

# El pacto lírico<sup>1</sup>

JUAN MARÍA CALLES  
I.E.S. *Almazora* (Castellón)

## 1. EL PACTO DE LECTURA: LA COMUNICACIÓN LITERARIA Y LA ESTRATEGIA PRAGMÁTICA DE LA FICCIÓN

Las teorías textuales a lo largo de las últimas décadas han venido desarrollando progresivamente una nueva orientación o perspectiva de acercamiento al análisis textual, que se conoce de un modo amplio como *Pragmática literaria*<sup>2</sup>, dentro del cambio de paradigma que sustituye una poética del mensaje o del texto, por una poética de la comunicación literaria. El discurso lírico es, desde esta perspectiva, un tipo de discurso caracterizado por un concreto funcionamiento del sistema comunicativo que no acaba de encontrar su lugar en las modernas disciplinas de la semiótica contemporánea<sup>3</sup>. La consideración pragmática del discurso literario en su dimensión comunicativa sugiere la puesta en situación de las figuras del autor y del lector con lo que se viene denominando la situación de discurso.

El Autor tiene a menudo un destinatario y también un lector predilecto. Si el autor es el garante de la constitución semiótica del texto, el lector es garante de su actividad semiótica, aunque parece difícil delimitar un pacto entre dos participantes que nunca están co-presentes. Rafael Núñez Ramos (1992: 94ss.) considera que toda comunicación artística es una comunicación *cruzada*, desde el autor real al lector imaginario, y del autor imaginario al lector real:

---

<sup>1</sup> Adaptamos para el discurso poético o lírico la terminología utilizada por el profesor Pozuelo Yvancos, primero en un primitivo artículo de 1978 "El pacto narrativo: Semiología del receptor inmanente en el Coloquio de los perros", *Anales Cervantinos*, XX-VII, pp. 147-176, recogido después en el volumen de Pozuelo Yvancos (1988a) con el título "El pacto narrativo: Enunciación y Recepción en el Casamiento-Coloquio cervantino", pp. 83-117. Cf. ahora D. Villanueva (1991) y A. López-Casanova (1994 y 1997).

<sup>2</sup> Ver F. Chico Rico (1988): "Lingüística textual y pragmática lingüística", pp. 31-48.

<sup>3</sup> Para un planteamiento de las relaciones entre la literatura y la semiótica en los años ochenta, véase S.R. Lira Coronado (1986); J. Oleza (1979a, 1979b y 1981); R. Prada Oropeza (1985); W. D. Mignolo (1978 y 1987); J. Domínguez Caparrós (1981 y 1987), J. M<sup>a</sup>. Pozuelo (1992 y 1994a) y J. M<sup>a</sup> Paz Gago (1986 y 1987).

Entre autor imaginario y lector imaginario no puede haber comunicación por su mismo carácter. Y entre autor real y lector real tampoco hay auténtico contacto por no estar presentes simultáneamente en el acto comunicativo y por el carácter ficticio del enunciado artístico. (Núñez Ramos 1992: 95)

En relación directa con la situación de comunicación literaria, el concepto de *pacto narrativo* aparece claramente delimitado por José María Pozuelo Yvancos:

Todo relato es un mensaje, dado por un emisor a un destinatario o receptor. Llamo aquí *pacto narrativo* a esta situación de comunicación que se establece en el relato entre el emisor y el receptor de la historia, esto es, a un circuito de la emisión-recepción que precisa los límites del relato como objeto. (1988a: 84).

Desde una consideración pragmática del discurso, entendemos que el Pacto narrativo (extensible al discurso poético como 'pacto lírico'), sería la situación de comunicación que se establece en el discurso narrativo entre el relato del emisor y el receptor de la historia. Como señala Pozuelo Yvancos:

En efecto, el discurso de un relato es siempre una organización convencional que se propone como verdadera. En el mundo de la ficción —y ése es uno de los rasgos de definición pragmática más atraídos— permanecen en suspenso las condiciones de 'verdad' referidas al mundo real en que se encuentra el lector antes de abrir el libro. Cuando realiza esa acción —abrir el libro— desencadena una mágica y prodigiosa transmutación en su noción de realidad. (1988b: 233).

Si ampliamos la concepción de este pacto a todo el fenómeno literario, incluido dentro del ámbito de la ficción, el lector (sea cual sea el género discursivo o histórico que venga a continuación) asume lo que sigue como *verosímil*, como digno de crédito por su parte; y en función de este pacto el lector respeta y asume las condiciones de Enunciación y Recepción que le vienen dadas por las estrategias textuales del discurso en cuestión. Este *Pacto Narrativo* tiene su correlato tanto en la Lírica como en la Dramática, dado que en sus procesos discursivos correspondientes también existe este proceso de comunicación desdoblado que posibilita la ficción, y que en todos los casos debe corresponderse con una determinada actitud de recepción por parte del Lector/Espectador. Esta actitud vendría marcada desde la *fictivización* y correspondería a una determinada *suspensión de la incredulidad*. Nos lo recordaba U. Eco:

La regla fundamental para abordar un texto narrativo es que el lector acepte, tácitamente, un pacto ficcional con el autor, lo que Coleridge llamaba la 'suspensión de la incredulidad'. El lector tiene que saber que lo que se le cuenta es una historia imaginaria, sin por ello pensar que el autor está diciendo una mentira. Sencillemente, como ha dicho Searle, el autor finge que hace una afirmación verdadera. Nosotros aceptamos el pacto ficcional y fingimos que lo que nos cuenta ha acaecido de verdad. (1994: 85).

La existencia de este *pacto literario* (*narrativo, lírico o dramático*) va íntimamente ligada a la consideración del discurso literario como discurso ficticio y presupone la existencia del “pacto de ficción”. Este “pacto literario” define el objeto textual (novela, cuento, poema, drama, etc.) como verdad posible, como verosímil, y en virtud de ese acuerdo, el lector en el proceso de recepción puede aprehender y respetar (o no) las condiciones de Enunciación y Recepción que se dan. Todo discurso propone /obliga al receptor a una retórica, a una ordenación convencional o ‘pacto’. A través de ese pacto, el Autor (que en el caso del discurso literario nunca está propiamente como ‘persona’, sino que ha delegado en una ‘estrategia’ o conjunto de estrategias pragmáticas de enunciación ficticias) cede su lugar a “otro” en el proceso de enunciación. De tal modo, es posible establecer una doble situación real/ ficticia, o si se quiere, una frontera entre el plano de la realidad y el de la ficción en el proceso discursivo de desdoblamiento que tiene lugar en el discurso literario, esa estrategia pragmática que hemos denominado *fictivización*.

La comunicación literaria tiene el carácter de “comunicación aplazada”, pero ello no nos explica su especificidad (también tienen ese carácter una carta o un testamento). La comunicación no mediata e indirecta entre los sujetos empíricos participantes en el acto comunicativo es una nota común a muchas situaciones comunicativas. La inscripción del autor real en el texto de forma diferenciada es una “marca” del estatuto de la ficción, y somete al texto al proceso de *ficcionalización* general del discurso poético. Las formas concretas de modulación de la distancia entre *autor real* y *autor imaginario* son variadísimas, pues dependen no tanto de los procedimientos artísticos como de los contenidos particulares de cada obra y del horizonte axiológico en el que se inscribe: la imagen textual, por ejemplo, puede emerger de un personaje que habla en primera persona, ya sea por asimilación, ya sea por oposición o contraste, pero también de personajes presentados de manera objetiva en tercera persona o, simplemente, de la estructura global de la obra.

El Proceso de la Enunciación implica siempre imponer un contrato a un interlocutor. Los términos de ese contrato se configuran en forma de estrategias, pragmáticas, explícitas e implícitas, de interpretación y lectura del texto inscritas en el acto mismo de la enunciación. En todo discurso siempre hay huellas que muestran el proceso de la enunciación, y huellas de ese pacto o contrato que instaura la frontera entre la realidad y la ficción. Todo texto literario invita al lector a aceptar una retórica discursiva, mediante la cual el autor efectúa una ordenación de convenciones para ceder su voz a la figura del narrador (novela), el hablante lírico (poema) o a los personajes (drama). Aceptar, por parte del lector, este pacto de ficción es aceptar una *retórica*. En nuestro caso, hemos introducido una hipótesis: que exista una figura pragmática intermedia, la del Autor literario o Poeta que produce un Enunciado lírico dirigido a un público literario. Esta “estrategia pragmática” marcaría el límite entre la situación contextual real y el estatuto ficticio que constituye el poema.

El *pacto de lectura* literario supone asumir la entrada en el texto como un mundo de ficción que tiene sus propias leyes, sus estrategias y su lógica. Se trata de cruzar “al otro lado del espejo”. *El pacto de lectura de un poema* impone unas determinadas pautas formales, que afectan al acto de comunicación que tiene lugar. Estas pautas son la patentización formal de las estrategias pragmáticas de ficcionalización, son el “recordatorio del pacto”, y deben ser conocidas y reconocidas en el poema por parte de los lectores:

- 1) Una especial disposición tipográfica ajena a los modos habituales.
- 2) Una determinada cadencia fónica y relación rítmica en su lectura (aunque ésta se realice de forma interiorizada).
- 3) Una determinada reiteración regular de elementos (rima).

Cuando leemos poesía no sólo estamos dispuestos a un especial esfuerzo en el reconocimiento de estas pautas formales (y otras, téngase presente el caso de los ‘poemas visuales’), sino también a hacer de ellas mucho más que un ornamento unido a las expresiones comunicativas. La naturaleza de la poesía no reside tanto en el propio artificio verbal (de naturaleza histórica cambiante) sino en *el tipo de lectura que el poema impone a sus lectores*:

- A) Una actitud de lectura que concede al discurso una primacía absoluta.
- B) Una preferencia o preeminencia que viene marcada por un margen de silencio (gráfico o fónico) creado alrededor de esa secuencia, y que aísla al poema como acto y proceso comunicativo con respecto al habla ordinaria.
- C) Una expectativa convencional: el tipo de atención y la posición que ocupa el discurso poético como actividad histórica dentro de la institución que conocemos con el nombre de *literatura*.

## 2. EL PACTO LÍRICO

El producto de la enunciación del discurso poético es también ficción, si bien el proceso de la “modalización lírica” funciona de modo diferenciado a cómo actúa en la ficción narrativa. Un poema que confiesa un crimen, no es una “confesión”, sino la representación ficticia y textual de una confesión. Hemos de distinguir, por tanto, entre la situación contextual y la situación discursiva de la enunciación. Fruto de esta distinción operativa, surge el segundo desdoblamiento comunicativo:

- A) Agentes de la situación contextual: Emisor y Receptor.
- B) Agentes de la situación discursiva: Destinador y Destinatario.

C) Persona gramatical (entendida como morfema lingüístico) y persona textual, entendida como representación textual de una persona histórica<sup>4</sup>.

Esta duplicidad comunicativa es un elemento común a casi toda la actual teorización literaria (Mignolo: 1978 y 1987).

En el ámbito hispánico, hemos de destacar las tesis de C. Bousoño (Bousoño: 1970; "Capítulo I.-El poema como comunicación", pp. 17-49, t. I) en torno a la configuración del proceso comunicativo poético. Su concepto de poesía se organiza a partir del planteamiento de la poesía como comunicación. Dentro de lo que denomina como "ley intrínseca", Bousoño afirma que la poesía 'comunica':

el conocimiento de un contenido psíquico tal como un contenido psíquico es en la vida real. O sea, de un contenido psíquico que en la vida real se ofrece como algo individual, como un todo particular, síntesis intuitiva, única, de lo conceptual-sensorial-afectivo. (1970: 19-20).

También es fundamental su concepto de *hablante imaginario*: la comunicación del autor es imaginaria, pero la del poema, a través de la lectura, es real, con la consiguiente diferenciación entre Autor real y hablante lírico. Define la función del género literario como marco (contexto) de comprensión del poema y nos ofrece una segunda definición de poesía: *poesía como conocimiento intuitivo comunicado* (1970: 62) que desarrolla posteriormente en los cap. XVIII y XIX. Para Bousoño, no existe poesía sin comunicación, es decir, sin un lector que acepte el contenido anímico propuesto por el poema. Queremos hacer notar la cantidad de malentendidos que esta ambigua definición ha venido generando en el panorama crítico y teórico del hispanismo. Podemos rastrear algún concepto básico en sus libros posteriores<sup>5</sup>:

(...) el personaje que habla en el poema figurando ser el 'autor' tiene con éste una relación meramente simbólica: es un 'símbolo' de ciertas cualidades o modos de ser que el autor (sin comillas) quiere expresar como reales en el 'autor' (1981b: 36).

Una de las posiciones diferenciales es representada por Martínez Bonati (1960, 1987 y 1992) para quien Bousoño no ha distinguido las dimensiones expresiva y representativa del discurso poético, hasta tal punto que Martínez Bonati incide en pare-

<sup>4</sup> Esta distinción fue examinada por E. Benveniste (1966 y 1977) al explicar el aparato formal de la enunciación a través de elementos como la distribución de las categorías verbales, las formas temporales determinadas por el 'yo' como centro de la enunciación y las categorías modales, según las cuales el emisor se adhiere o no a su enunciado (interroga, niega, afirma, se lamenta, etc.). También O. Ducrot (1984) desarrollaba el concepto de que el enunciado señala, en su enunciación, la superposición de varias voces según la concepción polifónica de raíz bajtiniana. Entiende que el sujeto de la enunciación no es una figura unitaria, sino que cabe distinguir entre Enunciador y Locutor.

<sup>5</sup> Cf. C. Bousoño (1970): t. I, pp. 27-30. Posteriormente ha incidido de nuevo en el hecho de que la protagonización poemática es siempre simbólica (1977: 168 y ss, 1981a y 1981b).

cidos términos en un artículo posterior: “Algunos tópicos estructuralistas y la esencia de la poesía” (1992: 13-32), donde critica los conceptos de Roman Jakobson sobre la función poética del lenguaje; y las tesis de Jean Cohen sobre el lenguaje poético. Martínez Bonati concluye que la poesía *es el discurso ficticio*:

No he intentado definir el lenguaje poético como una especie entre otras de discurso (real). Por el contrario, he supuesto que todo tipo de discurso puede presentar instancias poéticas, es decir, que el discurso de carácter poético no puede ser tipificado o limitado a ciertos rasgos y determinaciones genéricas. Los grandes géneros o modos fundamentales de la poesía (épica, lírica y drama) sí admiten ya una caracterización lingüística que, pienso, responde a diversos tipos de situaciones comunicativas. (1992: 28).

Martínez Bonati insiste en que la especificidad pragmática del discurso poético es común a todo el discurso literario y proviene de su ubicación en el ámbito de la ficción. Ese ser ficticio del discurso literario en general, y del discurso poético en particular supone una distancia óptica entre la persona (real) del Autor y la persona (ficticia) del Hablante interno del texto. El hablar del Narrador debe ser diferenciado claramente del hablar del Autor. Los versos líricos no son frases que dice el poeta. Su hacer no es “acción comunicativa lingüística” sino producción de pseudofrases:

El hablante (lírico, narrativo, etc.) de las frases imaginarias, es una entidad imaginaria como éstas, a saber, una dimensión inmanente de su significado, un término de su situación comunicativa inmanente. (1960: 136).

La ficción literaria no es sólo ficción de hechos referidos, sino ficción de una situación narrativa o comunicativa completa. Por tanto, es imprescindible la diferenciación entre *autor real* y *hablante ficticio*.

En el terreno concreto de la lírica, queda claro que el hablante lírico es una entidad imaginaria perteneciente a lo expresado que produce frases imaginarias dentro la ficción de una situación comunicativa completa.

Un aspecto fundamental sería el reconocimiento como rasgo típico de la comunicación literaria ficcional de la duplicación o desdoblamiento de los constituyentes de la situación comunicativa. Desde este punto de vista, la ficcionalidad sería una categoría pragmática que surge cuando se cumple la siguiente *condición de ficcionalidad*: que al menos uno de los constituyentes fictivizables (emisor / receptor / zonas de referencia) sea intencionalmente modificado por el productor. La obra literaria, como objeto contemplado, es siempre una situación comunicativa completa. Los modos literarios son diferentes tipos fundamentales de situaciones comunicativas imaginarias. Como señala Martínez Bonati:

El ser ficticio del discurso poético trae consigo una distancia óptica insalvable entre la persona (real) del autor y la persona (ficticia) del hablante (interno) del

texto. Esta no-identidad posibilita la ironía que el autor puede ejercer sobre su narrador (o hablante) ficticio. (1992: 31).

El poeta, en cuanto poeta-autor, nunca habla. Siempre se trata del hablar de un hablante ficticio que pertenece exclusivamente al mundo de la ficción, y por lo tanto sus asertos sobre el mundo no son susceptibles de verificaciones lógicas. El Poeta produce el discurso imaginario de un Hablante imaginario. Por eso cuando el poeta dice en un poema:

Dispusimos los remos desgastados  
y como esclavos, mudos,  
empujamos aquellas aguas negras.  
Mí madre me miraba, muy fija, desde el barco,  
en el viaje aquel de todos a la niebla" (F. Brines," La última costa", en *La última costa*, Tusquets, Barcelona, pp. 102-102).

No nos encontramos ante un hablar real del poeta en torno a su historia personal, a pesar del tono confidencial que pueden llegar a alcanzar algunos poemas. Se trata del personaje poemático al que el Hablante lírico le "cede" la voz.

También B. H. Smith (1978: 125) señala que un poeta no es un hablante que se dirige a un oyente, sino alguien que compone una estructura verbal, dicha estructura representa un enunciado natural en el que un interlocutor puede dirigirse a múltiples y distintos alocutarios. Por tanto, la aceptación de este pacto de ficción o *pacto lírico* supone también la aceptación por parte del lector de las estrategias de enunciación (autor) y recepción (lector) que el texto plantea en su proceso de fictivización mediante el desdoblamiento de la estructura comunicativa y la propuesta de suspensión al receptor de las condiciones de verdad reales que se efectúa en todo proceso de comunicación artística. La aceptación de este pacto supone aceptar esa comunicación *cruzada* (R. Núñez Ramos 1992), en la que jamás se encuentran Autor y Lector Reales, sino sus estrategias "delegadas" en el proceso discursivo.

Ese pacto lírico consiste en un doble fingimiento, mediante el cual el Autor finge que hace una afirmación verdadera ("Si muero, que me pongan desnudo,/ desnudo junto al mar", del poema "Junto al mar", José Hierro); el lector sabe que se le transmite una comunicación imaginaria, lo cual no quiere decir que el Autor mienta. El lector acepta el pacto ficcional y finge que el texto tiene condición verosímil.

El pacto lírico se configura como un tipo de pacto ficcional de naturaleza pragmática, donde los formantes contextuales vienen marcados por las condiciones de género y modo de enunciación, y las características de la tipología textual con que el lector se encuentra. El pacto literario (narrativo, dramático, lírico) puede y debe ser explicado desde la historicidad de los géneros literarios y desde la variedad de las diversas tipologías textuales. La suspensión de la incredulidad es, sin embargo, selec-

tiva. En el mundo real funciona el principio de verdad, pero en los mundos de ficción nos movemos en términos de “confianza”. Como nos sugería U. Eco:

(...) la manera en la que aceptamos la representación del mundo real no difiere de la manera en que aceptamos la representación del mundo posible representado en un libro de ficción (1994: 99).

### 3. LA COOPERACIÓN INTERPRETATIVA EN EL PACTO DE LECTURA: IMPLICACIONES COGNITIVAS

El *pacto lírico* no se produce de modo indiferenciado, sino que es una relación que se establece a partir de un intercambio controlado (por el Autor) de presuposiciones e inferencias entre el Lector y el Autor Modelo entendidos como estrategias pragmáticas que el texto diseña, y mediante las cuales el autor literario y el lector establecen un complejo proceso (“juego”) de cooperación. Los mecanismos de control del Autor real y del Autor literario no garantizan un circuito cerrado de semiosis, sino todo lo contrario. Aquí entra el juego el concepto de “cooperación interpretativa” que han desarrollado desde diferentes perspectivas tanto la Estética de la Recepción (Jauss e Iser) como U. Eco. Los lectores pueden inferir de los textos lo que los textos no dicen explícitamente (en efecto, la cooperación interpretativa se basa en este principio), pero no pueden hacer que los textos digan lo contrario de lo que han dicho (Eco 1994: 101). Todo universo de ficción se basa, de modo parasitario, en el universo de la realidad que sigue funcionando como “fondo” de la ficción. El Autor suministra informaciones, presuposiciones y posibles inferencias, pero cabe siempre la posibilidad de que el lector no se comporte como un lector modelo y:

- a) lleve hasta el texto informaciones equivocadas,
- b) realice inferencias no adecuadas,
- c) suponga presuposiciones no válidas.

La aceptación del pacto lírico, supone que el lector debe asumir una serie de funciones, tales como fingir que las informaciones ficcionales son verdaderas, y tomar por verdaderas las informaciones (históricas, geográficas, ideológicas, etc.) suministradas por el autor. El autor debe, respecto al lector, dar una serie de instrucciones de forma correcta, tales como proveer al lector de esa competencia sobre el mundo real, cuando éste no la tenga y ser coherente con respecto a sus propias informaciones. Del tal modo, que podemos establecer un nivel de coherencia interna (con respecto al mundo de ficción) y otro nivel de coherencia externa (respecto a la realidad). Esta coherencia supone, desde luego, respetar el régimen ontológico de los personajes y objetos que aparecen en el mundo de ficción. Eco nos sugiere que el problema de la confianza no atañe a la ontología de los personajes de los mundos de ficción, sino a la “enciclopedia” del lector modelo. Lo importante no es tanto la ontología de esos mun-

dos, sino la posición del lector que puede tanto interpretar como usar el texto (Eco, 1994: 125).

El pacto de ficción lírico se rige por el principio de cooperación entre el Autor y el lector modelo. Queda ahora, por examinar, el problema de sus manifestaciones textuales concretas a lo largo de la historia de la literatura en los diversos tipos de textos, y la posibilidad de establecer una mínima regularidad en función de los géneros literarios a los que son adscritos dichos textos. Del mismo modo que la Enunciación supone un acto por el cual un determinado hablante o locutor, en una situación de discurso, se apropia del sistema de la lengua y lo utiliza. Este uso queda marcado en el discurso por inscripciones simbólicas o indiciales. Todo texto poético constituye un acto enunciativo por el cual un poeta (autor literario), se apropia intencionalmente del código del discurso poético, y lo utiliza para llevar a cabo una representación verbal. A este acto semiótico enunciativo le corresponde la aceptación por parte del Lector de las condiciones de enunciación/recepción. Es un pacto de naturaleza pragmática en tanto que afecta plenamente a las relaciones entre al Autor y el Lector y de ambos con el Texto, ya que configura el contexto de interpretación del poema.

En el pacto lírico entrarían a formar parte toda una serie de presupuestos cognitivos:

A) Las presuposiciones del Autor sobre el acto que realiza y sus conocimientos sobre la ficción y la institución literaria. El Autor supone que el Lector sabrá lo necesario acerca de la situación comunicativa que plantea para interpretar el poema. Presupone, en primer lugar, que el lector “reconocerá” el texto.

B) En la comprensión del poema, el lector aportará todos los datos que sean necesarios para que ese texto produzca el sentido que pretende, utilizando siempre como elementos de partida los datos que ofrece el texto. De tal modo, el lector procederá a integrar progresivamente la información obtenida en el poema en un modelo cognoscitivo más general, de acuerdo con las claves que va encontrando en el propio texto.

C) El conjunto de conocimientos social y tácitamente establecidos en el Pacto lírico desde el Autor para que el Lector interprete adecuadamente estos poemas afectan tanto a la interacción social entre ambos (con un papel del lector cada vez mayor en la historia de la poesía) y a la actividad cognitiva que el lector debe desarrollar.

El pacto lírico es un pacto de cooperación textual de naturaleza pragmática entre el Autor y el Lector. Su modo de funcionamiento pone en evidencia la naturaleza ficcional del discurso lírico.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENVENISTE, E. (1966): *Problèmes de Linguistique Générale I* (Trad. esp.: *Problemas de lingüística general I*, México, Siglo XXI, 1986, 13ª edic.).
- (1977) *Problèmes de Linguistique Générale II* (Trad. esp.: *Problemas de lingüística general II*, México, Siglo XXI, 1987, 7ª edic.).
- BOUSOÑO, C. (1970): *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 2 vol, 5ª edición muy aumentada.
- DUCROT, O. (1984): *Le dire et le dit* (Trad. esp.: *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*, Barcelona, Paidós, 1986).
- COURTÈS, J. (1991): *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, Hachette (Versión esp: *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*, Madrid, Gredos, 1997).
- DOMÍNGUZ CAPARRÓS, J. (1981): "Literatura y actos de lenguaje", en *Anuario de Letras*, 19, pp. 89-132; ahora en MAYORAL, J.A. (ed.), pp.83-121.
- (1987): "Nota sobre géneros y comunicación literaria", pp. 335- 346, en E.P.O.S. (Revista de Filología de la U.N.E.D.), Vol. III, Madrid.
- ECO, U. (1994): *Six Walks in the Fictionnal Woods*, Cambridge, Harvard University Press (Versión esp.: *Seis paseos por los bosques narrativos*, Barcelona, Lumen, 1996).
- GARCÍA BERRIO, A. (1989): *Teoría de la literatura*, Madrid, Cátedra.
- GARRIDO GALLARDO, M. A. (ed.), (1988): *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco.
- GENETTE, G. (1977): "Genres, types, modes", *Poétique*, nº 32, pp. 389-421 (Trad. esp.: "Géneros, tipos, modos", en GARRIDO GALLARDO (1988), pp. 183-233).
- GÓMEZ REDONDO, F. (1994): *El lenguaje literario. Teoría y práctica*, Madrid, EDAF.
- HERNADI, P. (1978): *Teoría de los géneros literarios*, Barcelona, Bosch.
- JAKOBSON, R (1974): *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit (*Ensayos de lingüística general*), Barcelona, Seix-Barral, 1975.
- (1983): *Lingüística y poética*, Madrid, Cátedra.
- LIRA CORONADO, S. R. (1986): "Las dificultades de la semiótica literaria", pp. 319-338, en *Investigaciones Semióticas I*, Actas del I Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- LÓPEZ CASANOVA, A. / ALONSO, E. (1982): *Poesía y Novela. Teoría, método de análisis y práctica textual*, Valencia, Bello.
- LÓPEZ CASANOVA, A. (1991): *La poesía romántica*, Madrid, Anaya.
- (1994): *El texto poético. Teoría y metodología*, Salamanca, Ediciones del Colegio de España, Biblioteca Filológica.

- (1997): “Comentario literario (de un texto poético)” en M. T. ECHENIQUE ET ALII, *El análisis textual*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, pp. 29-75.
- MIGNOLO, W. D. (1978): *Elementos para una teoría del texto artístico*, Barcelona, Crítica.
- (1983): “¿Qué clase de textos son géneros?. Fundamentos de tipología textual”, en *Acta Poética*, 4/5, pp. 25-52.
- (1987): “Semiosis y universos de sentido”, en VV.AA.: *La crisis de la literariedad*, pp. 47-64.
- NAVARRO, D. (1995): “La semiótica en tiempos del posmodernismo”, en Actas del V Congreso Internacional de la Asociación andaluza de semiótica, Almería, Universidad de Almería, pp.11-16.
- NÚÑEZ RAMOS, R. (1992): *La poesía*. Madrid, Síntesis.
- OLEZA, J. (1979a): “Discurso y espacialidad en el relato”, en *Espacialidad y lenguaje. Cuadernos de Filología*. Serie 1: Teoría: Lenguajes, 1, Valencia, pp. 49-85.
- (1979b): “Bases para una semiótica del discurso narrativo”, *Dieciocho*, vol. II, número 2, Fall 1979, pp. III-143.
- (1981): “La Literatura, signo ideológico: la ideologización del texto literario. Las vías de acceso de la ideología al lenguaje y algunos problemas de su formalización”, en J. ROMERA (ed.) *La literatura como signo*, Madrid, Playor, pp. 176-226.
- (1983): “La formalización del punto de vista narrativo” en *Cuadernos de Filología*, Teoría: Lenguajes, I, 3. Valencia, pp. 237-271.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (1991): “Lirica e finzione (in margine a Ch. Batteux)”, *Strumenti Critici* / a. XV, n°.1, gennaio 1991, pp. 63-93.
- (1993): *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis.
- REISZ DE RIVAROLA, S. (1979): “Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria”, en *Lexis*, vol. III, 2, pp. 99-116.
- (1985): “La literatura como mimesis. Apuntes para la historia de un malentendido”, en *Acta Poética*, 4/5, pp. 3-24.
- REYES, G. (1984): *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Madrid, Gredos.
- (1997): “Pragmática y literatura”, en *Textos (Didáctica de la lengua y la literatura)*, n° 12, Abril 1997, pp. 77-85.
- SCHMIT, B. H. (1978): *On the Margins of Discourse. The Relation of Literature to Language*, Chicago, The Chicago University Press. (Trad. esp.: *Al margen del discurso*, Madrid, Visor, 1993).
- SCHMIDT, S. J. (1978): “La communication littéraire” (Trad. esp.: “La comunicación literaria” en MAYORAL, J. A. (ed.) pp. 195-212).

- (1980): *Grundriss der empirischen Literaturwissenschaft. Der gesellschaftliche Handlungsbereich Literatur* (Versión esp.: *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura*, Madrid, Taurus, 2ª edición).
- SEGRE, C. (1985): *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985.
- VILLANUEVA, D. (1991): *El polen de ideas. (Teoría, Crítica, Historia y Literatura Comparada)*, Barcelona, PPU.
- (1992): “Teoría literaria y enseñanza de la literatura”, pp. 1-2, *Insula* n° 552, Diciembre.
- VV.AA. (1987): *La crisis de la literariedad*, Madrid, Taurus, 1987.
- VV.AA. (1994): *Curso de teoría de la literatura*, Madrid, Taurus.