

- ___ (1985). *Escritores y cinema en España. Un acercamiento histórico*. Madrid: J.C.
- VAQUERO TURCIOS, J. (1988). "El mundo visual de Rubén Darío". En *Modernismo hispánico*. Madrid: Universidad Complutense, 62-67.
- VV. AA. (1997). "Ver la poesía: la imagen gráfica del verso". *Ínsula* 603-604, marzo-abril [monográfico].
- VIDAL CLARAMONTE, M^a C. (1992). *Arte y literatura: interrelaciones entre la pintura y la literatura en el siglo XX*. Madrid: Palas Atenea.
- VOSTERS, S. A. (1981). "El intercambio entre pintura y teatro en el Siglo de Oro Español". *Diálogos Hispánicos de Amsterdam* II, 15-37.
- ___ (1983-1984). "Lope de Vega, Rubens y Marino". *Goya* 180, 321-325.
- ___ (1987). "Lope de Vega y la pintura como imitación de la naturaleza". *Edad de Oro* VI, 267-285.
- ZÁRATE, A. (1970). *Antes de la vanguardia. Historia y morfología de la experimentación visual: De Teócrito a la Poesía Concreta*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso editor.

LA LITERATURA EN LA SOCIEDAD POSTINDUSTRIAL: EL IMPACTO DE LA REVOLUCIÓN TECNOLÓGICA

1. La revolución tecnológica y las manifestaciones de cambio

Desde que Platón se cuestionara la legitimidad de la escritura hasta nuestros días, la trayectoria que ha seguido esta manifestación humana que fija para la posteridad los más variados saberes, experiencias y sentimientos ha sido variada y compleja. La aceptación generalizada de la escritura y la invención de la imprenta, que dio lugar a la que McLuhan llamara "Galaxia Gutenberg" (1962), constituyen dos hitos fundamentales. Pocas dudas pueden existir de que en la actualidad estamos asistiendo a otro cambio no menos importante, y que tal cambio procede de las innovaciones tecnológicas, informáticas, que se están produciendo a un ritmo acelerado.

Bettetini (1993: 28 y ss.) ha sugerido hablar de la "Galaxia Marconi" tras considerar nuevas tecnologías como el videotexto, el telefax, el teléfono, el *compact disc*, etc., cuyo desarrollo se produce a partir de los años ochenta y está ligado a la microelectrónica. Frente a la primera etapa de los medios de comunicación de masas, hay que considerar, como lo hace el teórico italiano, otra más avanzada en la que no puede hablarse ya de un consumo medio, puesto que cada usuario realiza una utilización personal más o menos imprevisible, los nuevos medios proporcionan sobre todo servicios informáticos y su característica más destacada es la interactividad.

Las repercusiones de los cambios sociales que se producen, revolucionarios casi siempre, no pueden ser ignoradas, si bien es cierto que las

consecuencias de tales cambios no siempre son inmediatas. No se puede negar, en cualquier caso, que el impacto de los medios de comunicación de masas es enorme y va a ir cambiando nuestra forma de vida y nuestra concepción de las cosas, entre ellas la escritura en sentido amplio. Y esto, entre otras razones, porque, como han señalado MacLuhan y Powers (1989: 31), "las tecnologías, al igual que las palabras, son metáforas. De este modo, comprometen la transformación del usuario en tanto que establecen nuevas relaciones entre éste y sus medios".

Antes de pasar a considerar las transformaciones posibles o reales que se están dando en la literatura y en los estudios literarios, conviene detenerse en la explicación fisiológica que los mismos MacLuhan y Powers ofrecen para explicar la aparición de las tecnologías electrónicas y su influencia sobre el hombre occidental alfabetizado. La cuestión reside, básicamente, en la confrontación que se da entre el hemisferio izquierdo de nuestro cerebro y el hemisferio derecho ya que el primero, utilizado de forma prioritaria por el hombre occidental desde Platón hasta la actualidad, determina un modo de conocimiento lineal, marcado por lo visual, que eleva el razonamiento cuantitativo. El hemisferio derecho, en cambio, desarrollado en muchas culturas orientales, valora el espacio acústico y el pensamiento cualitativo. El choque de las nuevas tecnologías en el mundo occidental estaría determinado por la falta de valoración y el elevado uso que se realizan del hemisferio derecho del cerebro.

El conflicto, pues, se establece en los siguientes términos:

El hombre electrónico, al hallarse en una arena de información simultánea, también se ve excluido cada vez más del mundo (visual) más tradicional y antiguo donde el espacio y la razón parecen ser uniformes, estables y estar relacionados. En cambio, el hombre occidental (visual y secuencial) se descubre ahora relacionado con la información, en forma habitual, estructuras que son simultáneas, discontinuas y dinámicas. Fue sumergido en una nueva forma de conocimiento, alejada de su habitual experiencia ligada a la página escrita [...] como tal, durante el siglo siguiente destruirá todas las formas de estructura de estudio existentes. "De regreso a lo básico" es el último toque de corneta de los intransigentes (MacLuhan y Powers, 1989: 30-31).

En la misma línea apunta Vittadini (1993) al observar que cada medio diseña previamente un modelo o modelos de usuarios posibles, con una determinada competencia informática. O al anotar las diferencias existentes entre jóvenes y adultos en la utilización de estos medios en tanto que la generación de jóvenes

está caracterizada por la familiaridad con las nuevas tecnologías, dotada de una particular sensibilidad perceptiva frente a las imágenes (que constituyen el instrumento de diálogo privilegiado entre usuario y sistema interactivo) y en condiciones de aprender, a través de la experiencia, la utilización de los sistemas, y una generación de adultos cuya formación se ha desarrollado -no sólo en la escuela- a través de formas de comunicación lineal ligada a la palabra escrita, a la lectura, y que tienen muchas dificultades para aprender a través de la experiencia de un sistema, cuyas reglas de funcionamiento no conocen *a priori*, y para aceptar la velocidad de respuesta que [...] llevan los sistemas interactivos (Vittadini, 1993: 176).

Resulta obvio, por tanto, que existe una necesidad de ser educados desde la infancia para poder comprender e intervenir en el mundo de los nuevos medios de comunicación que van imponiéndose en nuestra sociedad, y que tal educación va unida a la adquisición de una determinada competencia que prepara al individuo para vivir en una sociedad en la que la primacía de la letra impresa va cediendo lugar a la escritura binaria (Aroldi y otros, 1993: 232) como es la informática, en la que hay que destacar la transformación de la señal desde el tradicional modelo analógico a otro numérico, lo que permite transmitir más señales simultáneamente por el mismo canal y posibilita transportar, por un mismo canal, señales no homogéneas entre sí, aunque convertidas en similares y compatibles por haber sido previamente reducidas a unidades numéricas.

Conceptos básicos de la tradición escrita han sufrido cambios semánticos importantes a partir de la aparición de los nuevos medios de comunicación. Pensemos, por ejemplo, en el concepto de *texto*, que se ha extendido desde un ámbito exclusivamente verbal a otro más amplio, en el que se da cabida a manifestaciones audiovisuales o iconoverbales. Pero éste y otros conceptos resultan insuficientes si consideramos los medios más sofisticados y recientes, por lo que no es extraña la aparición de otros

conceptos cuya operatividad es elevada, como es el caso de *hipertexto*, cuya importancia y función pone de manifiesto Colombo (1993: 40):

Desde que la evolución de la programación informática puso a disposición los hipertextos, o sea esos programas que el usuario puede consultar pasando de un tipo de utilización a otros sin interrumpir el flujo comunicativo, sólo abriendo un momentáneo paréntesis suspensivo, se ha intentado especificar un término que señalase la diversidad de este proceso de uso del de la lectura tradicional, secuencial y lineal.

El hipertexto, aunque requiere cambios importantes en nuestros hábitos de lectura, tiene la misma función primordial del texto, esto es, "crear una situación perceptiva y psicológica dentro de la cual el usuario vuelve a encontrar simulada una experiencia propia" (Colombo, *ibidem*: 241). El tipo de escritura que requiere el hipertexto difiere de la del texto puesto que la primera se aleja de una lógica exclusivamente secuencial y engloba un modo de proceder "en paralelo" en relación al cual se cuestionan también los modelos de pensamiento y procedimiento racionales. En definitiva, el hipertexto es una manifestación más de una época que viene llamándose postmoderna, época en la que domina el escepticismo y el cuestionamiento a veces radical de toda una tradición de pensamiento que requiere ser formulado en un momento en que sentimos que estamos asistiendo al final de una época marcada por lo que algunos autores no dudan en llamar revolución tecnológica, como Manuel Castells (1996). Dicha revolución estaría basada en las tecnologías de la información y sería la que está modificando la base de la sociedad a gran velocidad. Manifestaciones de este cambio son, entre otras, la globalización económica a escala mundial, la desaparición del comunismo a raíz del derrumbamiento de la antigua Unión Soviética, la profunda reestructuración del capitalismo, el desarrollo desigual entre Norte y Sur o los profundos cambios sociales que se plasman en el nuevo papel desempeñado por las mujeres, la aparición de una nueva conciencia medioambiental y distintos movimientos sociales y religiosos que responden a las inquietudes más destacadas de esta época.

La revolución tecnológica, que Castells equipara en importancia con las dos revoluciones industriales, es definida en los siguientes términos:

Lo que caracteriza a la revolución tecnológica actual no es el carácter central del conocimiento y la información, sino la aplicación de ese conocimiento e información a aparatos de generación de conocimiento y procesamiento de la información/comunicación, en un círculo de retroalimentación acumulativo entre innovación y sus usos (Castells, 1996: 58).

Ello conlleva el hecho de que la difusión de la tecnología amplifica infinitamente el poder de sus usuarios para apropiársela y redefinirla, es decir, las nuevas tecnologías de la comunicación no son sólo herramientas para aplicar sino procesos que desarrollar. Existe así una estrecha relación entre "los procesos sociales de creación y manipulación de signos (la cultura de la sociedad) y la capacidad de producir y distribuir bienes y servicios (las fuerzas productivas). Por primera vez en la historia, la mente humana es una fuerza productiva directa, no sólo un elemento decisivo del sistema de producción" (Castells, *ibidem*).

Vidal Beneyto (2002: 21) habla de una sociedad de la información que opone a la sociedad de la comunicación en los siguientes términos:

La sociedad de la información tiene su origen en la informatización de gran número de procesos y prácticas en el mundo industrial de servicios y con carácter más general económico y social. Su estructura dinámica es antagónica de la de la sociedad de la comunicación. Si en ésta el centro emisor es activo y creador y el receptor es átono y pasivo, en la sociedad de la información la actividad se sitúa en el polo receptivo -el ordenador- y la pasividad es propia del polo emisor que sólo se moviliza a petición de los usuarios.

El desarrollo tecnológico ha desembocado en lo que este autor llama "sociedad de la cognición" en la que la vigencia de la nueva tecnología de los sistemas cognitivos está asegurada por el desarrollo acelerado de la informática más allá de su uso para tomar decisiones e interpretar imágenes ya sea para la producción flexible de bienes o la activación de la actividad económica o el ejercicio de la guerra. Sociedad ésta sumamente compleja que en modo alguno personifica el "mundo perfecto" que ha estado en la base de muchas utopías que se ha producido el hombre a través de la historia.

2. La literatura en la red: el hipertexto

La literatura, como manifestación histórica que es, nunca ha permanecido al margen de los cambios sociales que la han acompañado a lo largo de los siglos. Si tras la aparición de la imprenta sufrió modificaciones importantes que la convirtieron en lo que hoy es, en la actualidad está sometida a las transformaciones que se están produciendo como consecuencia de una serie de innovaciones tecnológicas que, de fundamental importancia en lo que se viene llamando postmodernidad, están penetrando en nuestras vidas de forma rápida e irreversible. Una vez más se habla de crisis y hasta de muerte de la literatura, pero la literatura sigue existiendo y más que nunca. Ahora bien, en el horizonte social que se abre ante nosotros los retos se multiplican cada día, y ello tiene una repercusión muy concreta sobre el ámbito literario. Si el inicio de la modernidad estuvo marcado por la ruptura entre el poeta y el burgués tras la consolidación de la clase burguesa que se había servido de la literatura como un elemento más de legitimación, en la postmodernidad, asumida ya la inutilidad -desde un punto de vista positivista- de lo literario, asistimos a un proceso de mercantilización que está afectando a todos los campos de nuestra existencia. Dicha mercantilización conlleva una depreciación de la literatura como manifestación que, sin ser mayoritaria, aspira a ocupar un lugar propio dentro del espacio social en tanto que manifestación humana que ofrece, al igual que el resto de las artes, una serie de conocimientos, compensaciones y placeres que no han podido ser sustituidos por otros a lo largo del tiempo, de ahí el secreto último de su permanencia como eterna compañera del hombre en las épocas históricas más dispares. La mercantilización señalada implica, en primer término, una degradación de la calidad que incide directamente sobre el ser profundo de lo literario a la par que sobre su creación, difusión y recepción. Pero existe otro factor de no menos importancia: la revolución tecnológica que está ofreciendo nuevas vías para la canalización de la literatura las cuales la están distanciando de las formas tradicionales a las que estamos acostumbrados.

No es extraño, por tanto, que se hayan señalado cuatro etapas en la historia de la comunicación literaria según los medios de contacto utilizados: difusión oral, (manu)escrita, impresa y digital (Bou, 1997: 165). Frente a este hecho, hay autores que no dudan en afirmar que "la literatura es literatura por *sí misma* y no por causas extrínsecas a ella" (Romera Castillo, 1997: 35), aunque no dejen de señalar los efectos procedentes de

la implantación de nuevas tecnologías. Pero, ¿realmente puede mantener la literatura de la era digital idénticos caracteres y funciones que la de la era de la imprenta? Parece que no, y ello no sólo, como señaló Gutenberg, porque el medio sea el mensaje, sino porque el medio condiciona el mensaje y todo el circuito de comunicación que le acompaña. Desde hace unas décadas hemos asistido a la aparición de un nuevo *artefacto* en nuestras vidas cuya importancia supera con creces a la de otros inventos de gran repercusión social como la televisión misma: es el ordenador que, unido y determinado por la aparición de las grandes redes de información, nos ha traído posibilidades insospechadas para nosotros hasta hace poco tiempo. En la literatura la consecuencia es inmediata, como ha puesto de manifiesto Antonio R. de las Heras:

En los discos magnéticos y magneto-ópticos, de altísima densidad, que aceptan imagen, sonido y texto, la capacidad de actualizar lo que se graba en ellos los convierte en un inmenso palimpsesto. La corrección de un signo de puntuación, de un párrafo, de una imagen, o borrar todo el contenido se realizan de inmediato y sin dejar rastro alguno. El resultado de tan apreciada propiedad es que se puede pensar con estos soportes en un libro blando, en un libro en constante remodelación (R. de las Heras, 1994: 31).

Este libro no es otro que el libro electrónico, el cual dista mucho del libro impreso, aunque muchos lo sigan utilizando o entendiendo como tal. Tal hecho se debe sin duda a que uno de los usos que le estamos dando a la informática es el de aprovechar las inmensas posibilidades que ofrece en lo relativo a almacenamiento y actualización de grandes cantidades de información. Así, volcamos al nuevo soporte tanto las obras literarias clásicas como las obras de consulta más preciadas (diccionarios, enciclopedias, etc.). Pero la novedad viene dada por la creación misma de la escritura en este nuevo soporte con las peculiaridades que le son propias. Si la página se impuso sobre la tira enrollada del volumen, la pantalla es ahora el nuevo espacio de la escritura. Además, el libro electrónico se caracteriza por tres elementos que ha analizado A. R. de las Heras (1994: 34 y ss.): la cinestesia, la geometría y la importancia del bucle. La cinestesia del texto es importante en tanto que se impone cuidar la colocación y distribución del texto en la pantalla y la cantidad que debe aparecer, así como cuidar su encadena-

miento. La geometría surge tras la desaparición de la linealidad propia del libro impreso, lo que conlleva que con sólo tocar una palabra el lector puede cambiar el rumbo de su lectura. El bucle se constituye en unidad básica:

Todo camino de lectura que se abre es un bucle que vuelve al punto de comienzo. La extensión del texto que puede contener es variable: el equivalente de algunas líneas o de un capítulo. De cada bucle pueden salir otros bucles. Así, la unidad estructural desde la que se organiza el hipertexto en el libro electrónico no el párrafo, la página, el epígrafe o el capítulo, sino el bucle (R. de las Heras, 1994: 39).

Gunnar Leistol (1994: 142) ha destacado otros tres elementos: la interactividad entre usuario e información, que haría posible la navegación no lineal por el espacio de información y el acceso aleatorio al mismo; la integración de distintos tipos de medios como texto verbal, imágenes, sonido, etc.; y, la inclusión del contexto, tanto en cantidad como en calidad, entendiendo contexto en sentido estricto, esto es, el contexto del mensaje y no el del discurso que apuntaría a la referencialidad o poder de representación, tema este último más conflictivo. La interactividad es sin duda uno de los elementos más revolucionarios en tanto que afecta no sólo, como señala Leistol, a usuario e información, sino también a la relación entre emisor y receptor que se estrecha hasta poder hablar, como hace Landow, de *lectoautores*:

La particular importancia de la textualidad en la red -es decir de la textualidad escrita, almacenada y leída en una red informática- se manifiesta cuando la tecnología convierte a los lectores en lectores-escritores o lectoautores, ya que cualquier contribución o cambio introducido por un lector pronto está al alcance de los demás lectores. Esta capacidad para escribir en una trama dada también transforma los comentarios y notas personales, como las que uno toma en el margen del propio ejemplar de un texto en declaraciones públicas que tiene efectos fuertemente democratizantes sobre todo en el ámbito pedagógico (Landow, 1994: 31-32).

En lo que se refiere a la integración de distintos elementos, no se puede cuestionar el aumento vertiginoso de posibilidades; sin embargo, hay que recordar que la literatura no siempre fue letra de molde -recorremos los exquisitos manuscritos medievales con su armoniosa integración de imagen y escritura, o la larga tradición de literatura oral existente en muchas culturas-, y aun en la era de la imprenta ha sabido integrar elementos muy distintos procedentes de las artes plásticas, la música, el cine, etc. mostrando así el enorme poder de la palabra. En este sentido, Jean-Gérard Lapacherie (1994) ha opuesto a la noción de escritura/creación literaria la teoría de la escritura como grafismo remitiendo a sus orígenes y a múltiples manifestaciones históricas.

La cuestión del contexto conlleva una problemática mayor por cuanto el contexto propio del universo informático está íntimamente interrelacionado, pero el contexto real, externo, ocupa una posición muy distinta. Es innegable que los textos que encontramos en la pantalla son textos virtuales mientras que la versión original permanece en la memoria del ordenador, este hecho conlleva ventajas que ha resaltado Landow:

El texto virtual, cuya apariencia y forma pueden ser modificados según convenga al lector, también tiene el potencial de añadir un elemento completamente nuevo: el nexo electrónico virtual que reconfigura el texto como tal y como lo conocemos los que hemos crecido junto a los libros. Es la facultad de conexión electrónica lo que crea el hipertexto, una textualidad compuesta de bloques y nexos que permiten multiplicar los trayectos de lectura (Landow, 1992: 36).

Ahora bien, ¿qué ocurre con el mundo que se extiende a este lado de la pantalla? Que el escritor tiene que enfrentarse con cambios muy concretos, como el que apunta Svan Birkerts :

El escritor, en especial el de ficción, se ve obligado ahora a enfrentarse con la crisis del contenido. Las auténticas obras literarias siempre han derivado su valor artístico y su importancia del hecho de que captan aspectos cambiantes de nuestro mundo proporcionándonos unas narraciones que podrían ayudarnos a entender las fuerzas que influirán en nuestras vidas. Pero esta premisa central ha sido derribada; basta un rápido vistazo a la historia del género para saber por qué (Birkerts, 1994: 262).

El problema es, en efecto, el de la representación, entre otras cosas porque nuestra experiencia de la realidad y, por tanto, nuestra relación con ella ha cambiado. La cuestionable democratización a la que alude Landow no es más que una masificación que nos uniformiza bajo los dictados de la globalización a la que estamos asistiendo y en la que los medios de comunicación -a los que no todos tenemos las mismas posibilidades de acceso activo- ocupan un lugar destacadísimo, como han puesto de manifiesto Herman y McChesney (1997). Puede ser, como señala Jesús Camarero (1998: 117), que el usuario encuentre satisfechas sus necesidades en la propia red y no tenga necesidad de referirse o implicarse en el mundo exterior. La televisión nos está ofreciendo constantemente ejemplos de universos imaginarios con altas dosis de pseudorreferencialidad que pasan al espectador de modo verosímil. Pero la literatura, todos lo sabemos, es otra cosa y, en todo caso, sea lo que sea, es difícilmente imaginable sin la existencia de una determinada percepción y representación del mundo. De ahí el cuestionamiento que realizan numerosos críticos de la presencia y/o creación de la literatura en Internet. Bou, tras una investigación minuciosa, concluye que existe literatura en la red, pero sólo se encuentran manifestaciones muy concretas:

La literatura en Internet oscila, por el momento, entre dos extremos: el neo-vanguardismo más corrosivo y minoritario -ininteligible- y las versiones digitalizadas de una literatura para las masas como son los culebrones. Funciona, de momento, a nivel paratextual en el sentido que le daba Gérard Genette [...]. En Internet parece que encontramos toda una parafernalia que rodea la literatura, una inmensa marginalia electrónica de considerables dimensiones, pero todavía sin mucho contenido a propósito (Bou, 1997: 178-179).

Ni que decir tiene que en el futuro las manifestaciones literarias se diversificarán, lo que no está muy claro es si llegarán a alcanzar el grado de profundidad que tienen en la actualidad, aunque es posible que el paradigma mismo de profundidad, como el de linealidad, estén destinados a desaparecer. Lo cierto es que estamos asistiendo a una rápida pérdida del yo privado, del intimismo que tan consustancial a la obra literaria nos ha parecido desde la revolución burguesa hasta ahora. Es esta pérdida, asociada a la globalización mencionada, la que hace que algunos críticos se

manifiesten en términos catastrofistas, como el mismo Birkerts (1994), conocido enemigo de los nuevos medios. Pero el peligro de trivialización existe, y los profetas de una nueva era no dejan de insinuarlo, como el mismo Mireille Rosello:

Quizá la literatura empiece a funcionar como el chismorro. Sería muy difícil afirmar que se ha leído Madame Bovary si circularan textos que difiriesen considerablemente entre sí. Podría ser más productivo comparar versiones. Los libros podrían ser sustituidos por versiones dinámicas en hipertexto, que funcionarían como "el juego del teléfono", en el que alguien susurra una frase a su vecino, que la pasa al siguiente y así sucesivamente hasta el final de la cadena o del círculo (Rosello, 1994: 174).

En todos estos casos hablamos de productos literarios que siempre tienen su origen en la propuesta, igualmente literaria, de un determinado emisor real que debe dar paso a la co-creación del lector o a la creación colectiva. Pero existe otra posibilidad que ya ha dado sus frutos: la sustitución total del creador por la máquina; entonces el hombre sólo interviene en tanto que programa para que la máquina produzca determinados textos "literarios". Significativo es el programa Brutus 1 (www.InstantNovelist.com) creado en Estados Unidos por Selmer Bringsjor y David Ferruci en el marco del debate existente sobre la inteligencia artificial. El secreto del programa es el elevado número de variantes que introduce en lo relativo a todos los elementos de la escritura narrativa como personajes, ambientación, estilo y otros. Además, procura emular la creación de los novelistas reales eliminando la prosa mecánica tan característica de los primeros experimentos de este tipo, intentando producir imágenes en la mente del lector, tratar temas de gran tradición literaria y un largo etcétera. De ahí las dificultades que aparecen al intentar diferenciar, de los cinco textos propuestos, cuál ha sido creado por Brutus 1 y cuáles por autores de carne y hueso. En cualquier caso, y ante la oposición o abierto escándalo que producen estas iniciativas, existen prestigiosos novelistas que no rechazan la idea. Es el caso de Francisco Ayala (1999), quien resalta las ventajas que tiene la máquina frente al hombre a la hora de hacerse con una información cuantitativamente superior y un mejor dominio del idioma que repercutan positivamente en la obra; frente a ello,

un efecto adverso: es posible que muchos "cultivadores del arte narrativo" tengan que retirarse.

Retomando el tema en términos generales, la posición de Jesús Camarero, aunque en un plano diferente al de Ayala, es igualmente positiva y su balance recoge los principales elementos presentes en el proceso:

Las implicaciones más importantes del multimedia interactivo para la escritura en general y, sobre todo, para la escritura literaria en particular podrían ser resumidas entonces en los siguientes puntos: a) en cuanto al mecanismo de la misma escritura: posibilidades inmensas de trabajo sobre el lenguaje utilizando las grandes memorias y la capacidad enorme de interrelación; b) en cuanto a la producción de obras mismas: mayor productividad cuantitativa debido a las potencialidades inmensas de la rutina informática; c) en cuanto al autor y al lector: anulación de la autoría (como ya profetizó Barthes) y constitución de una entidad autorial basada en el lector-creador superactivo (como ya intuyó Eco) que además se hace comunitario o planetario; d) en cuanto a la dimensión sociológica de la obra: distribución interplanetaria revolucionaria, difusión inmensa (Camarero, 1997: 230).

Si la pantalla sustituye a la página tradicional, en el ámbito de los nuevos media el hipertexto parece estar destinado a sustituir al texto tradicional, esto es, al que asociamos a la escritura lineal de la era de la imprenta. Aunque con origen en los años cuarenta, el concepto ha sido difundido sobre todo por G. P. Landow, que ha analizado minuciosamente la estrecha relación existente entre el moderno hipertexto y las teorías literarias de signo postestructural, lo que en última instancia pone de manifiesto la existencia de un hilo común en las manifestaciones culturales pertenecientes a una misma época histórica que es la que las determina en última instancia. El hipertexto ha sido definido por el crítico norteamericano como "Un texto compuesto por bloques de palabras (o de imágenes) electrónicamente unidos en múltiples trayectos, cadenas o recorridos en una textualidad abierta, eternamente inacabada y descrita con términos como nexo, nudo, red, trama y trayecto" (Landow, 1992: 14).

Ni que decir tiene que la ficción literaria, concebida en este campo, difiere de la tradicional en tanto que la producción de sentido se produce sobre la marcha y con la imprescindible colaboración del lector, lo que le otorga un importe carácter de provisionalidad que afecta no sólo a la autoría (colectiva) del texto sino también al mismo mensaje ya que su construcción, como se deduce de la novela intertextual más conocida, *Afternoon, a story* de Michael Joyce, está determinada por el carácter no lineal del texto y por la ausencia de los tradicionales principio y fin de la narración. Y es que un texto no lineal es un objeto de comunicación verbal, que, como señala Espen J. Aarseth (1994: 71) "No consiste simplemente en una secuencia fija de letras y frases; es un texto cuyas palabras o secuencias de palabras pueden variar de lectura en lectura debido a la forma, las convenciones o los mecanismos del texto". Hecho éste que le otorga un carácter claramente experimental. Ahora bien, si el inicio de las narraciones *in media res* es un procedimiento relativamente habitual al que nos tiene acostumbrados el libro impreso, la ausencia de un final predeterminado puede ser más problemática ya que es ella, justamente, la que permite al lector completar el significado de una historia. En la narración hipertextual, en la que los itinerarios a seguir por el lector son varios, es él mismo el que debe aportar la "sensación de final", la cual será, por otra parte, distinta según el itinerario que siga. A pesar de la complejidad que tal hecho contribuye a crear en el acto de leer, no faltan defensores de la escritura hipertextual que no ven mayores dificultades que en la escritura impresa, como J. Yellowlees Douglas:

Si bien en las narraciones interactivas, como lectores, nunca nos encontramos con algo tan definitivo como la palabra "Fin" o la última página de una novela o relato, nuestra experiencia del texto, no sólo es guiada, sino también hecha posible por la sensación de que hay un "final" esperándonos. [...] La expectativa del final es en este sentido una parte integrante del acto del leer, incluso cuando no hay un "final" físico como tal. En última instancia no podemos separar el ansia de final [...] de nuestra sensación de crear contextos para la percepción de lo que nos encontramos mientras vamos leyendo en la inmediatez, previendo al mismo tiempo lo que pueda llegar en el futuro (Yellowlees Douglas, 1994: 216).

Nos encontramos, por tanto, con un texto disperso, porque todo texto electrónico presenta siempre variantes ya que no existe ninguna versión definitiva puesto que todo puede ser cambiado en cualquier momento. Se trata también de un texto desmitificado pues, perdidas su independencia y unicidad, sus fronteras son permeables. Y, lo que a juicio de Landow (1992: 229) encierra grandes posibilidades, el hipertexto "desacredita la ideología pluralista", es decir, aquella que utilizan las autoridades centrales para neutralizar la oposición dando a entender que la aceptan, hecho -dicho sea de paso- no demostrado hasta el momento.

El carácter nuevo y hasta revolucionario del hipertexto no ha sido aceptado por la crítica en su totalidad. No faltan voces que afirman que los principios básicos de la nueva textualidad informática están ya implícitos en los textos impresos. Es el caso de Carlos Moreno Hernández, quien retoma las relaciones entre escritura y oralidad ensombrecidas por la imprenta para afirmar que

El hipertexto sería, pues, una nueva manera de operar del texto, aplicable a diversos dominios, y no uno de los tipos de lo que Genette [...] llama transtextualidad o trascendencia textual, definida como la relación que une un texto B, o hipertexto, a un texto A, o hipotexto, que deriva por transformación simple o por imitación.

Insistimos también en que, al contrario de lo que hace Landow, debería distinguirse entre el uso hipermediático de los textos, esto es, la combinación de oralidad y escritura que se da desde los mismos orígenes de lo literario, y la práctica hipertextual que pueda rastrearse desde antiguo asociada al desarrollo de la escritura, del libro y de las bibliotecas, con la erudición y la crítica, que es a la vez restrictiva y abierta, al permitir por un lado, la fijación de los textos y su atribución; por otro, al facilitar su comparación y su remisión a diferentes contextos (Moreno Hernández, 1997: 280).

Desde esta perspectiva, se impone distinguir el hipermedio o sistema informático que permite la combinación de textos, gráficos, imágenes y sonido en una red multilineal y pluridimensional de signos del hipertexto o programa informático que vincula textos o crea otros nuevos usando una nueva forma de escribir característica de la pantalla electrónica. En

este sentido se entiende que la base del hipertexto se encuentra en la literatura anterior a la imprenta, incluso posterior como la del siglo XVIII, que se asociaba al enciclopedismo o conjunto de conocimientos existentes; el hipertexto electrónico únicamente potenciaría estas características, por lo que sólo se rechaza la total novedad que se le atribuye, no la legitimidad de su existencia (v. Codina, 2000 y Vouillamoz, 2000).

En cualquier caso, los cambios existen. Si la nueva escritura interactiva modifica los papeles tradicionales de autor y lector, como hemos venido viendo, el papel del crítico o teórico se ve igualmente alterado al cambiar radicalmente su objeto de estudio. Estos cambios no pueden ser ignorados ya que, como ha puntualizado Talens:

En la era de la tecnología [...] copiar un original significa producir un simulacro. Evidentemente, las implicaciones epistemológicas son enormes y van más allá del mero subrayado de la existencia de nuevos medios para hacer lo mismo, puesto que ya no se trata de lo mismo. La tipología de los sujetos sociales receptores de los mensajes, producidos por el nuevo estadio, no se corresponden con la surgida en la Modernidad, en cuyo seno nació lo que conocemos como "literatura", y una teoría de lo literario no puede hacer oídos sordos a esta circunstancia (Talens, 1994: 8).

El crítico, por un lado, debe abandonar la idea de que domina el texto, como ha señalado Landow (1994: 54), pero además la crítica literaria puede llegar a acercarse y hasta confundirse con la antropología cultural puesto que "Sólo queda la textualidad lineal y no lineal, o mejor dicho, textualidades lineales y no lineales. Esta evolución empírica hace posible un paso metodológico del enfoque filológico al antropológico, en el que el objeto de estudio es más un proceso (el texto cambiante) que un proyecto (texto estático)" (Aarseth, 1994: 104).

En suma, y para terminar, la literatura, como otras manifestaciones de la cultura, está siendo sometida en las últimas décadas a cambios importantes tanto relativos a su concepción como a su función social. Estos cambios están determinados por el capitalismo avanzado en el que estamos inmersos que es el que ha potenciado una globalización general la cual, a su vez, ha tenido en los medios de comunicación una influencia enorme. La ampliación de tales medios, a la par que la aparición de otros

especialmente ligados al fenómeno literario, está provocando una crisis en el libro impreso con repercusiones en todos los elementos de la comunicación literaria. Parece evidente que poco a poco se irá produciendo un cambio de soporte que condicionará -como lo está haciendo ya- el resto de los factores implicados en la comunicación literaria. Para los más catastrofistas se trataría del fin de la literatura cuando, en realidad, como hemos defendido en otro lugar (Pulido Tirado, 1997), se trata de la escritura del final de una época, no del final de la escritura misma.

III. ¿Crisis de la ficción tradicional?

Si todos los discursos vinculados al ser humano que se han sucedido en la historia desde la invención de la escritura hasta la actualidad han estado sometidos a profundas revisiones y cambios, la literatura no es una excepción. Sin tener que hacer un balance, que tendría que partir de las primeras manifestaciones orales, es evidente que el momento actual es decisivo en este campo. La postmodernidad, aunque etapa epigónica de la modernidad, ha supuesto una profunda revisión y un cuestionamiento de los saberes más aceptados dentro del pensamiento moderno a la par que ha institucionalizado la crisis como situación natural en la que venimos desenvolviéndonos durante las últimas décadas llegando incluso a aparecer la metacrisis como estado de ideas característico de esta situación.

Hablar de crisis en literatura no supone, en modo alguno, una novedad, ya que pocas actividades humanas deben haber sido consideradas presas de una crisis, de una u otra índole, con más frecuencia. Sin embargo, en la actualidad se produce más literatura que nunca, lo que asegura su pervivencia. Ahora bien, la literatura está cambiando, nunca ha dejado de hacerlo, pero en estos momentos lo hace de forma acelerada, lo que sin duda provoca la sorpresa y el desconcierto en quienes se sienten apegados a una concepción clásica de lo literario que, por otra parte, es bastante reciente, tanto como la clase burguesa con la que nació y a la que contribuyó a legitimar en un primer momento.

Resulta innecesario mencionar a estas alturas que la literatura es radicalmente histórica, pero oportuno porque los cambios históricos que han dado lugar a la aparición del capitalismo postindustrial son los que están también en la base de los cambios que venimos detectando en el ámbito literario. La literatura no ha sido nunca ajena ni a la historia ni a los cambios científicos y tecnológicos que le ha tocado vivir en distintas

épocas. Por tanto, no es indiferente a los cambios que se están produciendo desde la segunda guerra mundial y que están determinando la reestructuración de todos los ámbitos de la sociedad. En principio fue la prensa, fiel compañera de la literatura desde el siglo XVIII, que se extendió más allá de sus manifestaciones usuales como el periódico y la radio para pasar a la televisión y a la constitución de grandes cadenas de información que ejercen un enorme poder -no en vano se habla del "cuarto poder"- . Después, una revolución tecnológica que aceleró todos los cambios previsible al aportar una serie de medios a través de los cuales se está alterando la forma de vida y de pensamiento de todos nosotros.

Para la crítica estos hechos no han pasado desapercibidos. Frente a la moda actual de hablar de qué será de la literatura en la era de Internet, otros antes han notado y teorizado una serie de cambios cuya importancia no puede menospreciarse, si bien es cierto que algunos de ellos pueden verse desde la óptica actual como algo lejanos y hasta anacrónicos. El concepto de ficción, del que tanto se viene hablando en la época postmoderna, pero presente ya en algunos planteamientos aristotélicos, es significativo ya que para algunos teóricos ha venido a sustituir al concepto de literariedad en su afán de definir lo que pueda ser la literatura. Sin embargo, literatura no es igual a ficción como ficción tampoco equivale a literatura. Este hecho no invalida el concepto de *postficción* lanzado por George Steiner en los años sesenta para referirse a una concreta situación no ajena a cierto avance experimentado en determinados medios de comunicación y, sobre todo, a hechos históricos de gran repercusión social que hacen hablar al crítico de que "la mansión del humanismo clásico y el sueño de la razón que animaba a la sociedad occidental, se ha derrumbado casi en su totalidad" (Steiner, 1976: 15-16).

Este derrumbamiento afecta a la crítica, de ahí que se haga eco de la convicción de que la crítica literaria "particularmente en su concubinato actual con la académica, no constituye ya un menester interesante ni responsable" (*ibidem*: 14) y apueste por lo que llama filosofía del lenguaje, pero también a la literatura desde el momento en que existe la idea generalizada de que la ficción no es seria, ni rentable, ni propia de gente adulta. La novela parece sumergirse así en una crisis que le hace oscilar entre el naturalismo extremo y la experimentación más atrevida, siempre amenazada por la ley de la oferta y la demanda que puede hacer que una obra desaparezca del escaparate de las librerías en poco tiempo o pase inadvertida -lo que equivale a no existir- mientras que el público se

decanta por otras formas discursivas como la historia, la biografía, el ensayo, la ciencia, etc. El peligro parece acechar a la novela desde dos frentes: el cambio de la realidad social y sociológica que constituye su materia prima y la competencia de los medios informativos que pueden presentar esa realidad de forma más inmediata.

Para el crítico norteamericano el futuro estaría en el drama, forma con muchas posibilidades en una sociedad de masas como la de la época, pero también, y sobre todo, en otro campo: “[...] en la cultura occidental, con su carácter urbano y tecnológico, el género representativo de la transición parece ser una poética del documento o “postficción”” (Steiner, 1965: 120). Los ingredientes fundamentales de la novela no han desaparecido sin embargo; se pueden detectar en la biografía, la historia, la sociología o el alto periodismo, aunque su forma característica sea el “documental poético” presente en la nueva modalidad genérica:

De lo que se trata es del factor común que existe en esos libros: la búsqueda de nuevas orientaciones (o lo que solemos llamar lógica) del lenguaje, y en un sentido más amplio la búsqueda de una nueva sintaxis con que atemperar la realidad en la momentánea aunque viva ordenación de las palabras. Hay libros, aunque no muchos, en que las antiguas divisiones de prosa y verso, diálogo y voz narradora, lo documental y lo imaginario, resultan hermosamente irrelevantes o falsas (Steiner, 1965: 123).

Ni que decir tiene que el ámbito de la ficción está sujeto a las alteraciones que se operan en torno al canon literario establecido, cuyos cambios están siendo también muy notables en las últimas décadas y están afectando a los distintos géneros literarios o discursivos. En este sentido, las obras de tipo testimonial o subjetivo están encontrando un lugar en el seno de los géneros literarios que, de esta manera, amplían sus horizontes. El diagnóstico de Steiner responde a hechos concretos y constatables, pero la perspectiva a adoptar puede ser otra: la ficción no desaparece, se extiende a otros ámbitos que hasta ahora le eran ajenos porque la literatura que podemos calificar de anticánónica -a pesar de Bloom, 1995- se abre paso con rapidez; por consiguiente, más que de *postficción* quizá haya que hablar de *literatura postcanónica*, aunque ello no elimine la problemática que se cierne en torno al concepto de ficción literaria cuya importancia no

podemos obviar toda vez que afecta a la totalidad de los ámbitos de la teoría literaria, como ha señalado Pozuelo Yvancos :

la ficcionalidad no es una zona más de la teoría literaria sino un eje que está incidiendo sobre los diferentes lugares. Afecta por un lado a la ontología: qué es la literatura; por otro a la pragmática: cómo se emite y recibe la literatura; también a la retórica: cómo se organizan los textos ficcionales. Afecta asimismo y de modo medular a la teoría de los géneros (Pozuelo Yvancos, 1993: 66).

Sólo desde el reconocimiento de este hecho podemos abordar la ficción como elemento fundamental de lo literario en su totalidad, aunque no exclusivo de él ya que afecta a otros ámbitos como el sueño, el juego, etc. Pero, además, la problemática de la ficción nos conduce a una de las grandes incógnitas de nuestra época: la relación entre ficción y realidad o, en términos lógicos, la relación entre verdad y no verdad en el seno de los discursos; incógnita ésta que se muestra como tal en tanto que desconocemos qué es la realidad y qué es la verdad y, descalificado el lenguaje, no disponemos de instrumentos para abordar la cuestión. De ahí que los intentos de esclarecer el tema hayan sido abundantes y procedan de ópticas teóricas tan distintas como la semántica y su concepto de mundos posibles, la pragmática filosófica, la filosofía analítica o la estilística, que han aportado teorías no siempre aceptadas o compatibles entre sí. Del conjunto se deduce claramente que la ficción afecta a todo el circuito de la comunicación literaria y tiene también un carácter histórico que dificulta cualquier definición que aspire a ser universal, eterna, etc.:

La evidencia histórica de que un mismo texto literario obtenga dimensión ficcional en una época y pueda ser entendido por otra como no ficcional, según sea el universo de los mundos posibles que una cultura pone en juego, y según sea la acuñación de los modelos críticos, religiosos, científicos o imaginarios desde los que se lee, bastaría para situar necesariamente la ficcionalidad en el ámbito comunicativo en el que no opera la acción de un hablante sobre un oyente en el marco de la situación compartida por ambos (Pozuelo Yvancos, 1993: 121).

Por tanto, la *postficción* steineriana es una nueva manifestación de la ficción al margen de los cauces tradicionales de la literaridad. La cultura postmoderna, más que testimonios de realidad, lo que produce, tal como ha puesto de manifiesto Jenaro Talens (1994), son *simulacros*; estamos inmersos, pues, en la *panficción* toda vez que los límites entre realidad y ficción siguen siendo debatidos por representantes del pensamiento crítico más destacado de nuestra época (v. Garrido Domínguez, ed., 1997) mientras que, como afirma Schmidt (1984), "la auténtica ficción es que la realidad existe", esto es, que:

La realidad (tomada en sentido de modelos de mundo) siempre es un constructo, tanto en la "ficción" como en la "realidad". [...] La "realidad" es siempre una construcción; no es nada más que una valoración ontológica regulada por las "convenciones de asignación de índices de realidad" que, en nuestra sociedad varían de un sistema de acción social a otro. Por lo que se refiere al sistema de la LITERATURA, la convención estética deja estas cuestiones a discreción del participante, es decir sujetas a la evaluación estética o poetológica que éste haga (Schmidt, 1984: 228).

No ajena a la reestructuración o definición que se está produciendo de los fenómenos literarios es la aparición del mundo digital en el seno de una revolución tecnológica que apuntábamos al principio (sobre algunas formas narrativas propias del ciberespacio, v. Janet H. Murray, 1997). En todo caso, lo que no puede negarse es que estamos asistiendo a la aparición de una nueva realidad que está transformando el concepto de literatura heredado de la modernidad -la propuesta en el ámbito norteamericano de una "literatura postmoderna" es uno de los síntomas más claros-. El triunfo o el fracaso de las nuevas propuestas dependerán de la acogida que tengan entre los sujetos que conformamos esta nueva realidad histórica, pues lo que sea la escritura en el futuro es cosa nuestra ya que ninguna cultura ha podido inmovilizar ninguna manifestación humana por miedo a que los cambios puedan terminar con una idea prefijada de ella. Es aquí donde las teorías catastrofistas, aunque presenten elementos alarmantes -descenso del número de lectores y de la capacidad de lectura, pérdida de dominio sobre el lenguaje, crisis de contenido, etc., v. Birkets, 1994-, deben entender que el cambio es ya imparable y que sólo aceptando la

actual coexistencia del libro impreso y el libro digital electrónico podemos ejercer nuestro derecho legítimo a la crítica teniendo en cuenta que su avance no supone una aceptación sin condiciones.

IV. Literatura y multimedia en España: apéndice

La relación de la literatura con la ciencia ha estado siempre presente, aunque de formas muy variadas. Ni que decir tiene que esta relación se ha manifestado en teorías presentes en determinadas corrientes literarias -como el darwinismo o el positivismo en la novela decimonónica-, pero también en la constitución de poéticas, en la relación que se postula con el mundo, etc.- en el caso de la fructífera presencia de la revolución industrial en las letras españolas entre 1890 y 1940, v. Cano Ballesta, 1999-. Por otra parte, la fascinación de la literatura por los avances científicos se deja ver en un género de amplia tradición como es la ciencia ficción -retomada y potenciada en la postmodernidad-.

Sin embargo, lo que se plantea en la segunda mitad del siglo XX, y sobre todo en las dos últimas décadas, es la aparición e implantación de unas nuevas tecnologías tan revolucionarias que están cambiando la concepción misma de la literatura heredada de la época inaugurada por la imprenta. Por *multimedia* entendemos, siguiendo la opinión más generalizada, los productos y los programas que, en el mundo digital, inserto en la era de la información ciberespacial, permiten utilizar el sonido digital y/o el vídeo digital, como la televisión interactiva, el periódico electrónico, el CD-ROM, el DVD, las autopistas de la información, etc. Los cambios mencionados antes afectan a lo literario tanto en su producción como en su recepción y en su didáctica.

En términos generales, las repercusiones más importantes en la escritura de los nuevos medios de comunicación, en los que destaca su carácter interactivo, son, en la emisión: grandes posibilidades de trabajo sobre el lenguaje gracias al uso de grandes memorias y a una enorme capacidad de interrelación y mayor productividad cuantitativa debido a las posibilidades que ofrece la informática; en cuanto al mensaje u obra misma: carácter abierto, no lineal, que permite el seguimiento de múltiples vías de lectura; en cuanto al lector: carácter de co-creador, creación colectiva que conlleva la desaparición del autor en sentido clásico; en cuanto a la difusión: progresivo declive del libro impreso a favor de las nuevas tecnologías, lo que favorece la distribución inmediata e interplanetaria de las

obras; en cuanto a la crítica: debido al carácter cambiante del texto y a la nueva realidad que presenta la escritura tal vez el enfoque filológico deba sustituirse o hacerse compatible con el antropológico y sociológico ya que lo que hay que estudiar es un proceso más que un proyecto o texto estático (v., entre otros, Camarero, 1997: 230).

En España es en la década de los noventa cuando han aparecido estudios importantes y sistemáticos sobre la influencia de las nuevas tecnologías en la sociedad que nos rodea y, en consecuencia, en nuestras vidas, poniendo de manifiesto que vivimos en una sociedad altamente tecnificada (v. Echevarría, 1994, 1995; Castells, 1995; VV. AA., 1994). En lo que relativo a la literatura y el arte, destacan dos encuentros que tuvieron lugar en esa misma década. El primero de ellos es el *I Encuentro Internacional sobre Lenguajes Artísticos Inter-Medios*, celebrado en noviembre de 1993 en Vitoria, cuyas actas aparecieron con el título *Escritura y multimedia*, coordinadas por Jesús Camarero y Ángela Serna en 1994. Con un carácter dispar, se recogen las comunicaciones de autores españoles y extranjeros que se centran más en la relación entre distintos lenguajes artísticos que en el tema que aquí nos ocupa, aunque con alguna excepción.

Mayor interés en el ámbito de la teoría crítica tuvo el *VI Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*, que tuvo lugar en Cuenca en julio de 1996 y estuvo dedicado a *Literatura y Multimedia*, cuyas actas fueron publicadas en 1997 por José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo y Mario García-Page. En esta ocasión los participantes tuvimos la ocasión de asistir a más de veinte intervenciones -entre ponencias y comunicaciones- en las que los críticos y teóricos españoles hablaron de los temas más importantes que se están planteando en este campo y que en nuestro país sólo se habían tratado de forma aislada y por parte de un puñado de estudiosos pioneros en esta materia. Dos hechos fundamentales estuvieron presentes en el desarrollo del Seminario: la extensión del uso de Internet en nuestro país y, lógicamente, de los demás instrumentos que nos ofrece la informática; y el conocimiento de teorías procedentes de Norteamérica, donde los estudios en este campo están más desarrollados; no podemos ignorar que en esta fecha ya se habían traducido al español las dos obras fundamentales de G.P. Landow (1992, ed. 1994) dándose a conocer no sólo el concepto de hipertexto, aglutinador de todas las características que se desprenden del nuevo tipo de escritura, sino también las múltiples cuestiones

que se plantean en torno a la revolución digital en el ámbito de la escritura y de la teoría crítica. En este punto concreto tenemos un estudio importante aparecido con anterioridad, el de J. Talens (1994), que da cuenta de la nueva situación (v. también Codina, 2000 y Vouillamoz, 2000).

Destacan en nuestro país las siguientes revistas dedicadas al tema: *Espéculo* (Universidad Complutense de Madrid, dirigida por Joaquín María Aguirre Romero), en soporte informático, está en la red desde octubre de 1995 (<http://www.ucm.es/OTROS/especulo>); *Intermedia. Nuevas Tecnologías. Creación. Cultura* (Madrid, dirigida por Orlando Carreño), apareció únicamente el nº I en noviembre-diciembre de 1993 y enero de 1994; *Semiosfera. Revista Internacional de Humanidades y Tecnologías* (Universidad Carlos III, dirigida por Jorge Urrutia), editada a partir de noviembre de 1994; *Telos. Cuadernos de Comunicación, Tecnología y Sociedad* (Madrid, Fundesco). Entre las editoriales destacan la de Fundesco (Fundación para el Desarrollo de la Función Social de las Comunicaciones), por su labor de difusión de importantes estudios relativos a distintos aspectos de la sociedad de la información, con varias colecciones de interés como "Colección Informes", "Colección Aplicaciones Sociales", "Colección Impactos" y "Colección Estudios y Documentos", Paidós con colecciones como "Paidós Comunicación", "Paidós Multimedia" e "Instrumentos Paidós" (dirigida por Umberto Eco), Ariel y su colección "Ariel Comunicación", Anaya y su colección "Anaya Multimedia", Cátedra con "Signo e Imagen", Gedisa con "Comunicación y sociología" o El Círculo de Lectores y "Galaxia Gutenberg", que están ofreciendo estudios de enorme interés teórico, crítico y sociológico tanto de autores españoles como de extranjeros traducidos.

Entre los nuevos medios el ordenador fue el primero en ser utilizado. De esta forma, lo que se plantea en primer término es el uso y la función que puede tener el nuevo artefacto en el ámbito de la creación literaria, punto éste en el que se centran las primeras reflexiones que se producen en nuestro país sobre el tema (Amat, 1990a, 1990b, 1994; Ruiz de Torres, 1986). Ni que decir tiene que el paso de la tradicional máquina de escribir al ordenador con los modernos procesadores de textos fue en sí mismo revolucionario, pues facilitaba enormemente el trabajo del escritor o investigador que podía almacenar grandes cantidades de información modificables en todo momento, ya fuera para ampliarlas, reducir las o tratarlas según distintos fines, con los consecuentes efectos sobre el estilo que provoca este hecho. Muy pronto las posibilidades aumentaron al

construirse a partir de 1988 en Estados Unidos redes hipertextuales constituidas por fragmentos de texto e imagen interrelacionados que ofrecían la posibilidad de añadir nuevos fragmentos o vínculos. En la década de los ochenta también se sustituyen los discos de vinilo por los discos compactos surgiendo así el CD-ROM, disco compacto de lectura únicamente, que no sólo puede almacenar una gran cantidad de textualidad, inimaginable hasta entonces, sino también aunar textualidades escritas, sonoras -sean orales o musicales- y visuales -fotografías y videos-. En 1964, y en el campo militar, Paul Baran ideó la conexión de los ordenadores entre sí, en 1969 se puso en marcha la *Advance Research Projets Agency Net* que iba a hacer posible que, desde cada ordenador personal, se pudiera acceder, recibir, producir e intercambiar una gran cantidad de información a través de unas infraestructuras de telecomunicación llamadas autopistas de la información, entre las que destaca Internet, de una presencia importantísima en nuestro país que no deja de extenderse a pasos agigantados.

La alfabetización digital que requieren estos medios parece haberse producido sin grandes traumas y hoy son usados en la mayor parte de los centros docentes de nuestro país, algo nada extraño si consideramos que uno de los primeros y más importantes usos de los nuevos multimedia se produjo justamente en y para la enseñanza. Destaca la importante labor desempeñada por Francisco Marcos Marín (1994, 1996) en lo relativo al uso de la informática en el campo de las humanidades y del comentario de texto, campo en el que se inscribe también la obra de José Manuel Bleuca y otros (1999). El ordenador por sí solo, con el tradicional disquete, puede ofrecer versiones electrónicas de las tradicionales obras literarias junto a la edición impresa. Puede también facilitar las ediciones críticas de textos literarios de nuestra tradición. Las posibilidades aumentan con el CD-ROM ya que permite recoger un conjunto de obras de diferentes autores, reunir las obras completas o parciales de un autor o editar la obra de un escritor o varios. En el ámbito de los estudios literarios estas recopilaciones facilitan enormemente la labor del crítico que encuentra así las obras objeto de estudio en un soporte compacto, que ocupa poco espacio, y le libra de interminables búsquedas de textos de difícil localización o que se pueden hallar dispersos por distintos motivos. Además, el CD-ROM es un excelente soporte para ofrecer catálogos de bibliotecas y fondos editoriales, bases de datos de información bibliográfica, enciclopedias y otras obras de gran envergadura, ediciones críticas de textos, biografías literarias y un largo etcétera. Internet, por su parte, también constituye

una importantísima fuente de información bibliográfica, permite intervenir en foros de debate sobre distintos aspectos del fenómeno literario y puede servir para la difusión de revistas y estudios críticos y teórico literarios.

En relación a la literatura clásica, y aunque se están volcando muchas obras en Internet, la presencia de obras españolas no es todo lo importante que debiera -en Estados Unidos destaca el Proyecto Gutenberg, idea de Michael Hart, que tiene como objetivo transcribir a soporte digital el mayor número posible de libros clásicos y ofrecerlos libremente en Internet-; en lo relativo a la creación literaria, existen iniciativas como la que se produce en torno al mecenas catalán de creación virtual Xavier M. Badosa, que ha dado pie a que una veintena de jóvenes narradores como Jorge Gómez, Joan Segons, Arma V. Cano, Jaume Capó, Rodrigo Solís, Travis y otros empiecen a publicar sus obras en Internet, si bien es cierto que no son los únicos. En este punto es de destacar la existencia de información *on line* que le permite al receptor participar activamente en el texto que le ofrece la pantalla como una obra en cuya elaboración puede participar activamente; también puede usar otros medios como el correo electrónico que faciliten la interactividad entre autor y lector.

Que la literatura en Internet existe parece algo incuestionable, otra cosa es el reconocimiento de su carácter novedoso o de su calidad. En lo relativo a la novedad, hay quienes, indagando en la literatura anterior a la invención de la imprenta y en determinadas características de la literatura de carácter vanguardista y experimental, han visto plasmadas en ellas las que ahora se ofrecen como peculiaridades del medio digital e hipertextual, como Carlos Moreno Hernández (1997), que resalta las relaciones entre escritura y oralidad, así como la mezcla de diferentes discursos genéricos que podemos encontrar en destacadas obras como el *Libro de Buen Amor*, como argumentos para invalidar la supuesta novedad de los nuevos medios, los cuales, a su juicio, sólo potenciarían lo que ya existía en un estadio anterior a la invención de la imprenta tras la cual, por otro lado, el lector podía seguir eligiendo entre distintos itinerarios de lectura. Más sensata es la hipótesis de Gutiérrez Carbajo (1997), que presenta la relación de la novela con los nuevos medios como una consecuencia natural de los avances experimentados por la narrativa a lo largo del siglo XX. En lo relativo a la calidad, la posición de Enric Bou (1997) es tajante: la literatura presente en Internet oscila entre un neovanguardismo corrosivo y

minoritario, ininteligible, y la versión digitalizada de una literatura para masas como son los culebrones; funcionaría, además, a nivel paratextual, en sentido genettiano, pues está inmersa en una inmensa *marginalia* electrónica cuyo contenido o propósito se ignora todavía. Jesús Camarero (1997) habla de un tema que sin duda será objeto de más de una polémica en el futuro: el apartamiento del mundo externo que se produce en el ámbito de los medios interactivos porque las necesidades del usuario/creador parecen ser satisfechas dentro de la propia red y por tanto no siente la necesidad de relacionarse o implicarse en el mundo que se extiende más allá o más acá de los nuevos medios, hecho que puede tener importantes repercusiones en lo relativo a la constitución del sentido literario desde el momento en que la virtualidad sustituye a la realidad, diseminada en su proceso de referencialidad, y desaparece la relación habitual entre significante y significado en el signo provocando un cambio de la literatura y el mundo en el espacio cognitivo del lector actual.

La apuesta firme por las nuevas posibilidades presentes en los multimedia la realiza Antonio Rodríguez de las Heras que ya en 1990 propuso un concreto modelo de *Navegar por la información* (1990) el cual determina su concepto de libro electrónico (R. de las Heras, 1994; 1997), término que prefiere al de hipertexto y cuyas características fundamentales, basándose en la legitimidad y conveniencia de uso de los nuevos soportes, con los cambios que ello conlleva, son: progresiva aproximación a la capacidad de nuestra memoria natural; posibilidad de constituir un libro blando, en constante remodelación; sustitución de la pantalla por la página; importancia de la cinestesia o colocación y distribución del texto en la pantalla y su encadenamiento; la geometría del texto en el sentido de que los nuevos soportes terminan con la linealidad, lo que conlleva que el cambio del rumbo de la lectura se produzca con tocar sólo una palabra; la nueva unidad estructural es el bucle o nuevo camino de lectura que se abre pudiéndose salir de cada bucle otros. Significativo de las nuevas inquietudes que han aparecido es el número que la *Revista de Occidente* dedica en 1998 a "La revolución digital. Individuo y colectividad en el ciberespacio".

El mundo editorial se ha visto afectado por todos estos cambios ya que la edición electrónica es una realidad que no puede ignorarse. Ahora bien, si existe en España crisis en este sector no hay que atribuirlo únicamente a la aparición de nuevas tecnologías ya que, como ha puesto de manifiesto Javier Pradera (1990), la pérdida de espacio de la industria del

libro dentro de la industria de la cultura se debe por un lado a la oferta, con la competencia de los medios audiovisuales, y a la demanda, por la transformación de la estructura del tiempo libre en las sociedades desarrolladas. En nuestro país hay que tener presente la grave crisis del sector latinoamericano, tan importante en cierto periodo de la posguerra, la piratería como la reprografía ilegal o la debilidad de los fondos bibliográficos. Otros elementos a tener en cuenta son la no implantación de arraigados hábitos de lectura tras el franquismo, la elevación de costes salariales, la competencia de quioscos y televisión a partir de finales de los setenta con la venta de libros a precios muy bajos, el pago de IVA en las ventas internas con la entrada en Europa...y sobre todo la mercantilización del sector que conlleva la creación de grandes monopolios -especialmente poderosos en Estados Unidos- y la consideración del libro como mercancía o valor de cambio más que como bien cultural y valor de uso, de ahí que los departamentos editoriales estén siendo sustituidos por departamentos comerciales.

Frente a los reparos de quienes se niegan a imaginar un soporte para el libro distinto al que ofrece la imprenta, las posibilidades que ofrece el libro en soporte electrónico son excesivamente importantes para ignorarlas. Aunque un número destacado de especialistas señala que el libro impreso y el electrónico están destinados a convivir, las editoriales ya han empezado a participar en el nuevo marco editorial como es el caso de Fundesco, Anaya Multimedia, Zeta Multimedia, Planeta Activa, Espasa-Calpe, Gredos, Mundi Prensa, Océano, Microsoft/Erbe, Micronet, Dinamic Multimedia, CD Proyectos, Aranzadi o la ONCE.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AARSETH, E. J. (1994). "No linealidad y teoría de la literatura". En LANDOW, G.P. (ed.) 1994, 71-108.
- AMAT, N. (1990a). *De la información al saber*. Madrid: Fundesco.
- _____(1990b). *La biblioteca electrónica*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez/Pirámide.
- _____(1994). *El libro mudo. Las aventuras del escritor entre la pluma y el ordenador*. Madrid: Anaya/Mario Munich.
- AROLDI, P. y otros (1993). "Conocer los nuevos *media*". En BETTETI-

- NI, G. y COLOMBO, F. (1993), 177-228.
- AYALA, F. (1999). "El ordenador novelista". *El País*, viernes 3 de diciembre, 17.
- BETTETINI, G. (1993). "Tecnología y comunicación". En BETTETINI, G. y COLOMBO, F. (1993), 15-39.
- ___ y COLOMBO, F. (1993). *Las nuevas tecnologías de la comunicación*. Barcelona: Paidós, 1995.
- BIRKERTS, S. (1994). *Elegía a Gutenberg. El futuro de la lectura en la era electrónica*. Madrid: Alianza, 1999. Traducción de Daniel Manzanares.
- BLECUA, J. M. y otros (eds.) (1999). *Filología e informática: nuevas tecnologías en los estudios filológicos*. Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona.
- BLOOM, H. (1994). *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Barcelona: Anagrama, 1995. Traducción al castellano de Damián Alou.
- BOU, E. (1997) "La búsqueda del aura. Literatura en Internet". En ROMERA CASTILLO, J.; GUTIÉRREZ CARBAJO, F.; y GARCÍA-PAGE, M. (eds.) 1997, 163-180.
- CAMARERO, J. (1997). "Escritura e interactividad". En ROMERA CASTILLO, J.; GUTIÉRREZ CARBAJO, F.; y GARCÍA-PAGE, M. (eds.) 1997, 217-231.
- ___ (1998). "Por una literatura interactiva". *Semiosfera* 9, 115-122.
- ___ y SERNA, Á. (eds.) (1994). *Escritura y multimedia*. Álava: Universidad del País Vasco/Diputación Foral de Álava.
- CANO BALLESTA, J. (1999). *Literatura y tecnología. Las letras españolas ante la revolución industrial (1890-1940)*. Valencia: Pre-Textos.
- CASTELLS, M. (1995). *La ciudad informacional. Tecnologías de la información, reestructuración económica y proceso urbano-regional*. Madrid: Alfaguara.
- ___ (1996). *La era de la información. Economía, sociedad y cultura*. Madrid: Alianza, 3 vols.
- CODINA, LL. (2000). *El libro digital y la www*. Madrid: Tauro.
- COLOMBO, F. (1993). "La comunicación sintética". En BETTETINI, G. y COLOMBO, F., 1993, 229-257.
- ECHEVARRÍA, J. (1994), *Telépolis*. Barcelona: Destino.
- ___ (1995), *Cosmopolitas modernos*. Barcelona: Anagrama.

- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (ed.) (1997). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco-Libros
- GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (1997). "El intento de una novela multimedia". En ROMERA CASTILLO; GUTIÉRREZ CARBAJO; y GARCÍA-PAGE (eds.) 1997, 195-205.
- HERMAN, E. S. y MCCHESENEY, R. W. (1997). *Los medios globales. Los nuevos misioneros del capitalismo corporativo*. Madrid: Cátedra, 1999. Traducción de Manuel Talens.
- LANDOW, G. P. (1992). *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Barcelona: Paidós, 1995. Traducción de Patrick Ducher.
- ___ (1994). "¿Qué puede hacer el crítico?". En LANDOW, G.P. (ed) 1994, 17-68.
- ___ (1994) (ed.). *Teoría del hipertexto*. Barcelona: Paidós, 1997. Traducción de Patrick Ducher.
- LAPACHERIE, J.-G. (1994). "Escritura: entre texto y dibujo". En CAMARERO, J. y SERNA, Á. (eds.) 1994, 54-68.
- LIESTOL, G. (1994). "Wittgenstein, Genette y la narrativa del lector en hipertexto". En LANDOW, G. P. (ed.). *Teoría del hipertexto*. Barcelona: Paidós, 109-141.
- MACLUHAN, M. (1962). *La Galaxia Gutenberg. Génesis del "Homo Typographicus"*. Madrid: Círculo de Lectores, 1993.
- ___ y POWERS, B.R. (1989). *La aldea global. Transformaciones en la vida y en los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI*. Barcelona: Gedisa, 1995, 3ª ed.
- MARCOS MARÍN, F. (1994). *Informática y humanidades*. Madrid: Gredos.
- ___ (1996). *El comentario filológico con apoyo informático*. Madrid: Síntesis.
- MORENO HERNÁNDEZ, C. (1997). "Literatura e hipertexto: nuevos medios para viejas ideas". En ROMERA CASTILLO, J.; GUTIÉRREZ CARBAJO, F.; y GARCÍA-PAGE, M. (eds.) 1997, 279-286.
- MURRAY, J.H. (1997.). *Hamlet en la holocubierto. El futuro de la narrativa en el ciberespacio*. Barcelona: Paidós, 1999. Traducción de Susana Pajares.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (1993). *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis.

- PRADERA, J. (1990). "Apagones en la Galaxia Gutenberg". *Claves de la razón práctica* 8, 75-80.
- PULIDO TIRADO, G. (1997). "La escritura del final de una época". En ROMERA CASTILLO J.; GUTIÉRREZ CARBAJO, F.; y GARCÍA-PAGE, M. (eds.) 1997, 303-311.
- REVISTA DE OCCIDENTE (1998). "La revolución digital. Individuo y colectividad en el ciberespacio", nº 201, junio [monográfico].
- R[ODRÍGUEZ] DE LAS HERAS, A. (1990). *Navegar por la información*. Madrid: Fundesco.
- _____(1994). "El libro electrónico: el esplendor de la escritura". *Semiosfera* I, 27-53.
- _____(1997). "Hipertexto y libro electrónico". En ROMERA CASTILLO, J.; GUTIÉRREZ CARBAJO, F.; y GARCÍA-PAGE, M. (eds) 1997, 83-90.
- ROMERA CASTILLO, J. (1997). "Literatura y nuevas tecnologías". En ROMERA CASTILLO, J.; GUTIÉRREZ CARBAJO, F.; y GARCÍA-PAGE, M. (eds.) 1997, 3-82
- RUIZ DE TORRES, J. (1986). *El ordenador y la literatura*. Madrid: Ediciones Siglo Cultural.
- ROSELLO, M. (1994). "Los mapas del *screener*". En LANDOW, G.P. (ed.) 1994, 147-187.
- SCHMIDT, S. J. (1984). "La auténtica ficción es que la realidad existe. Modelo constructivista de la realidad, la ficción y la literatura". En GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (ed.) 1997, 207-238. Traducción al castellano de Paloma Tejada Caller.
- STEINER, G. (1965). "El género pitagórico". En STEINER, G. (1976). *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa, 1994, 114-131. Traducción al castellano de Miguel Ultorio.
- TALENS, J. (1994). *Escritura contra simulacro. El lugar de la escritura en la era electrónica*. Valencia: Episteme, Eutopías nº 156.
- YELLOWLEES DOUGLAS, J. (1994). "¿Cómo paro esto? Final e indeterminación en las narraciones interactivas". En LANDOW, G.P. (ed) 1994, 189-220.
- VIDAL BENEYTO, J. (2002). "Introducción. Más allá de la comunicación". En VIDAL BENEYTO, J. (ed.) (2002). *La ventana global*. Madrid: Taurus, 13-44.

- VITTADINI, N. (1993). "Comunicar los nuevos *media*". En BETTETINI, G. y COLOMBO, F. (1993), 103-176.
- VOUILLAMOZ, N. (2000). *Literatura e hipermedia. La irrupción de la literatura interactiva: precedentes y crítica*. Barcelona: Paidós.
- VV. AA. (1994). *La aldea babel*. Barcelona: Deriva.

LAS TEORÍAS CINEMATográfICAS ESPAÑOLAS DE LOS AÑOS CINCUENTA

1. El imperialismo literario sobre las teorías cinematográficas

En España, casi desde el nacimiento mismo del cine, aparecen distintos estudios críticos que, aunque no alcanzan el alto nivel existente en otros países, empiezan a conformar una teoría en torno al nuevo invento, que pronto pasaría a ser considerado el séptimo arte. Si la actitud imperante en los hombres de la generación del 98 es de rechazo o cuando menos de cuestionamiento del nuevo fenómeno artístico, con las vanguardias y la generación del 27 el entusiasmo va a extenderse a muchos intelectuales que descubren el arte que consideran más característico de la nueva época. A partir de ese momento las teorías y críticas en torno al cine se suceden con más frecuencia y profundidad, bien sea desde una óptica predominantemente cinematográfica o desde una óptica fundamentalmente literaria. Desde esta última se sigue planteando la competencia entre cine y teatro en tanto que ambos habían mantenido una íntima relación desde los inicios del cine que terminará, en la opinión de la mayoría, con el triunfo del cine que sería el principal responsable de la profunda crisis que se produce en el teatro. Desde el mundo cinematográfico se denuncia las constantes intromisiones literarias en un ámbito que posea su propia especificidad.

Aunque esta polémica se prolonga en el tiempo, tras la Segunda Guerra mundial se dan una serie de hechos significativos que ha apuntado Virginia Guarinos (1996: 42):

Se produce definitivamente la aceptación del cine como hecho cultural; se acentúa el carácter especialista de la teoría del cine, apareciendo las disciplinas de dirección, guión, crítica, etc.; se multiplican las asociaciones y, sobre todo, dicha especialización se canaliza a través de las publicaciones periódicas, de revistas especializadas (*Bianco e nero*, *Cinema*, *Cahiers du cinéma*, *Screen*...); por último, se internacionaliza el debate cinematográfico.

En nuestro país se notan cambios importantes tras la Guerra Civil, sobre todo a mediados de la década de los cuarenta, momento en que se reanuda el movimiento de los cine-clubs con carácter masivo y empiezan a aparecer críticos especialistas en cine (ya sea estética, historia, crítica, teoría, etc.) como Manuel Villegas López, Antonio del Amo, Carlos Fernández Cuenca y otros, y publicaciones específicas como *Cinema Universitario*, *Nuestro Cine*, *Otro cine*, *Primer Plano*, *Revista Internacional de Cine*, *Film Ideal* o *Temas de cine*. Además, revistas de distinto carácter como *La Hora*, *Juventud*, *Ateneo* y *Acento* o *Índice e Ínsula* (Pulido Tirado, 1995) tienen una sección reservada a la crítica cinematográfica. El mundo editorial no ignora este auge y editoriales como Rialp, Visor o Taurus dedican bibliotecas al séptimo arte. En definitiva, toda clase de intelectuales se acerca al cine en la década de los cincuenta, momento en que a la labor desempeñada por el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas hay que unir la celebración de un evento importante: las Conversaciones Nacionales Cinematográficas que tuvieron lugar en Salamanca en mayo de 1955 y que fueron, a decir de García Escudero (1962: 59):

la primera cristalización de esa conciencia colectiva revisionista en una serie de conclusiones cuyo valor es doble: en primer lugar, porque representan la sistematización de ese "no" a un cine que nos parecía y nos continúa pareciendo "políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico"; en segundo lugar, porque al pobre tinglado del cine habitual enfrentaron una construcción nada irreal ni utópica.

La universidad, por su parte, se estaba rindiendo ya al nuevo arte como lo demuestran la aparición y celebración de actos importantes que tienen como punto de partida la entonces sorprendente tesis doctoral que presentó en 1932 Gonzalo Menéndez Pidal en la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid, titulada *Elementos expresivos del cinema*. En ese mismo año la Universidad de Barcelona organiza un curso sobre cine en el que participan Ángel Valbuena Prat, Ángel de Apraiz y Guillermo Díaz-Plaja. En 1944-45 la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid organiza otro similar y, en 1953, como preámbulo a las Conversaciones Nacionales Cinematográficas, se celebra un nuevo encuentro de este tipo en Salamanca. Además, durante el curso académico 1948-49 se había creado la cátedra de Filmología en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, hecho importante para potenciar la investigación y el desarrollo de distinto tipo de estudios.

A pesar de que la situación es notablemente diferente a la de décadas pasadas, en 1959 García Escudero (1959: 22) todavía se queja de que "los intelectuales no llegan ni siquiera a atisbar lo que es el cine", opinión sin duda condicionada por las actitudes imperantes en el pasado y por la dependencia literaria que se puede detectar en esos intelectuales cuando se acercan al mundo del cine, aunque lo hagan con frecuencia y no poco interés. Y es que el surgimiento de disciplinas y organismos cinematográficos no es suficiente para que se produzca una superación del imperialismo literario que se había dado en los primeros años del cine y después con la aparición del sonoro. De ahí que podamos detectar esta actitud en los años cincuenta incluso en escritores que se marcan como objetivo fundamental reivindicar la especificidad cinematográfica.

En 1930 Manuel Bueno había aludido con el término "literatura cinematográfica" al enfrentamiento entre cine y teatro que venía de lejos y podía terminar con un trasvase de hombres de teatro al mundo del cine, como de hecho se produjo en los años treinta, dando lugar a una importante colonización literaria que se prolonga todavía en los años cincuenta en los que, aunque se empieza a señalar la existencia de préstamos mutuos entre ambas artes -hecho que parece contradecir la especificidad que las dos reclaman para sí mismas-, la atención se sigue centrando en un enfrentamiento que, visto desde el mundo cinematográfico, conduce a rechazar el teatro -o sus adaptaciones- en tanto que se consideran manifestaciones anticinematográficas y, visto desde el mundo de las letras, a reivindicar el carácter literario del cine en múltiples sentidos -origen, manifestaciones, etc.-.

Una de las teorías más interesantes, aunque formulada de forma dispersa, es la del precinema. La idea de que existen elementos precinematográficos en la literatura -y el resto de las artes- explicables por una especie de cinematismo inconsciente, anterior a la existencia del cine mismo, había tenido un gran arraigo en Francia en autores como Henri Agel, Etienne Fuziller o Paul Leglise (Peña-Ardid, 1992: 76-81; Urrutia, 1984: 32-36). En la España de los años cincuenta se repite con frecuencia y tiene destacados defensores como Joaquín de Entrambasaguas (1954: 57), que no duda en afirmar la existencia de tales elementos debido a un "cinematismo inconsciente, nacido de la "emoción en movimiento", afirmada por Galileo, que luego, como lenguaje y como rito, acaba por constituir una dinámica conmemorativa de la ornamentación de los vasos griegos o la columna Trajana de Roma". Y es que estos componentes precinematográficos los sitúa el crítico en la literatura de todas las épocas y lugares, desde Grecia y Egipto hasta finales del siglo XIX, que nace el cine, con escasa presencia en el neoclasicismo por su carácter normativo, y en todos los géneros, no sólo el teatro, y en artes como la pintura, en obras de Velázquez, Murillo o el Greco. El cine, desde esta perspectiva, constituiría la posibilidad de plasmación de una actitud estética inconsciente y presente en el hombre desde tiempos remotos que permite la captación de la vida en pleno movimiento y que la literatura pudiera disponer de recursos estéticos que hicieran posible la expresión de elementos que hasta entonces no habían hallado un cauce expresivo propio.

Unos años antes Granados Fernández (1952a: 214) se había manifestado en términos similares: "¿Pero la poesía es anterior al cine o éste anterior a la poesía? Los dos son paralelos, y al igual que en la caverna de Altamira existe el ritmo en la pintura del jabalí en su concepción cinematográfica, en la poesía el ritmo de los versos forma las imágenes". En definitiva, este crítico cree que "el cine es una nueva forma de poesía hija del desarrollo natural que la Civilización, en su constante ir y venir, trae sobre las espaldas del tiempo" (1952b: 327), de ahí que Walt Disney sea considerado el nuevo fabulista del siglo XX o que el montaje cinematográfico se aborde desde la perspectiva del montaje literario tomando como modelos obras como la *Ilíada*, la *Odisea*, el *Ramayana* o *El anillo del destino* y las de autores más recientes como Zorrilla, Rubén Darío, Lope de Vega, Calderón o Shakespeare (Granados Fernández, 1953).

Cuando Luciano G. Egido (1955: 47) compara literatura y cine no deja de destacar que "los literatos han utilizado para sus propios fines esté-

ticos la pura visualidad de las cosas -personas, gestos, objetos-. Y con esto se han acercado al cine. Quiero decir que han coincidido con él". Esto es, literatura y cine están destinados a caminar juntos y hasta a fundirse y confundirse. En lo que se refiere a los escritores, no sólo alude a los que pertenecen a la era del cine -Proust o Juan Ramón Jiménez-, sino también a otros anteriores como Cervantes que en este contexto se convierte, por analogía a la importancia otorgada a nivel mundial a la obra de Shakespeare, en punto de referencia habitual, aunque no hubiera logrado obtener el gran impacto que había tenido en el mundo del cine el autor inglés, para disgusto de la crítica española. El Quijote aparece con frecuencia como ejemplo de obra que presenta múltiples posibilidades para el cine, pues ya tiene implícitas cualidades cinematográficas, esto es, precinematográficas. Incluso Antonio del Amo (1948: 108), un crítico de cine que intenta en todo momento destacar su propia especificidad, al comentar un fragmento de la obra maestra de la literatura española no deja de anotar que "fuera de estos añadidos, el resto del diálogo queda justo, cual si Cervantes hubiera tenido un presentimiento cinematográfico al escribir estas escenas".

Es, sin embargo, Fernández Fuentes, en una pequeña obra dedicada a *Cervantes y el cine*, el que había apuntado todas las posibilidades existentes y no desarrolladas a su juicio partiendo de la cuestión principal: "¿hasta qué punto es cinematográfica la obra de Cervantes?" (1947: 8). Ni que decir tiene que la vasta producción del escritor español se considera apta para su adaptación al cine, insuficiente hasta ese momento a juicio de Fernández Fuentes, y esto, entre otros motivos, por el "embrujo cinematográfico" de la obra de Cervantes y porque el genial autor pareció, al igual que otros, presentir la existencia del cine: "Antes de que el cine existiera, los artistas buscaban la sensación y la emoción del movimiento en el sistema, del que hay sucesivas muestras antiquísimas, de fijar las etapas sucesivas de una acción; son las películas cinematográficas de cuando el cinematógrafo era sólo una gran ilusión" (Fernández Fuentes, 1947: 17).

Incluso Camón Aznar (1952: 257), desde una perspectiva más amplia, llega a afirmar: "Y no es solamente en las artes de la Antigüedad. Los cuadernos de la época barroca y hasta las ilustraciones de los libros en la época moderna, nos dan un repertorio de imágenes que pueden ser vertidas con propiedad en una película". Esta confusión de artes, de la que sale ganando la literatura por haber sido capaz de expresar en tiempos

remotos lo que el cine expresaría mucho tiempo después, se produce también entre teatro, novela y cine, cuya confrontación sigue siendo habitual en la posguerra, pues la práctica de las adaptaciones, muy frecuente, ponía de manifiesto que existían relaciones, aunque después hubiera que discutir su concreto carácter (Pulido Tirado, 2002). Ángel Zúñiga destaca el trasfondo mercantil, que no estético, de este tipo de adaptaciones en las que al seleccionar una obra conocida, ya fuera narrativa o teatral, lo que se buscaba era el éxito de taquilla. El crítico e historiador de cine pone de manifiesto primero el vasallaje del cine respecto a la novela, después la superioridad del primero respecto a la segunda:

Servidumbre o no, el cine nos da de la realidad una visión más completa por cuanto puede sacar de la cantera de la misma una serie de vetas completamente desconocidas, ante las que solemos pasar con los ojos vendados. Entonces acontece lo mejor: que se hace consistir el arte cinematográfico en una exposición de las propias cualidades que lo sustentan. Y es que, en última instancia, el film, si es que quiere vivir y no vegetar, habrá de alimentarse de su propia estructura más que de la materia anecdótica, como ahora sucede casi siempre. Y aquella sólo será considerable en cuanto haya hallado sus formas más elevadas de expresión (Zúñiga, 1948, II: 202).

Respecto al teatro, el rechazo de la adaptación es más radical puesto que desvirtúa el cine y desemboca en el "teatro fotografiado" que Zúñiga rechaza frontalmente.

Méndez-Leite denuncia también el mercantilismo existente en la práctica de las adaptaciones y, aunque empieza admitiendo la posibilidad de que pueda existir en una obra teatral materia para una buena película, advierte que la originalidad y la novedad cinematográficas no pueden proceder nunca del teatro porque "la estructura, la potencialidad expresiva y la gama de valores estéticos que cine y teatro ponen en juego en cada caso son marcadamente distintos" (Méndez-Leite, 1959: 39). Conocedor de la vieja controversia entre teatro y cine, la considera inútil en tanto que teatro y cine pueden ser buenos cada uno en su ámbito, si bien considera que es el teatro el culpable de su propia crisis al negarse a la renovación. A pesar de todo, el crítico termina afirmando, de forma un tanto contradictoria, no sólo que el cine necesita una literatura hecha a su medida -consi-

dera que las obras de Lope constituyen una gran cantera de temas cinematográficos-, sino también que

no deja de ser el cinema ni más ni menos que una forma de "literatura", más bien en forma más amplia que puede ser entendida como un lenguaje verdadero y propio condensado en los fotogramas que ordena y dosifica el guión para recibir después su exteriorización y expresión sobre el lienzo de plata, un lenguaje que encuentra sus razones y sus justificaciones en el desarrollo mismo del espíritu humano (Méndez-Leite, 1959: 63).

Entrambasaguas se manifiesta en términos similares cuando propone una "filmoliteratura", esto es, una disciplina que reuniera todos los temas literarios que tuvieran relación con el cine atendiendo a su doble dimensión teórica y práctica. Aunque tiene muy en cuenta el carácter industrial del cine, sitúa la calidad de éste en su condición literaria: "se anima, no obstante, por un solo espíritu primigenio: la Literatura, de la cual constituye en pureza una forma de expresión en que, ciertamente, colaboran infinitos elementos técnicos y artísticos, pero sobre todo un motivo fundamental: el guión cinematográfico" (Entrambasaguas, 1954: 43). El guión se entiende como elemento literario por excelencia del séptimo arte, el que va a determinar su éxito o su fracaso más allá de los argumentos o personajes que son, a su vez, fruto de la creación literaria. Pero la caracterización literaria del guión no puede ignorar las peculiaridades del cine, como tampoco puede olvidar la influencia de la nueva cultura cinematográfica en el ámbito literario, sobre todo cuando el cine se convierte en arte y muestra un potencial expresivo que supera el presente en la literatura clásica, de ahí la superioridad del nuevo arte y su repercusión en la literatura, antigua compañera de viaje a la que ahora se le pide más. El teatro, desde esta perspectiva, basado en un solo plano, con recursos casi inalterables como decorado, luz, etc., y teniendo que suplir con la palabra imagen y gesto aparece como claramente inferior, por eso tiene que utilizar recursos procedentes del cine como la sucesión de planos o la simultaneidad de éstos en escena. Por tanto, y a pesar de la importancia de los elementos literarios en el nuevo arte, "el cine no es teatro, [...] no debe ser teatro, ni confundirse jamás con él" (Entrambasaguas, 1954: 129), y esto aunque existiera una crisis motivada por el cine que, al ofrecer su pro-

pia técnica, había encontrado una mayor aceptación entre el público que había desdeñado la puramente teatral.

Por otra parte, es justamente la consideración del cine como lenguaje que encontramos en Méndez-Leite entre otros la que conducirá al estructuralismo a la fijación de las características cinematográficas tomando como modelo el lenguaje humano. Una de las obras más significativas y tempranas en este campo es *El cinema como lenguaje* de Antonio del Amo (1948), en cuya introducción señala Fernández Cuenca: "El cine, como lenguaje que es, necesita regularse, codificarse en reglas de gramática. Es la misión que corresponde a los universitarios y poetas, pues poetas y universitarios fueron siempre los grandes elaboradores de doctrina y criterio filológicos". El desplazamiento del campo de estudio del ámbito cinematográfico al filológico no parece oportuno por cuanto la crítica específicamente cinematográfica existía ya en nuestro país, a pesar de haber tenido que enfrentarse con no pocos problemas (Campos, 1968). Ahora bien, esta propuesta de estudio conducirá, aún a su pesar, y junto a la evolución producida en la consideración del cine, a distinguir los distintos elementos que conforman el fenómeno filmico (guión, montaje, diálogo...) y con ello a ofrecer una visión más rigurosa del conjunto.

El guión es el elemento más cercano a la literatura, como hemos visto ya, de ahí que junto a los componentes puramente técnicos haya que prestar especial importancia a esta cercanía. Méndez-Leite (1959: 51) advierte de uno de los riesgos: "El trabajo de confección del guión se complica notablemente cuando se trata de la adaptación de una obra teatral ya que hay que convertir en imágenes todo aquello que en teatro es puro diálogo. Hay que huir del "teatro fotografiado" basado en guiones que carecen de agilidad y ritmo".

Enrique Gómez reconoce tres orígenes posibles en todo guión: una obra original, una novela o una obra teatral, pero en todos los casos la condición fundamental del guión es su cinematograficidad porque "siendo el cine una suma y síntesis de todas las artes conocidas, la calidad de su expresión será genuina cuando las expresiones de todas o -y- cada una de las artes contenidas en el momento cinematográfico que se analice, cobren sentido nuevo, distinto al de su arte de origen" (Gómez, 1944: 18).

Otros críticos, en cambio, no logran despegarse de la literatura al abordar el concreto carácter del guión cinematográfico, como es el caso de Fernández Granados (1953: 359):

Sería absurdo [...] hablar de guión cinematográfico como nuevo sentido literario, olvidando las herencias clásicas de las literaturas. Sin buscar el entronque que une unas a otras, pues solamente con esa herencia se pueden buscar los contrafuertes de la nueva forma literaria conocida como guión cinematográfico.

Y es que, como señala Rafael Gil en el Prólogo al libro de Enrique Gómez, muchos dramaturgos tradicionales habían visto una excelente oportunidad de aumentar sus ingresos escribiendo "lo mismo de antes" pero dándole un nombre nuevo que estaba de moda: guión.

En lo que se refiere al diálogo, las ideas de la crítica son unánimes: el diálogo en el cine no puede ser nunca como en el teatro, hay que evitar su redundancia, su extensión, su uso innecesario, pues siempre que pueda expresarse una idea con imágenes se evitará la palabra; frente al teatro y a la literatura en general el cine destaca por la acción (Entrambasaguas, 1954: 111-112; Gómez, 1944: 56-58). No hay que olvidar que el diálogo aparece con el cine sonoro, cuando se vuelven a plantear las relaciones entre cine y teatro, por lo que numerosos autores muestran su disgusto ante la aparición del sonoro porque conlleva una situación que rechazan y que han expuesto con claridad Moreno y Rodríguez Monegal (1955: 15):

Con el cine sonoro las relaciones entre teatro y cine no constituyeron un problema. Con el cine sonoro empieza el teatro filmado. A partir de ese momento las fronteras se hacen cada vez más imprecisas y hubo quien pensó que el cine se quedaría limitado a un mero vehículo de los géneros teatrales más populares.

Es esta colonización del teatro la que está presente en los autores de los años cincuenta que tienen menos problemas al hablar de las relaciones del cine con la novela, la poesía o las artes plásticas que con el teatro porque en las primeras no ven ningún peligro, mientras que el teatro, a pesar de su crisis, sigue siendo visto por muchos como un enemigo y, cuando los dramaturgos se pasan al ámbito cinematográfico, un infiltrado, un intruso. En cualquier caso, la extracción literaria de muchos críticos así como la tradición que pesa sobre todos ellos motiva que, aun cuando se quiere reivindicar la especificidad del cine, las ideas literarias afloran, si bien es cierto que a veces van seguidas o precedidas de su negación unas

páginas antes o después, lo que demuestra una actitud vacilante y a veces contradictoria. En términos generales se puede afirmar que el imperialismo literario se detecta claramente en las teorías cinematográficas españolas de los años cincuenta, momento en el que, por otra parte, comienza a aparecer un deseo claro por parte de los críticos formados ya en el ámbito cinematográfico de profundizar en las características de éste en lo que tiene de característico y peculiar frente a toda forma literaria.

II. La propuesta de Joaquín de Entrambasaguas

En este contexto hay que incluir la propuesta de Joaquín de Entrambasaguas, la más elaborada y clara que se da en nuestro país en torno al tema. El profesor de Historia de la Lengua y la Literatura Española imparte durante el curso académico 1944-1945 un cursillo sobre "Teatro" en el que tuvo que tratar las diferencias y afinidades entre arte dramático y arte cinematográfico. Por petición de varios alumnos se embarca en el proyecto de otro cursillo sobre la "Iniciación Cultural Cinematográfica", en el que cuenta con especialistas en cine del que él sólo se considera un aficionado. La gran acogida -más de trescientos alumnos- y el convencimiento de que el cine debía estudiarse en las Facultades de Filosofía y Letras, al igual que los futuros profesionales del cine debían estudiar las materias impartidas en las citadas Facultades con el fin común de contribuir a desarrollar el cine español, "la más grande e importante empresa estética y social de nuestra época" (Entrambasaguas, 1954: 15), a su juicio, junto al encargo que le realizó el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, dependiente de la Dirección General de Cinematografía y Teatro -notemos que el organismo acoge conjuntamente dos artes entre las que se da una íntima y conflictiva convivencia-, de que impartiera la asignatura de "Literatura", le hace pensar en una disciplina concreta que sería la literatura orientada a la cinematografía, de la que realiza varios programas a partir de 1947 para terminar a principios de los años cincuenta denominando a este proyecto filmoliteratura, término nuevo que recoge lo que otros autores habían llamado con anterioridad literatura cinematográfica (Bueno, 1930). Esta situación no es nada extraña puesto que se había producido, como señala Begoña (1953: 21, 35), una invasión de los medios universitarios por parte del cine tanto a nivel nacional como internacional. En España se había creado, además, la cátedra de Filmología en el curso académico

1948-49 en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, hecho importante para potenciar la investigación y desarrollo de los estudios en este ámbito. La crítica cinematográfica, por su parte, gozaba ya de una cierta tradición y de un arraigo que hay que situar en los años treinta, momento en que empiezan a destacar autores como Antonio del Amo, Manuel Villegas, Rafael Gil, Antonio Román y un largo etcétera. En los cuarenta se escriben historias importantes del nuevo arte, otro síntoma de progreso y madurez (v., entre otros, Cabero, 1949; Zúñiga, 1948).

El objetivo del autor de *Filmoliteratura* era reunir todos los temas literarios que tuvieran relación con el cine exclusivamente, y atendiendo a la doble dimensión teórica y práctica, empresa que debía superar problemas como la delimitación de los conocimientos literarios en general y los que había que incluir en este ámbito, así como la falta de bibliografía crítica -opinión que cuestiona Begoña (1953: 77 y ss., 375 y ss.) con datos concretos- y de material fílmico que sirviera de base documental. Consciente de que el cine había abandonado definitivamente su fase primitiva de experiencia científica y su función de divulgación popular, de que constituía ya un arte con peculiaridades propias, considera la posibilidad de trazar su estética, la cual, en relación a la literatura, encuentra dos momentos culminantes: el surrealismo, movimiento coetáneo con el que comparte un mundo imaginativo y estilizado, y la aparición del cine sonoro con la incorporación de diálogos y doblaje y la consecuente implicación de lo literario. No podemos ignorar que el surrealismo en el ámbito cinematográfico constituyó "un intento de renovación espiritual sin abandonar los salvavidas de la vieja cultura" (Egido, 1965: 21) en un momento en que el cine se había alejado de su origen popular para constituirse en expresión de una ideología burguesa imperante. La aparición del sonoro, a su vez, constituyó una revolución de múltiples consecuencias en la que no cabía dar marcha atrás.

En lo relativo a la relación de poesía, teatro y novela con el cinematógrafo nuestro autor atiende a tres aspectos que décadas después siguen constituyendo la clave de la confrontación: "las características inconfundibles de expresión de cada una de las creaciones literarias, así como lo que hay en común entre ellas y el Cinematógrafo y lo típico de éste, que no puede ni debe ser utilizado fuera de su radio de acción ni desestimado dentro de él" (Entrambasaguas, 1954: 26). A esta propuesta teórica no sigue el esperado desarrollo en el que aún hoy se encuentran inmersos no pocos críticos. La lucidez de Entrambasaguas es, en este sen-

tido, innegable, pues el estudio de elementos concretos como el guión, el montaje, la asociación de imágenes o metáforismo, el diálogo o rotulación y la interpretación de un mundo histórico e imaginario que ambos interpretan, aunque desde distintas ópticas, se propone después de destacar que el elemento fundamental es la aportación que la literatura ha hecho al cine así como los elementos que la literatura ha tomado del cine tras una previa delimitación de los respectivos lenguajes expresivos de las dos manifestaciones artísticas, destacando las adaptaciones como lugar en el que se puede detectar la distancia existente entre las dos estéticas plasmada en casos concretos.

El proyecto no se realiza, sobre todo en lo que tiene de más general y ambicioso, hecho que no le impide a Entrambasaguas ir abordando cuestiones parciales que, si bien no ofrecen en conjunto una respuesta al interrogante que se plantea, van sentando bases, útiles en distinto grado, para estudios posteriores. La cuestión nodal, discrepancias y afinidades entre cinematógrafo y literatura, pasa por el reconocimiento de que el cine es "un arte de nuestro tiempo" (Entrambasaguas, 1954: 38) con una estética propia y una industria detrás que constituye una buena fuente de ingresos para cualquier país, el modo de vida de distintos profesionales -arte colectivo en este sentido- y determina el resultado final de la obra (sobre la presencia e influencia de la economía en la cinematografía, v. Begoña, 1953: 119 y ss.). A pesar de su importancia no es el carácter industrial del cine el que determina su calidad, sino su consideración de la literatura, punto éste en el que Entrambasaguas no puede ignorar su procedencia, pues para él el cine, con todos sus elementos, "se anima, no obstante, por un solo espíritu primigenio: la Literatura, de la cual constituye en pureza una forma de expresión en que, ciertamente, colaboran infinitos elementos técnicos y artísticos, pero sobre todo un motivo fundamental: el guión cinematográfico" (Entrambasaguas, 1954: 43). Y el guión se entiende como el elemento literario por excelencia del séptimo arte, el que va a determinar su éxito o su fracaso más allá de argumentos o personajes que son, a su vez, fruto de la creación literaria. El desprecio o ignorancia de estos elementos pasa por la falta de críticos especializados que serían los que podrían juzgar estas materias no sólo de cara al público, sino ejerciendo de asesores cuando hay que seleccionar guiones y coordinar su carácter literario con los elementos puramente cinematográficos.

Claro está que en la comparación entre cine y literatura el crítico español no se mantiene al margen de una idea que ya había tenido defen-

sos en otras latitudes como en Francia: la de la literatura precinematógrafa o la existencia de elementos precinemáticos en la literatura explicables por la existencia de un "cinematismo inconsciente, nacido de la "emoción de movimiento", afirmada por Galileo, que luego; como lenguaje y como rito, acaba por constituir una dinámica conmemorativa en la ornamentación de los vasos griegos o la columna Trajana, de Roma" (Entrambasaguas, 1954: 57). Y es que estos elementos precinemáticos los sitúa nuestro autor en la literatura universal de todas las épocas y lugares -desde Grecia y Egipto, hasta finales del siglo XIX, que nace el cine, con escasa presencia en el Neoclasicismo por su carácter normativo- en todos los géneros, no sólo el teatro, y en otras artes como la pintura (en obras de Velázquez, Murillo o el Greco). El cine, desde esta perspectiva, constituiría la posibilidad de plasmación de una actitud estética inconsciente y presente en el hombre desde época remota que permitiría la captación de la vida en pleno movimiento y que la literatura pudiera disponer de recursos estéticos que hicieran posible la expresión de elementos que hasta entonces no habían hallado un cauce expresivo propio. Con estas teorías, como ha señalado Peña-Ardid (1992: 80), "Entrambasaguas nos demuestra que estaba perfectamente al corriente de las teorías "prefilmicas", haciéndose partícipe además de la ideología naturalista y "frankensteiniana" que veía al cine como el gran simulador de la vida". El autor de *Filmoliteratura* se convierte así en el más destacado representante de las teorías precinematógráficas que habían tenido un gran arraigo y desarrollo en Francia con autores como Henri Agel, Etienne Fuziller o Paul Leglise y en España se había manifestado en distintos estudios de Zamora Vicente, Amado Alonso, Dámaso Alonso o Manuel Alvar (Peña-Ardid, 1992: 76-81; Urrutia, 1984: 32-36), pero también en autores más cercanos a Entrambasaguas como Joaquín Granados (1952: 214; 1953: 350-358) que se manifiesta en la misma línea, ofrece ejemplos similares y, al igual que Entrambasaguas, destaca la importancia del guión:

Sería absurdo [...] hablar de guión cinematográfico como nuevo sentido literario, olvidando las herencias clásicas de las literaturas, sin buscar el entronque que une unas y otras, pues solamente con esa herencia se pueden buscar los contrafuertes de la nueva forma literaria conocida como guión cinematográfico (Granados Fernández, 1953: 359).

El menosprecio del elemento literario que se encarna en el guión es el que a juicio de Entrambasaguas explica la ausencia en nuestro país de escritores cinematográficos puros y sobresalientes, pues los escritores que se habían pasado al mundo del cine no habían hecho aportaciones de una calidad comparable a la de sus obras literarias por la ausencia de una formación previa -que es la que él pretende ofrecer con su proyecto de filmoliteratura-. Por otra parte, la valoración de la literatura no le impide ver que el problema radica en que estos escritores se han acercado al cine desde una óptica exclusivamente literaria, desconociendo los mecanismos expresivos del nuevo arte y ofreciendo en consecuencia unos guiones marcados por la novela o el teatro que han de sufrir un proceso de adaptación para que sean operativos en la pantalla, lo que implica la consideración del ritmo de la acción y la expresión plástica, la presencia y utilización de la imagen con todas sus posibilidades, el desarrollo del argumento en relación con el tiempo y el espacio, la selección de los elementos más sobresalientes de la obra literaria, la utilización de distintos tipos de planos para sustituir elementos puramente teatrales, etc. El lenguaje cinematográfico, así como sus concretas peculiaridades, que habían empezado a estudiar los formalistas rusos, era ya conocido en España (v., entre otros, Amo, 1948; Begoña, 1953).

El diálogo, por sí mismo, constituye un elemento peculiar que no se da en el cine hasta la aparición del sonoro y que Entrambasaguas no valora en exceso ya que todo lo que pueda ser expresado por otros medios (serie de planos, gestos, imágenes, referencias...) debe serlo evitando excesos en este campo puesto que la convivencia en pantalla de imagen, gesto y diálogo complica la situación; además, en el cine, frente al teatro, en el que la existencia de un solo plano y la proximidad visual y auditiva con los espectadores hacen necesaria la presencia de abundantes diálogos, el diálogo requiere mayor precisión y sencillez al estar destinado a un público más variado y tener mayor divulgación. Uno de los nuevos problemas que se plantea es el doblaje, que Entrambasaguas destesta; sin embargo, esta práctica tuvo en España partidarios y detractores como ha constatado Begoña, quien no deja de señalar que es "monstruoso y antinatural hacer hablar a un intérprete por otro" (Begoña, 1953: 155), aunque considera "deshonesto" tanto desde el punto de vista fílmico como comercial sustituir el doblaje por la rotulación.

A pesar de todas las complicaciones -como el doblaje que detesta- el crítico no puede dejar de reconocer que la aparición del diálogo en el

marco del cine mudo, basado en la mímica y el rotulado o la voz de un explicador, realzó la expresión mímica alejándola del espectáculo de feria. Acorde con el hecho de que el cine sonoro contribuyó a una nueva colonización por parte del teatro, denominada por Entrambasaguas (1954: 112) "excesivo prejuicio teatral", propone cinco características para el diálogo cinematográfico que constituyen por sí mismas un manifiesto, compartidos por no pocos autores, del lugar que debía ocupar la palabra en una arte dominado por la imagen:

[1] el diálogo debe subrayar la acción en su desarrollo, nunca detenerla, paralizándola en un plano, y menos cuando éste es primero y de solos los personajes que dialogan, pues en tal caso el fracaso se evidencia. [2] se empleará el diálogo cuando ningún recurso plástico, sea el que fuere, pueda sustituirle, ni siquiera el sonido puro. [3] el diálogo no deberá llevar en sí ninguna imagen plástica, sino una expresión fundamentalmente ideológica. [4] el vocabulario dialogístico no debe plantear un mundo mental ajeno a la imagen plástica que subraya, sino ser dúctilmente esclavo de ésta. [5] "decir todo con las menos palabras posibles", tiene aquí su eficacia absoluta (Entrambasaguas, 1954: 111-112)

Entrambasaguas se incluye así entre los autores que muestran su disgusto ante la aparición del cine sonoro (un caso significativo es Arnheim, 1938). Consciente de que el cine mudo cuando tiende al teatro es teatro sin palabras, gesto, ademán y pantomima, también lo es de los riesgos que conlleva el sonoro con la aparición del que se ha llamado teatro filmado y la necesidad de contar con especialistas en palabras, esto es, escritores, lo que favorece la dependencia del cine en relación a la literatura. Los cambios han sido anotados también por Moreno y Rodríguez Monegal (1955: 15): "Con el cine mudo las relaciones entre teatro y cine no constituyeron un problema. Con el cine sonoro empieza el teatro filmado. A partir de ese momento las fronteras entre cine y teatro se hacen cada vez más imprecisas y hubo quien pensó que el cine quedaría limitado a un mero vehículo de los géneros teatrales más populares".

Por otro lado, la caracterización literaria del guión no podía ignorar las peculiaridades del cine, como tampoco podía obviar la influencia de la nueva cultura cinematográfica en el ámbito literario, sobre todo

cuando el cine se convierte en arte y muestra un potencial expresivo que supera el presente en la literatura clásica, de ahí la superioridad del nuevo arte y su influencia en la literatura, antigua compañera de viaje a la que ahora le exige más. El teatro, desde esta perspectiva, basado en un solo plano, con recursos casi inalterables como decorados, luz, etc. y teniendo que suplir con la palabra imagen y gesto, aparece como claramente inferior, de ahí que utilice recursos procedentes del nuevo arte como la sucesión de planos o la simultaneidad de éstos en escena. No podemos olvidar que cuando Griffith introduce el primer plano y el plano general altera de forma importante los hábitos del espectador teatral y además se aleja considerablemente de la estética dramática clásica. La novela, a su vez, también busca una ampliación de horizontes al desarrollar su acción a través de una sucesión de imágenes detalladas, al utilizar descripciones más plásticas o al hacer desaparecer prácticamente el argumento a partir de imágenes en las que destaca el estilo, manifestación por su parte de la plasticidad del idioma. En la poesía la influencia cinematográfica se considera paralela a la revalorización lírica que se produce a partir del surrealismo y en la que destaca la plasticidad sensorial en que la se pueden detectar claras huellas cinemáticas.

El arte puro, por tanto, no existe, y el cinematógrafo ha contribuido de forma decisiva a ponerlo de manifiesto. Además, lo accesorio ocupa en la literatura, con la excepción de la novela y drama policíacos y la poesía, un lugar secundario, mientras que en el cine su función es primordial ya que no sirve para ambientar a los protagonistas sino para sustituirlos o hablar por ellos.

Literatura a secas y filmoliteratura o literatura cinematográfica son, por tanto, distintas aunque estén interrelacionadas en muchos aspectos. La especificidad del fenómeno cinematográfico, basada en la imagen plástica pura que en un principio mostró una capacidad expresiva tal que hacía innecesarios el relieve, la voz y el color, ha de mantenerse. Por eso propone la adaptación de la obra de Eugenio d'Ors *Eugenio y sus demonios*, ensayo que carece de las características más habituales de las obras que adaptan al cine, sobre todo novelas y obras teatrales. Pero "el cine no es teatro, [...] no debe ser teatro, ni confundirse jamás con él" (Entrambasaguas, 1954: 129), y esto aun existiendo una crisis de la que el crítico es consciente, así como de su causa mas inmediata: el cine, que ha ofrecido su propia técnica, de mayor aceptación entre el público, siendo así desdeñada la puramente teatral. El problema se plantea en los siguientes términos:

Admitamos, pues, que no hay decadencia del teatro, sino escamoteo de éste, supliendo su complicada técnica pura, con lo fácil de ella y lo fácil de la cinematográfica, no menos complicada en su pureza, y en consecuencia, achaquemos a este sistema híbrido que el cine no acabe de liberarse del teatro, su tremendo tutor en sus orígenes, reforzado, a veces, por las adaptaciones a la pantalla de obras dramáticas, y que el teatro vaya olvidando su tecnicismo y recomendando sus escenas con trozos de celuloide (Entrambasaguas, 1954: 139).

Los dramaturgos tienen que buscar un teatro puro, que sería el puro teatro -y que no podría estar basado, por ejemplo, en las unidades neoclásicas que mostraron su fracaso en el mismo siglo XVIII- y debería apoyarse en "los medios actuales" y hacerlo, a la vez, "ensimismándose, más de lo que se suele, en esas dimensiones escénicas, reducidas, sí, pero llenas de una intensidad dramática muy propia de la concentración característica de nuestro tiempo" (Entrambasaguas, 1954: 143). La cuestión de las crisis teatrales venía de lejos y había producido abundantes reacciones que con frecuencia se centraban en torno a las consecuencias derivadas de la invención del cinema (García Pavón, 1979; Navas, 1928). Frente a los que consideran nefasta la aparición del cine para el teatro, Entrambasaguas logra ver con claridad las repercusiones de las interrelaciones entre cine y teatro y como la salida al conflicto planteado durante décadas podía hallarse en el reconocimiento de la especificidad de cada una de estas artes sin negar a la altura de 1954 las que ya eran más que evidentes influencias mutuas. Y es que tras la Segunda Guerra Mundial "ya nada queda de lo teatral, más que aquello que queramos ver en las comedias americanas o en ese *cine impuro* que decía BAZIN -que sin duda es cine y no teatro-, y las obras demuestran que se puede adaptar teatro de un modo filmico pleno sin concesiones" (Guarinos, 1996: 25).

En definitiva, como ha señalado Urrutia (1984: 34), con cuyas palabras termino, "La *Filmoliteratura*, de la que habló Joaquín de Entrambasaguas, apenas tuvo repercusión, y creo que injustamente. Pensemos, por ejemplo que la afirmación escrita por Frank D. McConell, en 1975, en su libro *El cine y la imaginación romántica*, y a la había hecho Entrambasaguas veinte años antes en *Filmoliteratura. Temas y Ensayos*".

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMO, A. del (1948). *El cinema como lenguaje*. Madrid: Talleres Tipográficos Rehyma.
- ARNHEIM, R. (1938). "El nuevo Laocoonte: los componentes artísticos y el cine sonoro". En *El cine como arte*. Barcelona: Paidós, 1990.
- BUENO, M. (1930). "Literatura cinematográfica. Un pleito curioso". *ABC*, 20 de agosto.
- BEGOÑA, M. de (1953). *Elementos de filmología. Teoría del cine*. Madrid.
- CABERO, J.A. (1949). *Historia de la cinematografía española*. Madrid: Gráficas Cinema.
- CAMÓN AZNAR, J. (1952). "La cinematografía y las artes". *Revista de Ideas Estéticas* 39, 249-301.
- CAMPOS, J. (1968). "Los pioneros de la crítica cinematográfica en España". *Cinestudio* 70.
- EGIDO, L.G. (1965). "Elegía por un cine nonato". *Ínsula* 224-225, 2.
- ENTRAMBASAGUAS, J. de (1954). *Filmoliteratura (Temas y ensayos)*. Madrid: C.S.I.C.
- FERNÁNDEZ CUENCA, C. (1947). *Cervantes y el cine*. Madrid: Orión
- GARCÍA ESCUDERO, J.M. (1959). "Los intelectuales ante el cine". *Cinema Universitario* 9, 22-33.
- _____(1962). *Cine español*. Madrid: Rialp.
- G. EGIDO, L. (1955). "La literatura y el cine". *Cinema Universitario* 2, 47-49.
- GARCÍA PAVÓN, F. (1979). "Breve lista de crisis teatrales". *ABC*, 5 de agosto.
- GÓMEZ, E. (1945). *El guión cinematográfico. Su teoría y su técnica*. Madrid: Aguilar
- GRANADOS FERNÁNDEZ, J. (1952a). "Panorámica en torno a un problema fílmico". *Revista de Literatura* I, 211-216.
- _____(1952b). "La poesía en su nueva forma: Walt Disney". *Revista de Literatura* II, 327-341.
- _____(1953). "El montaje como valoración filmoliteraria". *Revista de Literatura* III, 347-361.
- GUARINOS, V. (1996). *Teatro y cine*. Sevilla: Padilla-Alfar.
- GUBERN, R. (1973). *Historia del cine*. Barcelona: Danae.
- MÉNDEZ LEITE, F. (1959). *Secretos del cine*. Barcelona: Juventud.

- MORENO, J.L. y RODRÍGUEZ MONEGAL, E. (1955). "Cine y teatro". *Film Ideal* (1961) 65, 13-15; 66, 15-17; 67, 22-26.
- NAVAS, F. (1928). *Las Esfinges de Talía o encuesta sobre la crisis del teatro español*. Madrid: Imprenta Real del Ministerio de El Escorial.
- PEÑA-ARDID, C. (1992). *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra.
- PULIDO TIRADO, G. (1995). "Neorrealismo fílmico y literatura social en *Ínsula*". En J. A. Hernández Guerrero (ed.) *Nociones de literatura*. Cádiz: Universidad, 301-310.
- _____(2002). "Los fundamentos teóricos de la relación entre teatro y cine en España. De la adaptación a la transcodificación". *Anales de Literatura Española Contemporánea* 27, I, 103-119.
- URRUTIA, J. (1984). *Imago litterae. Cine. Literatura*. Sevilla: Alfar-Padilla.
- UTRERA, R. (1985). *Escritores y cinema en España. Un acercamiento histórico*. Madrid: Ediciones JC.
- ZÚÑIGA, A. (1948). *Una historia del cine*. Barcelona: Destino, 2 vols.

LAS FRONTERAS EXPRESIVAS ENTRE TEATRO Y CINE

1. Los escritores y el cine en España: los precursores

Las relaciones entre teatro y cine despertaron gran interés en España desde la aparición misma del cinematógrafo. Dicho interés se manifestó durante algunas décadas en distintas polémicas que se suscitaron, al igual que en otras latitudes, en torno a la validez y la especificidad estética del cine -invento de origen decimonónico, fruto de un elevado proceso de industrialización- y, por tanto, la legitimidad de competir con el teatro, cuyo origen se remonta a épocas inmemoriales y cuyo carácter artístico resultaba incuestionable entonces. A la par que aparece el cine se produce la incorporación al mundo de las letras de un grupo importante de escritores entre los que hay que mencionar a Jacinto Benavente, Carlos Arniches, Vicente Blasco Ibáñez, los hermanos Álvarez Quintero, Concha Espina, Eduardo Marquina, Gregorio Martínez Sierra, Pedro Muñoz Seca y otros muchos que se vincularon al proceso creador cinematográfico mostrando distintas opiniones a favor o en contra del nuevo invento, pero teniéndolo siempre como referente. Y es que el triunfo del cine coincidió con una crisis del teatro provocada, entre otras causas, por el éxito que tenía el nuevo espectáculo, de ahí que los dramaturgos no pudieran mantenerse al margen.

Las reacciones de los hombres de teatro, tal como ha puesto de manifiesto Rafael Utrera (1985:18), fueron variadas y pueden agruparse en torno a cuatro actitudes fundamentales: el interés por la producción cinematográfica con independencia de la teatral, que se traduce en la exis-

tencia de dramaturgos que se incorporan al mundo del cine como realizadores, productores, guionistas, etc.; el intento de producir innovaciones en la escena a partir de la estética cinematográfica, sobre todo incluyendo proyecciones; la propuesta teórica y práctica de superar la crisis del teatro mediante la creación de un teatro espectáculo de características cinematográficas que se aprovechara de las innovaciones técnicas del cine; y, la adopción de una actitud intermedia por parte de quienes escriben para el cine desde perspectivas teatrales. Tampoco los escritores pertenecientes al Modernismo y a la Generación del 98 se mantuvieron indiferentes ante el nuevo invento, convertido muy pronto en un fenómeno social por lo que tenía de representativo del hombre moderno, y reaccionaron ante él aceptándolo o rechazándolo. En este caso también se generaron discusiones en artículos periodísticos o ensayos -algunos de enorme lucidez crítica- y se produjeron trasvases de escritores al ámbito cinematográfico que ejercieron de guionistas, actores o realizadores (Utrera, 1981).

Con las vanguardias y la Generación del 27 estas relaciones se intensifican, pues estamos en una época en la que el acercamiento entre distintos tipos de arte se produce con gran frecuencia. El cine se convierte en muchos casos en referente importante para el estudio de la producción de escritores como García Lorca (Utrera, 1982; 1986), por citar un ejemplo significativo, pero también la literatura ocupa un lugar destacado en hombres de cine como Buñuel (Monegal, 1993); por otra parte, los estudios que aparecen en publicaciones periódicas sobre todo muestran mayor rigor en lo que se refiere a la caracterización de ambas artes y a sus relaciones, con lo que ello tiene de esclarecedor (García-Abad García, 1997). En la postguerra este interés se va a seguir produciendo de forma más intensa si cabe hasta la actualidad (Peña-Ardid, 1992: 37-43).

En definitiva, son los escritores -dramaturgos, novelistas o poetas- los que primero se interesan por la estética cinematográfica en tanto que manifestación de un arte característico de la época en la que viven, pero también como un arte que se acerca a su propia actividad literaria de distintas formas. Tal interés es siempre partidista y no pocas veces apasionado, lo que no impide que se produzcan aportaciones a la delimitación de las estéticas cinematográfica y literaria y las relaciones existentes entre ambas. A ellos se les puede atribuir legítimamente el mérito de haber sentado las bases de los estudios procedentes del ámbito académico que se producirán sobre todo en la segunda mitad del siglo XX y de manera especialmente prolífica en las últimas décadas del citado siglo.

2. El teatro y el cine: relaciones desde la práctica, la teoría y la metodología

Al mismo tiempo que escritores y cineastas van estrechando los contactos entre sí y entre las dos manifestaciones artísticas, surge la necesidad de un estudio que, más allá o sobrepasando los límites de la creación artística de uno u otro ámbito, abordara la cuestión de las fronteras expresivas existentes entre teatro y cine con un rigor teórico y metodológico que debería surgir de la postura imparcial del investigador que no toma partido directo en tanto que su función es ofrecer conocimientos y no entrar en polémicas inmediatas en las que defender su propia actividad o atacar a la del que considera un adversario.

Que la imparcialidad total no existe no es ninguna novedad, pero lo cierto es que, frente a la larga historia de manifestaciones críticas y teóricas de personajes directamente implicados en uno de los medios o en ambos, hay que esperar en España a la década de los setenta para encontrar un decidido afán por esclarecer las complejas interrelaciones existentes entre cine y teatro y ofrecer los instrumentos que se consideran más adecuados para su estudio riguroso y sistemático. La reacción teórica se produce, por consiguiente, en época muy tardía, hecho que contrasta con la temprana relación práctica que se manifiesta en las adaptaciones, pues la primera adaptación de una obra teatral al cine en España es de 1907, *Tierra baja*, de Ángel Guimerá. Desde entonces la práctica de la adaptación ha sido frecuentísima, como se puede comprobar en los repertorios de Gómez Mesa (1978) y Gómez Vilches (1998), y la práctica crítica, por su parte, se ha centrado en el estudio de adaptaciones concretas sin pretender aportar, en la mayor parte de los casos, un modelo teórico de validez general que sólo puede surgir de la previa teorización de las características estéticas de ambas artes y de la delimitación de sus respectivas fronteras expresivas. El principal escollo con el que se ha enfrentado este tipo de investigación es la pertenencia de su objeto de estudio a disciplinas distintas: la historia, crítica o teoría literaria por un lado y la historia o estética cinematográfica por otro. No es de extrañar en este contexto que la semiótica, en tanto que perspectiva de estudio que aborda toda manifestación humana portadora de sentido, haya desempeñado una labor importante que, más allá de los resultados concretos, hay que valorar por lo que ha supuesto de superación de las fronteras que se han establecido entre cine y teatro así como de las jerarquizaciones consecuentes- el teatro se ha considerado mejor que el

cine o viceversa, según la concreta procedencia de cada investigador o sus preferencias intelectuales y personales.

La aparición de la semiótica audiovisual en nuestro país, en consonancia con lo que se estaba produciendo en ámbitos cercanos como Francia e Italia, marca un hito en este tipo de estudios. Jorge Urrutia, cuya tesis doctoral, leída en la Universidad Complutense de Madrid en 1972, estuvo dedicada a este tema, puede considerarse un auténtico pionero. Su apuesta por considerar el método de la literatura comparada como el más adecuado para el estudio cine-literatura se convierte enseguida en un absoluto convencimiento en que la comparación no puede realizarse al margen de la semiótica, entendida ésta en estrecha conexión con la glosemática de Hjelmslev, por lo que su propuesta es la que sigue:

La comparación entre la literatura y el cine no puede hacerse (o, al menos, en el estadio presente de la investigación no parece que pueda proporcionar resultados interesantes) entre las materias y formas de la expresión, sino a partir de la problemática de su plano de contenido. La materia de contenido es, según Hjelmslev (*Ensayos lingüísticos*, 1959), común a todos los fenómenos semióticos. Lo que varía de un sistema a otro es la repartición del campo semántico: la forma del contenido, cuyo estudio comparativo permitía profundizar en el conocimiento de esa relación existente entre ciertas investigaciones del pensamiento y ciertas transformaciones de la forma...” (Urrutia, 1984: 40).

Bajo esta teoría subyace la idea de que la comparación no puede establecerse en el plano de la expresión, entre lenguajes, sino a partir de la sustancia del contenido, que será la que pueda aportar un concepto de literariedad y filmicidad inexistentes en ese momento. Las diferencias y semejanzas entre ambas artes se producen, por tanto, en un nivel más profundo que el de la pura superficie lingüística, en la que tantos estudiosos han centrado sus esfuerzos. La propuesta de Urrutia encuentra su desarrollo en la narratología comparada que, alejada casi siempre de la glosemática -presente, sin embargo, en otras obras posteriores que abordan el tema como la de Helbo (1997: 25)-, encuentra su inspiración más directa en Roland Barthes, Emilio Garroni o Umberto Eco. En este marco renovado se inscriben las propuestas de Peña-Ardid (1992: 109):

Una metodología comparada -establecida, no como método abstracto, sino como el apoyo de la práctica crítica concreta- tendrá, naturalmente, que apoyarse y verificarse en textos literarios concretos o en un grupo de textos de un determinado autor o de una tendencia estética. En este nivel de análisis resultan pertinentes tanto los préstamos de contenido -si los hay- como los que afectan a las técnicas del discurso narrativo o literario de una obra dada y, por supuesto, el estudio de los guiones cuando puedan tener un valor autónomo como pieza escrita, o cuando es el propio autor el que adapta su obra y la lleva a la pantalla.

La consideración de estos elementos fundamentales -préstamos y guión- no ha sido suficiente, pues ha desembocado a menudo en el estudio de adaptaciones aisladas -respondiendo a una realidad ya aludida aquí- que no ha logrado deslindar con la claridad teórica deseable las fronteras expresivas entre las dos manifestaciones discursivas con sus respectivas peculiaridades estéticas, sociológicas, etc., ni tan siquiera construir una teoría de la adaptación con validez más allá de los casos aislados, como he estudiado en otro lugar (Pulido Tirado, 2002).

El problema, tras un siglo de existencia del cine, parece remontarse a los orígenes de éste. Si en un principio cine y teatro confluyeron en un conjunto heterogéneo de manifestaciones espectaculares de carácter popular (Talens y Zunzunegui, 1988), hay que recordar también que el nacimiento del cinematógrafo se produjo en estrecha relación con diversas artes: “El cine nace bajo el predominio de la literatura realista y naturalista, del realismo y del impresionismo en pintura, y tiene su forma visible en lo que se llama “realidad fotográfica”, como la fiel por antonomasia”, como ha señalado Villegas López (1973: 44). Este origen no supuso, sin embargo, la existencia de deudas permanentes e insalvables porque el cine se convierte en arte y adquiere su propia especificidad a partir de Griffith, lo que le permite alimentarse de elementos artísticos variados pero adaptándolos a sus propias características y estructuras, a unos medios de expresión peculiares que le permiten manifestarse de forma diferente a la del resto de las artes. En este sentido ha hablado Rodríguez Merchán (1997: 98) de “solidaria y recíproca ósmosis artística entre familiares” recordando que, desde un punto de vista técnico, la primera madre del cine fue la fotografía y su abuela la tradición pictórica anterior a la

aparición de la imagen técnica mientras que, desde un punto de vista estético, su padre sería el teatro y sus abuelos paternos la ópera y el primitivo music-hall.

A pesar de ello, la literatura se constituyó muy pronto en referente inmediato por encima de las restantes artes, y en su seno la novela se consideró como la más adecuada para ser trasvasada al medio cinematográfico debido a su carácter narrativo, lo que se deja ver aún hoy en autores que hablan de determinadas condiciones indispensables para que se pueda producir una adaptación desde el teatro al cine como la necesidad de que la obra dramática tenga una historia, de que esta sea dramatizada y no narrada, a través de unos personajes, y que se base en un texto completo que reclame una puesta en escena (Méndiz Noguero, 1994), reflejo de la rémora que arrastra la confrontación de ambas artes cuando se estudian bajo el determinismo de un concepto clásico de adaptación en el que el criterio de "fidelidad" parece ser determinante. Resulta obvio que la fidelidad literatura-cine, como entre las relaciones, interrelaciones y analogías entre otras artes, es algo que no sólo no existe, sino que conlleva el prejuicio de una valoración jerárquica que impide una fiel apreciación de cada una de ellas; resulta pertinente hablar, en cambio, de coherencia estética e ideológica, la cual sólo puede alcanzarse tras el conocimiento de lo común y de lo diferencial, esto es, el establecimiento de las fronteras expresivas en cuya delimitación está inmersa buena parte de la crítica y teoría literarias españolas.

3. Hacia la dilucidación de las fronteras expresivas: los códigos teatrales y cinematográficos

Tras la aparición de la semiótica, los estudios en este campo no ignoraron los préstamos, paralelismos o contactos entre cine y teatro (o literatura en general), pero sí trataron de terminar con los malentendidos de toda una tradición crítica en la que la consideración de una jerarquía de prestigio ha estado presente con frecuencia. Las teorías de Umberto Eco tuvieron una repercusión importante en nuestros investigadores. El semiólogo italiano había señalado que para hablar de relaciones o analogías entre cine y narrativa había que distinguir rigurosamente las características específicas de uno y otra ya que son "distintas por la materia artística de que se sirven, por la relación de placer que se establece entre el producto estético y el consumidor, tanto a un nivel psicológico como socioló-

gico, y, por consiguiente, por todos esos elementos "gramaticales" y "sintácticos" que derivan de esos factores" (1962: 194). Eco tampoco pasó por alto que ambas manifestaciones artísticas pueden utilizar estructuras homólogas porque ambas son artes de acción, aunque con fines distintos. Así, el cine, cuando descubre que gracias al montaje puede jugar con varios presentes y cuestionar la noción de sucesión temporal se sirve de ello para contar una historia, mientras que la narrativa, al descubrir la misma posibilidad, la elige como objeto de discurso, esto es, "no se sirve de la combinación de series temporales para narrar una historia que exigiera este artificio, sino que, en realidad, relata varias historias para poder profundizar el tema de la posibilidad de combinación de series temporales, eligiendo, en definitiva, como "tema" del relato el problema del tiempo (y a través de éste el de la consciencia)" (*ibidem*: 199-200). Estas oportunas observaciones, realizadas tempranamente, van a ser conocidas en España sobre todo a partir de 1970, fecha de traducción del libro en el que se incluye el ensayo y fecha también decisiva para la implantación y difusión de la semiótica en nuestro país.

A tales premisas teóricas Eco va a unir muy pronto propuestas concretas para realizar el análisis que, según su concreta posición teórica, se considera como el más pertinente. El concepto clave es el de código entendido como el sistema de reglas socialmente convencionales, a nivel no consciente, sobre las que se organiza el mensaje que sirve al emisor para establecer la comunicación (Eco, 1971: 80). Tal concepto de código se va a ver ampliado posteriormente hasta poner de manifiesto la variedad de sentidos que encierra el término, entre los que se impone, como el más habitual, la idea de que los códigos son sistemas o estructuras que pueden subsistir independientemente del propósito significativo o comunicativo que los relacione entre sí y que están compuestos por un conjunto finito de elementos estructurados en oposiciones y regidos por reglas combinatorias por las que se pueden generar ristra finitas e infinitas (Eco, 1976: 63 y ss.). Su operatividad en las ciencias humanas es de enorme importancia en este campo ya que "semejantes sistemas se postulan o reconocen precisamente para mostrar que los elementos de un sistema pueden transmitir los elementos de otros, por estar relacionados mutuamente" (*ibidem*: 66). De donde se deduce que el paso de un código a otro es posible.

Además, el autor italiano ya había establecido una diferenciación oportuna en este campo entre código fílmico, basado en la comunicación de determinadas reglas de narración, y código cinematográfico, en el que

interviene para su reproducción toda una serie de máquinas (Eco, 1968: 236-237). La confrontación entre código literario y código fílmico sería el más fácil de realizar y el que ofrecería mayores similitudes; el código cinematográfico, en cambio, marcaría cierta especificidad del cine que no encuentra paralelo en la literatura. Pero lo importante es que al abordar el cine como un código determinado (conjunto de códigos en realidad que le otorgan una concreta especificidad) primero terminamos con la idea tan frecuente en el estructuralismo de que cualquier código extralingüístico puede construirse sobre la base del modelo de la lengua -como sucede en buena parte de los creadores y defensores de un "lenguaje cinematográfico"-, y, segundo, nos permite ver que un código se construye sistematizando rasgos pertinentes de las convenciones narrativas, ya sea a nivel microscópico o macroscópico; por otra parte, las articulaciones más precisas de sus rasgos pertinentes pueden ser ajenas a aquel código y ser explicadas por un código subyacente. A todo esto hay que unir que el código fílmico, en opinión de Eco (*ibidem*: 247), articula no sólo códigos verbales y sonoros, sino que también asume otros códigos como el icónico, iconográfico, perceptivo, tonal, etc. Aunque la distinción entre códigos cinematográficos específicos y códigos fílmicos había sido establecida ya por Metz (1971: 157-190), Eco la retoma para desarrollar el estudio de la imagen que se traduce, fundamentalmente, en el intento de reducir a código el lenguaje de la imagen, lo que conlleva una revisión, cuando no cuestionamiento, del concepto tradicional de icono o signo icónico.

En efecto, si por signo icónico se venía entendiendo el que guarda cierto tipo de semejanza natural de una imagen con la realidad que representa, Eco niega este hecho al considerar que ninguna imagen posee ninguna propiedad del objeto representado y que la motivación del signo icónico no es convencional, sino arbitraria ya que "los signos icónicos reproducen algunas condiciones de la percepción, correspondientes en base a códigos perceptivos normales; en otras palabras, nosotros percibimos la imagen como mensaje referido a un código dado, pero éste es el código perceptivo normal, que preside todos nuestros actos de conocimiento" (1971: 84). Es por ello que los códigos icónicos son más débiles, transitorios y limitados a grupos concretos, o a las elecciones de una persona, y no códigos fuertes como el de la lengua verbal. A ello hay que unir las distintas articulaciones que pueden darse en los códigos, tema ya estudiado por Martinet que retoma Umberto Eco para establecer la especifici-

dad del código cinematográfico.

Partiendo del hecho de que hay códigos sin articulación (el bastón blanco del ciego o el semáforo), códigos con la segunda articulación únicamente (las líneas de autobuses con dos números), códigos con sólo la primera articulación (la numeración de las habitaciones de un hotel), códigos con dos articulaciones (las lenguas) y códigos con articulaciones móviles (la música tonal o los grados militares), Eco detecta la existencia de un código, el único, que posee tres articulaciones, el cinematográfico, en el que habría que distinguir: "*figuras* que se combinan en signos, pero que no son parte de su significado; *signos* que se combinan eventualmente en *sintagmas*; elementos "X" que nacen de la combinación de signos, que no son parte de su significado" (1971: 103). La situación se hace así más compleja puesto que los signos icónicos se combinan en semas y dan origen a fotogramas generando a la par "una especie de plano de profundidad, de espesor diacrónico, que consiste en una porción del movimiento total en el interior del encuadre; movimientos que, por combinación diacrónica, generan otro plano, perpendicular a éste, que consiste en la unidad del gesto significativo" (*ibidem*: 106). Toda esta riqueza contextual es la que hace que el cine sea una forma de comunicación más rica que la palabra ya que los distintos significados no se van estableciendo a lo largo del eje sintagmático sino que están copresentes, reaccionando recíprocamente y haciendo surgir varias connotaciones.

Ni que decir tiene que este riguroso estudio del código cinematográfico debió ir acompañado de otro similar en relación al teatro, hecho que hubiera contribuido decisivamente a solventar la problemática cuestión de la confrontación entre ambos. Pero Eco no ha sentido interés por esta otra manifestación artística, hecho que ha puesto de manifiesto sin rubor alguno: "el teatro representa la forma de comunicación que me es más extraña, a la que nunca he dedicado estudios particulares y de la que, en los últimos años, por razones del todo accidentales, me he encontrado ausente y distraído" (1985: 42). No sorprende, por tanto, que se limite a calificar al teatro de signo y de signo ficticio no porque sea un signo fingido o un signo que comunica cosas inexistentes sino porque finge no ser un signo, lo que no le impide ver la importancia que desempeña el cuerpo humano es este peculiar signo -natural, analógico y motivado a su juicio- y la presencia de la cinésica, paralingüística y proxémica, aunque termine por afirmar, en contra de los múltiples y fructíferos estudios existentes al respecto, que la contribución de la semiótica al teatro es mínima.

En España han sido, como se ha dicho ya, el cuestionamiento de las adaptaciones entendidas como reproducción fiel del original y la introducción de la semiótica las que han conducido a la consideración de la transcodificación como la posición teórica más operativa y coherente en este ámbito. Virginia Guarinos, pionera de la investigación entre teatro y cine -las de cine y novela han sido numerosas y se han producido cronológicamente antes- ha propuesto la idea de la transcodificación aunque cuestionándola:

Las comparaciones deben efectuarse sobre las similitudes o diferencias entre estructuras sintácticas narrativas o poéticas. En el caso de la transcodificación cine-literatura podrá llegarse a lo sumo mantener diferentes expresiones en parecidos niveles de contenido pues los códigos que utilizan no son homogéneos. [...] en teatro, al no ser narrativo, no pueden encontrarse similitudes de estructuras con la sintaxis de la narración fílmica, y además, puesto que es de naturaleza icónica y audiovisual, la puesta en escena se encuentra en la base de la cadena de producción fílmica, como material profílmico, por lo que en sí no se puede establecer la relación entre niveles de contenido desde el momento en que el teatro ese recogido como expresión y contenido, como signo completo, y absorbido (1996: 64).

El teatro, en efecto, no se caracteriza por su carácter narrativo, si bien es cierto que ello no impide que puedan existir obras con este carácter (Abuín González, 1997). La categoría imperante es la de la representación, que ocupa un lugar destacado también en el cine, el cual aprendió a narrar de la literatura decimonónica con la que mantuvo estrechas relaciones en el momento decisivo de conformarse como manifestación artística con un lenguaje propio (Company, 1987: 19-55). Ahora bien, las relaciones entre teatro y cine han presentado casi siempre una deficiencia importante, la consideración del teatro como texto, lo que se viene llamando en las últimas décadas del siglo XX drama frente al teatro que sería la expresión total de texto y representación o puesta en escena. Las adaptaciones se han llevado a cabo desde el texto dramático, por lo que se ha considerado como una manifestación literaria y no espectacular, punto este último que constituye su esencia, de ahí que se hayan adaptado siempre obras de teatro tradicional. De esta forma "quedan al margen las

formas teatrales de las culturas orientales o africanas y los modos de escena como la *commedia dell'arte*, la farsa, la revista y las formas parateatrales actuales como *happenings*, *performances*, o la tradición del *music-hall...*" (Sánchez Noriega, 1999: 59-60). Si la caracterización se realiza en los términos que encontramos en Guarinos (*ibidem*: 69), "reducción y mimesis, frente a fragmentación y diégesis, son el *propium* de la representación teatral y fílmica respectivamente", habría que concluir que son manifestaciones entre las que no resulta pertinente la comparación o cuya relación es cuestionable como se deduce de la siguiente declaración: "El cine es narrativo y su sintaxis y construcción discursiva, y el modo de comunicación y de recepción nada tienen que ver con las del teatro. Si tienen que ver es que algo pasa, es que la maquinaria fílmica no está funcionando a pleno rendimiento" (*ibidem*: 40). Pero existe otra salida: la comparación es pertinente porque se trata de dos manifestaciones distintas de un mismo fenómeno como señalaron certeramente hace años Moreno y Rodríguez Monegal (1955: 26):

El cine y el teatro son artes visuales vinculadas por su condición común de artes dramático-representativas. Su forma directa y concreta de presentar lo dramático las separa de las artes narrativas, que suponen un narrador (presentación indirecta) y se sirven de signos (presentación abstracta). Las obras que aquellas artes crean tienen naturaleza ontológica, y se manifiestan en la realidad por medio del espectáculo. La diferencia entre ellas es de grado, de estilo. Pero el cine, dada la superioridad de sus medios, podría crear obras en el estilo del teatro.

Este hecho ha sido ignorado por la dependencia crítica de lo literario, de los textos escritos, que se han constituido en punto de referencia habitual. Confrontar dos manifestaciones dramático-representativas habría obligado a repensar una metodología apta en este terreno que tal vez sólo podía ofrecer la semiótica, aunque hasta el momento no lo haya hecho, si bien es cierto que la caracterización individual de teatro y cine como prácticas significantes se encuentra hoy completa. En este contexto ha sido la obra de narratólogo Seymour Chatman *Historia y discurso* (1978) la que se ha constituido en modelo metodológico de muchos investigadores españoles que han aspirado a realizar estudios profundos. No podemos olvidar tampoco la posición de autores que optan por seguir el

método de trabajo que "sigue el del creador" (Jaime, 2000: 40), lo que no les impide recurrir a categorías que por evidentes son inevitables en cualquier estudio como tema, asunto, personaje, época, lugar, género o tono, aunque desde perspectivas amplias -ética o visión del mundo y estética o lenguaje artístico- y con el trasfondo de la constante y frecuente práctica de las adaptaciones, lo que conduce a conclusiones en las que se resalta con entusiasmo la complicidad entre literatura y cine.

Ahora bien, el problema principal sigue sin resolverse. Tal vez el término transcodificación, si queremos aplicarlo en sentido estricto, no sea exacto ya que, efectivamente, los códigos teatrales y los cinematográficos no son los mismos, o al menos no todos, algo absolutamente lógico ya que si hubiera una total coincidencia de códigos y funciones no estaríamos ante dos actividades distintas sino ante la misma. La dependencia literaria antes mencionada ha sido la responsable sin duda de que se le haya dado más importancia al código verbal (del que dependerían elementos del contenido como trama y ritmo y personajes, diálogos, espacio, tiempo, enunciación, etc.) que a los códigos icónicos, perceptivos, de reconocimiento, etc. (Eco, 1971: 87 y ss.). Existen, sin embargo, intentos de romper con este vicio literario como el análisis propuesto por Guarinos (*ibidem*: 71 y ss.), en el que se contemplan la puesta en escena, la puesta en cuadro, la puesta en serie, la enunciación, los existentes, los acontecimientos y las transformaciones; en este caso es el cine el que se convierte en referente para el análisis del teatro que se presenta ligado a convencionalismos atávicos y carente de los recursos técnicos del nuevo arte por lo que parece contar con menos posibilidades expresivas, posición que comparten los más fervientes admiradores del séptimo arte que creen que así pueden terminar con el que se ha considerado "imperialismo literario" durante mucho tiempo. En el ámbito plenamente cinematográfico esta posición ha llevado a producir obras que ofrecen una visión fiel y completa del cine como es el caso del estudio de Carmona (1991), quien señala puntualmente los componentes filmicos, tanto los signos como los códigos (tecnológicos, visuales, gráficos, sonoros y sintácticos), la puesta en escena, la puesta en serie y la construcción de sentido. Ahora bien, son justamente los códigos filmicos señalados, si exceptuamos el tecnológico, los que aparecen en la obra teatral, y en ellos pueden inscribirse los trece sistemas de signos que señalara Kowzan (1970: 68 y ss.) como definitorios del hecho teatral: palabra, tono, mímica, gesto, movimiento, maquillaje, peinado, vestuario, accesorios, decorado, iluminación, música

y efectos sonoros, todos ellos estrechamente vinculados a la puesta en escena.

Sin duda, el tercer paso de la crítica española (tras el estudio desde la perspectiva literaria primero y desde la cinematográfica después) ha de ser el estudio desde la consideración de la especificidad del fenómeno teatral. En este punto no faltan estudios completos e imprescindibles como la *Semiología de la obra dramática* de M^a del Carmen Bobes Naves (1997: 158) quien modifica los sistemas de signos propuestos por Kowzan para reestructurarlos de la manera que sigue: la palabra; los signos paraverbales: tono timbre, ritmo (acaso intensidad, si la desglosamos del tono); los signos quinésicos: mímica del rostro y gestos de las manos y del cuerpo; los signos proxémicos: distancias y movimientos de los personajes; los signos en el actor: peinado, traje y maquillaje; el decorado; los accesorios; la luz; la música; y el sonido". Bobes habla de signos y no de códigos porque si se considera que los códigos son convencionales y tienen un valor social que permite su uso en una comunidad en la interacción y en la interpretación, integrarían sus unidades mediante oposiciones basadas en determinados criterios. La expresión utilizaría códigos dramáticos convencionales y crearía códigos limitados y también circunstanciales mediante la oposición entre unidades sémicas, pero "si llamamos códigos sólo a los conjuntos de unidades paradigmáticas y de normas de combinación estables y admitidos socialmente, entonces la materia expresiva del teatro no constituiría en muchos casos códigos" (*ibidem*: 156). Hecho que no conlleva grandes problemas puesto que a juicio de esta autora en escena todo se convierte en signos que son circunstanciales y los signos se estructuran en códigos también circunstanciales.

En suma, entre el cine y el teatro existe una relación más estrecha que entre cualquiera de ellos y la literatura entendida como manifestación artística *escrita* y, aunque la materia literaria esté en la base de muchas manifestaciones cinematográficas y teatrales, lo está en tanto que previamente ha sido transformada en materia verbo-icónica. Teatro y cine son manifestaciones espectaculares que comparten no pocos códigos, si bien el tratamiento que reciben éstos en cada caso es distinto. Las fronteras, por consiguiente, no son tan rígidas como a veces se ha querido demostrar, y prueba de ello son no sólo las frecuentes adaptaciones sino los préstamos expresivos bilaterales que a lo largo de todo un siglo se han producido entre teatro y cine y entre cine y teatro. La representación, la puesta en escena -con todos los elementos que conlleva-, es en ambos casos funda-

mental. La fijación de sus respectivas estéticas ha de realizarse a partir de este hecho y utilizando una metodología que proceda de un frente común, que es el único que puede ofrecer resultados auténticamente válidos, libres de partidismos. El profesional que aborde este tema ha de ser tan profesional del cine como del teatro y no puede descuidar su formación literaria por todo lo expuesto hasta aquí. La perspectiva semiótica, atendiendo a la triple dimensión semántica, sintáctica y pragmática de todo signo (ya sea verbal o no) dispone de herramientas enormemente útiles para derripar los límites estancos de las disciplinas tradicionales que impiden un desarrollo fluido y natural del conocimiento de distintos fenómenos humanísticos que se caracterizan por una rica complejidad que el investigador no puede ignorar.

Ahora bien, los estudios culturales, que tanto arraigo están teniendo en el ámbito anglosajón, se presentan también como una perspectiva operativa a partir de la cual abordar las relaciones de semejanza y diferencia entre dos manifestaciones culturales de gran arraigo en nuestra época, arraigo motivado en gran medida porque se desarrollan al margen del canon literario clásico, radicalmente cuestionado ahora, en tanto que su especificidad se centra cada vez más en la espectacularidad y nunca en la literariedad que las perspectivas tradicionales han mantenido durante décadas y siguen defendiendo con más frecuencia de la que parecería razonable. De ahí que el futuro de teatro y cine, sin duda prometedor, no pueda entenderse al margen de la consideración amplia de las manifestaciones culturales que están rompiendo con el viejo *status quo* y están dando lugar a fenómenos que se producen y se consumen de una forma radicalmente distinta de la literatura clásica, cuya desacralización parece ya evidente. Las artes verbo-icónicas cuentan por tanto con una situación óptima para su desarrollo, hecho que no podemos ignorar al abordar teatro y cine y sus mutuas interrelaciones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABUÍN GONZÁLEZ, Á. (1997). *El narrador en el teatro*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela. .
BOBES NAVES, M.C. (1997). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco/Libros, 2ª ed. corregida y aumentada.

- CARMONA, R. (1991). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.
CHATMAN, S. (1978). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus, 1990.
COMPANY, J.M. (1987). *El trazo de la letra en la imagen. Texto literario y texto fílmico*. Madrid: Cátedra.
ECO, U. (1962). "Cine y literatura: la estructura de la trama". En *La estructura ausente*. Barcelona: Martínez Roca, 1970, 194-200.
_____. (1968). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen, 1994.
_____. (1971). "Sobre las articulaciones del código cinematográfico". En Pérez Estremera, M. (ed.). *Problemas del nuevo cine*. Madrid: Alianza, 1971, 77-108.
_____. (1976). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, 1991.
_____. (1985). *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Lumen, 1988.
GARCÍA-ABAD GARCÍA, T. (1997). "Dos estéticas en contacto. Lo cinético y lo dramático". *Revista de Literatura* 59, 118, 465-481.
GÓMEZ MESA, L. (1978). *La literatura española en el cine nacional*. Madrid: Filmoteca de España.
GÓMEZ VILCHES, J. (1998). *Cine y literatura. Diccionario de adaptaciones de la literatura española*. Málaga: Excmo. Ayuntamiento de Málaga.
GUARINOS, V. (1996). *Teatro y cine*. Sevilla: Padilla.
HELBO, A. (1997). *L'Adaptation. Du théâtre au cinéma*. Paris: Armand Colin.
HJEMSLEV, L. (1957). *Ensayos lingüísticos*. Madrid: Gredos.
JAIME, A. (2000). *Literatura y cine en España (1975-1995)*. Madrid: Cátedra.
KOWZAN, T. (1970). *Literatura y espectáculo*. Madrid: Taurus, 1992.
MÉNDIZ NOGUERO, A. (1994). "Diferencias y relaciones entre teatro y cine. Hacia una teoría de la adaptación cinematográfica". En Eguiluz, F. (ed.). *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción*. Vitoria: Universidad del País Vasco.
METZ, C. (1971). *Lenguaje y cine*. Barcelona: Planeta, 1973.
MONEGAL, A. (1993). *Luis Buñuel de la literatura al cine: una poética del objeto*. Barcelona: Anthropos.
MORENO, J.L. y RODRÍGUEZ MONEGAL, E. (1955). "Cine y teatro". *Film Ideal* 1961, 65, 13-15; 66, 15-17; 67, 22-26.

- PEÑA-ARDID, C. (1992). *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra.
- PULIDO TIRADO, G. (2002). "Los fundamentos teóricos de la relación entre teatro y cine en España. De la adaptación a la transcodificación". *Anales de Literatura Española Contemporánea/Annals of Contemporary Spanish Literature* 27, I, 103-119.
- RODRÍGUEZ MERCHÁN, E. (1997). "Teatro y cine". *República de las Letras* 54, 91-104.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J.L. (1999). "Un modelo teórico-práctico de análisis de adaptación cinematográfica de textos teatrales". En Ríos Carratalá, J.A. y Sanderson, J.D. (eds.). *Relaciones entre el cine y el literatura: el teatro en el cine*. Alicante: Universidad de Alicante, 59-74.
- TALENS, J. y ZUNZUNEGUI, S. (comp.) (1988). *Historia general del cine. Los orígenes*. Madrid: Cátedra, vol. I.
- URRUTIA, J. (1984). *Imago litterae. Cine. Literatura*. Sevilla: Alfar-Padilla.
- UTRERA, R. (1981). *Modernismo y 98 frente a Cinematógrafo*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- ___ (1982). *García Lorca y el cine (Lienzo de plata para un viaje a la Luna)*. Sevilla: Edisur.
- ___ (1985). *Escritores y cine en España. Un acercamiento histórico*. Madrid: Ediciones JC.
- ___ (1986). *Federico García Lorca-Cine: el cine en su obra, su obra en el cine*. Sevilla: Asecan.
- VILLEGAS LÓPEZ, M. (1973). "Cine, teatro y novela". En Gubern, R. (ed.). *El cine. Enciclopedia del séptimo arte*. Barcelona: Burn Lau, vol. V, 1-106.

II.

AVANCES DE INVESTIGACIONES

LA AUTOBIOGRAFIA Y EL PERIODISMO EN LOS EPISODIOS NACIONALES MEXICANOS DE VICTORIANO SALADO ÁLVAREZ

María Guadalupe Sánchez Robles
Universidad de Guadalajara (México)

La novela histórica surge en la práctica literaria como la expresión de un cambio de mentalidad que se orienta, en el siglo XIX, hacia la puesta en escena de los valores burgueses. Dicho cambio parte de un doble movimiento simultáneo: por un lado, la afirmación de su presencia y por el otro, la negación de los valores que desplaza. Este género no busca siempre una exaltación particular de los acontecimientos y personajes históricos, sino que les aplica una revisión demasiado imprecisa y caótica para que puedan funcionar como testimonios del pasado.

Tampoco podrá mantenerse el enfoque sobre el registro exclusivo y directo de lo popular, ya que éste es, en el mejor de los casos, considerado y abordado como una instancia secundaria cuya aportación -por demás general e, incluso, indefinida- servirá sólo como marco de referencia de la época que se reescribe. Es esta última acción, la reescrituración de la historia, la que señala el camino hacia la problematización del manejo de la temporalidad: el enfrentamiento de las nociones de pasado vs. presente.

En los *Episodios nacionales mexicanos* -publicados en 1902 y 1903 por el jalisciense Victoriano Salado Álvarez en dos series que abarcan 17 años de la historia de México: *De Santa Anna a la Reforma* (1851-1861) y *La Intervención y el Imperio* (1861-1867), el actualizador discurso autobiográfico funciona dentro del campo del enfrentamiento continuidad vs. ruptura, al igual que ocurre en *El Periquillo Sarniento* de

Fernández de Lizardi. Sobre este particular, dice Edmond Cros al presentar el libro de Sonia Marta Mora, *De la sujeción cultural a la patria criolla*:

(...) el análisis de Mora es muy acertado pues funda sus primeras reflexiones sobre la deconstrucción de un hecho estructural, no ya de la novela picaresca, como otros lo han pretendido, sino de todo "relato de vida": su carácter siempre inacabado, incompleto, abierto. Esta constatación le sugiere el desarrollo de una lectura que se articula sobre la oposición entre CONTINUIDAD y RUPTURA, oposición que estoy tentado a aproximar a aquélla que yo mismo había propuesto entre transmisión (continuidad) - Adquisición (ruptura con la ascendencia). El resultado en uno y otro caso es la verificación del papel fundador de la morfogénesis, pártase ya de la deconstrucción de un elemento estructural de la autobiografía como género, ya del funcionamiento de los ideosemas. (Mora, 1995:19)

Este carácter de apertura ("inacabado, incompleto, abierto") es el que contrasta con el tono "cerrado" del discurso histórico, propiamente dicho (el del empleo de fechas, tratados, batallas, personajes), y que está definido, este último, como una instancia relativa al pasado. La rescrituración de la historia bien puede apoyarse en este enfrentamiento, permitiendo al género de la novela histórica su evolución como tal.

Así, la producción autobiográfica, por su carácter de apertura, se infiltra en el discurso histórico de los *Episodios nacionales mexicanos*. Esto significa que la ficcionalización que se suma a los pasajes y personajes históricos que Salado Álvarez toca, es producto de su práctica autobiográfica. De aquí el protagonismo exagerado del narrador Juan Pérez de la Llana y sus desdoblamientos de personalidad en situaciones que sólo la ficción podría haber propiciado. Esta capacidad será igualmente mesurable en el establecimiento de juicios definitorios sobre el pasado del cual escribe y que ya el mismo Salado Álvarez lanza contra "los vicios del antiguo régimen" en la Advertencia que firma, al inicio de la obra.

De esta manera, el enfrentamiento entre las nociones temporales pasado vs. presente, en la realidad de los textos pertinentes a la práctica de la novela histórica, se resuelve en una rescrituración hecha en el presente y que afecta a ese pasado. En la Advertencia a los *Episodios nacionales*

mexicanos, Salado Álvarez realiza su labor siempre desde la perspectiva de un compromiso que parte desde su presente, desde la redacción de sus memorias. En consecuencia, su labor de reconstitución del pasado estará llena de significaciones que apuntarán más hacia su propio tiempo que hacia aquél que pretende denostar.

Al corroborar que en el binomio pasado vs. presente -actualización del enfrentamiento discurso histórico vs. autobiografía que funda a la práctica de la novela histórica- la preponderancia está situada en la influencia que ejerce el presente autobiográfico de la escrituración, cabe replantear el funcionamiento del otro binomio constitutivo del género cultivado por Pérez Galdós y Salado Álvarez: la oposición verdadero (historia) vs. falso (ficción).

Esta problematización es recurrente desde el mismo nivel diegético: en los *Episodios nacionales mexicanos* los personajes narradores insisten en el carácter "verdadero" de lo que cuentan y el mismo autor, en la Advertencia, se lanza a la reconstitución de dicha "verdad" tan preciada. Los instrumentos de que se vale funcionan como garantes de su búsqueda: libros, amigos, y periódicos.

Respecto a este punto, hay que considerar la lectura de Edmond Cros sobre la relación entre la práctica novelística y la historia.

En un ensayo intitulado "L'inscription de l'histoire dans le champ de la fiction. Brève remarque sur la notion de roman historique", publicado en el segundo tomo de *Le Roman espagnol actuel. Pratique d'écriture*, coordinado por Annie Bussière (2001), Cros explica cómo -estudiada en función de la evolución cronológica- la novela histórica ha sido erróneamente anexada a la historiografía. Esta confusión, vigente todavía, condiciona el acercamiento crítico del género en la medida en que -al llamarse histórica- la novela se convierte en objeto de una encuesta sobre la veracidad del testimonio que supuestamente intenta aportar. De esta forma, el novelista queda "autorizado" a explicar el devenir histórico, función que pertenece al *status* del historiador. Apoyado en la demostración de Paul Ricoeur sobre la "derivación indirecta de las estructuras historiográficas a partir de las estructuras de base del relato", Cros añade que como el historiador no puede explicar sin contar, ni puede contar sin utilizar la intriga, una *novela* llamada "histórica" puede ser leída como un *relato* histórico y ciertos libros de historia, como relatos de ficción.

En todo este juego de intercomunicación discursiva, puede cuestionarse, ahora, el papel que juega una práctica como la periodística en la

novela histórica, otro de los aspectos más relevantes de la obra que analizo. Aquí propongo esta pregunta: si una novela histórica puede dar la ilusión de un discurso histórico, ¿cómo un discurso periodístico puede sumarse a la novela histórica y, aparentemente, reafirmar el carácter verosímil de esta última?

El periodismo, como práctica discursiva, presentará en su constitución la misma problemática temporal entre el pasado y el presente, aunque habría que precisar los paralelismos que lo emparentan con los discursos novelístico e histórico y los trazos que lo diferencian.

El primer punto de contacto se localizaría en la posición que adopta sobre la instauración de la verdad. El periodismo, como la historia y la novela con vocación histórica, va a enfocarse en la difusión de una verdad. En el caso de la prensa, esta verdad será el producto directo de la sucesión exclusiva de los días. La cotidianidad, independientemente de su trascendencia histórica -las más de las veces nula-, se volverá noticia. Entonces, el acento de la prensa está más enfocado a los acontecimientos minúsculos, de una población cualquiera, que sin tener plena consciencia, escribe su historia.

Este punto viene a establecer un contacto más entre la novela histórica y la práctica periodística y, a la vez, una diferenciación con el quehacer histórico: el acento está puesto sobre los personajes minúsculos, cotidianos, sobre los eventos cuya trascendencia seguramente borrarán la historia. Esto no significa que el periodismo no pueda abordar los "grandes acontecimientos" de la historia. Su acercamiento es simplemente más inmediato, menos reflexivo, y sin la profundidad que la práctica histórica conlleva o se atribuye. El periodismo guarda en su seno un compromiso más relevante con el signo de la continuidad que con la ruptura que ofrece una lectura de un pasado más lejano. En realidad, el periodismo habla sobre el pasado, pero éste es de una naturaleza más cercana, más inmediata, que se va creando con el devenir de los días.

La información periodística aborda ese pasado cercano de una manera que se aproxima suficientemente a la noción de caos que impregna a la novela histórica, a través de la heterogeneidad que implica la profusión de noticias sobre la "actualidad". Aquí, el criterio es la trasmisión de una noticia que resulte impactante para el lector, independientemente de su naturaleza, con lo que es posible hablar de un carácter indiscriminado de la información, convertida en un nuevo producto susceptible de comercialización.

Por otra parte, la acción que implica un acercamiento al pasado anterior está más comprometida con el signo de la ruptura, de la discontinuidad, que no será el caso de la historia, cuya información tiende a manifestarse de manera homogénea, es decir, concierne a una época, situación y personajes específicos. Por estas razones, en la labor periodística no es factible, desde el punto de vista discursivo, establecer un parentesco con la práctica histórica y la verdad que de ella emana: la labor del historiador y la labor del periodista divergen en su acercamiento a la verdad de los acontecimientos que narran. Finalmente, el periodismo establecería un punto de contacto con la historia a través de la misma estructuración "historiográfica" (enumeración de fechas, nombres de personajes, acontecimientos) que permite el contacto entre el discurso histórico y la novela de ese género, además de asegurar la suficiente cercanía con los márgenes de lo verosímil.

Al hablar Sonia Marta Mora sobre *El Periquillo Sarmiento* y al establecer las relaciones entre la práctica novelística y el periodismo, señala la capacidad de ambas para crear una identidad colectiva y nacional. Aquí podríamos precisar que la novela histórica se sumará a este proceso de definición nacional y que este punto vendrá a unificar la estructuración del periodismo y la novela histórica:

Pero más nos interesa por ahora la propuesta de Anderson sobre el periódico como producto cultural. Después de insistir en el carácter ficticio y en la convención literaria esencial que particuliza a esta producción, el autor apunta que en ella diversos elementos se yuxtaponen -de forma en apariencia arbitraria- gracias a un nexo imaginario que tiene dos fuentes: por una parte, la coincidencia "calendario", por otra, la relación entre el periódico y el mercado. En efecto, este último factor crea una ceremonia masiva extraordinaria: el consumo simultáneo del periódico como ficción es la figura privilegiada de una comunidad imaginaria históricamente medida. La observación de otros muchos que leen lo mismo reafirma la idea de un mundo que se imagina como visiblemente enraizado en la vida cotidiana. La novela y el periódico, concluye Anderson, crean la impresionante confianza de comunidad en el anonimato, sello de garantía de las naciones modernas. (Mora, 1995:323)

El papel que juega el periodismo en la sociedad mexicana de fines del siglo XIX y principios del XX es insoslayable. De aquí la importancia que tiene para el mismo Salado Álvarez, citarlo como medio de documentación de la época que narra, junto a los libros y a sus anónimos amigos. De la misma manera, la novela, particularmente la histórica, no sólo juega un papel importante, sino que aparece como un producto para especialistas: los *Episodios nacionales mexicanos* están orientados, según palabras del propio autor, para servir de referencia a un grupo de artistas e intelectuales de la época y del futuro, en detrimento de un lector popular. El periodismo vendrá a incorporarse en la práctica de la novela histórica como parte de los signos que permiten leer a la ficción como un discurso historicista, sin dejar por ello de establecer una relación determinante en la definición de una identidad nacional.

A manera de conclusión, habría que retomar las características esenciales, arriba enunciadas. En la práctica de la novela histórica, como tal, se encuentra una asimilación y una perversión de los discursos autobiográfico y periodístico. La novela histórica, en el caso de Salado Álvarez, expresa y afirma una hibridación entre la ficción y el discurso histórico. A través de esta amalgama se ponen de relieve ciertos actos o eventos importantes que fundan o refuerzan el concepto de identidad narrativa de una comunidad. Así, la novela histórica expresaría dos impresiones: la de la época narrada y la de la época desde la cual se narra la historia. En este aspecto, el pasado es narrado desde un presente particular. La ficción se enfrenta a la realidad, para -en dado caso- unirse; el historicismo equivale a la verdad y la veracidad o "verdad" de un hecho equivale o puede ser equivalente a la identidad de una comunidad determinada.

Una manifestación personal, como las "memorias" es igual, aquí, a la historia; la autobiografía se une a la historia, por su retrospectivo punto de vista personal, su voz protagónica y su didactismo constante. La historia -popular o de grandes hechos- en Salado Álvarez, a fin de cuentas, no es tan importante como podría pensarse, puesto que viene a servir como un segundo plano, como un telón de fondo a las acciones y devenires del siempre móvil protagonista, que externa sus opiniones, frecuentemente opuestas a las de la "historia oficial". Hay que recordar que lo popular es desvalorizado con una frecuencia considerable en los *Episodios nacionales mexicanos*.

El discurso que se apodera de la historia es un discurso comprome-

tido con la burguesía, que muestra su ascenso en las intenciones de rescribir la historia mexicana para acomodarla a sus necesidades sociales, políticas y emocionales. Es de notar aquí la importancia actancial y anecdótica de la ciudad. Se puede percibir que más que una capacidad narrativa, lo que se muestra en un texto como los *Episodios nacionales mexicanos*, es el poder de asimilación, reinterpretación y reconstrucción de los hechos y de la información históricos. El texto afirma la presencia de una posición ideológica (la constitución de élites tanto económicas como intelectuales provenientes de la transformación del porfiriato) y elimina y niega los valores que le son ajenos u obstaculizan su desarrollo (lo rural, lo oral, las tradiciones, el "antiguo orden", etc.).

El enfrentamiento entre la continuidad y la ruptura se establece en el juego que plantea la oposición entre la lectura del pasado y su reescritura, contra este mismo pasado concebido como cerrado, inmóvil y definitivo. En el primer elemento encontramos instalada a la autobiografía con su exageración de la personalidad del yo y sus juicios y su capacidad para transformar la historia en un campo de acción en provecho de sus propios anhelos sociales, culturales y políticos.

De este modo, lo autobiográfico, junto con la preponderancia del presente, el hecho de optar por una reconstitución de lo "no confirmado" -históricamente hablando-, y la ficcionalización de los hechos históricos, se oponen en conjunto a la Historia con mayúscula, el pasado, el que se tenía por "verdadero", y el concepto de realidad. Mediante la puesta en funcionamiento de todos estos sistemas duales se considera que el narrador -novelista histórico- actúa como un quasi-historiador.

La presencia del periodismo se manifiesta aquí como una lectura establecida en el tiempo y en profunda relación con esta concepción. No sólo el presente y el pasado se oponen; el primero elabora la reconstitución del segundo, la cual se acomodará a los deseos de instaurar su "verdad", además de que representa un claro ejemplo del espacio de la continuidad abierta. El periodismo reconstruye un pasado inmediato y caótico, pero sin embargo, pleno de verosimilitud, ya que refiere a hechos y actos cotidianos que pueden constatararse en la semejanza con la vida de todos los días. Como la novela histórica, el periodismo unifica y promueve la creación de las identidades comunitarias o nacionales, por los lazos que ambos establecen entre sus lectores.

Estas prácticas discursivas, sobre todo la novela histórica, posibilitan la "historización de la ficción" y la "ficcionalización de la historia".

Se puede considerar que textualmente el pasado es tratado como un "pasado histórico real" y un "pasado probable y verosímil". En las novelas, la revisión histórica alternaría entre estas dos posiciones de focalización. Se destaca la función liberadora, abierta y continua de la ficción, que permite la deconstrucción del pasado (ya no tan cerrado, único y unívoco). La posibilidad de otorgar otros caminos a lo que se considera definitivo, permite obtener opciones de movilidad tanto interpretativas como formadoras de identidad y de ideologías. Permite leer mejor la realidad, y también, acomodarla a propósitos particulares.

BIBLIOGRAFÍA

- BLANCARTE, Roberto, *Cultura e identidad nacional*, FCE, México, 1994.
- CARDOSO, Ciro (coord.), *México en el siglo XIX (1821-1910)*, Nueva Imagen, México, 1982.
- CROS, Edmond, L'inscription de l'histoire dans le champ de la fiction. Breve remarque sur la notion de roman historique", en Annie Bussière (coord.), *Le Roman espagnol actuel. Pratique d'écriture*, t. II, CERS, Montpellier, 2001.
- *Idiosemas y morfogénesis del texto: Literaturas española e hispanoamericana*, Vervuert, Frankfurt am Main, 1992.
- DI TELLA, Torcuato, *Política nacional y popular en México*. FCE, México, 1994.
- MORA, Sonia Marta, *De la sujeción colonial a la patria criolla*, EUNA/ Institut de Sociocritique, Montpellier, 1995.
- SALADO ÁLVAREZ, Victoriano, *Episodios nacionales mexicanos* (VII tomos), FCE, México, 1984.
- MARTINEZ, José Luis, *La expresión nacional. Letras mexicanas del siglo XIX*, CONACULTA, México, 1996.
- *La literatura mexicana del siglo XX*, Tierra Adentro, México, 1997.
- "México en busca de su expresión", en *Historia General de México. Versión 2000*, El Colegio de México, pp. 705-755.
- MAY, George, *La autobiografía*, FCE, México, 1982.

LOS DIVERSOS ROSTROS DE LA MUJER DE ESPALDAS, DE JOSÉ BALZA (ANÁLISIS NARRATOLÓGICO Y HERMENÉUTICO)

María Nieve Araujo Barrios
Universidad de los Andes (Venezuela)

I.- Hacia una conformación estructural

Las leyes estructuralistas nos han "impuesto" la necesidad de abordar una obra de arte como un todo cerrado y autónomo, cuyas partes, como en el caso de toda estructura, se suponen interrelacionadas y solidarias. Esto es posible, creemos, cuando se trata de formas literarias -prosaicas o poéticas- que "respetan" cierto esquema de funcionamiento que les permite formar parte de un conjunto mayor, conocido como sistema (noción difundida por los narratólogos de los años sesenta, herencia clara de la lingüística de Saussure), en el cual se reconocerán como prácticas concretas de un modelo superior que posibilita su proceso de decodificación. Ejemplos al respecto son por todos conocidos: los cuentos populares o las formas clásicas de la lírica, como el soneto, la lira o la silva.

Pero resulta bastante difícil cuando se pretende hacer uso de ciertos principios de análisis no concebidos para textos cuyo carácter principal viene dado por la "perturbación estructural" y por la "contestación de la trama"¹, que "obliga" al relato a fragmentarse, a duplicarse, a "desesperarse" ante su propia deconstrucción. Si tuviéramos que ilustrar este fenó-

¹ Expresiones que aluden a la *mise en abyme* del relato y que serán desarrolladas más adelante.

meno con algunos relatos breves de la narrativa hispanoamericana del siglo XX, no podríamos dejar de mencionar "Continuidad de los parques", de Julio Cortázar, "Un hombre muerto a puntapiés", de Pablo Palacio, y "Leopoldo (sus trabajos)", de Augusto Monterroso. Por ahora nuestro interés se centrará en uno al que no daremos la espalda durante mucho tiempo.

"La mujer de espaldas", penúltimo cuento del libro del mismo título, antología organizada por el autor, publicada en 1986, pero que recoge algunos cuentos de *Ejercicios narrativos* (1967, 1976 y 1982), y de *Un rostro absolutamente* (1982), se inicia con la presentación, a través de un narrador que comienza expresándose en tercera persona, y que se introduce subjetivamente en las tres últimas líneas del primer párrafo en primera persona, bajo la perspectiva de un joven periodista, producto del "indiscriminado entusiasmo dejado en su estilo por el modo de Tom Wolfe,"² acosado por las ansias de "escribir ficción", y silenciado por el "temor de narrar con fórmulas periodísticas" (p. 171)³. Este primer párrafo del cuento puede deslindarse del resto por su carácter extemporáneo, y su función a la vez de pequeño prefacio (por su ubicación), y de breve prólogo (por la reflexión del narrador que no es posible aprehender, sino una vez finalizada la lectura del cuento): "...su simpatía, su desparpajo cultural, sus guiños mentales me permitieron asociarlo con cierta idea exterior de lo que debe ser un escritor." (p.171) Constituye la primera secuencia⁴. A ella volveremos más adelante, pues aquí comienza y termina la autorreflexión que el relato instaura como tema.

² Tom Wolfe es escritor y periodista norteamericano, nacido en 1931. Esta huella de intertextualidad (por alusión) amerita una lectura de la obra de Wolfe que no emprenderemos ahora, pero que consideramos debe ser tomada en cuenta en un trabajo futuro.

³ Citamos de: José Balza, *La mujer de espaldas*, Caracas, Monte Avila, 2° ed. 1990. En adelante sólo indicaremos la página entre paréntesis.

⁴ "Une séquence -dice Roland Barthes- est une suite logique de noyaux, unis entre eux par une relation de solidarité..." ("Introduction à l'analyse structurale des récits", *L'aventure semiologique*, Paris, Seuil, 1985, p. 186), T. Todorov, por su parte, asegura "On peut établir une unité syntaxique supérieure à la proposition; apelons-la **séquence**", y agrega "Pour étudier la structure de l'intrigue d'un récit, nous devons d'abord présenter cette intrigue sous la forme d'un résumé, où à chaque action distincte de l'histoire correspond une proposition." (*Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, pp. 126, 120)

En el segundo párrafo, el discurso se contextualiza, y encontramos al periodista en plan de entrevistar al personaje desde cuya perspectiva se narran hasta ahora los hechos, y que resulta ser el jefe de un equipo encargado de la elaboración de un diccionario. Tomando este párrafo como la segunda secuencia del relato, hay en ella dos microsecuencias o funciones⁵ que comienzan a introducir los núcleos generadores de la historia. La primera, el periodista puede "improvisar preguntas como si supiera a qué se refieren" (p.171); la segunda, "convence a millones de lectores." (p.171) Junto a estas frases, la reflexión del personaje narrador⁶: "Sé que cualquier diccionario omite precisamente aquello que un lector urgado desea encontrar; también que es un libro incompleto para siempre" (p.171), viene a complementar su primera intervención sobre "lo que debe ser un escritor".

En la tercera secuencia, el periodista, mostrando un remarcable desinterés por los pormenores de la vida del diccionario, comienza a contar "cuanto realmente le interesaba" (p.172), pero es aún desde la perspectiva del creador del diccionario (¿escritor?) desde donde nos llegan la impresiones del periodista: "aludió al esfuerzo para diluir la trama, y contó algún rasgo de la protagonista" (p.172), y que se mezclan con las suyas propias: "...ha cundido ahora entre otros vicios, la creencia de que cualquier novelista escribe mejor teatro." (p.172) Así se van delineando los rasgos autorreflexivos del relato. La aparición de un tercer personaje (puramente referencial), en apariencia, ubicable en la línea de los narradores -que parece bifurcarse con la de los narrarios-, el limpiabotas de la Plaza Central, origina lo que podemos considerar una cuarta secuencia o momento. El periodista admite ante el personaje narrador que, aunque la trama principal le pertenece absolutamente, el argumento de la historia que ha comenzado a contar se lo debe a este anciano que llegó niño, en 1910, al lugar donde ayer mismo él lo había entrevistado. A su vez el personaje narrador deja escapar su imaginación, al conjeturar los pormenores de la entrevista, y se muestra impertérrito ante la historia de 1930, suceso

⁵ Para la definición de estos términos, véase igualmente, Roland Barthes, *Ibid.* pp. 178-189.

⁶ Ya hemos dicho más arriba "desde cuya perspectiva se narra", y a esto nos referiremos siempre, pues como es sabido la instancia narrativa "encarna" dentro del discurso una voz y una perspectiva, para hacer posible su presencia.

que el periodista imagina desde ayer, "convertido en un texto policial o en una obra dramática." (p.172); pero asegura que sabrá esperar hasta verla convertida en ficción o en "trazos de una cosa teatral." Inmediatamente, otro guiño, entre paréntesis, de un narrador que no cesa de comentar la situación en la que participa más como receptor que como creador: "(Lástima por mis compañeros de equipo que, más allá del vidrio de la oficina, imaginan al periodista comentando nuestro Diccionario, mientras él narra su argumento)." (p.173)⁷

La quinta secuencia es la síntesis del argumento del relato contado por el periodista, contado por el limpiabotas, y ofrecido a nosotros ¿por el productor del diccionario? Debe ser él quien dice: "y aún escuchándolo el asunto es confuso: no posee el periodista los claros hilos que exige un relato de muerte; se extiende en detalles, en la moda de los '30, interpola tonos locales, se complace en una frase. En fin..." (p.173), en siete líneas el narrador resume el final de la historia, y ahora en tercera persona.

En lo que podemos separar como sexta secuencia, el relato oblitera -a la manera del diccionario- la intervención explícita de los dos sujetos de la enunciación conocidos hasta aquí: periodista y escritor; para decirnos: "La historia se conoció por el asesino mismo;" (p.173) Paradójicamente cuando la narración parece personalizarse, cuando la enunciación vuelve al sujeto primero, la voz "encarna" plenamente la tercera persona, y la perspectiva se hace ambigua⁸: ¿Es la del limpiabotas, la del periodista, la del escritor? El narrador comienza otra vez por el final, y el discurso que se torna hipotético en las primeras líneas, como cuando intentamos traer al presente un pasado que se resiste a tomar forma concreta, opta inmediatamente por la verosimilitud, a través de una voz y una perspectiva omniscientes que nos ubica a un viejo traficante francés, personaje referencial desde la perspectiva del primer narrador - o tal vez del único-, dos niveles más alejado de lo real que el periodista, y uno más que el limpiabotas, protagonista de la intriga ¿relatada por él mismo?, ubicado en un espacio que "percibimos" como extra-textual, y anterior al

⁷ Luego veremos cómo estos comentarios entre paréntesis funcionan como espejitos de la conciencia autorreflexiva del relato.

⁸ Para las distinciones entre voz y perspectiva narrativa, véase Gérard Genette, *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra, 1998, especialmente las págs. 45 a 57.

pasado de los tres sujetos que manipulan la historia: limpiabotas, periodista y escritor.

Este relato (¿realista?) producto de la omnisciencia de un narrador extra y heterodiegético⁹, dentro del relato marco, puede considerarse a nuestro modo de ver como la más extensa secuencia¹⁰. Su unidad se expresa, sobre todo a través de la fusión coherente entre la visión o perspectiva narrativa y la voz del narrador, y de la estabilidad cronológica de la trama. Es la historia de amor y traición entre Marie-Jos o María Inés y el viejo François.

Comienza, como ya dijimos, cuando el narrador del relato marco asegura que es el mismo viejo francés, el asesino, quien ha dado a conocer la historia¹¹, y termina en el momento en que Marie-Jos o María Inés muere "atravesada por el puñal de François" (p.179) Es importante llamar la atención sobre la presencia de lo que pudiera ser un quinto sujeto de la enunciación¹² -un viajero criollo- encargado de completar la historia que a partir de sospechas y comentarios sueltos ha ido construyendo el asesinato. El narrador homo e intradiegético, que ha comenzado ubicando la historia en un presente indeterminado (¿el de la escritura?), se ha desplazado hasta un pasado cercano: las entrevistas del periodista, primero al limpiabotas y luego al escritor del diccionario, aunque, en la cadena sintagmática del discurso, encontremos primero la segunda entrevista, para llegar a un pasado lejano, el de la historia de los amantes.

⁹ Gérard Genette distingue entre narrador hetero y hodiegético, así como entre narrador extra e intradiegético, como hechos de "relación de persona" y de "nivel", respectivamente. Esto último quiere decir si se ubica dentro o fuera de la diégesis. Es en este sentido como usamos el término. Cfr. *Ibid.* pp. 57-58.

¹⁰ Que ameritaría a su vez ser descompuesta, en aras de determinar su carácter de relato realista. Trabajo que no haremos por ahora.

¹¹ Podríamos pensar que a nosotros, lectores, es esto lo que parece sugerir el narrador, pero no debemos olvidar los distintos intermediarios.

¹² Este es uno de los principales mecanismos puestos en marcha por el discurso, el responsabilizar a una gran cantidad de sujetos del proceso de enunciación de la historia, para crear una especie de ilusión óptica que pretende, o bien, engañarnos acerca de la cantidad de narradores; o bien, develar los diferentes estadios por los que puede pasar una historia o argumento antes de convertirse en trama novelesca (ficticia). Nos inclinamos por esta última intención. Volveremos a ella más adelante.

En el último párrafo del cuento, séptima y última secuencia, encontramos de nuevo al narrador del relato marco, que interviene para plantearse -o plantearnos- un par de preguntas. La primera en relación con la historia que acabamos de leer: "¿Es producto del periodista o comentario verdadero del anciano limpiabotas que François la obligó antes a responder a una pregunta?"; la segunda, de carácter general, en relación con el relato o con el drama: "¿Necesita un relato o drama en dos actos la confesión del protagonista?" (p. 179) Y una pregunta obligada salta de nuestra parte: ¿Es esta confesión del protagonista la garantía de veracidad de los hechos narrados por el periodista, por el limpiabotas, por el asesino? El narrador parece responder buscando un asidero posible, si no para la verdad al menos para la verosimilitud. Por ello dice: "Las voces de aquellos, en todo caso, coincidían en un punto:" (p.179) ¿Quiénes son aquellos? ¿El periodista y el anciano limpiabotas? Si esto es así, no parece exagerado pensar que sólo la "honestidad" de los narradores puede garantizarnos la fidelidad de los hechos narrados para con la realidad. ¿Es así como funciona el relato realista? ¿Es "La mujer de espaldas" una contestación a una forma tradicional de narrar? ¿A través de cuáles artificios se expresa esta contestación? ¿Puede considerarse esta historia un enclave respecto del relato marco? Preguntas todas que nos obligan a pasar a un segundo nivel de interpretación.

II.- Semiótica y hermenéutica de la narración

Una vez descompuesta la estructura del texto, lo que nos ha permitido contemplar más de cerca los recursos y mecanismos de composición de la trama, y comenzar a reflexionar sobre su funcionamiento en el discurso mismo, nos encontramos en un nivel de interpretación en el cual consideramos pertinente detenernos en el problema del narrador -o los narradores- en relación con la existencia de los personajes y con la configuración y reconfiguración de la fábula; y, sobre todo, con el proceso de configuración del sentido que el texto instaura, y que nosotros, receptores, recreamos de manera ininterrumpida e ilimitada, cada vez que formamos parte del proceso de comunicación estética. Para ello, la teoría peirceana del signo y su carácter general, triádico y pragmático, así como algunas propuestas de Paul Ricoeur y de Umberto Eco, en torno a la hermenéutica del relato de ficción, guiarán este intento de exégesis que busca trascender la estaticidad de la visión narratológica.

Aunque parezca tautológico, es inevitable comenzar diciendo que emprender una lectura semiótica de un texto literario, implica ante todo, considerarlo un signo. Así, el cuento "La mujer de espaldas", se presenta, siguiendo la teoría de Ch. S. Peirce, como "quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre."¹³ Y esto es posible gracias al carácter general del signo peirceano que remite por igual a fenómenos naturales y convencionales, extralingüísticos y lingüísticos, oraciones y textos. Nuestro objeto responde claramente a la segunda clase de fenómenos.

Aunque Peirce aborda el proceso de comunicación en términos abstractos, su concepción triádica del signo¹⁴ nos permite desde ahora pensar en una posible hermenéutica del texto, en la cual la presencia del autor y del lector implícitos completarán el esquema inicial que pone en marcha la rueda del sentido.

Más arriba nos hemos detenido en una búsqueda formal sin pretensión de ir más allá de una posible "desestructuración" del texto que nos permitiera ver más de cerca su conformación "sintagmática", pero, como bien lo dice Szegedy-Maszák, "...el análisis de la estructura de los textos se detiene bruscamente y precisamente en el momento en que empiezan los verdaderos problemas de interpretación."¹⁵

Comencemos por el problema del narrador. Para ello nos es absolutamente necesario continuar ubicados en un estadio en el cual ciertas propuestas de la narratología, sobre todo, algunas de Gérard Genette, son en

¹³ Charles S. Peirce, *Ecrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978, p. 121.

¹⁴ Consideramos conveniente recordar las diferencias entre el signo saussureano, fuente lingüística de las propuestas narratológicas, y el signo de Peirce. Mientras el primero se presenta como un hecho diádico o binario, compuesto de dos caras, significante y significado; el segundo se caracteriza por la presencia de tres elementos que establecen entre sí una cadena de significancia en la cual cada uno de ellos es a la vez un signo, y siempre la unión de los otros dos, proceso (semiosis) que se extiende infinitamente produciendo estadios de significación, nunca acabados, como en el caso diádico, siempre nuevos *representamens* de nuevos signos. Cfr. Charles S. Peirce, *Ibid.* pp. 120-138.

¹⁵ "El texto como estructura y construcción", VVAA, *Teoría literaria*, Madrid, Siglo XXI ed. 1993, p. 250.

extremo pertinentes para alcanzar un nivel de análisis semiótico y hermenéutico.

Como es sabido, y así lo ha expresado el mismo Genette, la distinción clara entre modo y voz del narrador, sólo ha sido posible después de él¹⁶; y esta distinción remite a una segunda (que tal vez sea anterior) que permite dividir el relato en tres niveles diferentes, y no en dos, como lo habían hecho los formalistas rusos, y más tarde, T. Todorov y Roland Barthes.¹⁷ Según Genette, el primer nivel del relato está dado por "el enunciado narrativo, el discurso oral o escrito que asume la relación de un acontecimiento o de una serie de acontecimientos". El segundo equivale al de la fábula o historia y se define como "la sucesión de acontecimientos reales o ficticios, que constituyen el objeto de este discurso, y sus diversas relaciones de encadenamiento, de oposición, de repetición, etc". El tercero, por su parte, remite al "acto de narrar considerado en sí mismo."¹⁸ *Grosso modo*, los dos primeros niveles equivaldrían al de la historia, y el tercero al del discurso, en términos de Todorov, pero no es conveniente apresurar equivalencias.

Volviendo a las nociones de voz y modo, podríamos agregar ahora que, aunque el narrador es siempre una instancia colocada en el tercer nivel, las marcas textuales de su presencia sólo son perceptibles en el primero. Volveremos a ello más adelante. Nos acosa ahora una segunda y más importante analogía. Es la siguiente: Si hemos considerado el texto (cuento) como un signo triádico a la manera de Peirce, esto significa, como la coexistencia de tres elementos, o la presencia de dos de ellos en un tercero distinto. La correlación entre estos tres elementos, el objeto, el *representamen* y el interpretante, genera el proceso de inferencia y de aná-

¹⁶ Genette acepta la opinión de Mieke Ball, al considerar esta confusión como un "pecado 'pregenettiano'", y agrega que él debe ser el último en cometerlo, o mejor aún; el primero en dejar de hacerlo. Cfr. *Nuevo discurso del relato*, ed. cit. p. 46.

¹⁷ Las nociones de fábula y trama (del formalismo) corresponden, *grosso modo*, con las de historia y discurso, de Todorov, y con las de nivel de las funciones y nivel de las acciones (historia), y nivel de la narración (discurso), de Roland Barthes. Cfr al respecto: "Les catégories du récit littéraire", et "Introduction à l'analyse structurale des récits", de Todorov y Barthes respectivamente, ambos en *Communications*, 8.

¹⁸ Cit. por Edmond Cros, *Literatura, ideología y sociedad*, Madrid, Gredos, 1986, p. 143.

lisis llamado semiosis.¹⁹ Remitiéndonos de nuevo al relato, este proceso se desarrolla tanto en el nivel de la creación (codificación o configuración), como en el nivel de la recepción (decodificación y nueva codificación o reconfiguración), y aludiendo directamente a la analogía que nos acosa, y que no es otra que entre el signo peirceano y los niveles del relato de Genette, tenemos que el *representamen* equivaldría al enunciado narrativo, o relato en sí, como lo llama Genette²⁰; el objeto, a la historia o sucesión de acontecimientos reales o ficticios; y el interpretante, al acto de narrar en sí mismo.

En el nivel de la creación, una cadena de enunciados narrativos (*representamen*) permite actualizar o "materializar" una historia (objeto) que está en principio fuera del enunciado, o que se va construyendo conjuntamente, a través del acto de narrar, es decir, del interpretante. En el momento de la recepción, lo que el lector tiene ante sus ojos es de nuevo una cadena de enunciados (*representamen*), que tiene como referente una historia real o ficticia (objeto), que el mismo va configurando a partir de sus competencias lingüística y estética (interpretante), que lo convierten en una especie de nuevo narrador. Es decir, cuando leemos, narramos o nos narramos una historia que es más o menos semejante a la historia creada por el autor, y que viene a nosotros a través de los mecanismos de la narración. Este "más o menos" depende, sin duda, de algo, que se puede equiparar con el interpretante peirceano. Aunque este proceso puede parecer estático desde la visión de Genette, es absolutamente dinámico desde la perspectiva de Peirce; para quien cada uno de los componentes del signo funciona a su vez como un signo, en una cadena de sentido que se extiende *ad infinitum*.

¹⁹ Peirce define la semiosis como "une action ou influence qui est ou implique la coopération de trois sujets, tels qu'un signe, son objet et son interprétant, -y agregate influence tri-relative n'étant en aucune façon réductible à des actions entre paires." (*Op. cit.* p. 133)

²⁰ No es gratuito que Peirce utilice indistintamente *representamen* y signo, y Genette, relato y enunciado narrativo, pues desde una perspectiva general todo *representamen* es un signo y todo enunciado es un relato; desde la perspectiva de la lingüística y de la narratología, *representamen* y enunciado forman parte de signo y relato, respectivamente.

Veamos todo esto desde el cuento mismo. Ubicados en un plano sintagmático, o desde la categoría de la *priméité*²¹, el texto escrito ("La mujer de espaldas") en el momento de la recepción, tomado como un gran enunciado, funciona como *representamen* de un objeto inmediato, la realidad (sea histórica o inventada, verdad o ficción), a través de un interpretante, definido por Peirce como "le propre résultat signifié d'un signe"²², y releído por Habermas como la imagen o impresión que el *representamen* provoca en el espíritu del intérprete (el lector).²³ De esta manera, en un nivel extradiagético, la relación entre texto y lector se percibe como un proceso de comunicación, pues la realidad (objeto) a la que accedemos como lectores depende del tipo de interpretante que el texto (*representamen*) genera en nosotros; pero esto significa también, de nuestra capacidad para interpretar el signo que es el *representamen*, o de la posibilidad de acercarnos más o menos al lector implícito instaurado por el texto. Al respecto, Habermas afirma que

...aunque Peirce se interesa por cuestiones semióticas predominantemente desde un punto de vista epistemológico, establece de tal suerte los conceptos básicos, que la relación epistémica del signo con algo en el mundo no se aísla de la relación comunicativa con una posible interpretación. Pero simultáneamente Peirce insiste en la anonimización del proceso de interpretación, del que borra al intérprete.²⁴

Sabemos que en la práctica parece imposible pensar un interpretante sin intérprete. En nuestro caso, y desde un punto de vista semiótico, el cuento "La mujer de espaldas" es un signo, cuyo destinador o emisor es el autor (José Balza), y cuyo destinatario o receptor es el lector (yo), ambos estamos unidos por un objeto (el texto como superficie o manifestación lingüística) y por los diferentes interpretantes que nos permiten configurar y reconfigurar el objeto. Pero dentro de este signo, en otro nivel, que

²¹ Para la definición de éste y otros términos afines, véase, Charles S. Peirce, *Op. cit.* pp. 20 a 35.

²² *Ibid.* p. 128.

²³ J. Habermas, "Charles S. Peirce sobre comunicación". *Textos y contextos*, Barcelona, Ariel, 1996, p.38.

²⁴ *Ibid.* p. 39.

podemos desde ya llamar textual o intradiagético,²⁵ otros sujetos entran en contacto con otros objetos a través de nuevos interpretantes. Es éste y el siguiente nivel los que nos interesan verdaderamente.

En este nivel, un narrador, o mejor aún, una instancia narrativa²⁶, a través de una voz²⁷ focalizada en diferentes puntos (personajes), es el depositario de los interpretantes a través de los cuales un objeto (la historia o las historias del escritor, del periodista, del limpiabotas, del asesino) es representado por un *representamen*, el enunciado-relato. En este signo, ubicado en el nivel de la producción, el interpretante, en sus diferentes formas, inmediato, dinámico y final, se expresa a través del representante del autor en el texto, y ubicado en el nivel de la recepción, sólo hace falta que hagamos un pequeño giro y convirtamos al representante del lector real (lector modelo, narratario) en el depositario del interpretante, así el proceso de lectura e interpretación deviene el espejo del proceso de producción. Mejor lo explica Daniel Meyran, cuando sostiene que "... production et interprétation dans toute pratique discursive se répondent comme dans un miroir et que l'interprétant est présent à la fois au moment de l'encodage et au moment du décodage..."²⁸

Ahora no nos es posible sino formar parte del segundo momento de la semiosis e intentar acercarnos lo más posible al lector implícito, para decodificar y de nuevo codificar el funcionamiento de la instancia narra-

²⁵ Cfr. Gérard Genette, *Op. cit.*, pp. 45 a 57.

²⁶ Estamos completamente de acuerdo con Edmond Cros, quien estima que "... el narrador es siempre un efecto de lectura producido por el texto, regido por la escritura, y prefiero hablar de una instancia narrativa o, mejor dicho, de la función narrativa del texto, expresada por una serie de puntos de focalización de la voz que no se organiza por fuerza de manera coherente." (Cfr. *Op. cit.* p. 271)

²⁷ La idea de Edmond Cros es perfectamente compatible con la de Paul Ricoeur (ambos leen a Genette), quien afirma que la voz es la única estrategia textual "que caracteriza la implicación en el relato de la propia narración, es decir, de la instancia narrativa (...) con sus dos protagonistas: el narrador y su destinatario, real o virtual. La voz -agrega- presenta rasgos temporales." (Cfr. *Tiempo y narración II*, Madrid, Siglo XXI edit. 1995, p. 509)

²⁸ "De l'interprétant au génotexte: une convergence sémiotique", en VVAA. *Questionnement des formes/ Questionnement du sens*, T. I, Montpellier, CERS, Université Paul-Valéry, 1997, p. 139.

tiva en "La mujer de espaldas". Lo que nos interesa no es la posible analogía entre el narrador y el autor real; sabemos que la instancia narrativa pertenece siempre a un "afuera" de la diégesis, de la trama, del relato o del enunciado narrativo, como quiera llamarse, pero también a un espacio diferente a la "realidad real" del escritor, diríamos que se ubica en el límite entre ambas realidades, la del mundo y la del texto. Y en el texto se manifiesta, en el lenguaje de Edmond Cros, a través de la "configuración de marcas textuales",²⁹ presididas por una voz que puede desplazarse, como ocurre en "La mujer de espaldas", de una perspectiva a otra, pero que "nunca puede estar en dos puntos a la vez."³⁰ Esta voz es la "encarnación" o "materialización" de la instancia narrativa, y aparece siempre como la "voz de una persona aunque sea anónima."³¹ Así en las primeras líneas de nuestro texto, como ya lo hemos indicado, la instancia narrativa se expresa a través de una voz en tercera persona, que habla de un tercero; "el joven periodista", por ello es a la vez extra y heterodiegética. Voz que seguidamente se materializa en una primera persona que dice "sus guiños mentales me permitieron..." (p. 171), refiriéndose todavía al joven periodista, pero ahora desde una focalización interna que mezcla, la homodiegesis y la heterodiegesis. En esta mezcla, la primera voz que dice "yo" va diluyéndose casi imperceptiblemente en la aparición de un segundo "yo" que apenas dice: "¿Podríamos tener un poco más de café?" (p.172), pero que indirectamente va desplazando la primera historia - simple: una entrevista a un productor de diccionarios-, por otra que comienza a contarse todavía a través de la primera voz, pero que se adjudica al periodista, al limpiabotas de la plaza central y al asesino, respectivamente. Pero cuando la voz que dice "yo", da paso a la palabra directa del asesino, único personaje que ha vivido la segunda historia, la traición de Marie-Jos, la voz vuelve a la tercera persona y la focalización se exterioriza (fuera de todo personaje). Desde "la historia se conoció por el asesino mismo", hasta el penúltimo párrafo del cuento, el foco se ubica en un punto tan lejano, indeterminado y panorámico³², que no hay duda de que el relato ha vuelto hacia una visión clásica de la realidad que lo acerca al relato histórico, con todo y las preguntas, las dudas y las conjeturas que

²⁹ *Op. cit.* p. 155.

³⁰ Gérard Genette. *Op. cit.* p. 53.

³¹ *Ibid.* p. 45.

³² Genette habla de focalización cero. Cfr. *Ibid.* p. 51.

una representación fiel de lo real ¿debe comprender? Este cambio de perspectiva puede explicarse a través de la "experiencia temporal" que tanto en el relato histórico como en el relato de ficción determina los diferentes desplazamientos de la trama. Así lo explica Paul Ricoeur, cuando afirma que "las transiciones de un tiempo a otro sirven de guía para las transformaciones de una situación inicial en otra terminal: en esto consiste cualquier trama."³³

Al final del relato esta omnisciencia que parece absoluta (cuando en realidad la focalización extra y homodiegética, limita la percepción del personaje que, aunque ubicado en el pasado, no tiene acceso a la totalidad de la historia), se invierte, pues se tiñe de preguntas en torno a la veracidad de los hechos y su relación en el relato, para terminar superando, en las últimas líneas, la visión anterior (la omnisciencia relativa del personaje), al referir una parte de la historia que no hubiéramos podido conocer sino a través de una focalización externa y absoluta, es decir, extra y heterodiegética.³⁴

Este juego de focalizaciones y de voces tiene como objetivo, a nuestro modo de ver, "poner en escena" ciertos mecanismos de la construcción de la trama, que pasamos a reflexionar en un tercer nivel de la narración, en el que ya estamos ubicados. Nos ronda la tentación de "pensar" el encadenamiento de las instancias narrativas, a través del esquema de los niveles propuesto por Genette³⁵, y "crear" en la existencia de diferentes narradores que se van distribuyendo "el derecho de palabra", y que daría como resultado una articulación de voces narrativas en forma de cajas chinas. De la siguiente manera: A: narrador extradiegético, B: autor del diccionario, C: periodista, D: Limpiabotas, E: asesino. De esta manera, el narrador A contiene al narrador B, el B al C, el C al D, etc. Pero en este caso no es posible, puesto que los tres últimos narradores son casi del todo referenciales, salvo el periodista, cuya voz escuchamos brevemente en

³³ *Op. cit.* p. 488.

³⁴ Nos referimos al fragmento que comienza con la frase "Marie-Jos había actuado exclusivamente por sí misma..." hasta el final del relato. (p. 179) Lo citaremos en extenso más adelante, pues ilustra una de las manifestaciones de la *mise en abyme* que nos interesa destacar.

³⁵ Cfr. *Op. cit.* pp. 57-66.

una oportunidad: "¿podríamos tener un poco más de café?" Esto significa que sólo los dos primeros tienen una voz reconocible, aunque el segundo insista en adjudicar la segunda historia al periodista, y en afirmar que éste "adjudicó el argumento a un limpiabotas de la Plaza Central" (p.172); y luego el narrador extradiegético diga que "la historia se conoció por el asesino mismo." (p.173) En este nivel, la trama alcanza un estado de autorreflexión, a través de los pequeños "enclaves" que el relato "escenifica" (*mise en abyme*), que nos permite revisar su carácter metanarrativo. Este juego de "mostrar" un relato dentro de otro devela los mecanismos de la narración, enriqueciendo el proceso de construcción de la trama. Paul Ricoeur lo explica magistralmente cuando dice:

El **enriquecimiento** del proceso de construcción de la trama, del tiempo narrativo (...) consiste en la importante propiedad que tiene la narración de poder desdoblarse en **enunciación y enunciado**. (...) Se ha llegado a decir que narrar es ya "reflexionar sobre" los acontecimientos narrados. Por eso "el tomar conjuntamente" narrativo implica la capacidad de distanciarse de su propia producción y, por ello, de redoblar.³⁶

En nuestro cuento, esto puede verse por lo menos de tres maneras diferentes. Primero, porque todo el relato parece un pretexto para desarrollar es "deber ser del escritor" que encontramos en el primer párrafo. Segundo, porque la adjudicación de la historia a distintos personajes genera la "sensación" de existencia de distintos planos temporales que ilustran, en la realidad, la manera - o una de las maneras- como las fábulas se convierten en tramas (en lenguaje formalista). Así, tenemos un presente inmediato, el de la lectura, que puede equipararse con el tiempo de la escritura del cuento, un pasado cercano, el del productor del diccionario que cuenta la historia del periodista, y que a la vez dice que esta historia fue antes contada por el limpiabotas, remitiéndonos a un pasado menos cercano; y cuando, finalmente, una instancia narrativa extradiegética presenta la historia "contada directamente por el asesino", el pasado se hace remoto.

³⁶ *Op. cit.* p. 469.

Pero la narración, como lo expresa Edmond Cros, aludiendo a la tesis de Ricardou, no se reduce "a la simple organización de un conjunto de materiales narrativos preexistentes, sino que el acto de narrar (...) (es) en sí mismo creador."³⁷ Por ello, la tercera forma de enriquecimiento está dada por los diferentes enclaves dentro del relato que funcionan como pequeños espejos o síntesis del acto de narrar como proceso creativo. Aquí ya estamos en el tercer nivel de la lectura que nos hemos propuesto, y del que nos ocuparemos seguidamente.

III.- *Mise en abyme* y metanarratividad del relato

La *mise en abyme* (Gide - Dällenbach), como una forma de contestación (Ricardou) y de narcisismo (Hutcheon) del relato, se complementa con la de metatexto (Eco) o metarrelato (Genette) como una de sus más claras manifestaciones. Lucien Dällenbach, siguiendo a André Gide, el inventor del término, define la *mise en abyme* como "todo enclave que guarde relación de similitud con la obra que lo contiene."³⁸ Jean Ricardou, por su parte, concibe este enclave como cierto pasaje del relato que ofrece de una manera narcisista, una suerte de resumen del relato marco, este resumen funciona como su propia contestación. Textualmente dice: "...la *mise en abyme* peut se définir comme un narcissisme."³⁹ Narcisismo que se expresa en los textos, según Linda Hutcheon, como espejos que tematizan sus principios de enunciación.⁴⁰ A través de esta tematización, el relato (caso que nos interesa) deviene marco de uno o más relatos que se cuentan dentro de él. Esto es, siguiendo a Genette, deviene metarrelato⁴¹, o metatexto, en palabras de Umberto Eco. Para este último, y ya en el plano de la narrativa, un "metacuento" puede ser visto como "un texto narrativo que tiene el coraje de contar su propia historia."⁴²

³⁷ *Op. cit.* p. 144.

³⁸ *El relato especular*, Madrid, Visor, 1991. p. 161.

³⁹ *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967, p. 182.

⁴⁰ Cfr. "Modes et formes du narcissisme littéraire", *Poétique* (29), 1977, pp. 90-106.

⁴¹ *Op. cit.* p. 62.

⁴² *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 2000, p. 274.

A la luz de estas consideraciones, "La mujer de espaldas" puede ser leído como un metatexto (metacuento) que cuenta las siguientes historias: La del productor del diccionario, en el momento en que es entrevistado por el periodista; la del periodista y su argucia para adueñarse de la historia del viejo francés; y la de este último, la más larga, que abarca los pormenores de su vida con Marie-Jos, la traición de la mujer y su asesinato. Pero estas tres historias pueden agruparse, desde la categoría de la *priméité*,⁴³ como un **icono**; mientras que, en su relación con ciertos enclaves (*mises en abyme*) esparcidos a lo largo del relato en forma de acotaciones del narrador,⁴⁴ pequeñas y reflexivas frases entre paréntesis, esta historia comienza a devenir **índice** de una segunda historia implícita (*secondéité*): la del relato como tal, que conduce a su consideración, en un nivel **simbólico**, (*tiercéité*)⁴⁵, como "metacuento".

Las diferentes formas de manifestación de la *mise en abyme* hacen del relato una narración dramática, en el sentido en que Daniel Meyran habla del teatro, es decir, como un conjunto de acontecimientos que "ocurren en un espacio desde donde se puede ver otro..."⁴⁶ La primera *mise en abyme* funciona como el espejo de la creación misma. En "La mujer de espaldas", la historia narrada en 3era persona no está "puesta en escena" directamente, antes tenemos la historia de la trayectoria del argumento, vista por los diferentes sujetos que aparentemente la han manipulado. Es la historia del contar. Es el primer gran espejo en donde el relato marco se refleja; dentro de él otros más pequeños reflejan momentos específicos de este proceso de conversión, transposición o interpretación de la realidad por el arte (la literatura en nuestro caso), o, en palabras de Meyran, de la imagen por el texto.⁴⁷

⁴³ Siguiendo otra vez a Peirce y su segunda tricotomía del signo.

⁴⁴ No sin razón la hemos calificado de narrativa dramática.

⁴⁵ Para las definiciones de los términos utilizados, consúltese Charles S. Peirce. *Op. cit.* pp. 22 y 140, entre otras.

⁴⁶ "El teatro: patrimonio, interculturalidad y metaculturalidad", en *Gestos* (Teoría y práctica del teatro hispánico), Año 12, N° 24, noviembre, 1997, p.50.

⁴⁷ Estos términos definen, según Meyran, la relación entre la imagen que el hombre crea de sí mismo (su realidad), y la representación de esa imagen en el teatro. En el arte en general, podría agregarse. Cfr. *Ibid.* p. 48.

Este primer espejo está dominado por la voz en 1era persona de un narrador intra y homodiegético -como ya lo señalamos-, cuya limitada perspectiva "obliga" a citar la perspectiva de los otros, en busca de la verosimilitud de la omnisciencia⁴⁸; hecho que sólo se "materializa" cuando este primer narrador, o narrador del relato marco o primario⁴⁹, asegura que "la historia se conoció por el asesino mismo." En este punto ya no se duda de la omnisciencia, y la instancia narrativa se hace hetero y extradiegética hasta el último párrafo; omnisciencia que, sin embargo, se va tiñendo de preguntas; impersonales, unas: "¿Duró dos años el asunto? (...) ¿Quién de ellos?" (p. 174); con emisor y receptor específicos, otras: "¿Debo -me preguntó el periodista- colocar aquí una tinta oscura sobre el limpiabotas?..." (p.176); hasta alcanzar las dos preguntas finales que dan al traste con la confianza que el narrador nos había ofrecido.⁵⁰

Umberto Eco, en su estudio sobre el *Ulysses*, de Joyce, ofrece una explicación general que puede servirnos, en este momento, para comprender esta "inseguridad" de la instancia narrativa del relato que nos ocupa:

Mientras la novela tradicional -afirma- está dominada por el punto de vista de un autor omnisciente que penetra el alma de los personajes, los explica, los define y los juzga (y lo mismo hace además de con los personajes, con las cosas, con los objetos y con los acontecimientos naturales), la técnica 'dramática' elimina esta presencia continua del autor y sustituye su punto de vista por el de los personajes y los acontecimientos mismos.⁵¹

⁴⁸ Si la omnisciencia implica un conocimiento pleno y absoluto de los acontecimientos, la conciencia del relato juega con la acumulación de todos los puntos de vista posibles, como único recurso para alcanzarla.

⁴⁹ "La noción de 'relato primario' -dice Genette- induce quizá a equívoco, porque puede dar la impresión de que se designa el nivel principal, cuando en realidad el nivel metadiegetico es con frecuencia, más importante que el primario, que puede reducirse a un simple pretexto." Y agrega que lo más sensato es hablar de niveles narrativos "en términos de profundidad de subordinación." (*Op. cit.* p. 62)

⁵⁰ Preguntas que hemos citado anteriormente.

⁵¹ *Las poéticas de Joyce*, Barcelona, Lumen, 2000, p.67.

A través de la *mise en abyme* de la enunciación, "La mujer de espaldas" "escenifica" el problema de la aprehensión de lo real y su devenir en manos del escritor. Por ello proponemos ahora que su primer enlace reside en la frase "Su simpatía, su desparpajo cultural, sus guiños mentales me permitieron asociarlo con cierta idea exterior de lo que debe ser un escritor." (p.171) Y nosotros podemos decir que el texto es el pretexto para glosar la expresión "lo que debe hacer un escritor", o, mejor todavía, "lo que hace un escritor".

Entre las diferentes manifestaciones de la *mise en abyme* propuestas por Dällenbach y Ricardou⁵², es la que venimos de mencionar, la de la enunciación, sobre todo expresada a través de "la 'presentificación' diegética del productor del relato, (...) la puesta en evidencia de la producción, (...) [y] la manifestación del contexto que [la] condiciona (o la ha condicionado)",⁵³ la que el cuento "pone en escena".

Esta *mise en abyme* se percibe, a nuestro modo de ver, primero en la frase que ya mencionamos, y que sirve de prólogo y epílogo al relato marco; y luego, en el "descubrimiento" de un personaje con funciones análogas a las de un escritor (el director de un equipo encargado de elaborar un diccionario), y con una visión crítica de lo que "debe ser" este último, lo que le permite representar el proceso de producción del relato, y poner en evidencia sus mecanismos y su contexto; a través, sobre todo, de la adjudicación de la historia a diversas fuentes anteriores; y de las reflexiones, a manera de acotaciones que van explicando o criticando la historia; contestándola, diría Ricardou.⁵⁴

⁵² Tanto Lucien Dällenbach como Jean Ricardou, creadores de una esclarecedora teoría de los diferentes tipos de *mise en abyme* que el relato puede "escenificar", esgrimen sus argumentos para relativizar el valor de cualquier tipificación. Así, Dällenbach dirá: "El valor mercantil de toda *mise en abyme* ficcional fluctúa lo suficiente como para dar lugar a cualquier especulación, y siempre resulta posible negociarlo de modo más o menos ventajoso." (*Op.cit.* p. 105); y Ricardou asegura: "La *mise en abyme* no es una operación claramente delimitable." (*Le nouveau roman*, Paris, Seuil, 1973, p. 69)

⁵³ Lucien Dällenbach, *Op. cit.* p. 95.

⁵⁴ *Problèmes du nouveau roman*, p. 176.

El funcionamiento específico de la *mise en abyme* de la enunciación, según Dällenbach, se ajusta con bastante precisión al caso de "La mujer de espaldas". He aquí la explicación de Dällenbach:

Suponiéndole, (...) la condición de **productor**, el personaje principal (novelista o artista, la más de las veces) aparecerá embarcado en una obra cuya elaboración permitirá que se tematice la relación entre 'vida' (relato portador) y 'arte' (*mise en abyme*), y también que la relación sea tratada de conformidad con una ideología **expresiva** (donde se traza cierta conformidad entre una existencia y una creación dadas) o **productiva** (donde el Arte somete a metamorfosis lo vivido narrado por el relato-marco, o lo muestra, (...) ya sometido a metamorfosis por la producción.⁵⁵

Como hemos visto, nuestro personaje principal "aparece embarcado en la obra" de dar a conocer el "glorioso" diccionario que el equipo a su cargo acaba de "dar a luz", después de cinco años de trabajo. Cronológicamente, este diccionario es el segundo enlace del relato. Por ello, el narrador de la historia y productor del mismo, podrá decir: "Sé que cualquier diccionario omite precisamente aquello que un lector urgente desea encontrar, también que es un libro incompleto para siempre." (p. 171) Visto así, este diccionario es otro espejo donde se refleja el proceso y el producto de creación de lo literario, y del mismo cuento específicamente. Lo vemos más claro cuando el narrador acota que el periodista ha destacado "la obliteración del orden alfabético", como una novedad del trabajo (p. 171). Si el diccionario anula, tacha o borra el orden alfabético ¿no quiere decir esto que el discurso oblitera concienzudamente el orden de la historia: comienza por el final, se detiene para contemplarse, se hace síntesis de sí mismo... En fin, esta ambigüedad de la ficción que no ofrece respuestas rápidas a lectores urgentes.

Por otra parte, el narrador homodiegético "teme" que el periodista (receptor del diccionario) destaque, según su *new periodismo*, antes que el objeto de la entrevista, "dos inoportunos estornudos" que lo han contrariado. (p. 171) Umberto Eco dice que este tipo de relato (dramático) "hace

⁵⁵ *Op. cit.* pp. 100 -101.

expresiva la manera en que hablan los personajes y se presentan las cosas. En la novela tradicional -agrega- nunca se dice que el protagonista se ha sonado la nariz, a menos que este acto cuente algo en orden de la acción. Si no cuenta es un acto insignificante, novelísticamente 'estúpido'.⁵⁶ Pero nuestro narrador alude al nuevo periodismo, a la vez que exhibe la condición moderna de su propio discurso, en donde las "estupideces" no cuentan nada "en orden a la acción".

Ya hemos dicho que además del diccionario, la *mise en abyme* se manifiesta a través de ciertas aseveraciones del narrador; pequeños fragmentos que pueden ser vistos, parafraseando a Ricardou, como intentos de revuelta estructural contra el conjunto que los contiene.⁵⁷ Son estos algunos de ellos: "(ha cundido ahora la idea de que cualquier novelista escribe mejor teatro) (...) Aludió al esfuerzo para diluir la trama, (...) creo que indicó como absolutamente suya la trama central; pero con total naturalidad (...) adjudicó el argumento a un limpiabotas de la Plaza Central. (...) Y aún escuchándolo el asunto es confuso: no posee el periodista los claros hilos que exige el relato de muerte, se extiende en detalles, en la moda de los '30, interpola tonos locales, se complace con una frase. En fin..." (Pp. 172-173)

Si estos argumentos no son "verdaderas revueltas contra el relato", al menos generan la situación que Ricardou describe cuando explica el funcionamiento del relato marco frente a sus contestaciones:

...le véritable récit⁵⁸ -dice Ricardou- loin de se satisfaire d'une facile dictature du tout sur la partie, se reconnaît à la propension qu'il affecte de laisser la part la plus ample possible aux éléments capables de le contester. Ainsi accroît-il la richesse de sa structure et le drame que provoque son accomplissement.⁵⁹

Es un hecho en nuestro cuento, pues la historia dentro de la historia ocupa un amplio porcentaje del relato total; y esto nos debería permitir

⁵⁶ *Las poéticas de Joyce*, pp. 67, 69.

⁵⁷ Cfr. *Problèmes du nouveau roman*, p. 181.

⁵⁸ Sin desconocer la lucidez de la tesis de Ricardou, consideramos que este uso de "véritable récit" puede perjudicar la "veracidad" del relato enmarcado o relato dentro del relato. Preferimos la noción de relato marco o relato primario.

⁵⁹ *Problèmes du nouveau roman*, pp. 181-182.

pensar en la idea de Genette, cuando dice que "...el carácter intradieгético de una narración no es, con frecuencia, (...) más que un artificio de presentación..."⁶⁰ Sin embargo, creemos que estos enclaves conducen a la aparición de esta segunda historia; y todos juntos devienen el espejo donde el relato, como proceso y producto de una construcción, se refleja. El cuento, a la vez que tematiza la adjudicación de la historia a diferentes sujetos, se ofrece el mismo como un proceso similar. Dicho con palabras ajenas, estas *mises en abyme* representan "la prise de conscience du récit par lui-même."⁶¹

Esta toma de conciencia que se insinúa desde el primer párrafo, y se desarrolla en el relato enmarcado, apela a un juego engañoso en el último párrafo. Después de las dos preguntas finales ya citadas, el narrador dice: "Las voces de aquéllos, en todo caso, coincidían en un punto:..." (p.179) ¿Quiénes son aquéllos? ¿El limpiabotas, el periodista? Lo cierto es que aquéllos coinciden en el único punto que ninguno de los sujetos de la enunciación, ni siquiera el asesino mismo, podía conocer. La verosimilitud está sostenida por las "voces de aquellos"; pero sólo Marie-Jos y un narrador absolutamente omnisciente, pueden asegurar que ella "había actuado exclusivamente por sí misma; adivinó, utilizó la confianza de François en ella, y lo abandonó cuando quiso. Ni otro hombre ni una verdadera traición: apenas el juego de sus deseos." (p. 179)

Es ésta la última y definitiva *mise en abyme* del relato: la representación del proceso de representación de lo real por la ficción. Es la clara advertencia del riesgo que corremos al querer equiparar la realidad de los hechos de ficción con la "verdad" -si la hay- de los hechos de la realidad. El relato de ficción, a diferencia del histórico, no se ocupa de probar ninguna coincidencia; y el relato moderno ha convertido en tema esta despreocupación que permite que el diálogo entre realismo e irrealismo siga siendo, como lo dijera Barthes, la segunda fuerza de la literatura⁶². Es esta fuerza, a nuestro modo de ver, el objeto representado por el cuento.

⁶⁰ Gérard Genette, *Op. cit.* p. 65.

⁶¹ J. Ricardou, *Problèmes...* p. 182.

⁶² Esta es la fuerza de la representación. La literatura es categóricamente realista, pues sólo tiene lo real como objeto de deseo; a la vez que obstinadamente irrealista, pues cree sensato el deseo de volver a presentar (representar) lo real, cuando esto es imposible. Cfr. *Leçon*, Paris, Seuil, 1978, pp. 21 -23.

"La historia se conoció por el asesino mismo", es una frase "desgastada" del periodismo de sucesos, y el relato enmarcado parece una parodia de este tipo de discurso: "Tuvo el primer rumor hace cinco años" (...) "Por azar, meses después encontró a ese mismo amigo,..." (...) "Sólo fue necesario un viaje del malandrino." (...) "El criollo jamás notó en la parsimonia del otro alguna violencia..." (...) "Tres días después, en la madrugada, Marie-Jos murió atravesada por el puñal de François;..." (pp. 175-179) Por otra parte, la responsabilidad en cuanto a la veracidad del relato está en manos del periodista; y, considerando su discurso como el más cercano a la fidelidad con lo real, podemos verlo también como la más realista de las representaciones. Casi nunca dudamos de la verdad transmitida por el periodismo, aunque siempre es posible "descubrir" ambigüedades, pequeñas manipulaciones de los hechos, una que otra invención o exageración, vacíos o "lagunas" que se disimulan; en fin, un cúmulo de estratagemas que pasamos por alto, ante un espejo que no parece admitir refracción alguna. Y es precisamente a este juego disfrazado con lo real, a esta imposibilidad de fidelidad absoluta, a lo que el texto alude; no para criticarlo, sino para reflexionar sobre su propia realidad como discurso, y sobre la manera como la "realidad de lo real", primera imagen del hombre por el hombre, deviene su referente. Creemos que la desconfianza que se percibe en el texto ante la ¿capacidad? del relato periodístico para dar cuenta de lo real, habla sinécdoquicamente de la misma desconfianza del relato de ficción. La diferencia estriba en que el primero carece del "coraje" suficiente para confesarlo, mientras que para el segundo, esta confesión forma parte de su existencia como tal.

Este reconocimiento explícito de su carácter ficticio puede ser visto como un ataque implícito contra la voluntad de verosimilitud extrema del relato tradicional (autorreflexividad), o como un mecanismo que "exige" del lector algo preciso: "...qu'il prenne conscience d'un nouveau code, qu'il pratique une lecture plus ouverte qui implique une synthèse parodique des éléments qui servent de toile de fond et de ceux qui sont mis au premier plan."⁶³ De esta manera la *mise en abyme* deriva hacia una pragmática del lector: el reconocimiento y la formulación de su propio punto de vista, que puede o no coincidir con la toma de conciencia que la autorreflexividad implica.

⁶³ Linda Hutcheon, *Op. cit.* p. 97.

Resumiendo, el texto "La mujer de espaldas", de José Balza, "dice algo acerca de su naturaleza estética", por ello es posible considerarlo un "metacuento"; a la vez que "nos recuerda que el mensaje estético posee la doble cualidad de la ambigüedad y la autorreflexividad, y que al trabajar en el nivel de la expresión, produce alteraciones en el orden del contenido, y nos obliga a revisar el universo completo de la enciclopedia que como tal cuestiona."⁶⁴ Así, el proceso de interpretación no se agota jamás, la semiosis puede continuar *ad infinitum*.

⁶⁴ Umberto Eco, *Lector in fabula*, pp. 305-306.

ÉDITIONS DU CERS
UNIVERSITÉ PAUL-VALÉRY
ROUTE DE MENDE
f-34199 MONTPELLIER CÉDEX 5
FRANCE

Tél. et fax 04 67 14 24 33 International +33 4 67 14 24 33

cers@alor.univ-montp3.fr

<http://alor.univ-montp3.fr/CERS/>

Voici un extrait de notre catalogue. Un catalogue complet avec la disponibilité et les prix de tous ces ouvrages est à votre disposition. Vous pouvez le demander par téléphone, par fax, par courrier électronique ou par courrier postal.

Revue *Sociocriticism*

- | | | |
|------|-----|---|
| I | 1 | Theories and Perspectives (1) |
| I | 2 | Theories and Perspectives (2) |
| II | 1 | Soviet Literature of the Thirties : a Reappraisal |
| II | 2 | Space and Ideology |
| III | 1 | |
| III | 2 | Social Discourse : a New Paradigm for Cultural Studies |
| IV | 1 | Social Discourse : a New Paradigm for Cultural Studies |
| IV | 2 | How to Read Bakhtin |
| V | 1 | Theories and Perspectives (3) |
| V | 2 | Theories and Perspectives (4) |
| VI | 1-2 | Lectures sociocritiques : domaine de langue espagnole |
| VII | 1 | Arguments et débats, I |
| VII | 2 | Arguments et débats, II |
| VIII | 1 | Productions textuelles latino-américaines |
| VIII | 2 | De la morphogénèse |
| IX | 1-2 | Formes textuelles et matériau discursif
Rites, mythes et folklore |
| X | 1-2 | Histoire et déni de l'Histoire dans l'Espagne
contemporaine : Almodóvar, Muñoz Molina, Ayala |
| XI | 1-2 | Droit naturel — Droit de conquête |
| XII | 1-2 | Image(s) |
| XIII | 1-2 | Hacia una historiografía en el noroest argentino |
| XIV | 1 | Ideologías literaturoológicas y significación |
| XIV | 2 | Culture et discours de <i>subversion</i> |
| XV | 1 | Chronotopes : les espaces du temps |

- XV. 2 Image(s) II
 XVI. 1-2 Rosismo y Peronismo: nudos históricos, prácticas literarias
 XVII. 1-2 Sobre la noción de *Sujeto cultural*

Revue *Imprévue*

- 1978 1-2 Sociétés, mythes et langages
 1979 1-2 Idéologies et pratiques discursives
 1980 1 L'espace discursif de la marginalité
 1980 2 Repères de génétique textuelle :
 histoire, imaginaire, discours
 1981 1 Espaces idéologiques
 1981 2 Réflexions sur l'image
 1982 1 Fonctionnements textuels
 1983 1 Textologie et histoire I
 1983 2 Textologie et histoire II
 1984 1 Poésies engagées
 1985 1 Écrire l'espace
 1985 2 Discours du Je
 1986 1 Problème du Siècle d'Or
 1986 2 La guerre d'Espagne dans les produits culturels
 1987 1 Critiques et histoires littéraires
 1987 2 Histoire, idéologie et culture
 1988 1 Conceptualiser l'espace
 1988 2 Théorie(s) du texte et du genre
 1989 1 1492. La découverte comme événement interdiscursif
 1989 2 Schèmes discursifs
 1990 1 Recherches sur le roman, I. Afrique
 1990 2 Recherches sur le roman, II. Espagne et Amérique latine
 1991 1 Acteurs de l'histoire
 1991 2 La ville
 1992 1 1492. La découverte comme événement interdiscursif, II
 1992 2 Moyen âge
 1993 1 Cultures dominantes et phénomènes identitaires
 1993 2 Miscellanées
 1994 1-2 El indio, instancia discursiva
 1995 1 Río de la Plata. Littérature et société I
 1995 2 Río de la Plata. Littérature et société II
 1996 1 Convergences & divergences
 1996 2 Amour et conventions littéraires du moyen âge au baroque
 1997 1-2 Itinéraires du positivisme
 1998 1-2 Parcours. Hommage à Françoise Zmantar

- 1999 1 La verdad de las máscaras :
 Teatro y vanguardia en Federico García Lorca
 1999 2 L'interpellation du sujet dans l'essai chez Unamuno & Ganivet
 2000 1-2 Textos culturales regionales - Investigaciones sociocriticas
 2001 1-2 Encuentro con Juan Goytisolo
 2002 1-2 Rencontre avec / Encuentro con Juan José Saer

Collection « Co-textes »

- 1 Luis Martín Santos : *Tiempo de silencio*
 2 Francisco de Quevedo : *La hora de todos*
 3 Calderón de la Barca
 4 Mario Vargas Llosa
 5 Juan Goytisolo
 6 Gabriel García Márquez
 7 Miguel Ángel Asturias
 8 Lecture idéologique du *Lazarillo de Tormes*
 9 Alfredo Bryce-Echenique
 10 César Vallejo
 11 Julio Cortázar
 12 Luis Buñuel : *Los olvidados*
 13 Points de repère sur le modernisme
 14 Rubén Barreiro Saguier
 15 Miguel Delibes
 16 Vicente Huidobro
 17 Octavio Paz : *Libertad bajo palabra*
 18 Leopoldo Alas « Clarín » : *La Regenta*
 19-20 Ernesto Sábato
 21 Littérature et institutions dans le Moyen-Âge espagnol
 22 Juan del Encina (1492-1514).
 Le savoir et ses représentations (Monique de Lope)
 23 Luis Puenzo : *La historia oficial*
 24 Sociocritique de la musique de film, I. *Elisa vida mía* (C. Berthet)
 25 Sociocritique de la musique de film, II. *Carmen* (C. Berthet)
 26 Género y transgresión : el cine mexicano de Luis Buñuel
 (Gastón Lillo)
 27-28 Cinéma et Espagne franquiste
 29-30 L'histoire, la nation & l'ethnique dans le Mexique contemporain
 (Marc Morestin)
 31-32 Les *Comedias Bárbaras* de Valle-Inclán
 33 Poétique du fantastique
 34 Hommage à Alfredo Bryce Echenique

- 35 Le roman néo-baroque cubain : Severo Sarduy,
Guillermo Cabrera Infante
- 36 *El Verdugo* — *Le Bourreau* de Luis García Berlanga
- 37 *¡Ay, Carmela!* de Carlos Saura :
Médiations textuelles et représentation de l'Histoire.
- 38 Jorge Luis Borges - *Les essais*.

Collection « Études sociocritiques »

- ALBANESE Ralph *Initiation aux problèmes socioculturels de
la France au XVII^e siècle* 1977
- BUSSIÈRE ANNIE (éd.) *Le roman espagnol actuel 1975-2000*
T. I. *Tendances et perspectives* 1998
T. II. *Pratique d'écriture* 2001
- CARCAUD-MACAIRE Monique, CLERC Jeanne-Marie
*Pour une lecture sociocritique
de l'adaptation cinématographique* 1995
- CROS Edmond *L'Aristocrate et le carnaval des gueux :
étude sur le Buscón de Quevedo* 1975
Propositions pour une sociocritique 1982
Théorie et pratique sociocritiques 1983
De l'engendrement des formes 1990
*D'un sujet à l'autre :
sociocritique et psychanalyse* 1995
Origine socio-idéologique des formes 1998
El sujeto cultural — Sociocrítica y psicoanálisis 2002
- DE LOPE Monique *Traditions populaires et textualité
dans le Libro de buen amor* 1983
- FABRE Jean *Enquête sur un enquêteur : Maigret.
Un essai de sociocritique* 1981
- FRANCO Jean *Lectura sociocrítica de la obra novelística
de Agustín Yáñez* 1988
- GARCÍA-BERRIO Antonio
*Enrique Brinkmann.
Semiótica textual de un discurso plástico* 1981
- JOLY Monique, SOLDEVILA Ignacio, TENA Jean
Panorama du roman espagnol contemporain 1979

- MORA ESCALANTE Sonia Marta
De la sujeción colonial a la patria criolla 1995
- ZIMA Pierre *L'indifférence romanesque :
Sartre, Moravia, Camus* 1988

Collection « Études critiques »

- BUSSIÈRE-PERRIN Annie
*Le Théâtre de l'expiation. Regards sur
l'œuvre de rupture de Juan Goytisolo* 1998
- EZQUERRO Milagros
*Théorie et fiction.
Le nouveau roman latino-américain* 1983
- PUISSET Georges *Structures anthropocosmiques
de l'univers d'Alejo Carpentier* 1987 (t. I)
1988 (t. II)

Série pédagogique

- NERIN Pablo, PARRA Rosa
Estructuras fundamentales de comunicación 1985

Série Actes

- 1 *Picaresque espagnole*
2 *Picaresque européenne*
3 *Opérativité des méthodes sociocritiques*
4 *La guerre d'Espagne dans les produits culturels*
7 *Publicité et psychanalyse (Annie Perrin)*
8 *El indio, nacimiento y evolución
de una instancia discursiva*
9 *Encuentro con Juan Goytisolo*
10 *Le lieu de / El lugar de Juan José Saer*

