *Las tesis de 1929* se recomendaba que «el investigador debe evitar el egocentrismo, es decir, el análisis y la apreciación de los hechos poéticos del pasado o de otros pueblos desde el punto de vista de sus propias costumbres poéticas y de las normas artísticas que han presidido su educación». Ver AA. VV., *El círculo de Praga*, Barcelona, Anagrama, 1971, página 50. Con esta finalidad se explica la atención primordial que Riffaterre le dedica al receptor y a su código. Hay que precisar que el término *contexto* en estas páginas de Riffaterre se refiere al contexto lingüístico que está en el interior mismo del texto, no al contexto socio-cultural, como ya el crítico había precisado en su *Ensayos de estilística estructural*, Barcelona, Seix Barral, 1976. Respecto al *archilector* que el autor definía en esas páginas, puede pensarse que la idea de su función confluye ahora en la función menos problemática del receptor.

tura semántica que sustenta la imagen, es posible captar el mecanismo interno que ha logrado suplir la pérdida de tal conciencia. El término *kiosque*, por ejemplo, que designó en época romántica un lugar exótico por excelencia, símbolo de voluptuosidad, puede haber pasado con el tiempo a designar el quiosco de música, y más tarde, algo más funcional y menos exótico como es el quiosco donde se venden los periódicos. Riffaterre piensa que el lector puede desconocer las connotaciones románticas del término que estaban en la intencionalidad del texto de Sainte-Beuve, pero demuestra cómo el contexto adjetival adecuado y la estructura fonética idónea establecen un sistema de convergencia que orienta al lector para recuperar «les sons qui faisaient de *kiosque* l'icône sonore du bizarre».

6.3. En el último apartado de «Reconstruction» el objetivo es hallar el significado originario del texto que estaría no en la intencionalidad del autor, que a Riffaterre no le interesa descubrir, sino en la recepción del texto por parte de los primeros lectores. Ante la dificultad de reconstruir esta primera interpretación (que aunque Riffaterre no lo advierta puede ser igualmente errónea), sugiere el crítico recurrir a la tematología, defendiendo no una tematología tradicional que en su afán de generalizar sacrifique las peculiaridades de cada realización temática o más bien se remonte a la génesis del tema. La propuesta es otra: una clasificación temática sobre la base del análisis formal previo que haga posible el posterior manejo de sus elementos por parte de la historia literaria, siempre a nivel de estructuras. Esta clasificación incluiría en su haber los sistemas descriptivos correspondientes, con sus frases, mecanismos, estructuras, y con la mención al género y a la época a la que pertenecen. Un proyecto realmente ambicioso (difícilmente realizable) sobre el cual el historiador podría señalar variantes y constantes, presencias y ausencias, aceptaciones y rechazos, sustituciones y combinaciones, desde una perspectiva estructural que respete la peculiaridad textual y permita a la vez evidenciarla. La lectura doble sobre el plano del texto y a la vez sobre el plano del tema sería el método que, en la línea del texto de Ravisio Textor, por ejemplo, propone Riffaterre incorporar desde la perspectiva del análisis formal.

6.4. El crítico no se ha conformado con lanzar propuestas teóricas, sino que ha buscado además los ejemplos que compulsen la validez de las premisas. Es indiscutible la nueva dimensión que puede aportar a la historia literaria el análisis comparativo de estructuras, donde, como ya he señalado, la teoría narratológica ha caminado ya un buen trecho. Igualmente válida se presenta la posibilidad de relacionar la obra con el modelo literario correspondiente, y la dialéctica *texto/lector* con sus implicaciones de evolución de lengua, etc. No obstante, creo que en este esquema de presencias *modelo/texto/lector* sería conveniente readmitir la presencia del autor y del referente real que, sin perturbar el inmanentismo perseguido, puedan otorgar toda su dimensión y su auténtico sentido a la creación literaria. Hay varios puntos en las páginas del artículo de Riffaterre que invitan a la reflexión o a una toma de conciencia de la variedad y excepcionalidad de la literatura. Muy rápidamente aludiré a algunos ejemplos que pueden inducir a una mayor cautela.

La necesidad del desplazamiento del lector a la época del texto a la búsqueda de la lectura adecuada es algo que conocen muy bien los medievalistas, los autores de ediciones críticas, los estudiosos en su asiduo manejo de vocabularios al uso. Cuando Petrarca, por ejemplo, describe en el *Trionfo della morte* a Laura, que acaba de morir, el poeta precisa que aparece «pallida no, ma più che neve bianca». Si acudimos, en efecto, a la historia de la lengua de la época, veremos que el tér-

mino «pallida», en el código correspondiente, no connota belleza, sino todo lo contrario. Por ello habrá que leer la imagen no como una hipérbole (la palidez de Laura era tal que su rostro parecía de nieve), sino como una oposición de *palidez*=*fealdad*=*muerte* frente a *blancura*=*belleza*=*eternidad*. Aunque este mismo concepto estético evolucione con los años y Tasso, alabe más tarde el «bel pallore» de Clorinda muerta³³.

Respecto a la privilegiada situación de los lectores de la primera generación, son muchos los ejemplos que nos obligarían a precisar tal afirmación. Porque entender el significado de las palabras no siempre implica comprensión adecuada del mensaje, unas veces por la dificultad del mismo (y puede considerarse un caso excepcional el *Convivio* dantesco dotado, en el interior mismo del texto, de sus propias claves interpretativas en los comentarios donde el autor marca las pautas de lectura de sus propias líricas, o la fusión *poesía/explicación* que por razones diferentes realiza San Juan de la Cruz³⁴) otras veces por la singularidad misma o el vanguardismo del movimiento poético. En este sentido, es por todos sabido cómo la historia del petrarquismo en su primer siglo de andadura es más bien la historia de la incomprensión (salvo brillantes excepciones) de la poesía de Petrarca, y de ello dan muestra imitadores, editores y comentaristas atendiendo a los aspectos externos de la lengua del *Canzoniere*, a la repetición mecánica de sus imágenes, etc.

Un último ejemplo, en otra dimensión, de excepcionalidad poética: la *poética del ritmo*, según la calificación que Lázaro Carreter le ha otorgado a la poética del Arte mayor castellano³⁵. Una poética, precisa el crítico, «que como ninguna otra en nuestra literatura, consagró el artificio como finalidad» y que logró no sólo establecer «un profundo distanciamiento entre la lengua del verso y el idioma común», sino incluso caracterizarse en tal distanciamiento, provocando la incomprensión y el rechazo en la época. Es éste un claro ejemplo de dificultad tanto para el lector de las primeras generaciones como para el lector de hoy que se aproxime ingenuamente a esa actividad cancioneril en busca de poesía.

7. Las limitaciones del procedimiento de Riffaterre pueden soslayarse precisando debidamente las directrices del estructuralismo hasta su encuentro con la semiótica más actual. Cesare Segre nos ofrece la pauta a seguir, trazando desde su posición de espectador-protagonista, la trayectoria de la crítica italiana de los últimos años³⁶, que puede ofrecer un ejemplo más alentador que lo visto hasta ahora. Segre parte de la actividad filológica, evidenciando aquellos aspectos de la filología (análisis lingüístico, crítica textual, interpretación de lo individual en la historia, etc.) que han preparado el terreno de manera adecuada para la acogida

³³ Así lo entiende M. Feo, «Pallida no, ma più che neve bianca», en *Giornale storico della letteratura italiana*, CLII, 1975, fasc. 479, págs. 321-361.

³⁴ En ambos casos no es posible olvidar la existencia de un receptor específico: el mundo restringido de la poética stilnovista, o en cualquier caso el lector habituado al «velamen» alegórico, en el caso del texto de Dante, y, por otro lado, el «receptor extraordinario de la mística» de que habla A. Prieto refiriéndose a los lectores de Santa Teresa y de San Juan y distinguiendo en la obra de este último la función de *commover* asignada a las *canciones* y la función de hacer *comprender* encargada a los *comentarios*. Ver «Repetición sobre Teresa de Jesús y Juan de la Cruz», preliminar a M. J. Fernández Leborans, *Luz y oscuridad en la mística española*, Madrid, Cupsa, 1978, págs. 11-47.

³⁵ Ver F. Lázaro Carreter, «La Poética del Arte mayor castellano», en *Estudios de poética*, Madrid, Taurus, 1976, págs. 75-112.

³⁶ C. Segre, «Tra filologia e teorizzazioni. Strutturalismo, semiotica e storia», en *Semiotica, storia e cultura*, Padua, Liviana 1977, págs. 67-82. Integran el texto cinco artículos a los que iré refiriéndome siguiendo más bien su orden cronológico de redacción. Creo que el gran interés del texto de Segre justifica mi abundar en su descripción como adecuado hilo conductor.

del estructuralismo, de su descripción funcional de material verbal, etc., hasta llegar al análisis de los signos y de los significados que la semiótica impone. Podría ser ésta, en efecto, una trayectoria ideal, o la trayectoria real, a grandes rasgos, de la crítica de nuestro siglo. Desde la exposición histórica de esta línea Segre busca, además, los mecanismos internos que la hacen posible, acercándose a los puntos básicos (sincronía/diacronía, concepto de estructura, etc.) que definen el quehacer del estructuralismo diacrónico, sobre la idea de que «le sperimentazioni della linguistica strutturale in ambito di sincronia e diacronia siano delle meglio utilizzabili ai fini di una discussione sulle possibilità dello strutturalismo nella ricerca storica»³⁷.

Para perfilar estos aspectos, Segre acude a los apuntes de clase de Saussure, donde es posible vislumbrar la conciencia del lingüista acerca de la mutabilidad/inmutabilidad que conjuntamente se dan en el signo, la persistencia de lo antiguo que evidencia todo proceso evolutivo, base de toda continuidad. Son, pues, aspectos convergentes con la labor de los estructuralistas checos para deshacer las barreras entre sincronía y diacronía puestas en circulación por el *Cours*, precedentemente editado de Saussure. En este sentido, Segre recuerda el punto 1b de *Las tesis de 1929*, que podemos resumir y ordenar en torno a tres afirmaciones: 1) sincronía y diacronía no son conceptos antitéticos, sino complementarios, porque 2) dentro de la sincronía se produce una evolución que afecta a las funciones dentro del sistema, y en esta evolución (como ya vieron Tinianov y Jakobson) hay elementos en fase de extinción y a la vez en germen de desarrollo. 3) De esta evolución se sirve la diacronía, cuya trayectoria necesita del entendimiento sincrónico para completarse³⁸.

Apoyando estas tesis y trasladándose al campo de la fonología, Jakobson precisará cómo «toda modificación debe tratarse en función del sistema en el interior del cual tiene lugar»³⁹, para apreciar lo que ha cambiado o no en el sistema, el antes y el después del cambio, su funcionalidad; así se pasaría de la diacronía a la sincronía, entendiendo esta última no como algo estático, sino dinámico. Un dinamismo que, por lo tanto, no sólo afecta a los elementos que se interrelacionan en el interior mismo del sistema, y al concepto mismo de forma, como ya señaló Tinianov en su estudio sobre el lenguaje poético, sino que es también necesario para explicar los cambios, la continuidad. Llegamos así, con Segre, a un concepto de sincronía configurado «con un cierto espesor», como ya precisó B. Malmberg, desterrando así la imagen de la sincronía «pura»⁴⁰.

Respecto al concepto de estructura (o más bien de su tipología), ante el planteamiento que el estructuralismo de Lévi-Strauss hace de las relaciones entre el estructuralismo y la historia, al entender ésta como una ciencia basada en la observación empírica sobre modelos no estructurales, sino estadísticos, Segre precisa que no sólo existe la estructura que la etnología aplica al estudio de las sociedades

³⁷ C. Segre, «Strutturalismo e ricerca storica», en *Semiotica, storia...*, cit., págs. 39-66.

³⁸ AA. VV., *El círculo de Praga*, cit., págs. 31 y ss.

³⁹ R. Jakobson, «Principios de fonología histórica», en AA. VV., *El círculo de Praga*, cit., páginas 104-129. El artículo es de 1931.

⁴⁰ En 1959 F. Lázaro Carreter rectificaba a H. Friedrich con esta elocuente cita de B. Malmberg: «El enfoque estructural del estudio y del análisis del lenguaje no está en manera alguna en oposición con el tradicional punto de vista histórico (...) como en ocasiones se ha pretendido. La lingüística estructural no está dirigida contra la historia como tal, sino contra los anticuados métodos de investigación atomísticos que estudian el desarrollo de elementos aislados sobre el eje del tiempo (...), sin tener en cuenta que, en cualquier momento de la historia de la lengua este elemento formaba parte de una estructura y estaba determinado en sus funciones por esta estructura». Ver B. Malmberg, *Lingüística estructural y comunicación humana*, Madrid, Gredos, 1969, pág. 21. Citado en F. Lázaro Carreter, «Estructuralismo y ciencia literaria», en *Insula*, 275-276, año 1959.

«frías», casi inmóviles y ajenas al observador. Este tipo de estructura inmutable no encaja en el estudio de las sociedades cambiantes, dinámicas. Con la ayuda de los modelos generativo-transformacionales, Segre señala que se podría «ipotizzare strutture profondissime e immutabili, patrimonio umano comune, e strutture più o meno profonde e sottoposte a trasformazioni di natura e di pertinenza storica», para concluir en la siguiente afirmación: «le possibilità della prospettiva strutturalista non sono compromesse; ma quella che vien meno è l'autonomia delle strutture, il cui sistema non è dunque solo soggetto a forze endogene, ma a forze esogene, che esso subisce»⁴¹. Creo que estamos ya muy lejos del concepto estricto de estructura que maneja Riffaterre.

Por otro lado, y para concluir con este aspecto, el crítico se pregunta por las relaciones de tal planteamiento con la sociología de Marx, precisando: «se la struttura economica è il mondo della produzione, anche i principi, le idee, le categorie sono un prodotto umano, conseguenza più o meno diretta dei rapporti di produzione»⁴², además de advertir la captación dinámica que el enfoque marxista ofrece de la estructura económica, aspectos que podrían, en su momento facilitar una conciliación, más que un divorcio, entre la práctica estructuralista y la crítica marxista. Una propuesta que se puede compartir, o no.

En otro capítulo de su libro, Segre analiza la trayectoria endógena, desde el sistema, que se debe seguir a la hora de estudiar las estructuras que están tanto en el texto como en el crítico. En el texto porque *el autor* ha representado en él *la realidad* de manera crítica, deformándola, caricaturizándola, etc. En el crítico, las estructuras están desde el momento en que el texto transmite del emisor al receptor un mensaje que debe ser captado críticamente, es decir, interpretado en sus significados, no sólo analizado en sus partes constitutivas. De aquí que «la storia della letteratura a sua volta sarà la storia del confronto degli scrittori col sistema semio-letterario, e dei cambiamenti subiti dal sistema semio-letterario ad opera delle trasformazioni sociali e dalle reazioni degli scrittori a queste trasformazioni»⁴³.

Desde la amplitud de aplicación de tales teorías, Segre desciende al plano de las realizaciones concretas, deteniéndose en el sistema narrativo ya extensamente analizado en *Las estructuras y el tiempo*, de donde puede ser útil recordar algunas afirmaciones: «la 'lógica del relato' pertenece a la 'lógica' de los códigos comportamentales e ideológicos», o bien «la realidad del discurso, de la intriga, de la *fábula* (...) es la realidad de operaciones semiológicas, es decir, humanas y vividas y sujetas a la historia», para concluir afirmando, una vez más, que «los modelos semiológicos son modelos históricos»⁴⁴. No son, evidentemente, conclusiones para salir al paso de posibles objeciones, tan frecuentes al estructuralismo y al formalismo ahistóricos, sino que son el resultado de un largo proceso de análisis en el que confluyen los logros más firmes de la narratología y que permiten desentrañar los pasos que relacionen el *texto* con el *contexto cultural* correspondiente. Para ello, Segre retoma su distinción de los cuatro cortes descriptivos que se pueden realizar en el texto: (1, discurso; 2, intriga; 3, *fábula*; 4, modelo narrativo) y coloca al lado los estratos correspondientes del contexto con sus respectivos elementos (1, lengua,

⁴¹ C. Segre, «Strutturalismo e ricerca storica», citado, pág. 61.

⁴² *Ibid.*, pág. 63.

⁴³ C. Segre, «Le strutture narrative e la storia», en *Semiotica, storia...*, citado, págs. 25-37, y en especial pág. 31. El contenido de estas páginas fue el objeto de la ponencia del profesor Segre en el I Coloquio de la «Sociedad española de literatura general y comparada» celebrado en Madrid en 1974.

⁴⁴ C. Segre, *Las estructuras y el tiempo*, Barcelona, Ensayos/Planeta, 1976, págs. 78-79.

incluida retórica, métrica, etc.; 2, técnicas de exposición; 3, materiales antropológicos; 4, conceptos clave y lógica de la acción), para establecer las oportunas comparaciones y relaciones⁴⁵.

Las líneas del esquema persiguen los movimientos horizontales que en la sincronía pueden trazarse, tanto en el texto y los elementos correspondientes del contexto, como entre más textos; en el eje diacrónico la evolución de cada plano, la comparación de textos de época diferente, etc., abre la amplia red de posibilidades hacia «una tipología storica circostanziata per ognuna delle sezioni elencate» que permita describir, y posiblemente explicar, los cambios, efectuar las periodizaciones, evidenciar modelos, delimitar géneros, compararlos, etc. Un análisis de la evolución literaria realizado simultáneamente sobre el eje de la historia y controlado por los procedimientos críticos pertinentes que pueden ser, en lo sucesivo, los procedimientos de la semiótica.

Juri Lotman había precisado ya que «para la persona que quisiera manejar el texto arrancado de todo el conjunto de conexiones extratextuales, la obra no sería portadora de significado alguno»⁴⁶, reintegrando el texto al lugar que le corresponde dentro de la cultura. Esta relación *texto/contexto* y la más amplia *arte/cultura* nos lleva al punto final de estas páginas, que podría ser, sin duda, el punto de partida de nuevos planteamientos de la dialéctica literatura/historia. Este es el aspecto que Segre esboza⁴⁷, precisando algunos puntos de la teoría lotmaniana, con relación a la presencia y a la función de la realidad respecto al arte. A nosotros nos interesa señalar cómo, una vez situado el texto debidamente en el contexto cultural, es preciso recordar la función desempeñada por la cultura de acumular, conservar y transmitir información, además de recibir la aportación de los nuevos textos que aumentarán su caudal en el devenir de la historia⁴⁸. Pero no hay que dudar que estas funciones de síntesis y producción que se le asignan a la cultura se realizan por la intervención del individuo o grupo colectivo que selecciona los significados para darles su nueva forma. Están además las ideologías, como Segre puntualiza, que intervienen de manera decisiva en la estructuración de los valores semióticos de la cultura. Ya he recordado también cómo el arte es reproducción verbal del mundo, pero es al a vez enjuiciamiento del mismo, representación crítica, deformación o caricatura, no reflejo fiel, como es bien sabido. Por consiguiente, la crítica no podrá ser sólo descripción, sino también interpretación; el crítico, precisa Segre, deberá ser también ideólogo.

Los modelos son el trámite de comprensión entre el texto y el conocimiento del mismo. Tanto el modelo propuesto por Lotman, que sería nuestra concepción del objeto, como el modelo que Segre sugiere interponer entre éste y el arte, que sería el modelo literario. Con esta inserción (realidad-modelo-modelo literario-arte-realidad) y apelando a las ideologías que intervienen decisivamente en la estructuración de los valores semióticos de la cultura, Segre perfecciona el esquema lotmaniano.

⁴⁵ Ver el esquema que Segre propone en págs. 34-37 de *Semiotica...*, cit., con la correspondiente explicación.

⁴⁶ J. M. Lotman, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Itsmo, 1978, págs. 69-77.

⁴⁷ C. Segre, «Cultura e sistemi di modellizzazione», en *Semiotica, storia...*, citado, págs. 7-24. Varios de los aspectos abordados en este libro los retoma Segre en su posterior *Semiotica filologica*, citado.

⁴⁸ J. M. Lotman, «Il problema di una tipologia della cultura», en AA. VV., *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, Milán, Bompiani, 1969, págs. 309-318. Otros trabajos de Lotman y de sus colegas de Tartu pueden consultarse en *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra, 1979, y en J. M. Lotman y B. Uspenski, *Tipologia della cultura*, Milán, 1975.

Podemos concluir recordando, una vez más, que el objeto de la crítica, la obra literaria en este caso, es una representación crítica de la realidad; el sujeto de la crítica, sobre la base objetiva de la descripción, deberá interpretar críticamente ese objeto, si pretende llegar a la esfera de los significados.

MARÍA HERNÁNDEZ ESTEBAN
Universidad Complutense