

Las ciencias exactas son una forma monológica del conocimiento: el intelecto contempla la cosa y comenta acerca de ella. Aquí sólo hay un sujeto, que es un sujeto cognoscente (contemplador) y hablante (enunciador). Se le opone únicamente la cosa, que carece de voz. Cualquier objeto de conocimiento (inclusive el hombre) puede ser percibido y conocido como cosa. Pero el sujeto como tal no puede percibirse y estudiarse como cosa, porque al ser sujeto no puede carecer de voz; por lo tanto, el proceso de conocimiento del sujeto sólo puede ser dialógico (p. 363).

El anexo (11) no es un texto auténtico de Bajtín. Durante la década de los 20 Bajtín dio numerosas conferencias sobre problemas literarios, filosóficos, así como cursos privados sobre historia de la filosofía, estética y literatura. Este anexo son las notas tomadas por una de sus alumnas de aquellos cursos. Estos apuntes mantienen el estilo bajtiniano sólo de manera parcial.

En su conjunto, el volumen es una valiosa aportación para los estudiosos de las teorías bajtinianas. El carácter heterogéneo y documental de varios de sus escrituras debe siempre tomarse en cuenta para el análisis: no se trata de una doctrina elaborada, sino, en gran medida, unas reflexiones acerca de un campo temático inherente al pensamiento bajtiniano. Quiero concluir con una cita del autor en la cual él mismo declara estar consciente de las características de su pensamiento (el fragmento tiene un carácter de esbozo y en gran parte consiste en frases nominales):

La unidad de la idea en su formación (o desarrollo). De ahí proviene cierta inconclusividad interna de muchas de mis ideas. Pero no quiero convertir una carencia en un valor: en mis trabajos hay mucha falta de elaboración externa, que no es una inconclusividad del pensamiento mismo, sino de su expresión y exposición [. . .]. Mi adicción a la variación y a la heterogeneidad con respecto a un mismo fenómeno. La multiplicidad de enfoques. La aproximación con lo lejano sin señalamiento de eslabones intermedios (p. 360).

TATIANA BUBNOVA

Seminario de Poética.

MARÍA CORTI. *Principios de la comunicación literaria*. México, Edicol, 1978 [1976].

El libro de María Corti *Principios de la comunicación literaria* es ejemplar por varias razones: Aporta una revisión general de los

adelantos respecto a los problemas de la literatura en diversas tendencias, con distintos enfoques. Ofrece de ellos una clara síntesis en la que hace destacar los puntos neurálgicos. A la luz de los principios de la comunicación, observa el fenómeno literario como el punto de intersección en una nutrida red de relaciones entre áreas de investigación diferentes y entre una variedad de disciplinas.

Un don didáctico hace campear en su exposición todas las virtudes del antiguo modelo clásico del discurso (conciencia, precisión, claridad) que nosotros apreciamos hoy, sobre todo en el modelo teórico del lenguaje práctico, y que lucen en este libro a pesar de la traducción no muy feliz de muchos pasajes y la edición notablemente descuidada y llena de erratas.

El modelo de texto (el "antetexto", para hablar en sus propios términos) que Corti tuvo que tener presente en el primer impulso de su proceso de construcción, fue seguramente el de un instrumento útil no sólo para especialistas sino también para los estudiantes que se inician en los problemas que trata. Estos no son nuevos en sí (objeto de estudio de la literatura, emisor, destinatario, géneros, etc.), pero observados a la luz de los principios de la comunicación revelan con claridad los puntos clave, de intersección de varias disciplinas y, asimismo, nuevos matices de los viejos problemas.

Otras facetas que se muestran sugestivas son la de la innovación lingüística, la de las vicisitudes de la formación de la obra, la de la trascendencia de su función como hipersigno o mensaje total polisémico, y la del estatuto de los géneros literarios relacionados con el marco histórico de la sociedad en distintas épocas, con los principios de su codificación y con los procesos de transformación de que los hacen objeto los mejores escritores.

En la introducción, Corti acomete el tema que recibe en este libro un tratamiento más apresurado: el del objeto de estudio de la literatura. Asienta sin embargo un criterio que, aunque fundado en la tendencia general inferible del conjunto de las opiniones más autorizadas al respecto, es propio, es interdisciplinario, y sufre un paulatino enriquecimiento a través de todo el libro. Ese objeto es para Corti "el sistema de la literatura comprendido como una realidad dialéctica en cuanto condición y lugar de comunicación literaria que liga a emisores y destinatarios en las diversas épocas"; el cual posee "reglas propias de funcionamiento condicionadas desde dentro (es decir, desde la interrelación sistema-obra) y desde fuera (provenientes del contexto sociocultural)." En suma, se trata de un proceso, pues tal objeto está descrito como un organismo en movimiento, entre cuyos elementos se producen variadas vinculaciones cambiantes que están determinadas tanto por la naturaleza y estruc-

turación de dichos elementos como por la influencia de factores externos. El sistema de la literatura es, pues, un "campo de tensiones" en el que, debido a impulsos opuestos, las obras pueden perder o recuperar sus respectivos lugares con relación a aquella imagen histórica de la literatura a la que cada generación contribuye y que, según algunos sociólogos (Corti cita a P. Orecchicni) se genera en un nivel elitista desde el cual muchas obras caen, luego, en la caducidad, a pesar de la tendencia conservadora de la sociedad a mantener modelos que históricamente ya no corresponden. Esta idea acerca de la literatura permite considerar la evolución de sus estructuras desde un punto de vista semiológico como ya hizo Mukarovsky al decir que es "un movimiento inmanente pero en relación dialéctica constante con la evolución en los otros campos de la cultura", y como hizo también Tynjanov al considerar que "la unidad de la obra literaria (...) es (...) la de una integración dinámica."

El sistema de la literatura es, pues, una totalidad dinámica porque cada texto ocupa en él un lugar cambiante, y constituye un "orden ideal" que resulta de algún modo alterado cada vez que se le incorpora una nueva obra cuyas "relaciones (. . .) proporciones y valores" sufren a su vez una reorganización por efecto de su ingreso al sistema. Esta naturaleza proteica o inestabilidad del sistema en cuyo seno lucha lo que aspira a persistir contra lo que aspira a transformarse, hace que también se modifique constantemente el "valor sígnico" de los textos.

Por lo anterior, se infiere que para Corti la literatura es en realidad un proceso respecto al cual ella trata de identificar y describir el sistema que permita analizarlo. Para ello procura distinguir los elementos de dicho sistema y sus posibilidades combinatorias. También se interrelacionan dentro del sistema de la literatura elementos de naturaleza estrictamente literaria identificados como invariables (como los personajes, los motivos, etc.), que se actualizan en textos de diversas épocas en atención a unas cambiantes posibilidades de relación, y revelan los enlaces y las dependencias diacrónicas y sincrónicas existentes entre los fenómenos literarios.

Ahora bien, lo que Corti trata de hacer a lo largo de todo el libro es identificar todos los elementos y ubicarlos en un esquema que sirva de base para hablar de un sistema que corresponda a dicho proceso, y que nos permita analizarlo descubriendo sus rasgos característicos y sus posibilidades combinatorias. Todo este desarrollo parece corresponder a la idea hjelmsleviana que define al objeto por su función. Su función es la relación de coexistencia que mantienen entre sí los objetos, objeto es aquel punto en que se

entrecruzan las interdependencias y en general todo tipo de relaciones. Y como tal objeto se trata de ver aquí la literatura.

Una opinión interesante de Corti, desde su punto de vista de la teoría de la comunicación, es la de que más importante que hallar los nexos entre los fenómenos literarios o las leyes estructurales de los mismos, es utilizarlos para comprender "el hecho de que la literatura es por sí misma un sistema s<sup>í</sup>gnico informativo", interpretándolos, para ello, como "elemento insertos (. . .) en un circuito de semiosis" en cuya base hay un área de competencia (en cuanto a códigos, reglas del sistema, convenciones, etc.) común a emisor y receptor.

La función hipers<sup>í</sup>gnica de una obra original y compleja se mediría, pues, precisamente a partir de las múltiples posibilidades de lecturas en las diversas sociedades y épocas debido a que el texto polisémico responde sincrónica y diacrónicamente a diversos modelos no sólo literarios sino socio-ideológicos, y debido también a que, a distancia, es posible realizar la descodificación poniendo en juego códigos distintos de los que poseyeron en común el emisor y sus lectores contemporáneos.

A este propósito, aunque muchas páginas después, aparece uno de los comentarios que coronan el recuento sintetizador de María Corti respecto a las más importantes orientaciones de teóricos recientes y que constituye un juicio de valor que no sólo es toda una sorpresa para el lector que haya frecuentado estudios de formalistas, estructuralistas y semiólogos sino que, además, convence. Se trata precisamente de una conclusión a partir del estudio de las relaciones históricas entre emisor y destinatario. Como "las grandes obras —dice Corti— hablan a todos los destinatarios (. . .) a lo largo del eje del tiempo", aunque lo hacen de distintas maneras, es decir, adaptándose a distintos modelos en las distintas épocas porque sufren sucesivas traducciones "de un sistema significativo a otro", por ello "la grandeza (¿asignada por los lectores?) de una obra es directamente proporcional a la fuerza de su función s<sup>í</sup>gnica", lo que significa que al evidenciar dicha fuerza es cuando la obra adquiere tal grandeza.

Claro está que esta misma idea había sido intuida y afirmada por la crítica tradicional en otros términos y en numerosas ocasiones, pero no con fundamento en un análisis sistemático y ambicioso de objetividad como el que preconiza la semiótica, ni había sido expresado en una fórmula precisa.

Así, los destinatarios de todas las épocas y de todos los estratos socioculturales son muy importantes para que la "signicidad" de una obra se cumpla durante el proceso de comunicación al que

sirve de signo y (dirá Corti en otro capítulo posterior) el concepto mismo de obra maestra resulta de un "fenómeno colectivo de transformación" ya que el goce que produce su lectura va haciendo del texto una obra maestra. Por ello es obvio para la autora que la historia de la literatura debe ser también la de los lectores (es decir, la de los contextos socioculturales) y, también, que debe ser "una tipología de la lectura como descodificación del hipersigno literario"

Corti no resuelve todos los problemas que plantea, pero al menos suele señalarlos con una claridad muy satisfactoria. Esto mismo ocurre cuando, preocupada por relacionar la investigación acerca del texto con la indagación acerca de la sociedad, puntualiza cuán diferentes son y cómo, mientras por un lado se trata de describir la complejidad de la obra, por el otro se intenta construir un discurso parafrástico y complementario del contenido del texto considerado como reflejo de una ideología.

Entre las más recientes consideraciones con respecto al emisor en sus distintas posiciones, como narrador-personaje o sujeto del enunciado, por ejemplo, como narrador-autor o sujeto de la enunciación, que toma de éste los elementos y procedimientos constructivos de la obra, o bien analizado en su vinculación con los niveles de la diégesis según hace Genette, o con la perspectiva conforme a Pouillon, Booth y Todorov, o con la función que conforme a su papel cumple en la obra de acuerdo, quizá, con Garvey, la reflexión de Corti desde el punto de vista del circuito de comunicación es de las más interesantes. Ella puntualiza la existencia de un tipo de emisor que, convertido en el lector de su propia obra, aparentemente se autocomunica aunque en realidad parece desdoblarse y pasa a las filas de los destinatarios estableciendo una "distancia entre el texto y la experiencia personal que lo ha generado"

En fin, al comentar distintos matices del concepto —debido a Booth— de autor implícito como escritor cuya competencia y experiencia aparecen en la construcción de la obra, identificable sin embargo, a veces con un *alter ego* del autor (el autor invisible de Booth), o bien con el personaje de la obra, Corti lo vincula con las observaciones de Foucault sobre la tipología del discurso, de donde resulta la "función de autor", que es una "función variable y compleja del discurso", en la que hallan cabida todos los "yoes" de los que se inviste en distintas medidas el autor: el narrador personaje que simultáneamente es sujeto de los enunciado y de la enunciación, o bien, el sujeto de la enunciación que es narrador y su *alter ego*, el narrador autor (que deja adivinar características, capacidades, ideologías y rasgos del inconsciente (en su ideolecto poé-

tico), del mismo. Todas estas veces serían probablemente las que aparecen en el relato dialógico bajtiniano (que Corti no menciona).

En cuanto al importante y tradicional enfoque de la influencia de las circunstancias biográficas del emisor en la estructuración de la obra, Corti nos recuerda la diferencia entre los rasgos biográficos y de carácter que son específicos del escritor y algo muy importante: el hecho de que éste está involucrado en una situación que, desde la perspectiva lingüística, delimita semánticamente el enunciado, por lo que dicha situación se transforma en "unidad de análisis con valor funcional". Si combinamos este criterio con la observación atenta del funcionamiento de los "shifters" según los trabajos de Jakobson, ello arroja una viva luz de la que muchos analistas de discursos literarios y no literarios, no aciertan aún a servirse.

Por otra parte, tanta importancia como a los problemas del emisor, enfocados diacrónica y sincrónicamente, consagra Corti a los del destinatario externo que igualmente se ubica en un terreno movedizo en el que la entidad y la interrelación constantemente cambiante de elementos variables, hace difícil definir su producto específico en cada obra, a saber: las expectativas del público contemporáneo del autor. Produce una tensión en el texto el hecho de cómo imagina éste a sus posibles lectores y, en cuanto a éstos, qué lectura son capaces de hacer según la correlación entre los estratos sociales a que pertenecen y aquel al que pertenece el escritor y, cuando son de una época posterior, conforme a qué códigos (contemporáneos al emisor o al destinatario) realizan la lectura, identificándose o no con el emisor, sospechando o sin advertir su estrategia constructiva, asumiendo la polisemia del texto como ambigüedad o tal vez como confusión; pero en todo caso contribuyendo a la revitalización polisémica del mismo y llegando a recuperar, aunque sólo sea parcialmente, inclusive la fase del antetexto a la que nos referiremos más adelante. En fin, cómo semiológicamente la obra puede, además de favorecer o contradecir los sistemas de expectativas de los públicos, llegar a acumular información intensificando su "vida signíca" al entrar en contacto, diacrónicamente, con numerosos destinatarios entre los que se incluye el crítico, ya sea el hermencuta que trata de identificarse con el texto al que considera como "sujeto", ya sea el que, según Kristeva, lo recorre, mediante una operación semiológica paralela a la de su construcción, como a un "objeto".

Las conclusiones de Corti acerca de los fenómenos específicamente en el área de la literatura tienden a puntualizar la caracterización de la lengua en la obra literaria, y llegan a señalar una serie de rasgos de los que muchos otros han hablado, tales como:

- a) el *sincretismo* (al que describe diciendo que “actualiza el mayor número de virtualidades de la lengua”);
- b) el *alcance de su significatividad* (que “produce —dice con Eco— una semántica segunda, de grado superior, y produce también, por consiguiente, una superfunción sgnica”);
- c) su *inestabilidad como campo de intersección de diferentes códigos* que, o ya están establecidos unos en la lengua en su función pragmática y otros, como los géneros, en la literaria, o bien se producen junto con el mensaje y son importantes porque su dominio debe formar parte de la competencia de los destinatarios (aunque éstos estén inmersos en un sistema semiológico diferente);
- d) su *fluctuante composición* en cuanto a la naturaleza, las dosis y el funcionamiento de los “lenguajes sectoriales” (político, publicitario, etc.) presentes en los textos y en alternancia con el idiolecto del autor (el “poetolecto”), y también en cuanto a su consideración como “sistema connotativo de acumulación diacrónica” que entra en relación con codificaciones concretas vinculadas a ciertos temas y a los repertorios peculiares de escuelas o corrientes, como es el caso, otra vez, de los géneros literarios. La utilización extemporánea de tales elementos, su empleo en otros contextos, les hace adquirir un “surplus de significación” dice la autora.

A título de ejemplo respecto a cómo logra Corti iluminar en mayor medida viejos problemas en apariencia suficientemente tratados, podríamos citar los pasajes en que se refiere al hecho de que el campo del discurso figurado es mucho más amplio que el del discurso poético, y a la identificación de la función dominante en cada texto concreto. Lo consigue recordándonos la más antigua tradición, la misión suasoria de la retórica, aún presente en el uso subordinado que de ésta se hace en ciertos discursos pragmáticos como son el político y el publicitario. Más adelante (al hablar de la hiperfunción sgnica del texto) vuelve sobre este problema bien demarcado por Jakobson y llega a la conclusión de que, la razón de que haya una aparente función poética de la lengua pero no una calidad poética en ciertos discursos marcados, es que, en poesía, todo es pertinente en todos los niveles (los cuales se relacionan en el nivel de la estructura superficial aunque la coherencia reside en la estructura profunda); es decir, todo significa, de modo que la significación global (o semántica segunda) no es la suma de los significados parciales, y sí produce el exceso de significatividad al que Eco ha llamado “hiperfunción sgnica”. Estamos ante una metamorfosis de la lengua y en el campo de una “hipersemanántica” que es propia



únicamente de la lengua en su función poética y no de la lengua que presenta marcas de literariedad, es decir, no de cualquier discurso marcado.

Corti elige también ciertos puntos sensibles que atañen al proceso de la creación artística y a la luz de la teoría de la comunicación nos ofrece una síntesis clara y sugestiva. Considera dicho proceso a partir del "antetexto o fase generativa pretextual", que está ubicado "río arriba de la ejecución" e implica tanto la competencia del poeta como una fuerza activa ejercida por el lenguaje sobre la lengua y fluctuante entre la resistencia conservadora y la violación transformadora.

Un problema que es parte de este proceso es el punto y el modo que elige el creador para entrar en él, ya sea que lo haga por una necesidad de expresar algo que lo obliga a buscar los medios adecuados, ya sea a partir de la existencia de un elemento formal que "busca un sentido al cual servir", según expresa Corti parafraseando a Valery. Cualquiera de los dos procedimientos puede dejar su rastro en el texto ya acabado.

En el primer caso el poeta aparece como un "sujeto social" *sui generis* que al observar una realidad transgrede una "gramática de la visión" ("conjunto de percepciones, asociaciones consuetudinarias, tradiciones y códigos semiológicos que entran en acción cada vez que un hombre (. . .) mira algo"), debido a que sustituye las asociaciones habituales por otras nuevas que, además de inéditas, serían "secretas". En el segundo caso la creación es provocada por el hallazgo de un significante (por ejemplo un ritmo) que atrae hacia sí un significado". De ahí parte el autor hacia la búsqueda del signo a través del juego combinatorio de significados y significantes, para alcanzar la producción poética del sentido mediante la semantización de rasgos marcados de todos los niveles, y también de rasgos no marcados cuya función consiste en permitir, por contraste, el efecto de aquéllos. La calidad de hipersigno del texto literario se explica, pues, por su procedencia a partir de múltiples codificaciones, por lo que ofrece diversos itinerarios significativos que puede recorrer el descodificador. Corti describe, basándose en van Dijk, la coherencia de los significados del hipersigno, que se manifiesta en la coherencia de las macroestructuras, y ésta en la de las "microestructuras discontinuas locales" y se logra mediante "conjunciones transfrásticas que actúan entre los distintos niveles". Las unidades se relacionan, claro está, sintagmáticamente dentro de la sucesión que ofrecen dentro de un mismo nivel, pero también paradigmáticamente, de un nivel a otro, de un modo no necesaria ni exactamente isomórfico, pues este modo varía entre varios tipos de relación:



a) de uno a uno, b) de uno a varios (donde —como observó primeramente Tinianov— uno de los niveles domina la construcción de la obra, aunque durante la lectura puedan dominar otros según una nueva jerarquía establecida por el descodificador), c) de varios a uno y d) de varios a varios. La falta de correspondencia entre niveles cumple también una función semántica.

Aquí dice Corti que las figuras formales como el ritmo se correlacionan con los significados, pero resultan “autónomas frente a los significados textuales”, pues no son portadoras de equivalencias de contenidos”. Esta opinión parece un extraño retroceso hasta el estado de cosas inmediatamente anterior a los primeros trabajos de los formalistas respecto a los sonidos en el verso. En ese tiempo, según Eichembaum, “el ritmo, los sonidos, la sintaxis, no tenían para los críticos, se entiende) más que una importancia secundaria” al no ser específicos de la poesía y no entrar en el sistema. Pero desde 1920 Brik demostró que las construcciones sintácticas estables en el verso aparecen “indisolublemente ligadas al ritmo”, por lo que “la noción misma de ritmo pierde así su carácter abstracto y entra en vinculación con la substancia lingüística del verso, con la frase”. Y agrega aún Eichembaum “la revelación de las figuras rítmicas y sintácticas ha cambiado definitivamente la noción de ritmo como suplemento exterior ubicado en la superficie del discurso”.

También para Jakobson, ya en “principios de versificación” (1923), la forma fónica tiene gran importancia, pues ve en el ritmo un elemento esencial de la poesía. Si ello es así, Corti se contradice al describir los vínculos entre las estructuras al hablar de los géneros, pues ellas entran en una nutrida red de interrelaciones estructurales, distintas en cada caso, que vinculan la organización temática con la forma de la expresión. Cada diferente tratamiento aplicado a un mismo tema, produce un efecto distinto. Pues bien, en este efecto hay significados que provienen de la existencia del hecho rítmico, de su modo de entrar en relación con otros fenómenos, y de su resultado global. No es otra cosa lo que se busca al tratar de semantizar las marcas del nivel fónico. No existe, pues, tal autonomía de ellas “frente a los significados textuales”. Sólo podríamos afirmar tal cosa si las consideráramos en abstracto, aisladamente, lo que no tiene sentido hacer con ningún elemento.

En cuanto al nivel sintáctico, Corti dirá en cambio más tarde que, además de que en él se organizan los enunciados, globalmente constituye

un significante o una forma de relación total, específica de la obra, cuyo significado coincide con el conjunto de relaciones que el escritor ha instituido en el nivel temático simbólico.

Ahora bien, puede darse una deliberada y frecuentemente lúdica organización del conjunto por niveles, de modo que cada uno constituya un distinto sistema de relaciones que exprese un mensaje diferente mientras el conjunto expresa una pluralidad de significados (macropolisemia) según lo que Lotman ha llamado "semántica de varios escalones". En éste, aparecen nuevos significados (que provocan con su aparición la relectura de los viejos significados), conforme al destinatario modifica en perspectiva al subir los escalones yendo del nivel temático al simbólico. La descodificación de los metalogismos (alegoría, ironía, etc.) implica contextos socioculturales de mayor dificultad de lectura para los no contemporáneos a la construcción de la obra, y procura un "mensaje semiológico del texto". Sin embargo, cada nivel por sí mismo puede relacionarse con una o más series extratextuales, literarias o no, como ya han señalado antes varios autores.

El de los géneros literarios es el último atractivo, complejo y cambiante problema que está descrito en este libro. El género literario es una especie de "ley constructiva de la obra". El género se codifica conforme a un "programa" que forma parte de la competencia del emisor. Este programa se construye con apego a normas muy generales que gobiernan la relación entre los "planos temático-simbólico" y los "planos formales". Del cumplimiento de tal programa resultan la forma del contenido y la de la expresión de la obra, distintas de las de otros géneros y, en alguna medida, innovadoras. La forma del contenido y la de la expresión se relacionan entre sí mediante la interacción de los niveles. Los géneros entran en crisis cuando se rompen las codificaciones que regulan esta relación temático-formal porque entonces "motivos, estilemas, estructuras formales", participan en la construcción de la obra de un modo diferente al que los códigos le habían señalado. Corti elige aquí un no muy feliz ejemplo, el del Quijote, con el cual "muere" un género, el caballeresco, merced a la unión heterodoxa de rasgos típicos de otros distintos géneros, es decir, a una "mezcla subversiva de códigos", ya que alternan en la obra de manera no convencional los códigos o normas de interacción entre la forma del contenido y la forma de la expresión (expresiones éstas que por momentos parecen corresponder simplemente a contenido y forma). En realidad en el Quijote no hay sólo una mezcla subversiva de códigos sino una negación sistemática de los mismos, un juego retórico de supresión / adición de la estructura, de sustitución de las mismas por sus contrarias, con efectos antitéticos y paródicos.

El género literario está descrito, de modo vago y demasiado general, como un tipo de proceso literario o un "lugar donde una obra entra en una compleja red de relaciones con otras obras".

Pero, dentro de él, lo que tiene mayor importancia es la relación entre la organización temática conforme a un modo convencional de tratar los contenidos, y el plano formal de la expresión, pues de su interdependencia nace la codificación específica del género. En cambio la presencia de un tema cualquiera no es relevante, como podemos ver en la de aquellos que se han llamado temas universales y eternos, digamos el amor, en la poesía petrarquista, en la de los árcades, en la novela romántica, en la prosa poética modernista, en el poema surrealista, por ejemplo. Varía la manera de leer el mismo viejo tema porque es objeto en cada caso de un nuevo tratamiento que persigue la expresión de algo distinto.

Aludiendo, al final, a la literatura contemporánea, Corti vuelve a plantear de modo que invita a la reflexión, el problema de la relación entre los hechos sociales y las instituciones literarias. Dice que tanto los géneros como las estructuras retóricas han cambiado, hoy, su "área de pertinencia" como respuesta a un "impulso contracultural de naturaleza reaccionaria", al disminuir su presencia en la literatura de alto nivel, y al perpetuarse abundantemente en textos tales como la novela rosa, la telenovela, los mensajes publicitarios, etc. Estos son textos que se codifican atendiendo al estrato social de los destinatarios, pues simbolizan "todo aquello cuya desaparición está fuera de debate. Aquí la autora, siempre tan explícita, parece dejar al lector la tarea de inferir que simplemente asistimos a la creación de nuevos géneros, y a la definición de un nuevo rostro de la institución literaria.

HELENA BERISTÁIN

Seminario de Poética

WALTER D. MIGNOLO, *Elementos para una teoría del texto literario*, Barcelona, Editorial Crítica, 1978, 383 pp.

El uso del término teoría aplicado al campo de la literatura se puede entender, según afirma Walter Mignolo en el prefacio de su libro, de dos maneras: en un sentido amplio y en un sentido restringido. Cualquiera de las reflexiones que conocemos acerca del fenómeno literario serían ejemplificaciones de este primer sentido de teoría. De particular importancia son las poéticas tradicionales que, a la vez de presentar —ya sea de manera explícita o implícita— una concepción general de la literatura, formulan una preceptiva de la