

## EL LENGUAJE DE LAS LETRAS: LITERATURA, TEXTO Y RECEPCIÓN

*Fidel López Criado*  
Universidad de A Coruña

Como podemos observar al abrir cualquier diccionario –y particularmente si abrimos más de uno–, la palabra *lenguaje* tiene múltiples acepciones y contextos significativos. Así, desde su más amplia cobertura significativa *como conjunto de señales emitidas que dan a entender una cosa*, hasta su derivación más puntual e individualizada *como estilo o modo de hablar y escribir de cada persona* –el término *lenguaje* deviene camaleónico y escurecido. El filósofo lo definiría *como conjunto de sonidos articulados con que el hombre manifiesta lo que piensa o siente*, y el lingüista diría que se trata de un *conjunto sistemático de signos que permite la comunicación verbal*. A su vez, el sociólogo diría con razón que se trata de un *sistema de comunicación o expresión verbal propio de un pueblo o nación, o común a varios*, y el técnico de informática tampoco se equivocaría al hablar de un *conjunto de caracteres, símbolos, representaciones y reglas que permiten introducir y tratar la información en un ordenador*. Y aún cabría considerar otras acepciones que, más próximas a los conceptos de *lengua, idioma o habla*, diesen en otros conceptos de lenguaje distintos a los que acabamos de sugerir.

Sin embargo, esa impronta adánica de nombrar y definir –para así controlar y dominar todo aquello que yace más allá del yo–, es mala consejera y, al fin y al cabo, todos terminamos por llevar el agua de las definiciones al molino de nuestros intereses particulares. Por ello, no cabe extrañarse de que, como profesor de literatura, al hablar de lenguaje me refiera naturalmente al lenguaje literario, el lenguaje de las letras. Pero, ¿existe tal cosa como un *lenguaje literario*? Evidentemente, salvo raras excepciones, nadie escribe

como habla, ni se lee de igual manera una carta, un anuncio publicitario o un tratado de física, que un poema, una novela o una pieza de teatro. Sin embargo, inversamente proporcional al decreciente número de analfabetos en nuestra sociedad, cada vez son más los que creen que la lectura de un texto literario no difiere grandemente de la lectura de una receta de cocina o de las instrucciones de uso de un electrodoméstico.

Sin duda, se trata de un grave problema, particularmente en lo que se refiere a la formación intelectual de esos protagonistas del mañana que son nuestros alumnos de hoy. Confiados en que la democracia es un bien tanpreciado como seguro, una parte importante de nuestra juventud universitaria es incapaz de hacer ese tipo de lectura “entre líneas” que para los menos jóvenes entre nosotros, no hace mucho, resultaba tan fácil como necesaria para entender lo que no se nos decía. Hoy se fía demasiado a la *literalidad* de las palabras y éstas, como nunca antes en la historia de la humanidad, lo determinan todo. Y es que vivimos en una sociedad mediatizada por los *mass media*, desde la no tan humilde hoja parroquial hasta la no menos temible página web de Internet, donde la capacidad denotativa y asociativa de la palabra está amordazada por la función informativa o evangelizadora de la misma.

Los sacerdotes de antaño son los periodistas de hogaño, y muchos ejercen ese sacerdocio desde el púlpito de su columna o espacio radiofónico y televisivo. El dueño de un periódico, emisora de radio o cadena de televisión tiene hoy al menos tanta influencia sobre la opinión y la reacción pública como cualquier alto cargo del gobierno o de la Iglesia. Y como hemos podido observar en nuestra historia más reciente, su capacidad para incidir en la vida social y política del país es absolutamente decisiva. De ahí que los tradicionales estamentos del poder económico, político y eclesiástico hace ya algún tiempo que disponen de sus propios periódicos, emisoras de radio o cadenas de televisión. Y de ahí, también y por consiguiente, la urgente necesidad de formar lectores y espectadores libres y librepensadores. Y en esta tarea, en la que hemos de colaborar todas las disciplinas, quizás sea la literatura el campo en el que se haya de dar batalla de manera más decisiva.<sup>1</sup> Pero, ¿qué es *literatura*?

---

<sup>1</sup> Véase el estudio de Francisco Ynduráin, “Sobre literatura y su enseñanza universitaria”. *Actas del I Simposio de Literatura Española*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1981; 137-147.

Desde una perspectiva evolutiva del término, lo que hoy entendemos por literatura ha sido objeto de múltiples y variadas acepciones que van desde su designación clásica como Poesía, objeto de las Poéticas, hasta su más elemental y ambigua derivación etimológica como aquel arte que emplea como instrumento la palabra escrita (*littera* o letra).<sup>2</sup> No obstante, a partir del siglo XVIII, y más recientemente al calor del estudio de la lingüística moderna y sus esfuerzos por acercarse con rigor científico al estudio de la palabra como instrumento de comunicación, se extendió progresivamente la visión de la literatura como conjunto de producciones lingüísticas con una intencionalidad fundamentalmente estética.<sup>3</sup> Y como corolario de esta idea, el texto literario fue adquiriendo un valor esencialmente reflexivo, como objeto mismo de una comunicación en la cual convergían una función informativa (efecto cognoscitivo) y una función estética (efecto sensitivo) dentro de unos confines estrictamente textuales.<sup>4</sup>

No obstante esta acepción, conviene aclarar ciertos criterios.

1. La literatura no es un objeto (el texto), sino una actividad (emisión y recepción) lingüística (cultural, socio-política, etc.).
2. Esta actividad no se realiza en el ámbito de una experiencia individual (expresión), sino social (comunicación).
3. Dicha comunicación no tiene lugar en el vacío (realidad inmanente del texto) sino que presupone toda una serie de referentes (contextos) espacio-temporales significativos.

Por consiguiente, al hablar de literatura, en realidad nos referimos a esa actividad comunicativa contextualizada y contextualizadora que constituye el *hecho literario* sobre el cual convergen tres elementos distintos de interacción significativa:

---

<sup>2</sup> Véase A. López Eire. *Orígenes de la Poética*. Salamanca, 1980.

<sup>3</sup> Esta acepción se deriva de la contundente labor de numerosos críticos y lingüistas como Ferdinand de Saussure (1857-1913), en *Cours de linguistique générale*. París: Payot, 1922; Leonard Bloomfield (1887-1949) en *Language*. New York: Holt, 1933; Zellig Harris (1909-1985) en *Structural Linguistics*. Chicago: Chicago University Press, 1951; y Noam Chomsky (1928-) en *Syntactic Structures*. La Haya: Mouton, 1957.

<sup>4</sup> A este respecto, véanse los trabajos de R. Jakobson. "Lingüística y poética", en *Ensayos de Lingüística General*. Barcelona: Seix Barral, 1975, y M. C. Bobes. *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus, 1987.

1. La *proyección*, o relación de la obra con su creador y contexto histórico-social (*intencionalidad*).
2. El *medio*, o la *materialización* textual de la obra dentro de unos cauces de difusión estrictamente mercantiles (*edición*).
3. La *recepción*, o comprensión-apreciación de la obra a través de su lectura (*interpretación*).

La interacción de estos tres elementos constituye el acto creador de la literatura como actividad o proceso. No obstante, esta definición de la literatura como *proceso* no tiene en cuenta la esencia literaria, o *literariedad*, y para ello es necesario volver a la génesis o nivel de proyección de la obra.

La proyección es *la obra en potencia*, tal como la concibe el autor, y su circunstancia de concreción literaria señala la relación volitiva e intencional del autor con su mundo de ficción. Antes que otra cosa, el autor debe dar forma a un contenido, proyectar la expresión dentro de un plano comunicativo, situar el mundo de ficción o poético en el registro de la historia y plantear la unicidad de su visión a caballo entre lo intuitivo (o psicológico) y lo público (o sociológico)<sup>5</sup> Naturalmente, esto supone un propósito de convergencia referencial entre el mundo personal del autor-emisor y el mundo colectivo de la historia dentro de la que se inserta ese hipotético *lector-receptor* de la obra, lo cual es una función del lenguaje.

Así, como elección consciente o premeditada de un tipo específico de comunicación, el lenguaje literario sirve para distinguir una producción lingüística informativa-denotativa (como un tratado de física) de otra mayormente connotativa-asociativa (como una novela). Esencialmente, lo que hace el escritor al plantear su expresión lingüística (oral o escrita) como literatura es recusar intencionadamente los patrones comunicativos del lenguaje habitual en favor de una mayor libertad significativa de las palabras.

En la obra literaria, el lenguaje pierde su tradicional anquilosamiento semántico y asume un valor sugestivo, alusivo o simbólico del cual se deriva esa *ambigüedad significativa* que denominamos plurisignificación o polivalencia literaria –y que no es otra cosa que el potencial expresivo-

---

<sup>5</sup> Véase: Escarpit, R. "La definición del término literatura". *Hacia una sociología del hecho literario*. Madrid: Edicusa, 1974; 257-272. Hernadi, P. *What is Literature*. Bloomington: Indiana University Press, 1978.

comunicativo de la palabra en el tiempo. Sin embargo, ese potencial significativo del lenguaje literario no surge solamente en función del elemento significado (*signifié*), sino también del elemento significante (*signifiant*).<sup>6</sup> Así, la palabra (escrita o pronunciada) asume un valor plástico, en el que entra igualmente en juego su contextura sonora, su ordenación sintagmática, su apreciación rítmica o fonética, etc.

Esta desviación o “deformación creadora” con la que se intenta “desfamiliarizar” y reconstruir el contenido semántico del lenguaje es, pues, uno de los criterios diferenciales de la obra literaria, y quizás el que mejor explica su polivalencia y plurisignificación.<sup>7</sup> Sin embargo, los límites polisémicos del lenguaje literario son el hermetismo y la obscuridad, pues no se trata únicamente de desfamiliarizar o desrealizar el mensaje literario, sino que, mensaje al fin, éste encierra una intención claramente comunicativa que trasciende el carácter íntimo del enunciado. Así, lo que el escritor dice debe estar igualmente ligado a unos puntos de referencia comunes o sociales que, si bien pueden no ser los únicos ni los más importantes, sí constituyen el nexo cognoscitivo o moneda de trueque intelectual en la comunicación y comprensión del mensaje.

## EL TEXTO

Teniendo en cuenta lo antedicho, si aceptamos ese difícil equilibrio disyuntivo y conjuntivo del lenguaje literario, y si reconocemos en ello la intención del autor de conjugar la libertad expresiva de la palabra frente a la necesidad de hacerse comprender, no podemos menos que aceptar también que la obra literaria participa entonces de una intencionalidad significativa concreta. Sin embargo, entre esa posible intencionalidad significativa del autor y su recepción por ese lector imaginario al que se destina la obra literaria, media inevitablemente su edición.

---

<sup>6</sup> Saussure, *Course...*, 67-112.

<sup>7</sup> Como sugieren las recientes teorías de la información, cuanto más habitual o reconocible es el mensaje, menor será la información transmitida. Así, por ejemplo, si la ordenación sintagmática es previsible, como en el caso de locuciones conocidas o situaciones estereotipadas (refranes, clichés, aforismos, etc.), incluso puede darse el caso de una falsificación inconsciente de la lectura (“phantom-text”): es decir, entender que se ha leído algo que no aparece en el texto.

A este respecto, *el texto* no es sólo el puente o medio a través del que se transmite el mensaje, sino que forma parte del mensaje mismo, y la incidencia que el editor pueda tener sobre él le hace copartícipe en el acto creativo. Como libro (edición), o más específicamente como producto/tarea de difusión editorial, la literatura asume un valor público y su desarrollo supone una incidencia social, comercial y política que va mucho más allá de la que el autor pudiese haber proyectado o anticipado.

Consecuentemente, ya sea porque en su estado de proyección la obra literaria presenta problemas morales, ideológicos o económicos, o bien porque las exigencias técnicas u operativas de la editorial así lo exigen, esa obra proyectada por el autor y plasmada en manuscrito habrá de pasar una serie de filtros tanto éticos como estéticos que, en mayor o menor grado, reconstruyen o recrean el universo poético. Así, la obra recibe el sello de su época y refleja implícita o explícitamente los valores y criterios de la sociedad en que aparece.

No obstante, no se trata únicamente del escarpelo de la censura (o de la autocensura). En su peculiar organización material (sintagmática), así como en las diferentes posibilidades de formato (encuadernación, tipografía, colección, etc.) y otras consideraciones de carácter comercial, la edición del libro aporta nuevas dimensiones significativas a la proyección de la obra, al mismo tiempo que condiciona o predispone la lectura.<sup>8</sup>

Lógicamente, el tipo y grado de incidencia editorial varía notablemente a través de la historia moderna, pero su papel es fundamental en la apreciación y comprensión de la obra literaria desde el siglo XVIII.<sup>9</sup> En los países de economía de mercado, el acceso al libro está controlado por una potente industria editorial –y su correspondiente “lobby” político– que se encarga de transformar la literatura como obra de arte en objeto de consumo, y una vez operada esta transformación la obra literaria deja de ser propiedad o creación exclusiva del autor. No obstante, como ya hemos indicado, en los países democráticos, esta injerencia creativa no se da tanto en la proyección (control

---

<sup>8</sup> Lógicamente, estamos haciendo referencia a las circunstancias de edición desde el siglo XVIII, dejando a un lado la problemática de este fenómeno en siglos anteriores (Medioevo y Siglo de Oro).

<sup>9</sup> Véase, por ejemplo, el estudio de M. Defourneaux. *Inquisición y censura de libros en la España del siglo XVIII*. Madrid: Taurus, 1973.

de la génesis literaria por medio de la censura) como en la recepción de la obra (control de la oferta mediante el control de la demanda).

Por supuesto, se puede vender un libro de la misma manera que se vende cualquier otro producto que satisfaga una necesidad específica o material (manuales técnicos, guías turísticas, libros de cocina o libros de texto, etc.), y aquí, en mayor medida, es la demanda la que determina la oferta. Sin embargo, el libro que no responde a una exigencia de necesidad inmediata o material –lo que en el mundo de las editoriales se denomina “literatura de creación”– sigue unos cauces de mediación comercial muy distintos.<sup>10</sup>

En la inmensa mayoría de los casos, se tiende a publicar aquello que se vende o, mejor dicho, lo que el editor anticipa que se pueda vender.<sup>11</sup> Por lo tanto, y en la medida en que toda venta es programable, la *literatura de creación* se sitúa en un mercado donde las leyes de la oferta y la demanda no sólo son absolutamente ajenas a cualquier consideración de carácter estrictamente literario, sino que yacen a merced de intereses puramente arbitrarios, incluso en el caso de los premios literarios.

Las editoriales realizan sondeos y escrutinios científicos sobre la configuración psicológica y sociológica de un segmento notable de la población, y en función de las características *o foto-robot* del cliente-lector (sus hábitos personales, preferencias ideológicas, posibilidades económicas, etc.) se seleccionan aquellas obras cuyos temas, situaciones, contextos o sensibilidades sean más afines a los de ese lector-consumidor. Por consiguiente, lo que mayoritariamente se produce como literatura (i.e., *de creación*) en un lugar y en un momento dado de la historia habrá de corresponderse hasta cierto punto con los criterios y valores que la editorial sea capaz de identificar (o

---

<sup>10</sup> De hecho, puede decirse que las editoriales han asumido recientemente el papel que tradicionalmente desempeñaba la censura al traducir los imperativos morales de antaño por los mercantilistas de hogaño, de modo que si antes una obra no se publicaba porque atentaba contra la ley, la moral y el decoro, hoy puede fácilmente no publicarse precisamente por lo contrario.

<sup>11</sup> Dario Villanueva, [“Los marcos de la literatura española: 1975-1990. Esbozo de un sistema”. *Historia y crítica de la Literatura Española, IX*. Barcelona: Crítica, 1992], al hablar del papel de los premios literarios como aparatos de mediación literaria, pone en tela de juicio su independencia frente a intereses netamente comerciales: “Los premios vienen a caer, por el contrario, del lado de los ya reconocidos, pues en vez de auténticas justas literarias son, con pocas excepciones, meros ceremoniales propagandísticos, estrategias de mercadería”; 19.

crear). Y en este sentido, la mediación editorial también crea estilo, pues viene a ejercer una normalización mercantilista de la cultura, a la cual no puede ser ajeno ni el autor ni el lector.

Por supuesto, la creación literaria no siempre está sujeta a la tiranía del mercado de consumo, y de vez en cuando surgen algunas obras y autores inesperadamente incompatibles con los intereses o gustos de ese *lector medio* que también suele ser *medianamente* culto –o, en palabras del profesor Villanueva, “tan democráticamente semiculto como semidoncellas las maritornes cervantinas”– y que, en definitiva, refleja la mediocridad característica de las democracias capitalistas, como sugería Tierno Galván.<sup>12</sup> Consecuentemente, si bien es cierto que ni la mediación editorial ni la predisposición del lectorado son valores absolutos o absolutamente determinantes de la lectura, no cabe duda de que sí son condicionantes de la misma en tanto que todo escritor pretende comunicarse con un público que “hable su mismo idioma literario”.

## EL LECTOR Y LA RECEPCIÓN LITERARIA

En muchos casos, el acto de lanzamiento de una obra o autor –tanto por un premio literario como por una casa editorial– suele ser un elemento decisivo en la literatura, pues esa señalización constituye la invitación a la lectura con la que se culmina el proceso creador de la obra. Sin embargo, la dinamización de su potencial significativo e incluso su propia existencia como literatura dependen mayormente del acto de lectura, pues como observa J.P. Sartre,

el objeto literario no es sino una extraña proeza que tiene existencia tan sólo en movimiento. Para hacerlo surgir es necesario un acto concreto que se denomina lectura y no dura más allá de lo que esa lectura pueda durar. Fuera de este acto hay tan sólo trazos negros sobre un trozo de papel.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> D. Villanueva, *op. cit.*, 25; y Enrique Tierno Galván. *Cabos sueltos*. Barcelona: Bruguera, 1981; 662.

<sup>13</sup> J. P. Sartre. "Qu'est-ce que la littérature". *Situation*, II. París 1968; 41-42.

Consecuentemente, la lectura (o recreación imaginaria del potencial significativo de la obra literaria) no sólo completa el tramo de creación literaria, sino que constituye su principal razón de ser, pues

la realidad histórica y cultural que llamamos "obra literaria" no se acaba en el texto. El texto es sólo uno de los elementos de una relación. Verdaderamente, la obra literaria consiste en el texto (sistema de relaciones intratextuales) en su relación con la realidad extratextual: las normas literarias, la tradición y la imaginación.<sup>14</sup>

O como diría nuevamente J. P. Sartre,

“es el esfuerzo conjugado del autor y del lector lo que hará aparecer este objeto concreto e imaginario que es la obra del espíritu. No hay arte sino por y para otro”.<sup>15</sup>

Desde luego, no pretendo entrar ahora en una discusión de la estética de la recepción literaria –como más propiamente haremos al discutir el planteamiento e instrumentación de *la lectura* un poco más adelante– pero sí conviene resaltar la importancia de ese lector que es el tercer pilar en que se apoya nuestra definición del concepto *literatura* como proceso de interacción autor-editor-lector.

El lector entra en juego en el proceso o actividad creadora que supone la comunicación literaria a partir de una hipótesis absolutamente indispensable: todo lector participa voluntariamente en la organización cognoscitiva del mundo de ficción mediante un proceso de complicidad trascendental que Wayne Booth llama *willing suspension of disbelief*.<sup>16</sup> Como el autor mismo, también el lector está dispuesto a elevarse por encima de las pautas lingüísticas y cognoscitivas que informan su “realidad” habitual y adentrarse en un mundo al que, mientras dure el acto de lectura, está dispuesto a reconocer como creíble. No obstante, si bien ésta es una condición *sine qua non* de la

---

<sup>14</sup> Lotman, Juri. *Vorlesungen zu einer strukturalen Poetik: Einführang, Theorie des Verses*. Munich: Fink, 1972; 180.

<sup>15</sup> Sartre, *op cit.*; 45. Ésta es también la acepción de Roland Barthes (*Critique et vérité*. París: Seuil, 1966, al identificar el concepto de *critique* con la relación individual entre el lector y el texto.

<sup>16</sup> Booth, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1961; véase también su estudio *Critical Understanding*. Chicago: University of Chicago Press, 1979.

lectura, el lector no siempre accede a esa “suspensión voluntaria del descreer” desde los mismos presupuestos afectivos, intelectuales o imaginarios que el autor, y por lo tanto es siempre un agente libre en la lectura o concreción significativa de la obra.<sup>17</sup> Por consiguiente, conviene precisar lo que entendemos por lector.

En términos genéricos, hay esencialmente dos tipos (aunque múltiples variantes) de lector: el lector *implícito* y el lector *explícito*. El primero es ese interlocutor imaginario que, tanto como el mundo de ficción en sí, constituye una creación más del autor. Este lector se corresponde en gran medida con la imagen misma del autor y actúa como cómplice literario, como *alter ego* en la recreación y desarrollo de la trama.<sup>18</sup> El caso más notable es el de ese “tú”, enunciado o no, que realza la lectura como un acto de intimidad compartida, aunque puede situarse igualmente en la lejanía del respeto amable como “el lector” o bien ampararse en una abstracción impersonal que intuímos más allá de los pronombres.

Este socio anónimo del autor es el que, durante la creación-proyección, hace las veces de ese otro interlocutor a quien, en definitiva, va dirigida la obra. Y en tanto una obra que no se lee no existe, de él depende la concreción del hecho literario. De todas maneras, a pesar de su función como *alter ego* del autor y su carácter esencialmente imaginario o abstracto, este lector está notablemente condicionado por unos atributos personales y unas características sociales, económicas, políticas e intelectuales que son las que asume el autor en el momento de creación.

De todas maneras, las posibilidades del lector implícito son muy diversas, y cada una de ellas se corresponde con una dimensión distinta de la obra ya como proyección *comunicativa* (diálogo) o *expresiva* (soliloquio) en la que siempre interviene ese *hombre que siempre va conmigo*, que diría Machado, y que en términos jungianos es el *shadow* o *sombra* que, como patrón arque-

---

<sup>17</sup> Como señala Wolfgang Iser (*Die Appellstruktur der Texte: Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer*. Konstanz Universitätsverlag: 1970; 34-35), el acto de leer cierra la apertura intrínseca del texto, reemplazando la indeterminación por el significado.

<sup>18</sup> En estos casos, el género más susceptible suele ser generalmente el de la poesía, por su natural inclinación hacia la metáfora, el símbolo etc., o como género tradicional de expresión íntima; aunque, también es cierto que la prosa o el teatro pueden ofrecerse como ejemplos en algunas ocasiones (Lorca y Gómez de la Serna, por ejemplo).

típico, acompaña al autor en su andadura literaria.<sup>19</sup> Sin embargo, esta proyección del lector implícito no siempre coincide históricamente (ni tampoco psicológicamente) con el lector de carne y hueso o lector explícito, y cuando esto ocurre, las posibilidades de concreción de la obra literaria son tantas como diferentes lectores y circunstancias de lectura pueda haber.

En este sentido, el lector explícito tiende a ser el más imprevisible, y por lo tanto el más independiente y crítico. Generalmente, es también el más alejado en ese tiempo y ese espacio –interior (psicológico) y exterior (social o histórico)– que marca las diferencias afectivas y cognoscitivas de las distintas lecturas de una obra. No obstante, precisamente por esa lejanía afectiva y esa perspectiva crítica de la lectura, este tipo de lector es el que aporta a la creación de la obra una dimensión significativa más amplia y profunda. La obra ya no dice simplemente lo que dice o insinúa, sino que dice incluso lo que se calla, omite u olvida, consciente o inconscientemente.

Este lector imprevisible es, pues, el factor de potencia de la obra, el que la catapulta más allá del ámbito espacial y temporal de su *proyección y edición* hacia una continuidad ética y estética indefinida –y casi diríamos ilimitada. Él es el que da a la obra literaria su mayor grado de vigencia y relevancia, infundiéndole ese carácter de inacabado y, en cierto modo, de inacabable, que garantiza la *literariedad* y afianza la lectura en el tiempo: la pervivencia de la literatura como lenguaje más allá de las restricciones del espacio y el calendario; como la “palabra esencial en el tiempo” que conjuraba Antonio Machado. Esta dimensión de perpetuidad es inherente a lo literario porque conforma la propia textura del discurso, su literariedad, al programarlo, condensarlo y trazarlo como un mensaje intangible, enunciado fuera de situación pero abierto a que cualquier lector en cualquier época proyecte sobre el texto la suya propia, y lo asuma como revelación de su propio yo.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Jung, Carl G. *Man and His Symbols*. New York: Dell Publishing, 1968.

<sup>20</sup> D. Villanueva, *op. cit.*, 21.