

GÉNEROS LITERARIOS, ARTES AUDIOVISUALES Y REPRESENTACIÓN DE MUNDOS.

Alfonso MARTÍN JIMÉNEZ
Universidade da Coruña

La cuestión de la competencia entre la literatura y las artes audiovisuales parece preocupar cada vez más a autores y críticos literarios. Se ha planteado que la literatura ha de competir con las artes audiovisuales (Díaz Plaja, 1951; Pignotti, 1974; Ayala, 1983; Peña-Ardid, 1992), que sin duda poseen una gran capacidad para llegar fácilmente a sus receptores. En este sentido, el ajetreo de la moderna sociedad parece propicio a la recepción de las formas audiovisuales, al favorecer, por ejemplo, la contemplación de una película de dos horas de duración antes que la lectura más prolongada de una novela. En una primera impresión, podría pensarse que los principales géneros literarios compiten en la actualidad en inferioridad de condiciones con las posibilidades de expresión de los modernos medios audiovisuales. La cinematografía parece capaz de ofrecer las historias características de la novela (Bremond, 1970, 1972), y presentarnos en cierta forma a los actores como ocurre en la representación teatral. El sentimiento lírico encuentra un medio de expresión propicio por medio de la canción, que suma la capacidad de sugerencia de la musicalidad a la del lenguaje artístico. Hasta los géneros ensayístico-argumentativos encuentran cierto paralelo en determinados documentales televisivos.

Sin embargo, resulta evidente que las adaptaciones cinematográficas nunca pueden reproducir fielmente el universo de las novelas en las que se basan. La estética de la recepción evidenció la importancia de la imaginación del lector en la interpretación (Jauss, 1971, 1978, 1986; Iser, 1972; Mayoral [ed.], 1987; García Berrio, 1989: 219-254; Pozuelo Yvancos, 1988: 105-127), así como la existencia en los textos literarios de una serie de "lugares de indeterminación", que han de ser llenados activamente por el lector en el proceso de lectura (Iser, 1987). Las adaptaciones cinematográficas rellenan en parte dichos vacíos, al

presentarnos unos rostros y unos espacios concretos que impiden la recreación imaginativa del lector. Es frecuente la decepción experimentada por los espectadores de una película que han leído previamente la novela en la que se basa, al contemplar un universo que nada tiene que ver con el que habían recreado en su imaginación. Aunque sólo fuera por este hecho, resultaría evidente que la naturaleza de la literatura y los medios audiovisuales es sustancialmente diferente. Pero la cuestión de la competencia entre la literatura y las artes audiovisuales no se relaciona tanto con sus características esenciales, evidentemente diferentes, como con la función que una y otras puedan ejercer a la hora de satisfacer las apetencias artísticas de creadores y receptores.

Es notoria la tendencia humana a crear y degustar el arte, debido principalmente a su capacidad de comunicarnos algo sobre nosotros mismos. Los universales antropológicos que están en la base de la comunicación artística posibilitan la identificación a través de la obra entre el autor y los receptores (García Berrio, 1985, 1987, 1989). La crítica psicoanalítica ha advertido la relación indisoluble entre la obra y el autor (Castilla del Pino, 1983: 255-256), así como la identificación que experimenta el receptor con los contenidos que se le presentan. Por lo que respecta al ámbito de la narración, autores como Michel Picard (1989) han puesto de manifiesto su capacidad para transformar efectivamente nuestro inconsciente, aspecto sin duda ligado a la tendencia a la producción y recepción artística a la que aludíamos. Considerando esta tendencia, la rivalidad entre literatura y medios audiovisuales puede entenderse de cara a la función que una y otros realizan para satisfacerla.

Las características de la sociedad actual favorecen sin duda la satisfacción a través de los medios audiovisuales de las apetencias artísticas de los receptores, a las que han de plegarse los creadores si pretenden que su obra logre una amplia aceptación. Por otra parte, son muchos los autores que no persiguen la aceptación de la mayoría. La competencia entre literatura y medios audiovisuales se revela así como una cuestión que no atañe a la naturaleza de ambas formas de creación, sin duda esencialmente distintas, sino a su capacidad comunicativa, vinculada exclusivamente al ámbito pragmático.

Con todo, la polémica suscitada sobre la supremacía comunicativa de la literatura o los medios audiovisuales ha propiciado la reflexión sobre la naturaleza de los distintos géneros literarios y su posible sustitución por las formas audiovisuales. El debate no se plantea tanto sobre la naturaleza esencial de la literatura como sobre su capacidad de expresar algo que no sea posible comunicar a través de los medios audiovisuales, para intentar mantener de esta forma la capacidad de atracción de los receptores. Pero las tendencias a individualizar las formas literarias procurando su diferenciación específica, plantean una serie de interrogantes que se relacionan con la problemática esencial de los géneros literarios.

En el intento de establecer una clasificación de los géneros literarios (Rollin, 1981; Todorov, 1976; Brooke-Rose, 1976; Genette, 1977, 1979; AA.VV., 1986; Guillén, 1971, 1978; Frye, 1986; Fowler, 1982, 1988, 1989; Pozuelo Yvancos, 1988: 69-80; García Berrio, 1989: 444-464; Schaeffer, 1989, 1989a; Cabo Aseguinolaza, 1992; García Berrio y Huerta Calvo, 1992), la división establecida por Platón en el libro III de la *República* sigue pareciéndonos esencial, por cuanto demuestra la posibilidad de establecer una clasificación totalizadora de las formas de expresión literarias. El sistema platónico de los modos de enunciación, que comprende, como es sabido, el modo diegético simple, en el que habla sólo el autor, el modo mimético o imitativo, en el que hablan los personajes, y el modo mixto, que se produce cuando uno y otros hablan⁶⁸, resulta sin embargo insuficiente para explicar en su totalidad la naturaleza de los géneros literarios. El hecho de que sea el autor o los personajes los encargados de presentar los contenidos no aclara la naturaleza esencial de los mismos, ya que el simple hecho de que el autor hable no determina que hable de sí mismo o de los personajes que crea su imaginación (García Berrio, 1989: 445-448; García Berrio y Huerta Calvo, 1992: 11-83). Por ello, proponemos sustituir las categorías enunciativas de Platón por las categorías más importantes de la representación del mundo del autor, de la representación del mundo de los personajes y de representación conjunta del mundo del autor y de los personajes. De esta manera, mantenemos las ventajas de la clasificación totalizadora como una estructura cerrada en la que caben todas las formas de expresión literaria, a la vez que creemos poder explicar la naturaleza esencial de las mismas.

En efecto, no existe una posibilidad de expresión que no pueda ser integrada en las categorías de representación del mundo del autor, del mundo de los personajes y del mundo de uno y otros. La teoría de los mundos posibles (Vaina, 1977; Eco, 1978; Mignolo, 1984; Petöfi, 1979, 1979a; Dolezel, 1979, 1985, 1985a, 1989; Albaladejo 1986, 1986a, 1992), desarrollada en el ámbito semiótico literario a propósito de la explicación del desarrollo de la trama argumental de la narración, había ya establecido la existencia de tantos mundos en el relato como personajes formaban parte del mismo, de manera que la evolución de la trama se produce por la evolución e interacción de los mundos y submundos de los diversos personajes. Sin embargo, la existencia de los mundos de los personajes no es suficiente para explicar la totalidad de las posibilidades de expresión literaria, por lo que creemos imprescindible introducir además la noción de mundo del autor, entendido éste no como el autor empírico o real, biográfico, sino como el autor que aparece en el interior del texto, al que denominamos, como hace Aguiar e Silva (1988: 220-231), autor textual.

⁶⁸ Platón, *República*, III, 392d-394c.

La postulación de estas categorías permite explicar la naturaleza de la totalidad de las formas de expresión literarias, que se relaciona en primer lugar con la representación de la identidad o la alteridad (García Berrio, 1989: 450-452). La elección esencial que realiza el autor es la de la representación de su propio mundo o la de los personajes. Si, como advierte la crítica psicoanalítica, la obra es el autor, y todo lo que en ella es expresado es un reflejo de la personalidad de su creador, no es menos cierto que la creación de personajes permite la simulación de la alteridad, de manera que las características aplicadas a éstos no se relacionan inmediatamente con la propia identidad del autor sino con la de los personajes. Aunque el autor que aparece en los textos no es identificable con el autor empírico, la relación entre uno y otro no resulta por ello menos evidente. Por eso, la única posibilidad con que cuenta el autor para referirse a la alteridad es la creación de personajes que aparentemente posean una cosmovisión, no identificable con la de su creador. La creación de personajes y de historias protagonizadas por los mismos, además de propiciar el placer derivado del despliegue de la imaginación, permite al autor esconder su identidad tras la supuesta identidad de sus personajes, de forma que las posibilidades de expresión literaria se extienden desde la representación desnuda de la propia intimidad, característica, entre otras, de las formas líricas, hasta su máxima ocultación tras la máscara física de los personajes en la representación teatral, pasando por la forma intermedia de representación de la identidad y la alteridad propia de algunas narraciones.

Desde esta perspectiva, los modos de enunciación diegético simple, imitativo y mixto propuestos por Platón son categorías secundarias que dependen de la categoría esencial de representación de mundos. El autor elige en primer lugar representar su propio mundo o el de los personajes, y para ello se vale posteriormente de un determinado modo de enunciación. Las categorías primarias de la representación de mundos pueden ser posteriormente delimitadas por otras que dependen de ellas, como el mencionado modo de enunciación, la configuración espacio-temporal —denominada *cronotopo* por Bajtin (1989: 237)—, o las constantes antropológicas de contenido, a las que Paul Hernadi se refiere bajo la denominación de *ánimo* (Hernadi, 1978: 133-144; Aguiar e Silva, 1990: 389-390).

En general, el hecho de que el narrador no participe en las historias que relata posibilita su identificación con el autor textual, y por consiguiente con el autor empírico. Algo totalmente diferente ocurre en los relatos en los que el narrador forma parte de la historia. En estas narraciones no aparece representado el mundo del autor textual, ya que el autor empírico decide escudarse tras sus personajes, y ceder a uno o más de ellos la responsabilidad de narrar los acontecimientos. Por lo tanto, existe una diferencia esencial entre los distintos

tipos de narraciones. En los relatos con un narrador que no forme parte de la historia, dicho narrador se identifica con el autor textual, por lo que su mundo puede ser desarrollado. Esta posibilidad queda completamente excluida si el autor empírico decide, por el contrario, desarrollar exclusivamente el mundo de sus personajes, asignándoles a ellos incluso la función de narrar los acontecimientos.

Partiendo de estas consideraciones, creemos estar en disposición de analizar las características específicas de la literatura y los medios audiovisuales. La cuestión de la competencia entre ambas formas de expresión ha sido planteada por Milan Kundera en su novela *La inmortalidad*, de 1989. Como es sabido, su novela anterior, *La insostenible levedad del ser*, fue trasladada al cine al poco tiempo de su publicación, llegando a un número de receptores tal vez superior al de la obra en la que se basa. En las páginas de *La inmortalidad*, refiriéndose a las diferencias entre la novela y el cine, Kundera expresa lo siguiente:

*La época actual se lanza sobre todo lo que alguna vez fue escrito para convertirlo en películas, programas de televisión o imágenes dibujadas. Pero como la esencia de la novela consiste precisamente sólo en lo que no se puede decir más que mediante la novela, en cualquier adaptación no queda más que lo inesencial. Si un loco que todavía sigue escribiéndolas quiere hoy salvar sus novelas, tiene que escribirlas de tal modo que no se puedan adaptar, o dicho de otro modo, que no se puedan contar*⁶⁹.

De esta manera, y aun reconociendo una diferencia sustancial entre narración literaria y presentación audiovisual, que se relaciona con la misma esencia de cada una de estas formas, Milan Kundera, llevado por su propia experiencia como creador, advierte que en nuestros días la novela ha de buscar una especificidad relacionada con su función en el nivel puramente pragmático. En otras palabras, la novela debe limitarse a exponer aquello que no puede representar la cinematografía, pues de lo contrario toda novela puede ser trasladada inmediatamente al cine perdiendo su capacidad de atracción ante los receptores, que supuestamente preferirían la comodidad de presenciar la película. Así, el ámbito de la novela se ve sustancialmente reducido con respecto a sus posibilidades de expresión tradicionales.

Pero lo que resulta verdaderamente interesante es el desarrollo práctico que el propio Kundera realiza de esta idea en el desarrollo de *La inmortalidad*. Como él mismo expone, la primera norma que hay que desobedecer para impe-

⁶⁹ Milan Kundera, *La inmortalidad* (traducción del checo de Fernando de Valenzuela), Barcelona, Tusquets, 1990, pág. 285.

dir que la novela sea trasladada al cine es la de la unidad de acción. Para ello Kundera presenta en *La inmortalidad* dos historias principales que no guardan entre sí ninguna relación de acción. Por un lado, se refiere a la experiencia real de Goethe y su joven amante Bettina en la búsqueda de la inmortalidad; por otro, presenta la historia ficcional del personaje Agnes y otros personajes que se relacionan con ella, alternando la presentación de ambas historias a lo largo del desarrollo de la novela.

Otras estrategias se unen a ésta en la búsqueda de la imposibilidad de traslación de su novela al cine. Así, el mismo Kundera se presenta como personaje en su propia novela, asegurando de esta forma que la obra no pueda ser trasladada fidedignamente al cine de no mediar su aceptación a participar en la película como actor. Y la trama se complica aún más cuando Kundera llega al final de la novela a dialogar con sus personajes, en una situación ya propuesta en la novela *Niebla* de Unamuno.

Pero el procedimiento que nos parece más importante en esta novela en relación con la especificidad de los géneros literarios es el que ya aparece en otras novelas del mismo autor: nos referimos al desarrollo sustancial del mundo del narrador, identificable con el autor textual. Las novelas de Kundera se caracterizan precisamente por las continuas reflexiones y apreciaciones que el narrador realiza a propósito de los hechos que presenta, hasta el punto de que el mundo del autor textual alcanza igual o mayor densidad en las mismas que el mundo de los personajes.

De las estrategias desarrolladas por Kundera en *La inmortalidad* de cara a evitar su adaptación cinematográfica, sólo el extenso desarrollo del mundo del narrador, común a tantas de sus novelas, nos parece realmente significativo. En efecto, y pese a las pretensiones de Kundera, las restantes estrategias no garantizan la imposibilidad de adaptación. Aunque la unidad de la acción sea la norma frecuente en la mayoría de las obras cinematográficas, no resulta imposible imaginar una película en la que se presenten alternativamente, como en la novela de Kundera, los acontecimientos relacionados con el personaje de Goethe y con el personaje de Agnes. Incluso la presencia del propio Kundera como personaje podría simularse en una adaptación cinematográfica, y también el recurso a la conversación final entre el autor y sus personajes.

El aspecto que nos parece más importante en relación a la competencia entre la novela y las artes audiovisuales es precisamente el del desarrollo del mundo del autor textual. Si hay algo específico de la narración que difícilmente puede ser trasladado al cine es el mundo del autor. No se trata de que el cine esté totalmente incapacitado para desarrollar dicho mundo, ya que puede introducir una voz en *off* encargada de pronunciar las reflexiones y comentarios del autor. Sin embargo, las posibilidades en este sentido del cine son mucho menores que las de la

narración. El cine presenta una sucesión ininterrumpida de imágenes, y su continuidad imposibilita en cierta forma la prolongación excesiva de la voz en *off*. Mientras que la narración puede interrumpir sin ningún problema la enumeración de acontecimientos y detenerse en la presentación, cuan larga quiera ser, de las reflexiones del autor, el cine precisa de la continuidad de las imágenes y la adecuación entre las mismas y la voz en *off*, por lo que el desarrollo de ésta aparece claramente limitado. La naturaleza de las películas, en las que las imágenes parecen mostrarlo todo, propicia en opinión de Seymour Chatman el que las voces en *off* lleguen a verse como inoportunas y poco artísticas (Chatman, 1990:208-209). Carmen Peña-Ardid, por su parte, atribuye la artificiosidad de la voz en *off* a la expresión de una intimidad que se contradice con la voz exterior, característica del habla de los personajes cinematográficos (1992: 178).

Para establecer con precisión las diferencias entre la narración y el cine, es preciso recordar que éste se compone de una banda visual y de una banda de sonido (Peña-Ardid, 1992:48). A las posibilidades expresivas de la imagen, por lo tanto, el cine suma las relacionadas con el sonido, de las que el lenguaje hablado constituye una parte importante. En este sentido, la cámara cinematográfica muestra siempre un punto de vista determinado, por lo que remite a un sujeto enunciador (Peña-Ardid, 1992:143-149). Creemos justificado, por lo tanto, establecer la existencia de un sujeto enunciador responsable de las imágenes y de un sujeto enunciador, o narrador, responsable de las voces en *off*. Pues bien, mientras que el cine no encuentra impedimento alguno para desarrollar la expresividad del sujeto enunciador de las imágenes, sino que se ve favorecida por su misma esencia, no cuenta con la misma facilidad para desarrollar de forma lingüística el mundo del narrador. El cine puede desarrollar, naturalmente, el mundo del autor, pero lo hace sobre todo por medio de la selección de las imágenes, y no cuenta con las mismas posibilidades que la narración para desarrollar el mundo del autor mediante la expresión lingüística de los sentimientos o las ideas.

En este sentido, la narrativa de Kundera supone un claro ejemplo de las posibilidades de expresión del mundo del autor. Las continuas reflexiones del autor en las novelas de Kundera no podrían tener una representación fidedigna en las adaptaciones cinematográficas. De hecho, la adaptación cinematográfica de *La insoportable levedad del ser* carece de la representación del mundo del autor característica de la novela, por lo que podemos afirmar que una y otra obra son sustancialmente diferentes.

El mundo del autor, por otra parte, puede ser expresado por otros medios audiovisuales. El sentimiento lírico del autor, por ejemplo, encuentra un cauce adecuado de expresión en las letras de la moderna canción. Sin embargo, las posibilidades de la canción para desarrollar el mundo del autor también

encuentran limitaciones, debido a su corta duración. El mundo del autor puede ser desarrollado enormemente en las obras literarias, y no sólo en los textos líricos convencionales o en los textos narrativos en los que el narrador externo a la acción ofrece frecuentemente sus comentarios. A este respecto, puede servir de referencia el *Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa, que sin ser un texto lírico ni narrativo desarrolla exclusivamente el mundo del autor⁷⁰, mediante una larga serie de fragmentos independientes en los que se expresan sus ideas o sentimientos. La imposibilidad de trasladar dicho texto a las formas en uso de comunicación audiovisual resulta evidente.

En definitiva, y aun considerando que la literatura y las artes audiovisuales son formas de expresión esencialmente distintas, la comparación entre sus respectivas posibilidades comunicativas pone de manifiesto que, si ambas formas son igualmente válidas para representar el mundo de los personajes, la literatura puede encontrar su ámbito más específico y propicio frente a las artes audiovisuales en la tendencia al desarrollo cada vez más notable del mundo del autor.

⁷⁰ Cfr. Fernando Pessoa, *Libro do Desassossego por Bernardo Soares*, 2 vols., Mira-Sintra/Mem Martins, Publicações Europa-América, 1986. En realidad, el *Livro do desassossego* corresponde a la autoría ficticia de Bernardo Soares, uno de los heterónimos de Pessoa. El fenómeno de los heterónimos de Pessoa consiste en la elección inicial del desarrollo del mundo de un personaje-artista, correspondiente a cada uno de sus heterónimos. Sin embargo, el personaje-artista Bernardo Soares desarrolla posteriormente el mundo del autor, por lo que puede servirnos como ejemplo del desarrollo notable del mundo del autor al que aludimos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA. VV. (1971), *La actual ciencia literaria alemana*, Salamanca: Anaya.
- AA. VV. (1986), *Théorie des genres*, París: Seuil.
- AGUIAR E SILVA (1977), *Competência linguística e competência literária*, Coimbra: Almedina.
- AGUIAR E SILVA, V. M. de (1990), *Teoria da Literatura*, Coimbra: Almedina, 8ª ed.
- ALBALADEJO MAYORDOMO, T. (1986), "La organización de mundos en el texto narrativo. Análisis de un cuento de *El Conde Lucanor*", en *Revista de Literatura*, XLVIII, 95, págs. 5-18.
- ALBALADEJO MAYORDOMO, T. (1986a), *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante: Universidad de Alicante.
- ALBALADEJO MAYORDOMO, T. (1992), *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid: Taurus.
- ALLEN, S. (1989), *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*, Berlín-Nueva York, de Gruyter.
- AULLON DE HARO, P. (coord.) (1983), *Introducción a la crítica literaria actual*, Madrid: Playor.
- AYALA, F. (1983), "La problemática de los medios audiovisuales", en *Palabras y Letras*, Barcelona: Edhasa, págs. 129-177.
- BAJTIN, M. (1989), *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus.
- BOBES NAVES, M. C. (1985), *Teoría general de la novela. Semiología de "La Regenta"*, Madrid: Gredos.
- BREMOND, Ch. (1970), "El mensaje narrativo", en *Comunicaciones*, 4, págs. 71-104.
- BREMOND, Ch. (1972), "La lógica de los posibles narrativos", en *Comunicaciones*, 8, págs. 87-109.
- BROOKE-ROSE, C. (1976), "Historical genres/theoretical genres: Todorov on the fantastic", en *New Literary History*, VIII, 1, págs. 145-158 [versión española en M. A. Garrido Gallardo (ed.) (1988), págs. 49-72].
- CABO ASEGUINOLAZA, F. (1992), *El concepto de género y la literatura picaresca*, Santiago de compostela: Universidad de Santiago.

- CASTILLA DEL PINO (1983), "El psicoanálisis y el universo literario", en P. Aullón de Haro (coord.), págs. 251-345.
- COHEN, R. (ed.) (1989), *The Future of Literary Theory*, New York, Routledge.
- CHATMAN, S. (1990), *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*, Madrid: Taurus.
- DÍAZ PLAJA, G. (1951), "¿Hacia una civilización visual?", en *Cine Selecciones*, 3, págs. 31-34.
- DOLEZEL, L. (1979), "Extensional and Intensional Narrative Worlds", en *Poetics*, 8, 1-2, págs. 193-211.
- DOLEZEL, L. (1985), "Pour une typologie des mondes fictionnels", en H. Parret y H. G. Ruprecht (eds.), págs. 7-21.
- DOLEZEL, L. (1985a), "La construction de mondes fictionnels à la Kafka", en *Littérature*, 57, págs. 80-92.
- DOLEZEL, L. (1989), "Possible Worlds and Literary Fictions", en S. Allén (ed.), págs. 221-242.
- ECO, U. (1978), "Possible Worlds and Ext Pragmatics: 'Un dramma bien parisien'", en *Versus*, 19-20, págs. 5-72.
- FOWLER, A. (1982), *Kinds of Literature. And Introduction to the Theory of Genres and modes*, Cambridge/Mass.: Harvard University Press.
- FOWLER, A. (1988), "Género y canon literario", en M. A. Garrido Gallardo (ed.), págs. 95-127.
- FOWLER, A. (1989), "The Future of Genre Theory", en R. Cohen (ed.), págs. 201-303.
- FRIEDMAN, N. (1967), "Point of view in Fiction: The Development of a Critical Concept", en P. Stevick (ed.), págs. 108-138.
- FRYE, N. (1986), *Anatomy of Criticism*, Princeton: Princeton University Press.
- GARCÍA BERRIO, A. (1985), *La construcción imaginaria en "Cántico" de Jorge Guillén*, Limoges, Trames.
- GARCÍA BERRIO, A. (1987) "¿Qué es lo que la poesía es?", en *Lingüística Española Actual*, IX, 2, Homenaje al Profesor Julio Fernández Sevilla, págs. 177-188.
- GARCÍA BERRIO, A. (1989), *Teoría de la Literatura*, Madrid, Cátedra.
- GARCÍA BERRIO, A. y HUERTA CALVO, J. (1992), *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid: Cátedra.
- GARRIDO GALLARDO, M. A. (1988), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid: Arco.
- GENETTE, G. (1977), "Genres, 'types', modes", en *Poétique*, 32, págs. 389-421 [versión española en M. A. Garrido Gallardo (ed.) (1988), págs. 183-233].

- GENETTE, G. (1979), *Introduction à l'architexte*, París: Seuil.
- GENETTE, G. (1987), *Figuras III*, Barcelona, Lumen.
- GUILLÉN, C. (1971), *Literature as System. Essays toward the theory of literary history*, Princenton: Princenton University Press.
- GUILLÉN, C. (1978), "Cambio literario y múltiple duración", en *Homenaje a Julio Caro Baroja*, Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, pp. 533-549.
- HERNADI, P. (1978), *Teoría de los géneros*, Barcelona, Bosch.
- ISER, W. (1974), *The Implied Reader: Patterns of Communication in prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- ISER, W. (1987), *El arte de leer*, Madrid: Taurus.
- JAUS, H. R. (1971), "La Historia literaria como desafío a la ciencia literaria", en AA. VV., págs. 37-114.
- JAUSS, H. R. (1978), *Pour une esthétique de la réception*, París: Gallimard.
- JAUSS, H. R. (1986), *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid: Taurus.
- MAYORAL, J. A. (ed.) (1987), *Estética de la recepción*, Madrid: Arco.
- MIGNOLO, W. D. (1984), "Emergencia, espacio, 'mundos posibles' (Las propuestas epistemológicas de Jorge Luis Borges)", en W. D. Mignolo, *Textos, modelos y metáforas*, Xalapa: Universidad Veracruzana, págs. 133-152.
- PARRET, H. y RUPRECHT, H.G. (eds.) (1985), *Exigences et perspectives de la sémiotique*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins B. V.
- PEÑA-ARDID, C. (1992), *Literatura y cine*, Madrid: Cátedra.
- PETÖFI, J. S. (1979), "Estructura y función del componente gramatical de la teoría de la estructura del texto y de la estructura del mundo", en J. S. Petöfi y A. García Berrio, págs. 147-189.
- PETÖFI, J. S. (1979a), "La representación del texto y el léxico como red semántica", en J. S. Petöfi y A. García Berrio (1979), págs. 216-242.
- PETÖFI, J. S. y GARCIA BERRIO, A. (1979), *Lingüística del texto y crítica literaria*, Madrid: Comunicación.
- PICARD, M. (1989), *Lire le temps*, París, Les Éditions de Minuit.
- PIGNOTTI, L. (1974), *Nuevos signos*, Valencia: Fernando Torres.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (1988), *Teoría del lenguaje literario*, Madrid: Cátedra.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (1988a), *Del formalismo a la neorretórica*, Madrid: Taurus.
- RICOEUR, P. (1987), *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, Madrid: Cristiandad.

- ROLLIN, B. E. (1981), "Nature, Convention, and Genre Theory", en *Poetics*, 10, págs. 127-143 [versión española en M. A. Garrido Gallardo (ed.) (1988), págs. 129-153].
- SCHAEFFER, J. M. (1989), "Literary genres and Textual Genericity", en R. Cohen (ed.), págs. 167-187.
- SCHAEFFER, J. M. (1989a), *Qu' est-ce qu' un genre littéraire?*, París, Seuil.
- STEVICK, P. (ed.) (1967), *The theory of the novel*, Nueva York: The Free Press.
- TODOROV, T. (1976), "The origin of Genres", en *New Literary History*, VIII, 1, págs. 145-158 [versión española en M.A. Garrido Gallardo (ed.) (1988), págs. 31-48].
- VAINA, L. (1977), "Introduction: Les 'mondes possibles' du texte", en *Versus*, 17, págs. 3-11.