

instituto

**LA  
GACETA  
DE CUBA**



No. 100  
FEBRERO / 1972  
ARTES / LETRAS /  
ESPECTACULOS

PROBLEMAS DE  
LA CRITICA  
Y DE  
LA CIENCIA  
LITERARIAS  
PROBLEMAS Y DE LA  
LA CRITICA CIENCIA

PROBLEMAS DE  
LA CRITICA  
Y DE  
LA CIENCIA  
LITERARIAS

Textos de: Jan Mukarovsky, Yuri  
Tinianov, Elizar Meletinski, Felix  
Vodicka, Sergio Chaple, Basilia  
Papastamatíu, Desiderio Navarro

## LA CRITICA Y LA GACETA

Tanto como de otros, ha sido una honda preocupación de LA GACETA DE CUBA a través de estos años, la de colaborar al desarrollo de la crítica literaria en nuestro país. No hubiera podido La Gaceta permanecer ajena a la problemática de la crítica, ya que precisamente a través de sus páginas ha llegado al público buena parte de ella. No conforme con el mero papel de vehículo, se dio a propiciar en sus páginas el justo análisis y enjuiciamiento del estado actual de la crítica cubana, y por otra parte se aprestó a atender —en la medida de sus posibilidades— a la satisfacción de algunas necesidades que a ésta se le plantean. Un ejemplo de ello lo es la encuesta CRITICAR A LA CRITICA, encuesta que se prolongó a través de varios números de la publicación, y en la que destacados intelectuales cubanos respondieron a un cuestionario abocado por entero a la elucidación del papel, situación y tareas de la crítica en Cuba.

No resulta inútil exponer una vez más la motivación de este interés por los problemas de la crítica literaria cubana. Tal vez alguno no tenga siempre presente del todo, el emplazamiento, justamente calificable de estratégico, que ocupa la crítica literaria en una sociedad socialista. Es sabido que si bien la crítica cumple una función ante la literatura, al mismo tiempo cumple una función, no menos importante, ante la sociedad. Más aún, puede decirse que la función crítica propiamente dicha es una función social. Ambas funciones de la crítica están estrechamente ligadas y su principal zona de enlace radica en el dominio de lo ideológico. Tal como en aquella encuesta mencionada señalaban al respecto Juan Marinello, José Antonio Portuondo y Luis Pavón, el crítico es sostenedor abierto de la lucha ideológica en el campo de la literatura, de lo que resulta una exigencia que ellos también plantearon: la insoslayable necesidad de que el crítico posea una recia formación ideológica, adquirida tanto a través del estudio teórico, como a través de la práctica social.

Otra preocupación común quedó expuesta con igual claridad e insistencia en aquella ocasión por los interrogados: la apremiante necesidad de superar en el dominio de la crítica la improvisación; la desinformación; la incoherencia, superficialidad e inadecuación de metodologías

—cuando no ausentes—, de las que adolece buena parte de los textos críticos publicados. Fue puesta de relieve la exigencia que conlleva la labor crítica, de una imprescindible formación especializada, teórica y técnica, continuamente acrecentada y actualizada por el estudio y la documentación; y se señaló ilustrativamente que a aquél que se propone realizar una labor crítica se le plantean las mismas exigencias de formación e información que al ingeniero petrolero o al cardiólogo.

El Dr. Juan Marinello indicó con énfasis al respecto: "Contamos sin duda con escritores de considerable calidad crítica, pero es necesario que la ejerzan con más frecuencia e intensidad e inquietando incansablemente su avidez por una información actual y una aguda atención al creciente y rico debate universal sobre la función enjuiciadora afincada en los fundamentos marxistas."

Hoy LA GACETA DE CUBA, atendiendo a las valiosas observaciones entonces planteadas, dedica por entero uno de sus números a la divulgación de materiales sobre los actuales métodos de la investigación y la crítica literarias, y crea en sus páginas la Sección de CIENCIA Y CRITICA LITERARIAS en la que continuarán apareciendo nuevos textos de los tópicos y autores más importantes de la especialidad.

Pero, ¿son realmente esos textos sólo para especialistas? Creemos que puesto que tratan precisamente de crítica literaria, conciernen tanto al crítico, al estudioso o al universitario, como al escritor (algunos creen que en todo escritor hay un crítico en potencia), y también al lector cuidadoso en general, siendo en definitiva ambos —escritor y lector— los auténticos destinatarios de la crítica.

Ahora bien, ¿qué es el crítico sino un lector cuidadoso, un lector que se esmera para luego ayudar a la lectura de los demás? ¿Y qué viene a resultar la crítica sino el arte o la ciencia de leer? Evidentemente, cualquiera que sea la vivencia que se halle en el leer, ésta ha de aumentar en profundidad y riqueza en relación directa con la penetración y lucidez de la lectura.

## SOBRE EL NUMERO

Consideramos útil exponer el criterio que ha guiado la selección de los textos que integran el número. Podría resumirse así: escoger los textos más generales y didácticos, pero a la vez los más serios y representativos sobre aquellos métodos de la ciencia y la crítica literarias de los que nuestro público no está muy informado. No obstante, esta voluntad de informar se veía limitada por nuestra propia relativa falta de información. Así pues, se notará la ausencia de textos de algunos autores repetidamente citados a través del número. Que no estarían representadas las corrientes existencialista, psicoanalítica o temática, es algo que se desprende de la anterior introducción. Que no se incluirían en este primer número textos de la estili-

stica o de la tradición marxista, era lo indicado puesto que se trataba de la crítica ya más conocida, siendo el marco del número bastante reducido. Y mientras, por ser casi del todo desconocidos, los materiales de filiación estructuralista o semiótica ocuparían la mayor parte del número; otra razón para esto es el que la crítica literaria, tal como la concebimos, presupone profundos conocimientos de Teoría Literaria. Que de los países socialistas, y, sobre todo, de la Unión Soviética, procederían la mayor parte de los materiales, resultaba obvio, dados la larga tradición, el altísimo nivel y el enorme auge que tienen tales estudios en dichos países, estudios que, por otra parte, no podían seguir siendo desconocidos. Miles de artículos y en-

sayos en libros y revistas, y varios congresos internacionales de Poética y de Semiótica en Varsovia, cursos e investigaciones en las más importantes universidades y Academias de Ciencias, pueden ser un claro exponente del auge a que hacemos referencia. También hemos preferido, puesto que se trata de una presentación, no incluir trabajos sobre obras concretas o sobre tópicos muy particulares.

Finalmente, queremos presentar este número como un número inconcluso, abierto, que tanto los textos de este género que seguirán apareciendo en nuestras páginas, como aquellos que aparecen en las revistas fraternas "Casa de las Américas", "Santiago" y

"UNIÓN", se han encargado de ampliar y completar.

Nuestras últimas palabras serán de agradecimiento a quienes con su colaboración han hecho posible este número: el Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba, el amigo Roberto Fernández Retamar, profesor en la Universidad de La Habana de estos mismos temas, y los compañeros Basilia Papastamatii y Sergio Chaple, cuyos valiosos textos ayudan en gran medida al propósito del número.

G. DE C.

La elaboración del número estuvo a cargo de Desiderio Navarro.

## Coordenadas actuales de la crítica

Para una introducción al número

Desiderio Navarro

Con este texto nos proponemos presentar algunos de los ejes en torno a los cuales se disponen las diversas tendencias actuales de la crítica. Mediante algunas biparticiones trataremos de exponer los rasgos distintivos cuyo conocimiento permite una menos difícil orientación en el tumulto de los trabajos que, acumulándose, ven la luz a diario. Si bien evitamos aquí todo lo que pudiera resultar crítica de la crítica, en algunos momentos, sin quererlo, entramos en plena teoría de la crítica. Aspiramos a no ir más allá de una sencilla presentación de las coordenadas de un espacio que sólo llenarán los trabajos críticos ya conocidos y los que aparezcan en lo adelante.

LA CRITICA: FUNCIÓN LITERARIA / FUNCIÓN CIENTIFICA

Puede comprobarse en la crítica literaria de la mayor parte del mundo, la existencia de dos actitudes diametralmente opuestas ante la elección del instrumental del que ha de servir la crítica para llevar a cabo sus tareas. Si bien ambas actitudes divergentes reconocen en principio más o menos las mismas tareas —análisis, interpretación, comprensión, explicación y valoración de la obra literaria—, al enfrentarse con la obra concreta una la aborda mediante el discurso literario, y la otra exige que se la aborde mediante el discurso científico. Como veremos, no se trata de una mera cuestión de vehículos de expresión.

Para la primera tendencia, la crítica es literatura sobre la literatura, esto es, un discurso también literario que se autolimita a tomar por objeto otro discurso literario ya consumado y ajeno, para superponerse a éste, inscribiéndose de hecho como un género literario más.

Para la segunda tendencia, la crítica, si bien no es precisamente

ciencia de la literatura, debe servir al máximo del aparato conceptual y metodológico de ésta última, y llevar en todo momento su discurso a seguir las vías del discurso científico.

Vemos que en ambos casos se trata de un metalenguaje, un lenguaje que habla de otro lenguaje. En el segundo caso, se trata de un sistema de signos denotativo (el discurso de modelo científico) hablando de un sistema de signos connotativo (la literatura). Singular, pero nada extraordinario. Ahora bien, en el primer caso si estamos en presencia de un fenómeno muy particular dentro del universo de la comunicación: una metaliteratura, esto es, un sistema de signos connotativo (la literatura) habla de otro sistema de signos connotativo que para colmo es el mismo (la literatura). Por supuesto, si contemplamos friamente y en un abstracto esa literatura que habla de sí misma, no dejaría de parecerse algo insano, con cierto aire de círculo vicioso, tautología hermética, o autocontemplación narcisista.

Pero creemos que hay otro modo de ver este asunto: podríamos reconocer en el crítico de esta última tendencia a un poeta o novelista que, como asunto de su obra, ha escogido el sector de la realidad que ocupa la literatura; y entonces la crítica vendría a ser la literatura hablando de esa zona de la realidad que son los libros.

Ahora bien, ese tipo de actividad crítica se presenta siempre como un sistema poético personal que habla de otro sistema poético, por poco desarrollados que puedan estar los dos. Se produce algo así como una traducción de una lengua extraña a otra que a su vez requiere traducción, y eso no deja de tener serias limitaciones. Por ejemplo, en la experiencia cotidiana puede comprobarse cómo esta crítica de filiación literaria está casi obligada a ocupar lugar en algún

punto de una escala en uno de cuyos extremos se halla la mera perifrasis e imitación del discurso criticado, y en la que se llega, pasando por el dominio de las "traducciones" literales del sistema poético criticado a aquél del crítico, hasta el otro extremo en el que encontramos una especie de "crítica-ficción" para la cual la obra es sólo un pie forzado o pretexto que a la larga se olvida o no se respeta.

Por otra parte, dicha crítica hace ostentación de su carácter de discurso con función "literaria", de discurso que vale como literatura. Esa condición, es cierto, le concede las libertades de la creación literaria en general, que en este caso serán, entre otras, el manejo libre y ecléctico de enfoques, nociones, criterios y datos, fragmentarios y desorganizados, provenientes de distintos sectores del saber (por ejemplo, de la ciencia literaria misma), y sobre todo, el libre juego de afectividad e imaginación y de los cuatro humores hipocráticos. No todo es anarquía en ella, puesto que existen normas; y así, el cumplimiento de su función literaria es fiscalizado mediante una norma que sirve para establecer las cualidades intrínsecas del texto crítico y las de su manera de cubrir el texto criticado.

Pero ocurre que a la crítica se le reconoce más de una función. Además de la función "literaria", actualmente se le atribuye una función "crítica" propiamente dicha y una función "científica". La función "crítica" bien podría definirse como una tarea directa para con la sociedad, concerniente precisamente al cumplimiento de las tareas de la crítica ya enumeradas. Y existe una norma establecida, visible en el dominio de las publicaciones que incluyen críticas, que ayuda a juzgar el grado y modo de dicho cumplimiento. Mientras tanto, la función "científica" es más bien una función ante el conocimiento y la

ciencia en general. Conciérne a la contribución al aumento y desarrollo del saber acumulado en el estudio de las obras literarias. También aquí una norma establecida, muy a la luz en el terreno de la literary scholarship, ayuda a apreciar la índole y dimensión de tales aportes.

Así pues, aquel libre albedrío ideal de la crítica de filiación literaria, ya frenado por la norma literaria, es limitado aún más por las funciones "crítica" y "científica", que se espera que cumpla. No obstante, mucha crítica soslaya impunemente estas dos funciones, aprovechando la debilidad o desorganización de las normas correspondientes o la jerarquía de las funciones imperante en el caso dado.

Por último, no podríamos olvidar que la condición de literatura de esta crítica la hace tan relativa y dependiente como toda literatura, de los factores sociales, psicológicos, biográficos, culturales y estéticos, y la vuelve tan susceptible y urgente de una crítica, como la literatura misma que ella critica.

Llegado este momento, creemos que podríamos definir este tipo de crítica como resultado de la exaltación y hegemonía de la función "literaria" de la crítica, a menudo en detrimento u olvido de sus otras dos funciones, "crítica" y "científica". ¿Quiere esto decir que tal crítica no tiene un gran valor? En modo alguno. Los textos de esa tendencia tienen no sólo un valor inmediato, directo, a veces enorme, dentro de la esfera literaria, sino también un importante valor no tan directo para la formación de una actitud apreciativa en el público, y un valor indirecto y más limitado para el estudio universitario y científico de la literatura. Habría que mirar tal crítica como un intento por parte de la literatura de revelarse, explicarse y enjuiciarse a sí misma, como una suerte de monólogo interior o, mejor aún, como una







la maquinaria) justamente, por la influencia de la función estética, el arte tiende hacia una función múltiple, rica y variada, sin que con ello impida a la obra artística actuar socialmente. Aplicándose en el arte como función específica, la función estética ayuda al hombre a superar el exclusivismo de la especialización, que empobrece no sólo la relación con la realidad, sino también la posibilidad de actuar contra ella. No impide la iniciativa creadora del hombre, antes bien ayuda a desarrollarla. No es casualidad que en las biografías de los grandes sabios, inventores, descubridores, suele constar a veces un interés especial por el arte como cualidad esencial.

Hasta ahora solamente hemos visto la función del arte desde el punto de vista del conjunto social. Sin embargo, veámosla desde el punto de vista del individuo, ya como creador, ya como receptor. El artista no excluye ninguna de las otras funciones, aunque adapta la estructura de la obra a cierta función. De otra forma no podría con su obra penetrar en una verdadera relación con la realidad. Si violentamente simplificara la riqueza funcional de la obra, empobrecería también su acceso a la realidad, su estímulo. Por lo tanto, si observamos tan sólo la función del arte desde el punto de vista del individuo se descubre la función de la obra como un conjunto de energías vivas, que están en continua tensión y contradicción mutuas. Sólo entonces es cuando comprendemos plenamente que las funciones de la obra no son compartimientos separados entre sí, sino un movimiento que continuamente modifica la configuración de la obra de receptor a receptor, de nación a nación, de época a época; esto se nos ofrece claramente si observamos la obra no con los ojos de su autor, sino con los de sus perceptores.

Por supuesto, como factor individualizante desde el punto de vista de la función de la obra artística, aparece no sólo cada receptor individual, sino también todas las formaciones sociales, tales como los diferentes medios sociales, capas, etc. Ellos deciden principalmente en qué forma se realizan los cambios en toda la estructura de las funciones.

Todavía es necesario destacar, al menos ligeramente, las tareas que toca jugar al sujeto en la decisión sobre la validez artística de determinado fenómeno. Mientras tengamos en mente sólo el sujeto del artista, la cosa es simple. El artista introduce su subjetividad en la obra de modo que adapta con antelación la estructura a cierta función. Así, si determinado objeto tiene que funcionar como obra

artística (es decir, ante todo estéticamente), hasta cierto punto también decide sobre esto el receptor. Estas posibilidades las utilizan intencionalmente los surrealistas en la elección y creación de "objetos" que se manifiestan aparentemente distantes de cualquier función, inclusive la estética. A la subjetividad del receptor se le exige mayor esfuerzo que en las obras artísticas creadas con cierta finalidad. Sin embargo, también en la conciencia del receptor se objetiva la función estética en los objetos surrealistas, de modo que el receptor valora el objeto sobre la base de determinadas convenciones artísticas, en parte respetadas, en parte alteradas. El reconocimiento del objeto surrealista como obra artística es, sin embargo, sólo un agudizamiento de un fenómeno casi común: el sentimiento de libertad en la decisión sobre el sentido funcional de la obra artística, que es un factor imprescindible de su eficacia.

Hemos tratado algunos de los conceptos básicos de la teoría del arte estructuralista. Queda demostrado que tan pronto comenzamos a considerar el arte como un equilibrio inestable, continuamente tenso y continuamente reagrupador de fuerzas, se descubren problemas tradicionales a una nueva luz y emergen también cuestiones hasta ahora no tratadas. Muchas de las perspectivas que surgen son llamadas directos que solicitan la aclaración más urgente, mencionaré un ejemplo entre muchos: la teoría comparativa de las artes. El problema no es nuevo. Por primera vez, y con genial clarividencia, lo formuló Lessing en su *Laocónte*, y después de él, una serie de investigadores. El estructuralismo, al concebir las distintas artes como estructuras unidas mutuamente por tensiones dialécticas que cambian históricamente, ve no sólo (como ya conoció Lessing) su delimitación debida a las propiedades de los materiales y las restantes circunstancias, sino también las posibilidades de su acercamiento mutuo, de modo que en ciertas situaciones evolutivas se esfuerzan por acercarse mutuamente, penetrarse, y hasta sustituirse. Esta concepción de la relación mutua del arte es fructífera principalmente para la historia del arte. Sobre su importancia metodológica basta para convencernos una ligera ojeada a los destinos de algunas de las culturas nacionales. Así, por ejemplo, en la cultura checa del siglo XIX podemos observar ciertos cambios en la jerarquía del arte: en la época del renacimiento nacional, a principios del siglo XIX, están visiblemente en primer plano la literatura y el teatro; en los años 70 del siglo XIX (en la época en que crean conjuntamente Smetana en la música y Neruda en la literatura), las artes

preponderantes son la música y la literatura; en los años 80 y 90 se llega a una colaboración equitativa de la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro de la época de la construcción del Teatro Nacional (en la literatura influyen conjuntamente las generaciones de los "Mayovci" y "Lumirovci"); en la música, Smetana y Dvorak; en las artes plásticas, Ales. Hynais, Mysibek, y otros; y en el teatro, J. J. Kolar al frente de la gran escuela de actores. Naturalmente, éstos son sólo indicios de una investigación que sería necesario desarrollar sobre la base de un profundo conocimiento de la historia de las diversas artes en nuestro país.

La problemática, sin embargo, se perfila claramente y es imperiosa sobre todo hoy, cuando nos damos cuenta con mayor nitidez que nunca, de que todo tiene relación con todo.

En lo concerniente a la historia de las diferentes artes, es aún necesario añadir que el método estructuralista muestra también a nueva luz la cuestión de las llamadas influencias y su importancia para la historia de las diversas artes. Trátase otra vez de una cuestión muy compleja y sólo puede mencionarse de modo incompleto la posibilidad actual de su solución. El concepto tradicional concibe la influencia unilateralmente, pone frente a frente, en contradicción eterna, la parte influyente y la influida, sin contar con que la influencia para ser aceptada, tiene que estar preparada por las condiciones nacionales, que decidirán el sentido que obtendrá y la dirección en que influirá. En ningún caso actúa la influencia en forma tal que llegue a anular la situación evolutiva nacional, dada no sólo por la evolución del arte precedente, sino también por la evolución anterior y el estado actual de la conciencia social. Por ello es necesario, durante la investigación de las influencias, contar con que las diversas artes nacionales se relacionan sobre la base de una igualdad mutua (y no sobre la base de una superioridad básica del que influye sobre el influido). Y aún algo más: sólo extraordinariamente el arte de alguna nación —por ejemplo, la literatura— está influido por un solo arte extranjero. Generalmente existe una serie completa de influencias extranjeras y no sólo existe la relación de cada una de ellas con un arte influido determinado, sino también relaciones mutuas entre las propias influencias. Por ejemplo, la literatura checa estaba en relación con una serie de literaturas extranjeras en el transcurso de los siglos XIX y XX: con la literatura alemana, rusa, francesa, polaca y, naturalmente, con la eslovaca. Estas relaciones no intervinieron en la literatura checa solamente en orden sucesivo, sino muchas veces simultáneamente. Y

aunque la mayoría de ellas desde el punto de vista de las literaturas influyentes fueron unilaterales, sin la participación activa de la literatura checa en el acontecer literario universal (debido a que la literatura checa posterior a la época de la decadencia anti-reformista tuvo entonces que alcanzar paulatinamente los niveles de las literaturas europeas modernas), sin embargo, estas influencias no impidieron de ningún modo la evolución original de la literatura checa. Había un gran cantidad de ellas, y por lo tanto se equilibraron mutuamente; su relativa importancia en el transcurso del tiempo cambió y la literatura checa se inclinó una vez hacia unas, otras veces hacia otras, creando en tal forma entre sí con ellas, así como entre ellas mismas, fructíferas tensiones dialécticas. Luego, las influencias no son —sea otra vez recordado— una manifestación de superioridad e inferioridad básica de las diferentes culturas nacionales; su parecido primordial es la reciprocidad que surge de la igualdad mutua de las naciones y del significado igualitario de sus culturas. Desde el punto de vista de cada cultura nacional (y de cada arte nacional), las relaciones con las culturas —y con las artes— de otras naciones crean una estructura unida por relaciones dialécticas internas que cambian continuamente bajo el influjo de los impulsos que proceden de la evolución social.

Hemos llegado al final de la consideración sobre el estructuralismo artístico —científico—, pero no así, sin embargo, al final del cómputo de perspectivas que abre el estructuralismo a la investigación teórica e histórica del arte. Tampoco se trató de informar todo, sino sólo sobre aquellas cuestiones básicas a fin de que el estructuralismo fuera caracterizado más concretamente antes de que se convierta en una consideración general. El estructuralismo nació y vive en relación directa con la creación artística y, de este modo, con la creación contemporánea. Su relación no se separa de la misma ni siquiera cuando trata —a la luz del sentir artístico actual— de aclarar el arte del pasado, mostrar como este arte resolvió sus problemas creativos. La relación entre el estructuralismo artístico-científico y el arte actual es recíproca. Los artistas y los teóricos están de acuerdo en el convencimiento de que nuestra época compromete a unos y a otros a pensar consecuentemente y audazmente en la legitimidad de la creación artística con respecto a la cambiante situación del hombre en el mundo en estos momentos trascendentales.

Conferencia ofrecida en el Instituto de Estudios Eslavos, París, 1946.

# Estructuralismo y Semiótica en la URSS

## Elizar Meletinski y Dimitri Segal

Del Instituto de Literatura Mundial "Máximo Gorki" de la Academia de Ciencias de la URSS

Las investigaciones estructurales en la Unión Soviética han seguido una evolución particular. El estudio estructural, no sólo de las lenguas sino también de la literatura y del arte, tiene profundas raíces en la tradición científica rusa. Sin hablar de predecesores tan lejanos como el filólogo jarkoviano Potebnia, no podríamos olvidar el importante grupo de filólogos que, en los años 20, se ocuparon de la poética y que la crítica contemporánea liga de una manera u otra al formalismo. La crítica literaria soviética de los años 20 es bien conocida en el mundo entero; repetidamente ha expresado sus posiciones en sus publicaciones y no es necesario detenerse en ellas. Basta subrayar la diversidad de los objetivos teóricos y de las opiniones personales profesadas por los filólogos soviéticos de esa época y las diferencias de principio que separan a esos investigadores del estructuralismo de los años 50. Recordemos que en los años 20 V.M. Zhirmunski y V.V. Vinogradov, a quienes habitualmente se cuenta entre los formalistas, sostuvieron una polémica con los verdaderos miembros del grupo *Opolazh* (que observaron una actitud reservada con respecto al estructuralismo). M.N. Bajtin, quien en sus notables trabajos ha dado un análisis consumado de la estructura semántica compleja de grandes obras literarias, utiliza de hecho el concepto de imagen del mundo, comprende perfectamente el "juego" de las oposiciones a los diversos niveles, etc. Sin duda alguna, ejerce influencia sobre las investigaciones estructuralistas en la crítica literaria de hoy, pero nada permite contarle entre los formalistas de los años 20, a quienes se opuso vigorosamente. Es interesante comprobar que los estructuralistas, al igual que algunos de sus adversarios directos, se apoyan sobre la autoridad de M.N. Bajtin.

V. Propp, quien de hecho lanzó las bases del estudio estructural del folklore en *Morfología de la fábula* (1928), no se consideraba un "formalista", y para él la descripción "formal" y rigurosamente sincrónica del cuento fantástico no era más que una introduc-

ción al estudio histórico y etnográfico de esa categoría de relato. Claude Lévi-Strauss se equivocaba cuando, a partir de posiciones estructuralistas, criticaba a Propp en tanto que formalista. Propp es indudablemente un precursor del estructuralismo pero di-

rigió toda su atención sobre la estructura narrativa del cuento, sobre su sintagmática lineal, y no sobre la paradigática lógica como Lévi-Strauss.

La diferencia esencial entre los formalistas y los estructuralistas se manifiesta en los conceptos sobre los que se apoyan respectivamente, esto es, los de "procedimiento" y de "estructura". Por ejemplo, para V.B. Shklovski y B.M. Eljenbaum durante los años 20 (su opinión se modificó luego), estudiar los "procedimientos" significaba preferir la forma, como portadora de la especificidad artística, al contenido. En el concepto de "estructura", la forma y el contenido no se oponen sino que constituyen un todo, y lo que se forma a cierto nivel es contenido a otro nivel, y a la inversa. Se notará que actualmente Shklovski rechaza el estructuralismo. Conviene conceder una atención especial a los aspectos funcionales y puramente estructurales de los trabajos de Yu. N. Tinianov. No es por azar que sus alumnos G.A. Gukovski y L. Ia. Ginszburg, quienes desde los años 30 se orientaron hacia estudios estrictamente históricos, han conservado, desarrollándose, una aptitud para operar sobre categorías y modelos culturales, literarios y estilísticos.

R. Jakobson jugó un indudable papel de enlace entre el formalismo y el estructuralismo, colocándose ante todo sobre un terreno propiamente lingüístico, pero su actividad se desarrollaba ya en gran medida en los medios científicos de Europa occidental y de los Estados Unidos. Cercano a las posiciones iniciales de Jakobson, P.G. Bogatiriev, al estudiar desde un punto de vista distinto del de Propp los sistemas jerarquizados de funciones en los relatos populares, hacía posible el estudio estructural del folklore. Actual-

habitante de	4 estar impaciente, saltar de impaciencia.
ejil.	σχήλω (σάτω) encerrar (en un establo, en un parque).
ra    2 tira	σχο-κόπος, ου m. (σ., κοπέω) que cuida del establo.
, poesía	σχήλος, ου m. (σάτω)    1 sitio cerrado, empalizada, seto    2 habitación, casa    3 sitio sagrado, templo    5 cementerio    6 olivar acotado y estéril.
damiaje	σχολω equilibrar.
estrado.	σχολω, στος n. (σάτω)    1 recinto sagrado    2 peso, medida contrastada    3 substitución.
urina. M. Lat.	σημαίνω, ου n.    1 señal, distintivo, marca    2 presagio, augurio, prodigio    3 huella    4 señal, aviso, santo y seña    5 cuadro, imagen, retrato    6 sello    7 letra, carácter de letra    8 enseña, bandera    9 tumba, sepultura, túmulo    10 prueba. M. semáforo.
asi:	σημαίνω (σημαίνω) I act.    1 señalar, marcar, sellar    2 hacer señas, marcar por señas, dar la señal    3 ordenar, ser jefe    4 mandar, anunciar, dejar ver un presagio (los dioses)    5 presagiar    6 anunciar, explicar, anunciar, predecir, revelar    7 probar    med.    1 marcar para sí, como suyo    2 sellar, po-
) dicción m.	
ue habla en	
ite.	
ino agosto.	
ωπν) darse	
ra de, augus-	
jososo, im-	
orilloso	
de palabra	
I grave, d.	
3 af-	
a.	
nerable.	
ω) vacuidad,	
rable, ador-	











# Los problemas de los estudios literarios y lingüísticos

Yuri Tinianov,  
Roman Jakobson

1. Los problemas inmediatos de la ciencia literaria y lingüística en Rusia requieren ser planteados sobre una base teórica estable; exigen que sean abandonados definitivamente los montajes mecánicos cada vez más frecuentes, que juntan los procedimientos de la nueva metodología y los del estéril viejo método, que introducen hipócritamente el psicologismo ingenuo y otras antiguallas bajo la envoltura de una nueva terminología.

Es necesario alejarse del eclecticismo académico, del "formalismo" escolástico que reemplaza el análisis por una enumeración de la terminología y que no hace más que redactar un catálogo de los fenómenos; es necesario que no se siga convirtiendo la ciencia literaria y lingüística tomada como una ciencia sistemática, en géneros episódicos y anecdóticos.

2. La historia de la literatura (o del arte) está íntimamente ligada a las otras series históricas; cada una de esas series conlleva un complejo haz de leyes estructurales que le es propio. Es imposible establecer una correlación rigurosa entre la serie literaria y las otras series, sin haber estudiado previamente esas leyes.

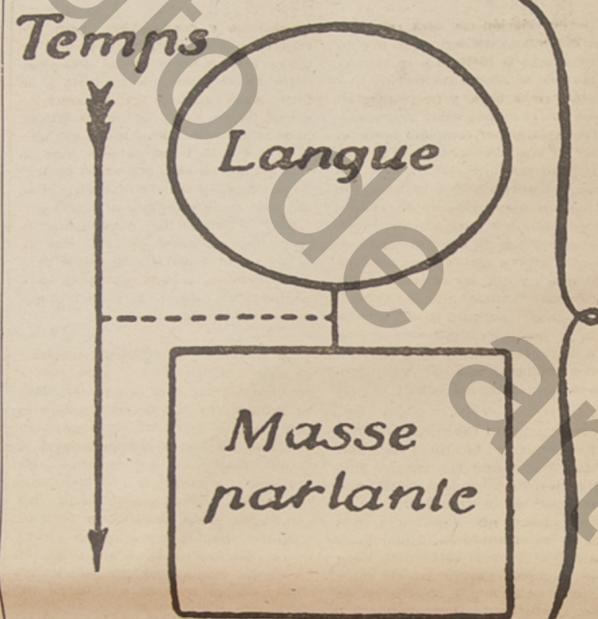
3. No se puede comprender la evolución literaria puesto que el problema evolutivo está enmascarado por problemas que intervienen episódicamente y desde fuera del sistema, problemas que dependen de la génesis literaria (las llamadas influencias literarias) y extraliteraria. No se puede introducir en el dominio de la investigación científica el material utilizado en literatura, ya sea literario o extraliterario, sino a condición de considerarlo desde un punto de vista funcional.

4. Para la lingüística tanto como para la historia literaria, la franca oposición entre el aspecto sincrónico (estático) y el aspecto diacrónico, era una fecunda hipótesis de trabajo ya que mostraba el carácter sistemático de la lengua (o de la literatura) en cada período particular de la vida. Hoy las adquisiciones de la concepción sincrónica nos obligan a reexaminar los principios de la diacronía. La ciencia diacrónica, a su vez, ha reformulado la noción de aglomeración mecánica de los fenómenos, que la ciencia sincrónica ha reemplazado por la noción de sistema, de estructura. La historia del sistema es a su vez un sistema. Se descubre ahora que el sincronismo puro es una ilusión: cada sistema sincrónico contiene su pasado y su porvenir, los cuales son elementos estructurales inseparables del sistema (A. el arcaísmo como hecho del estilo; el conjunto lingüístico y literario que sentimos como un estilo muerto, pasado de moda; B. las tendencias renovadoras en la lengua y en la literatura que sentimos como una innovación del sistema).

La oposición de la sincronía a la diacronía oponía la noción de sistema a la noción de evolución; pierde su importancia de principio ya que reconocemos que cada sistema se nos presenta obligatoriamente como una evolución y que, por otra parte, la evolución tiene inevitablemente un carácter sistemático.

5. La noción de sistema sincrónico literario no coincide con la noción ingenua de época, ya que éste está constituido no sólo por obras de arte cercanas en el tiempo, sino también por obras atraídas al interior del sistema y procedentes de literaturas extranjeras o de épocas anteriores. No basta ca-

nte sans le temps, on ne les agissant leur la langue



sidérable des rapports.

6. El establecimiento de dos nociones diferentes —parole y langue— y el análisis de su relación (la escuela de Geneve) fueron extremadamente fecundas para la lingüística. Aplicar esas dos categorías (la norma existente y los enunciados individuales) a la literatura y estudiar su relación, es un problema que se debe examinar a fondo. En este terreno tampoco se puede considerar el enunciado individual sin relacionarlo al complejo de las normas existentes (el investigador que aísla esas dos nociones deforma inevitablemente el sistema de valores estéticos y pierde la posibilidad de establecer sus leyes immanentes).

7. El análisis de las leyes estructurales de la lengua y de la literatura nos conduce sin falta a establecer, en número limitado, tipos estructurales que se dan realmente (o, en la diacronía, tipos de evolución de las estructuras).

8. La revelación de las leyes immanentes a la historia de la literatura (o de la lengua) nos permite caracterizar cada sustitución efectiva de sistemas literarios (o lingüísticos), pero no nos permite explicar el ritmo de la evolución, ni la dirección que escoge cuando está en presencia de varias vías evolutivas teóricamente posibles. Las leyes immanentes a la evolución literaria (o lingüística) sólo nos dan una ecuación indeterminada que admite varias soluciones, ciertamente en número limitado, pero no obligatoriamente de solución única. No se puede resolver el problema concreto de la elección de una dirección, o al menos de una dominante, sin analizar la correlación de la serie literaria con las otras series sociales. Esa correlación (el sistema de valores estéticos) tiene sus leyes estructurales propias que se debe estudiar. Considerar la correlación de los sistemas sin tomar en cuenta las leyes immanentes a cada sistema es una empresa funesta desde el punto de vista metodológico.

1928

(Traducción de Desiderio Navarro)

# De la Evolución Literaria

La correlación de la literatura con la serie social

Yuri Tinianov

1) Entre todas las disciplinas culturales la historia de la literatura conserva el estatuto de un territorio colonial. Por un lado se halla dominada en gran parte (sobre todo en Occidente) por un psicologismo individualista que sustituye los problemas literarios propiamente dichos por los problemas relacionados con la psicología del autor; reemplaza asimismo el problema de la evolución literaria por el de la génesis de los fenómenos literarios. Por otro lado, el enfoque causalista esquemático aísla la serie literaria del punto en que se sitúa el observador; este punto puede encontrarse tanto en la serie sociales principales como en las secundarias. Si estudiamos la evolución limitándonos a la serie literaria previamente aislada, chocamos en todo momento con las series vecinas culturales, sociales y existenciales en el amplio sentido del término, y, por consiguiente, estamos condenados a permanecer incompletos. La teoría de los valores en la ciencia literaria nos conduce al peligroso estudio de los fenómenos principales, pero aislados, y reduce la historia literaria a una "historia de generales". Pero la reacción ciega contra la "historia de generales" ha dado origen, a su vez, a un interés por el estudio de la "literatura de masa", pero este estudio no ha alcanzado una conciencia teórica clara de sus métodos ni de su significación.

El punto de vista adoptado al estudiar un fenómeno determina no sólo su significación sino también su carácter: la génesis adquiere, en el estudio de la evolución literaria, una significación y un carácter que, ciertamente, no son los mismos que los que aparecen en el estudio de la génesis misma.

En fin, el vínculo entre la historia literaria y la literatura contemporánea viva —vínculo provechoso y necesario para la ciencia—, no resulta siempre necesario y provechoso para la literatura existente. Sus representantes ven en la historia literaria la formulación de tales o cuales leyes y normas tradicionales y confunden la "historicidad" del fenómeno literario con el "historicismo" propio de su estudio. La tendencia a estudiar objetos particulares, así como las leyes de su construcción, sin tener

en cuenta el aspecto histórico (abolición de la historia literaria) es la secuela del conflicto anterior.

2) La historia literaria ha de responder a las exigencias de autenticidad si quiere llegar a ser una ciencia. Todos sus términos, y ante todo el de "historia literaria", deben ser examinados de nuevo. Esta última expresión resulta demasiado vaga, ya que cubre tanto la historia de los hechos propiamente literarios como la historia de toda actividad lingüística; además, es muy pretenciosa dado que presenta a la "historia literaria" como disciplina ya lista para entrar en la "historia cultural", en tanto que serie ya incluida científicamente en su repertorio. Ahora bien, hasta ahora no tiene derecho a ello. El punto de vista adoptado determina el tipo de estudio histórico. En él hay que distinguir dos tipos principales: el estudio de la génesis de los fenómenos literarios y el estudio de la variabilidad literaria, es decir, de la evolución de la serie.

No deja de ser provechoso el trabajo analítico realizado con respecto a los elementos particulares de la obra: el asunto y el estilo, el ritmo y la sintaxis en la prosa, el ritmo y la semántica en la poesía, etc.; con él nos hemos dado cuenta de que, hasta cierto punto y como hipótesis de trabajo, podíamos aislar esos elementos en abstracto, pero que todos ellos se encuentran en una correlación mutua, e interacción. El estudio del ritmo en el verso y en la prosa debían mostrar que un mismo elemento desempeña papeles distintos en diferentes sistemas.

La misma operación debe ser llevada a cabo con todos los términos que, por el momento, suponen un juicio de valor, tales como "epigono", "diletantismo" o "literatura de masa". La idea fundamental de la antigua historia literaria, la "tradición", no es más que la abstracción ilegítima de uno o varios elementos literarios de un sistema dentro del cual tienen cierto uso y desempeñan cierto papel, y su reducción a los elementos de otro sistema en el que se emplean de otra manera. El resultado es una serie que sólo se halla unida ficticiamente y que únicamente en apariencia se presenta como una entidad.

La noción fundamental de la evolución literaria, la de la sustitución de sistemas, y el problema de las tradiciones deben ser reconsiderados desde otro punto de vista.

3) Para analizar este problema fundamental, hay que convenir, en primer lugar, que la obra literaria constituye un sistema y que la literatura también lo es. Solamente sobre la base de esta convención puede construirse una ciencia literaria que, insatisfecha con la imagen caótica de fenómenos y series heterogéneas, se propone estudiarlo. Pero al dar este paso no se descarta el problema del papel de las series vecinas en la evolución literaria, sino que por el contrario se le plantea verdaderamente.

Así, pues, el léxico de una obra entra simultáneamente en una doble correlación: con el léxico literario y el léxico considerado en su conjunto, por una parte, y con los demás elementos de esa obra, por otra. Estos dos componentes, o más bien estas dos funciones resultantes, no son equivalentes.

Llamo función constructiva de un elemento de la obra literaria como sistema, a su posibilidad de entrar en una correlación con los demás elementos del mismo sistema y, por consiguiente, con el sistema entero.

Después de un examen atento, podemos percatarnos de que esta función es una idea compleja. El elemento entra simultáneamente en relación con la serie de elementos semejantes pertenecientes a otras obras-sistemas o incluso a otras series, y, por otro lado, con los demás elementos del sistema (función autónoma y función sinónima).

La función de los arcaísmos, por ejemplo, depende por entero del sistema en el que son empleados. En el sistema de Lomonósov, por ejemplo, introducen un estilo elevado, ya que en ese sistema el color del léxico desempeña un papel dominante (se emplean los arcaísmos por la asociación del léxico con la lengua eclesiástica). En el sistema de Tiúchev, los arcaísmos cumplen otra función al designar con frecuencia conceptos abstractos: fuente-vodmiot. Es interesante señalar también el empleo de arcaísmos con una función irónica: Pushek grom i muskiiia (El trueno y la música de los cañones) en un poeta que emplea palabras como musikiskiy con una función muy distinta. La función autónoma no es decisiva, ya que sólo ofrece una posibilidad, una condición de la función sinónima. Así, a lo largo de los siglos XVIII y XIX hasta llegar a los tiempos de Tiúchev, se ha desarrollado una vasta literatura







como diputado a asistir a los juegos públicos.  
 θεωρημα, ατος n. (θεωρέω) || 1 espectáculo, fiesta || 2 objeto de estudio, teorema || 3 meditación, investigación.  
 θεωρητήριον, ου n. (θεωρέω); sitio en el teatro.  
 θεωρητικός 3 (θεωρέω), especulativo, contemplativo.  
 θεωρητός 3 (θεωρέω) || 1 visible || 2 que se puede contemplar por el entendimiento.  
 θεωρείω, ας f. (θεωρέω) || 1 acción de observar || 2 acción de ver una fiesta || 3 fiesta solemne, procesión || 4 teoría o envío de diputados a las fiestas solemnes en Grecia || 5 cargo de diputado en estas fiestas || 6 meditación, estudio. *M. teoría.*  
 θεωρητικός 3 (θεωρείω) || 1 tocante a los asientos del teatro || 2 subs. diputado que se daba a los pobres para pagar su sitio en el teatro.  
 θεωρητικός 3 (θεωρείω) || 1 la nave sagrada que llevan los diputados a los juegos solemnes de Grecia || 2 el camino que seguían.  
 θεωρός, ος m. || 1 espectador || 2 diputado enviado por los Estados

Ilustraciones del "Curso de lingüística general" de Saussure y del Diccionario Griego de la Orden de Loyola.

los cambios en la vitalidad literaria de las obras o los autores individuales. Contemplamos qué obras de autores contemporáneos o del pasado gustaron, la actitud hacia las tendencias literarias contemporáneas o del pasado. Cobramos conciencia de que no toda obra que se publica se integra a los valores literarios contemporáneos, aunque puede convertirse más tarde en un valor innegable (Máj [Mayo] de [K. H.] Mácha); hay, por supuesto, obras que devienen valores históricos inmediatamente después de su aparición. Por otra parte, ocurre que en la esfera de la literatura viviente sean incluídas obras que hayan sido excluídas desde mucho tiempo atrás de la "alta" literatura o que no habían sido incluídas hasta entonces por ser obras de un gusto literario menor (el culto a la canción popular, a las cancioncillas comerciales). Al estudiar la conciencia literaria de un período determinado, la exigencia metodológica es una cuidadosa atención especial hacia las bases sociales de la diferenciación de los gustos literarios. Podemos apreciar en qué relación está el repertorio literario de los amplios estratos de lectores con el de los lectores de "alta" literatura, cuál es la extensión de las preferencias del lector, si la comunidad de lectores es compacta y homogénea en sus preferencias literarias o si se desmembra en varios grupos cerrados, etc. Nos hallamos aquí ante

problemas de carácter sociológico; sin embargo estaría en un error el investigador que explicara el origen de la norma literaria de un grupo social determinado sólo sobre la base de las condiciones de vida de ese grupo dado y olvidara la fuerza de la convención literaria y los procedimientos literarios tradicionales que se desprenden de la naturaleza del material. Es indudable que hay cierta relación entre el gusto literario y las condiciones de vida de cierto estrato social, pero no hay suficientes pruebas objetivas para garantizar una explicación en términos de la subordinación causal. Tal como en el desarrollo de la estructura literaria los principales elementos causales del desarrollo están contenidos inmanentemente en los estadios precedentes de la literatura, así el desarrollo de la norma está determinado sobre todo, por causas que se originan en la organización de los elementos estructurales de la norma literaria, ya que una nueva fase evolutiva puede situar en primer plano precisamente aquellos elementos que hayan sido desatendidos por la norma precedente. Por ello, el desarrollo de la norma literaria puede explicarse también estructuralmente. Aun aquí, sin embargo, en la formación de la norma y los valores del período, pueden en alguna medida intervenir elementos heterónomos. El editor, el mercado literario, la publicidad, son todos factores que

pueden influir la valoración, y de modo similar, los cambios repentinos en la vida política, o las presiones políticas, pueden contribuir al cambio de la norma. El historiador examina la relación entre estos elementos heterónomos y las condiciones immanentes de la nueva organización de la norma literaria, y observa hasta dónde estas influencias externas aceleran o retrasan el desarrollo autónomo, o la manera en que nuevas normas y nuevas valoraciones, a pesar de influencias externas perturbadoras, encuentran sus protagonistas y sus intérpretes, y en qué manera intentan eludir la presión y hacen la ineficaz. No todo lo que se nos presenta como una norma real lo es. La presión externa puede contribuir también a un alejamiento entre los caminos de la producción literaria y las normas literarias; este conflicto, sin embargo, nunca puede llegar tan lejos como para hacer desaparecer todos los puntos de contacto, ya que la norma literaria, aun teniendo influencia por sí sola sobre las obras que surgen, depende más o menos de la producción literaria existente. Las exigencias pueden por un tiempo desviarse muy considerablemente de las posibilidades de la situación literaria determinada, pero si la idea de cómo debe ser la literatura no ha de moverse perpetuamente en un plano de ficción, deben partir de la realidad literaria como base para esfuerzos futuros.

III—La repercusión de las obras literarias y su concreción.

Si la historia literaria pretende señalar los rasgos básicos de la vida literaria, no puede depender sólo de la indagación de la evaluación positiva o negativa de una obra literaria, o a llegar a ciertas conclusiones acerca de los gustos del público, sino que ha de ocuparse mucho más de contemplar, en la secuencia histórica, la configuración concreta de la obra literaria, como toma forma al ser leída con una intención estética. En otros tiempos la historia literaria trabajaba con obras individuales como valores dados de una vez por todas, y atendía a cómo el lector y el crítico entendían y descubrían este valor. Las diferencias y discrepancias en la evaluación se interpretaban como errores y deficiencias del gusto literario, al presumir que existe una sola norma estética "correcta". Los historiadores, estetas y críticos literarios nunca, sin embargo, llegaron a un acuerdo en cuanto a esta norma "correcta" y única puesto que no hay tal norma literaria única y correcta, tampoco hay valoración única, y una obra puede ser objeto

de valoraciones múltiples, durante las cuales su configuración en la conciencia del receptor (su concreción) está en cambio constante. El término concreción lo utilizó por vez primera Roman Ingarden en su libro *Das literarische Kunstwerk*. También expresó la necesidad de estudiar la vida de las obras literarias en sus concreciones. Ingarden ve la estructura de la obra como aislada y estática, sin tener en cuenta el desarrollo dinámico de la estructura literaria supraordenada; piensa, pues, que la obra puede ser concretada de tal manera que todas sus cualidades estéticas sean aplicadas; las diferencias en la concreción se refieren entonces sólo a aquellos componentes de la obra que están ya por naturaleza incompletos y tienen que completarse en la imaginación del lector (por ejemplo, esquemas de descripción). No obstante, si tenemos en cuenta por una parte la condición histórica de la estructura, tal como está encerrada en la obra, y la secuencia evolutiva de la norma literaria cambiante por la otra, nos damos cuenta del hecho de que no sólo pasajes insuficientemente explícitos, sino además el efecto estético de la obra como un todo, y por tanto también su concreción, están sujetos a constante cambio. Tan pronto como la obra al ser percibida, es incorporada a nuevos contextos (una situación idiomática modificada, otras exigencias literarias, una estructura social transformada, un nuevo conjunto de valores espirituales y prácticos), entonces precisamente pueden percibirse como efectivas estéticamente aquellas cualidades que antes no fueron percibidas como tales, de modo que una evaluación positiva pueda basarse en razones opuestas por completo. He aquí precisamente por qué la misión de la historia literaria es atender a estos cambios de la concreción en la repercusión de las obras literarias, tanto como a las relaciones entre la estructura de la obra y la norma literaria en desarrollo, porque sólo entonces dedicaremos nuestra atención a la obra como objeto estético y también al alcance social de su función estética. Mientras en el estudio del desarrollo literario nuestro énfasis estuvo en el conocimiento del sitio de la obra en el conjunto de obras existentes, en el estudio de la vida literaria nuestro énfasis recae en qué deviene realmente la obra al ser percibida estéticamente en las mentes de los que constituyen el público literario. La vitalidad de una obra depende de qué cualidades encierra potencialmente en sí la obra en vista del desarrollo de la norma literaria. Si una obra literaria es evaluada positivamente

también después del cambio de la norma, esto quiere decir que tiene un lapso de vida mayor en comparación con el de una obra cuya eficacia estética se agota al desaparecer la norma literaria de su época. La repercusión de una obra literaria está acompañada también por su concreción, y un cambio en la norma requiere una nueva concreción de la obra. Desde el punto de vista metodológico, debe enfatizarse que las fuentes serán ante todo las concreciones críticas, puesto que se avienen con la obra desde el punto de vista de todo un sistema de valores y contribuyen a la incorporación de la obra a la literatura; los juicios críticos también contienen la argumentación de lo que gusta y lo que no. La desventaja es que esto es sólo un registro de la concreción, y no siempre nuestras fuentes tienen el mismo valor, de modo que un cuadro histórico de la vida de una obra literaria depende necesariamente de la abundancia y de la calidad de las fuentes disponibles. Cuando tratamos de apreciar la repercusión de una obra literaria en un ambiente literario extranjero, surgen problemas metodológicos especiales. Ya la traducción es en cierto sentido una concreción que realiza el traductor. La repercusión de la obra entre los lectores y los críticos de un ambiente extranjero con frecuencia difiere completamente de su repercusión en el país de origen, ya que la norma es también diferente.

IV—El efecto literario y extraliterario de las obras literarias.

Hasta aquí hemos hablado del efecto de la obra literaria tal como se manifiesta en el lector y especialmente en los intermediarios típicos entre la obra y el lector, los críticos, cuando la obra es objeto de percepción estética. Pero una obra que en determinada forma surte efecto en los lectores puede influir también en sus acciones, pensamientos y emociones, puesto que se vuelve parte de su vida mental. Influye ante todo sobre el gusto literario de los poetas-lectores, y puede por lo tanto influir en su creación literaria, aun sin que tengan conciencia de ello. Nos ocupamos aquí del problema de la influencia, el que hemos tratado ya desde un punto de vista genético. Nuestro punto de partida fue la obra terminada y hemos contemplado las condiciones que influyen en su origen y su forma, de manera que otra obra literaria puede aparecer como fuente o factor contribuyente a que la obra tome su configuración particular. Ahora utilizamos el procedimiento con-

En la nueva sección de Crítica y Ciencia Literarias

- Aparecerán sucesivamente:
- Gaston Bachelard y la crítica literaria de Enrique Saínz
- Conceptos de forma y estructura en la crítica del siglo XX de René Wellek
- Escritores y críticos de Gyorgy Lukács
- El volumen de información de la palabra y el sonido en la poesía de Iván Fónagy
- La Sociología de la Literatura: situación actual y problemas de método de Lucien Goldmann
- Evolución de las estructuras literarias y Génesis de las obras literarias y su relación con la realidad histórica de Félix Vodicka

También se incluirán textos de: R. FERNANDEZ RETAMAR y otros críticos cubanos / VINOGRADOV / SHKLOVSKI / JAKOBSON / LOTMAN y otros semióticos soviéticos y checoslovacos / MUKAROVSKY / TODOROV / BARTHES / GENETTE / y de otros investigadores rumanos, búlgaros y polacos.



Periódico mensual de arte y literatura publicado por la UNIÓN DE ESCRITORES Y ARTISTAS DE CUBA • DIRECTOR: Nicolás Guillén • SECRETARIO DE REDACCIÓN: Luis Marré • DIRECTOR ARTÍSTICO: Dario Mora • ADMINISTRADOR: Bienvenido Suárez • REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN: 17 y H, Vedado, La Habana Tel.: 32-4551 • Cada autor es responsable de sus opiniones • Instituto Cubano del Libro • Unidat Productora N° 11, "Alfredo López", Reina N° 158, La Habana.

(Traducción de David Fernández y Desiderio Navarro)