



La página de Mallarmé o el signo material

Jesús Camarero

(Universidad del País Vasco)

A Jan Bactens

En el mes de mayo de 1897 la revista *Cosmopolis* publicaba el poema «Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard» de Stéphane Mallarmé. En esta composición se ponen en práctica unos principios teóricos sobre el signo gráfico (tipografía incluida), sobre el volumen-libro (paginación) y otros componentes bibliológicos que resultan de absoluta novedad en el ámbito literario, donde precisamente siempre se utilizó la escritura y su inscripción en la página como método de elaboración de la obra, pero donde no se había hecho hasta ahora ningún intento para decir y mostrar eso mismo que se hacía y escribir utilizando los recursos disponibles, salvo quizá algunos casos aislados (y no tan intensos) como el de Laurence Sterne en su *Tristram Shandy*, en el siglo XVIII. Es decir que hasta aquella fecha la consideración del signo como entidad lingüística y escritural, como fenómeno de representación que además se escribe y representa al mismo tiempo, había sido prácticamente nula y lo que hoy llamamos «signo» (o mejor, la reflexión sobre aquello que produce significado o que es comprensible en el ámbito de los sistemas de significación) no era más que una nebulosa vacua sobre la que nadie se había detenido demasiado, bien por no considerar excesivamente la dimensión formal de lo escrito, bien porque se prestaba más atención al contenido, a lo representado por el signo (la lengua y lo evocado a su vez por ella, por ejemplo) y no ya tanto al signo mismo y su entidad específica. En este sentido, la obra de Mallarmé presenta [14] una factura, una forma, una configuración textual y escritural que no puede en principio dejar sin reflexión al lector y que, más allá de la lectura superficial o apresurada del lector no advertido o descuidado, obligaría a una reconversión de ideas básicas referidas al concepto de literatura, es decir, a una teorización inexcusable

sobre el texto, la escritura, el acto de escribir y producir significado. Y más concretamente sobre una especificidad material del elemento sígnico, sobre una especie de referencialidad no buscada en lo externo al signo (que siempre es otra cosa que no es él), sino en su propia esencia, es decir, una actualización conceptual de todas las formas, funciones y performances que posee o que genera la entidad llamada signo. Porque, además, cuando de la escritura se trata, no se puede obviar fácilmente la cuestión de la inscripción del signo sobre un soporte, sobre algo que es palpablemente material, no se puede dejar de lado el fenómeno de materialización de una entidad abstracta que necesita cristalizar y conformarse perdurablemente. Al descender y depositarse sobre el soporte, ese trazo de la escritura que es la letra y el componente gráfico, adquiere entonces un aspecto o dimensión material que antes no tenía, de modo que podemos hablar ya de un objeto tangible e incluso transformable. A partir de aquí entrarnos en una consideración de lo literario que no es definible solamente por una relación del tipo escritura/lectura, sino que además debe completarse por lo menos con otras consideraciones (también de orden semiótico): la inscripción, la visualización, la materialidad, la legibilidad, el objeto-volumen (libro), etc. El texto, producto final de la escritura inscrita en/sobre el soporte-página, adquiere entonces una dimensión que va más allá de aquel mensaje representado y tiene como implicación más próxima el hecho de poder considerar el texto como un objeto material, cuyo funcionamiento no sería muy diferente al de otras producciones pictóricas o escultóricas, es decir, dotado ya de una *plasticidad* que antes no le caracterizaba precisamente. Esta plasticidad del signo escritural y literario no puede tener, sin embargo, el mismo grado que en las artes consideradas plásticas desde siempre, porque la materialidad del signo carece de la motilidad del óleo, le falta la ductilidad del bronce fundido, no se deforma, ni permite una modelación a mano; pero es plástico, porque adquiere formas muy diversas (el tipo y paso de letra, densidad, enfatización, giro sobre el eje de la página), puede tener apariencias variadas (tintas, páginas en negro, sobreimpresiones con otros signos), se combina a veces con elementos pictóricos (líneas, trazos) y se deposita sobre un soporte cuya textura, densidad o color no tienen prácticamente límites. En este sentido, el Diseño Gráfico por ordenador está demostrando que es posible la manipulación de cualquier forma hasta límites inimaginables y el signo escrito no es una excepción, sino más bien el objeto primero y más importante de este nuevo sistema de creación por medios informáticos, de modo que se puede afinar que el grado de manipulación de la «materialidad» de ese signo puede alcanzar los niveles de las otras artes plásticas, sin envidiarles además los logros conseguidos gracias al *software*. [15]

«Un coup de Dés...» es un texto configurado de acuerdo con unas pautas específicas de inscripción en el soporte (las páginas del volumen, del libro). Una vez abierto el libro, la página izquierda queda vacía para dejar que el título se coloque en la página derecha, pero sólo parte del título y nada más

que ese fragmento, porque el texto realmente empieza al pasar la hoja y ver las dos páginas siguientes simultáneamente. Este primer plano sobre el que se realiza la visualización está constituido entonces por dos páginas numeradas de modo distinto y cosidas (o pegadas) en el lomo del volumen. En la edición de las obras completas de Gallimard/Pléiade (así como en otras ediciones y traducciones) el texto se organiza siempre del mismo modo y el trabajo del maquetista deberá respetar una serie de pautas muy precisas a la hora de componer las galeradas. A lo largo de veinte páginas (es la extensión ideal de la obra para el autor), desde la página 458 hasta la 477 (ed. Pléiade), las páginas se organizan por parejas en cada nuevo paso de hoja, de modo que obtenemos diez dobles páginas que Mallarmé utiliza también como unidad de composición.

LA ORGANIZACIÓN DEL TEXTO

La organización interna del texto se realiza en base a dos componentes. El primero de ellos, la página, no deja de ser el habitual, pero su tratamiento específico demostrará capacidades ignoradas o no utilizadas hasta la fecha de 1897. El segundo es el *clinamen* junto con sus distintas variantes, efecto plástico y dinamizador del texto y de la página, artificio (común en algunos textos oulipianos de G. Perec) que consiste en utilizar la misma escritura para representar además la trayectoria de lo escrito y, básicamente, la «inclinación» o deriva que resulta del fenómeno escritural occidental al disponer los signos de izquierda a derecha y de arriba a abajo. La organización del material escritural (las palabras, los versos, más como unidades de consumo visual que como estructuras sintácticas) no es típica, no pretende construir estrofas ni otro tipo de esquema preexistente, al contrario, desea poner en evidencia que se trata de un material «a disposición», que es utilizable, que de hecho lo está manipulando, que hay un modo de decir poesía por medio de una «sintaxis» nueva y diferente.

La página ha acompañado y sigue acompañando todo acto de escritura. Todo signo escrito es permanente gracias al soporte que lo contiene de algún modo y ello puede definir un tipo de relación entre el mismo signo y el soporte sobre el que se inscribe. De tal manera que Mallarmé manipuló o alteró esa relación cualitativamente, obteniendo un juego lectural basado en las posibilidades de disposición y combinación que ofrece siempre el trabajar con un volumen (libro). En la página III, «LE MAITRE» no busca seguir su frase por debajo, en su misma página, sino que tiende espontáneamente [16] (cálculo y provocación, no azar) a continuarla en la parte derecha, en una página distinta (463 y no ya 464); además, encuentra enfrente no uno sino dos versos con los que puede combinarse perfectamente,

eligiendo el primero o el segundo de ellos sin que por ello se altere otra cosa que la sublime capacidad de generar sentido a raudales en un efecto de espaciamento o dispersión de la lectura, que ya no utiliza la linealidad consecutiva para producir significado, sino que juega a deslizarse por el soporte buscando nuevas posibilidades de asociación de significantes. Entramos pues en una sobredimensión combinatoria de esta disposición del plano lectural que contiene dos páginas en vez de una; en todo el texto constituido y contenido en estas dos páginas de la página III, se producen multitud de posibles combinaciones: «LE MAITRE» tiene dos versos enfrente a la derecha, «surgi...» dos o tres a la derecha, «que se...» encuentra el verbo también a la derecha, «comme on...» tres versos a su derecha, «l'unique...» tiene enfrente «être...», seguido de «Esprit» y tres líneas más, para volver luego a la izquierda con «hésite», el verso debajo de él y luego a la derecha, volviendo de nuevo la izquierda con «plutôt» y el *clinamen* de su misma página 463. Contrariamente a lo que ocurría en la página anterior (en la que se apologizaba del *clinamen* y de la transgresión de la página-soporte), en la página IV hay una búsqueda de la estructura horizontal de la escritura y, en cierto modo, una recuperación del verso convencional, aunque se reconoce en todo momento la factura o modo de hacer mallarmeana; al final de la página 464 (la de la izquierda del plano lectural) «folie» lanza una proyección o conexión hacia la otra página, en la que encontrará el verbo «N'ABOLIRA», pero no el comienzo de esa otra página (es decir, arriba) sino justo al final de ella y transgrediendo igualmente la disposición del signo en el soporte y el orden interno que organiza la lectura normal. El mismo autor, en su prefacio al poema adelantaba ya que no se trataba de «traits sonores réguliers ou vers» -como pueda ocurrir en la poesía convencional- sino que se trata según él de «subdivisions prismatiques de l'idée» (1945a: 455). En la página VI, «sauf», junto al hemistiquio de la costura de ambas páginas -con todas las precisiones de que da cuenta Papp (1989: 193-206) respecto al fenómeno bibliológico-, es el anuncio de una cita sin puntos suspensivos, ni dos puntos, ni comienzo de comillas en el otro lado; es simplemente decir que se dirá el texto de ahí al lado (por desplazamiento en el espacio del soporte, dentro del volumen), saltando por encima de la costura (que aquí casi ejerce funciones de signo tipográfico). Un trazo puro que viene a unirse en un tándem tópico con el otro texto, dando lugar a la locución adverbial con valor conjuntivo «sauf que», que se lee de un tirón como si nada existiera en medio. Así se produce la fusión de dos miradas del volumen en una sola o lo que es lo mismo, la desaparición de un modo de organización interna del volumen y su sustitución por un único plano de lectura, en el que lo que cuenta es ese plano conformado por dos páginas desplegadas (el volumen abierto, la obra «abierta») y cuya costura se hace invisible, aunque tanto el escritor como el lector sean conscientes de su existencia y ello llegue a contar en algunos [17] momentos de la creación y su consumo. En la misma página, «plume solitaire éperdue», en cursiva, prácticamente aislada como frase en medio del blanco vacuo de la página izquierda y casi contradicha por ese

«sauf», al límite del hemistiquio que permitirá el acceso al otro lado («sauf» está más ligado al texto de la derecha que a la frase que intenta delimitar), no es una entidad lingüística común, no constituye un significado representativo de una idea, es puro signo, es una pluma peligrosamente aislada en medio del soporte; sólo el «sauf» marginal y huidizo podrá proporcionar una posibilidad de ayuda. Así se constituye el acto meta-representacional de esta escritura, del verdadero «coup de dés» que es la apuesta por la obra, sobre todo cuando las circunstancias son tan adversas y cuando se es consciente de que la limitación es nada más y nada menos que el Todo, el azar infinito. En la página IX, la frase: «RIEN N'AURA EU LIEU QUE LE LIEU», tendida de un extremo al otro del plano lectural, está estructurando todo el texto al mismo tiempo que organiza los diferentes trayectos del ojo y de la lectura, fijando un posible precedente del poema «Pectoral primero» de J. Cortázar (1985: 269-271): en este poema «en árbol», que ocupa también dos páginas del mismo plano visual y lectural, dos frases, «en su lecho de arena se adormece / una mujer desnuda en una playa», son el punto de partida de otras frases o versos que surgen de ellas mediante la trayectoria marcada por unas flechas. De este modo, el texto matriz de los dos versos iniciales de Cortázar así como la frase de Mallarmé citada un poco más arriba vienen a convertirse en elementos generadores y organizadores de un entorno textual más complejo, logrando estructurar además la significación mediante recorridos debidamente calculados a partir de los datos del soporte. En la misma página, la repetición de «LIEU» deja insistir sobre la idea misma del espacio sobre el que se produce la inscripción, el soporte permite la alusión que se hace a su uso mediante la ubicación del otro espacio de los signos. La estrategia de la frase-verso tendida de un lado a otro se vuelve a repetir en la página X, con «EXCEPTÉ PEUT-ÊTRE UNE CONSTELLATION», combinado con un *clinamen* suave en la parte izquierda que va deslizándose hacia la derecha, como buscando el cierre del poema en la frase final, del mismo modo que el título diseminado (véase más adelante) recorre todo el poema.

En la página II, «Abîme», riembre casi propio con A mayúscula, indica un momento clave, una pauta en el texto al mismo tiempo que habla del (se refiere al) *clinamen*, estructura o forma del texto que sirve de meta-representación (Ricardou, 1987: 5) del fenómeno mismo de la escritura. Y nótese que en la misma estrofa (si se puede hablar en estos términos) aparecen otras dos palabras que tienen relación con el fenómeno antes descrito: «inclinaison» y «aile», de nuevo el contenido referido por el signo se funde con las estrategias performadas sobre el soporte. Gracias al *clinamen* se puede escribir y leer pasando de una página a otra, venciendo la barrera de división entre las páginas numeradas en el volumen; puede así más la disposición inclinada del texto (el *clinamen* de la escritura como efecto visual-pictórico) [18] que el sentido normal y horizontalizado (occidentalizado, también) de la lectura. Se cumple también de este modo cierta pauta creativa del poeta, que se «conforma» con rellenar «tan sólo» un tercio de la página.

Por ello el espacio en blanco adquiere un sentido inesperado, aunque calculado (y eso que siempre estuvo allí): ayudar a que el *clinamen* reproduzca lo más perfectamente posible el recorrido del ojo por el soporte, organizando los materiales depositados sobre su superficie. En la página derecha (461), «dresser le vol» (con dificultades...) viene a explicar la posición horizontal recobrada, una interpretación que sin duda puede ser completada por la valoración de una metáfora aérea y abismal, cuyos términos de representación mental encuentran sobre el soporte-página una organización de los signos configurada según formas que representarían una ala, el descenso, el horizonte, etc. En la página VIII se nos propone la visualización de cierta diseminación o dispersión de sus componentes.

Dos *clinamena* ordenan el texto repartiendo desigualmente las masas de material escritural. Por cierto que esta descompensación de masas no tendría otra función que el poner en evidencia el cambio de unidad de soporte, es decir, que se anula la frontera de separación de las dos páginas de un solo plano lectural (téngase en cuenta que para el ojo ambas páginas tienen el mismo valor visual y que la lectura es una pauta añadida que cambia con las culturas). El primero de ellos, que comienza con «C'ETAIT» encima de «issu stellaire», es ya un mensaje casi cerrado y terminado que encuentra una aposición completa en un bloque a la derecha, donde se alternan las mayúsculas y el «bas de casse» casi con regularidad aritmética. No hay casi sensación de oblicuidad por la casi total tabularidad de la p. 473 y porque el texto de la izquierda se alinea junto a la costura divisoria como si se tratara de una glosa marginal o cita muy transitoria. En el segundo, destaca, en grandes mayúsculas, la cuarta parte del título diseminado, «LE HASARD», que convierte el imperfecto del primer *clinamen* en el condicional hipotético de «CE SERAIT». Aquí la oblicuidad es fácilmente consumible pues el *clinamen* ya tiene una disposición inclinada en la parte izquierda, con lo cual la presencia de «LE HASARD» atrae rápidamente el ojo y se transcurre así más suavemente hasta la parte final -en cursiva-, donde el tema de la pluma parece cerrar un proceso circular inaugurado anteriormente. En la página III, un *clinamen* de la parte izquierda deja vacilante el término «un» junto a la costura, permitiendo el juego combinatorio doble con «envahit» y «coule», o quizá pudiendo buscar también el sustantivo que se encuentra justo debajo y uniendo con otro *clinamen* de elevado mismo y conformando un trayecto válido, aunque no único, que el lector puede recorrer a placer gracias a un punto de partida muy polisémico con el que es fácil viajar por el texto. A lo largo del texto se detectan algunos *clinamena* abreviados o aligerados, ya sea por su extensión o por el impacto visual que producen; hasta tal punto que no sería excesivo considerar como *clinamen* la presencia de «N'ABOLIRA», en solitario en la página 465 y arrimado al rincón inferior izquierdo. Como no termina la página precisamente, al dejar el rincón opuesto en blanco (por donde fluirá la página siguiente), «N'ABOLIRA» [19] pertenece más a la página 464 que a la 465 (donde sin embargo se inscribe), pues la fuerza lectural ejercida por la disposición del *clinamen* le obliga a esta nueva

adscripción absolutamente lógica y funcional si trabajamos siempre con el criterio de la página IV y no tanto con la división tradicional que quisiera reducir el impulso expansivo inherente a la escritura. En la página V desaparecen las páginas 466 y 467 como si se sumergieran en el abismo blanco del soporte. Se trata de la escritura más subrayadamente oblicua de cuantas constituyen este poema, una delación del *clinamen* por ese «COMME SI-COMME SI» que atraviesa el texto y la página al mismo tiempo que sugiere una hipótesis o propuesta. La cursiva del «bas de casse» incita/invita al consumo ávido de esa oblicuidad radicalizada hasta el extremo, cualquier dimensión tendente a la verticalidad queda así definitivamente anulada y sólo hay entonces una posibilidad: leer en una dirección oblicua-horizontal, veloz, ansiosa por encontrar de nuevo el inicio del texto en el otro «COMME SI» final, para cerrar/abrir el círculo de esa abducción propuesta al lector sin condiciones. «COMME SI-COMME SI» es también la figura del eco, de la especularidad por antonomasia, una rima plena de un lado a otro de la página total, del abismo, del mundo, «como si» de una cosmogonía de palabras se tratara. Se produce entonces la instantaneidad típica del consumo vistial, una simultaneidad provocada por el rápido desplazamiento del ojo de un extremo a otro y que casi ignora la lectura detenida de cada palabra del texto, al mismo tiempo que recibe el impacto de una imagen geométrica y arquitectural antes que la traducción de los significantes a los objetos pactados. El verso «RIEN - N'AURA EU LIEU- QUE LE LIEU» de la página IX constituye, además de un caso peculiar de diseminación, un intento de estructurar el texto de la página en su totalidad con un solo movimiento que atraviesa todo el espacio del plano. Con cierta gradación de sus tres partes además. De modo que la frase, nueva negación del azar, parece referirse al mismo trámite del poema (véase idéntico caso para el título), lanzado, como también lo fue el dado, a un destino indescifrable e infinito en el que sólo habría el texto y lo blanco, la escritura interactivada con su soporte. Otra frase, otro verso, en la página X, «EXCEPTE -PEUT-ÊTRE-UNE CONSTELLATION», construye también un *clinamen* con las mismas características, aunque más disimulado, por su integración más intensa en el conjunto del texto. Tal como ocurre en el escalonamiento abismal del *clinamen* «veillant-donnant-roulant-brillant», donde la disposición formal obtiene la colaboración de una homogeneidad morfológica de los significantes. En la página VII, a la derecha (p. 471), «rire-que-SI» constituye un *clinamen* esquelético, gradual y cuidadosamente estructurado, mientras el resto de la parte derecha parece establecer una alineación vertical con la «inexistente» costura del volumen, aunque el recorrido de la lectura difumine un tanto su consumo vertical. De esta manera se propone un juego de doble sistema de lectura, pues la ignorancia o no de la costura -como signo que cuenta o no en la estructuración del texto de la nueva página- hace que se vacile un tanto a la hora de elegir la trayectoria lectural, lo cual no es algo limitativo, sino la expresión primera de la polisemia y la potenciación de la capacidad significante del texto. [20]

LOS JUEGOS TIPOGRÁFICOS

Cuando de la forma y materialidad del signo escrito se trata, no se puede obviar detalles que, normalmente, ni siquiera se citan en una edición crítica y mucho menos por supuesto son sabidos por el lector. Se trata de la tipografía. Como si fuera algo extraño al libro y al texto, parece que el trabajo correspondiente a la tipografía fuese una cuestión de imprenta solamente. El propio Mallarmé escogió el tipo Didot (Papp 1989: 194), con variaciones de cuerpo que van del 10 al 60. Lo cual no es excesivamente llamativo para el lector de hoy, ya que el carácter Didot se parece mucho a una Times New Roman, tipo corriente y de uso frecuentísimo en los textos actuales. No así respecto al cuerpo pues, mientras que el cuerpo 10 es el más corriente, los cuerpos 24 y, sobre todo, 60, no son muy utilizados, como no sea para títulos o portada. La clave tipográfica de «Un coup de Dés...» consiste pues en continuas alternancias redondilla/cursiva, minúscula/mayúscula, cuerpos 10/24/60 que, además, organizan trayectos de lectura que pueden ser autónomos, dando lugar a combinaciones poco usuales, como una especie de «sintaxis tipográfica» (Butor 1964: 149-151) o partitura musical (Michaud 1971: 201) y tal como el mismo autor había previsto y explicado en su prefacio al poema: regulación de la entonación, subrayar el valor semántico, etc. Pocos años después, la poesía visual utilizará estas pautas como referencia para la creación.

El título diseminado, por ejemplo, se unifica en un cuerpo 60 de mayúscula. De este modo, su inscripción imbricada cuidadosamente en cuatro lugares diferentes del texto no es algo problemático, sino la auténtica espina dorsal de ese organismo llamado «Un coup de Dés...», ya que asegura la presencia del título (no repetido) a lo largo del poema y su mezcla efectiva con los otros signos que constituyen el texto. Otra unificación, esta vez de cuerpo 24 en mayúsculas, se utiliza para organizar la frase tendida de un extremo a otro de la página IX: sólo la tipografía resaltada permite esta lectura. En la página 1, la homogeneidad de la mayúscula, salvo la variación de cuerpo 60/24 debido a la presencia de «JAMAIS» (fragmento del título), subraya la apuesta por la infinitud del lanzamiento, del comienzo desde la nada, del surgir del texto desde la atemporalidad del soporte blanco y vacío. Frente a la utilización típica de la redondilla, la página V presenta todo su texto en cursiva (incluidas las mayúsculas de cuerpo 24), como ayudando en la tarea del *clinamen*. Inclinación de la escritura, del texto y de la letra que, además, se continúa en las páginas VI y VII en su totalidad, para frenar su alocada marcha, de repente y frente a la costura del volumen, en la mitad de la página VIII. Esta característica de velocidad y tendencia progresista textual de la cursiva (unida al *clinamen* en muchos casos, además) se reúne con la

expresión de la hipótesis, del azar, de la posibilidad incierta en el infinito que supone toda apuesta y se recoge perfectamente en expresiones de hipótesis (p. V: «COMME SI»), de condición (p. VII: «SI») y de posibilidad [21] (p. VIII: «CE SERAIT»), así como en temas muy determinados (la cifra, el azar) o el (ab)uso del subjuntivo (p. VIII, entre la cifra y el azar).

EL SOPORTE: LA PÁGINA

En el acto de la lectura lo que importa es el signo, lo escrito, lo descifrable por el saber leer; no interesa el no-signo sobre el que se realiza la inscripción del trazo. Ese no-signo que es el soporte tiene sin embargo para Mallarmé una importancia vital, pues el leitmotiv de «Un coup de Dés...» consiste precisamente en manipular su funcionamiento y alterar las relaciones que mantiene con el signo inscrito. Las dos páginas que siempre tenemos ante nosotros cuando abrimos cualquier libro no son dos, sino una, porque lo que se ve es un objeto plano, blanco (con trazos inscritos) sobre el que nuestra mirada puede desplazarse, un espacio, uno, delimitable como unidad y analizable como tal (aunque hagamos referencia a veces a las dos páginas, numeradas eso sí, que es como se estructura el volumen). Pero lo que vemos y que podemos leer es una página, una unidad. Ya Mallarmé, en su prefacio al poema (1945a: 455) hablaba de esa «página» cuyo consumo simultáneo e instantáneo adquiere, además, el protagonismo de la composición, pues el verso ya no es aquí la unidad de referencia. Desde el momento en que se convierte en un sistema que ayuda en la tarea de la significación, la página se hace signo; un signo muy específico de 57 x 38 ems. (en la edición original) y que obliga a una lectura diferente, no lineal, sino dispersa, no caótica, sino espacial, porque ya no hay un orden lectural único que vaya instituyendo el sentido, sino una lluvia de sentidos múltiples que se entrecruzan formando una red o tejido, un texto. El papel recoge la huella (Mallarmé 1945c: 369), pero en este caso no se trata solamente de un signo más, porque la escritura se asocia a los márgenes, a los espacios en blanco, se hace dispersa y expansiva, se interactúa totalmente con la sustancia albísima de la hoja de papel, de modo que ambos, trazo y papel, formarán un nuevo signo que se deja recorrer por la mirada. Inmediatamente después vendrá la lectura y el signo gráfico será consumido (sustituido por lo que representaba), pero quedará siempre el soporte con los trazos del *opus nigrum*.

EL TÍTULO: DINÁMICA DE DISEMINACIÓN

El título de *Un coup de Dés Jamais n'abolira le Hasard* no es solamente un título. Ya desde la primera página de la obra, «UN COUP DE DES», primera fase o entrega al soporte del material del título, pone de [22] relieve la fuerte interactividad con la hoja blanca: ha quedado vacío todo el espacio de la izquierda, apenas 4 cms. sirven para separar ese fragmento del título de la costura apenas perceptible o conocida, sólo destacan unos trazos de letra Didot mayúscula de cuerpo 60... El título, que no es el título, denuncia el vacío y el soporte no ya como potencialidad para un posible texto que allí podría inscribirse, sino como acto mismo que significa: aquí no hay otro texto que no sea el título que no sea ya este mismo soporte. Pero se trata de un título ficticio (Derrida 1972: 71), un «pars pro toto» de una secuencia textual extendida y diseminada a lo largo de toda la composición. En este sentido el poema titulado «Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard» podría muy bien reducirse a una frase negativa y negadora de lo infinito que es el mismo título, pero que también está en el poema entero, ya que forma parte de él en cuatro fases o inscripciones específicas y, además, adquiere una función real e importante para la escritura/lectura. Esta iteración discursiva de los *topos* incluidos en el título-poema constituye una constricción lectural que produce un impulso re-escritural, es decir, el lector tiene ante sí una estructura deconstruida y manipulable; y es obvio que la capacidad de re-escritura aumenta a medida que los componentes del texto (las cuatro piezas del puzzle-título imbricadas con todo el tejido textual) son más detectables (cuerpo 60) y que el lector puede intervenir más fácilmente con una consigna escritura a partir de esas mismas estructuras propuestas en el texto.

Caja de página:

1/4

UN COUP DE DES

1/2

3/4
LE HASARD

JAMAIS

N'ABOLIRA

Como bien puede verse, las diferentes fases del título no se inscriben en el mismo lugar de la página. Se trata pues de una combinatoria interesante respecto de la reflexión (inédita hasta entonces) sobre el soporte y su función en la composición textual. Como si se insistiera en obtener un título o algo que efectúe esa misma función, «UN COUP DE DES», en la p. 457, antes del comienzo del poema pero ya dentro del podría, tiene una página en blanco por delante y otra por detrás, aislando en cierto modo esta fase de la inscripción del título y permitiendo su consumo como función del título, pero sin perder la interacción con las otras fases ni quedarse fuera del andamiaje del texto. Este título que es un texto que se inscribe por cuatro veces en el texto, constituye por sí mismo toda una sintaxis ondulatoria, una composición aislada y musical (Butor 1964: 149-150) encofrada en un todo dinámico, una partitura de formas dispuestas e inscritas para [23] funcionar con un criterio nuevo y plástico, más propio de un producto gráfico y figurativo (un cartel por ejemplo) que de una composición lírica. La novedad y el hito mallarmeanos son esto precisamente.

LOS ESPACIOS EN BLANCO

En ausencia del texto la página blanca importa mucho y provoca la significación obligada del soporte, es decir, el soporte también es signo. Si el signo gráfico escritural representa la palabra, la voz, el decir algo, el espacio en blanco es el silencio, el vacío, la ausencia. Estamos pues ante una dinámica lleno/vacío, presencia/ausencia, en la que por un lado el signo requiere previamente el vacío para llenar algo que no era, y por otro, una vez que el signo se ha inscrito, el vacío sigue presente de algún modo por medio de esos espacios en blanco entre signos gracias a los cuales es posible leer, pues de lo contrario tendríamos una hola negra, atiborrada de signos apiñados, sobrepuestos, tachándose los unos a los otros; el espacio en blanco delimita el signo gráfico tanto o más que el trazo. Pero en «Un coup de Dés...» la dinámica del espacio en blanco alcanza niveles nunca vistos. No se trata ya solamente de las dos páginas vacías delante y detrás del título, sino de la vasta extensión (2/3 del texto total) que llega a ocupar la ausencia de signos gráficos inscritos; lo cual además no es considerado como algo extraordinario, pues Mallarmé (1945a: 455) lo justifica totalmente en su prefacio: «je ne transgresse cette mesure, seulement je la disperse». La página 458, justo detrás del fragmento del título que funciona como título, es una página en blanco, su texto es el no-texto que significa el soporte y la separación del título y el poema, que dice una pausa, ya que se trata de la no-escritura y que se ralentiza el consumo del texto interponiendo un fragmento de espacio (la página blanca) entre el título y el *incipit* del poema que, además, es otro fragmento del título. La presencia y funcionamiento de la página en blanco, antípoda de la página negra del *Tristram Shandy*, de Sterne supone un grado de la escritura en el vacío, una apuesta contra las leyes vigentes de la representación de la lengua que, aquí, es un elemento más de un discurso multifuncional lingüístico, plástico, arquitectónico y muy cercano al tipo de

representación operativo en pintura; su fusión simbiótica con la representación estándar constituye un gesto escritural revolucionario sin precedentes. Si la página escrita responde en esencia a un funcionamiento visual de lleno/vacío, Mallarmé desafiará las leyes vigentes del texto, de modo que en la página IV podamos encontrar una ruptura de la espectacularidad contrapuesta (línea frente a línea) típica de cualquier escrito: masas de texto muy estratificadas a la izquierda (la página 464 se parece excepcionalmente a una página normal) frente al desafío vacío de la derecha, que presenta tan sólo el soporte con la inscripción de «N'ABOLIRA» en el rincón inferior izquierdo, como acabando el texto de [24] la página anterior. Este mismo tipo de descompensación provocada por el efecto visual se repite en casi todas las páginas del poema, con mayor o menor impacto, y será especialmente significativo (y significativo) en las páginas 468 (al forzar una oblicuidad protagonizada e impulsada por el *clinamen*) y 476, donde un *clinamen* llega a vaciar la página, provocando la «huida» del texto hacia la derecha, pero sin la aceleración del caso anterior, pues sólo se pretende un vertido de grafos de una página a otra (estamos en un mismo plano espacial), para mostrar eficazmente la dinámica lleno/vacío y la capacidad significativa del soporte.

El poema «Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard» no es un poema, es un verso único tendido de un extremo a otro de un espacio, de un volumen, la obra, el libro. Una «palabra absoluta» (Derrida 1974: 368379), en vez de estructuras reiterativas de versos superpuestos los unos sobre los otros para representar engañosamente el «éter transparente» (Derrida, ib.) de un mensaje que se quiere trascendente. La linealidad tradicional del mensaje lírico se transforma aquí en una contigüidad rigurosa y organizada, cuya pretensión diseminadora no es rebelarse contra un orden establecido, o no sólo esto, sino sobre todo mostrar una nueva relación compositiva y distribucional, como bien lo demuestra por ejemplo el título articulado con todo el texto. La tentativa de Mallarmé en este «coup de dés» va más allá (o quizá más acá) de la literatura y constituye todo un tratado sobre la escritura y su inscripción, sobre el signo y sus relaciones con el soporte. Cuando hablamos de que el soporte es un plano y que sobre él se inscriben los signos, es evidente que nos estamos refiriendo, en cierto sentido, a la técnica de los signos de la pintura. Que la escritura no ha seguido el funcionamiento habitual o convencional que suele tener en la página de un texto literario y se ha desviado hacia un comportamiento que tiene que ver más con una dimensión plástica o, lo que es lo mismo, que la escritura ha sacado a la luz todas las capacidades de su dimensión gráfica, donde la organización del material signico escritural supone una inscripción basada en las pautas siguientes: a) la unidad de soporte es aquí el plano de un volumen abierto, por tanto la división en páginas (varios planos contiguos sin relación formal entre sí) que funciona tradicionalmente en el libro es sustituida por una unidad diferente y de mayor operatividad; b) el depósito de la escritura sobre ese plano no se guía por una sintaxis típica ni por una disposición en líneas estándares, sino que utiliza la

tipografía para compensar/descompensar la construcción del espacio producido en/sobre el soporte, organiza la frase o las secuencias sintagmáticas buscando ecos, resonancias, especularidades, significaciones atípicas, etc. Se escribe por tanto como se pinta. Los resultados son espectaculares y se obtiene un texto altamente significativo en el que el lector-visualizador dispone de un aparato complejo (que no complicado) a efectos de la consecución de múltiples significaciones. *Opera aperta* hasta el extremo que no duda en permitir y provocar otras actuaciones además de la lectura. La significación, además de desgajarse de las palabras, viene inducida por efectos sensoriales (visuales, [25] táctiles) que tienen como referencia un signo materializado en una realidad física obviada convencionalmente por la escritura/lectura, pero que aquí es la protagonista de una dimensión plástica revolucionaria. Además, Mallarmé ha ensayado con éxito una especie de «poemización» de la *dispositio*, una sintaxis de la materialidad textual que utiliza los componentes escriturales para obtener una significancia (*signifiance*) de ese texto diseñado de forma distinta. La lectura será diferente entonces: además de leer de modo convencional, habrá que visualizar masas de texto relacionadas por una proximidad flagrantemente buscada, se perderá la linealidad lectural del texto y recorreremos el plano del volumen abierto con itinerarios inéditos y sorprendentes; lectura tabular, lúdica y polisémica, cuya suma significativa total nos parece más rica y atractiva. Porque el texto aparece como deconstruido, mostrando su organización y funcionamiento y poniendo a nuestra disposición componentes que podrían ser utilizados como matrices para ulteriores actos de re-escritura. El texto ha descubierto así su faceta de entidad que puede travestirse en forma icónica, como el *clinamen* o trazo inclinado compuesto de material textual que no duda en representar, como una mancha sobre la hoja, la deriva típica de lo escrito.

Referencias

BUTOR, M. (1964): «Le livre comme objet». En *Essais sur le roman*. Paris: Gallimard. CORTÁZAR, J. (1985): *Salvo el crepúsculo*. Madrid: Alfaguara.

DERRIDA, J. (1972): *La dissémination*. Paris: Seuil.

- (1974): «Mallarmé». En *Tableau de la littérature française*, vol. III. París: Gallimard.

KRISTEVA, J. (1974): *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil.

MALLARMÉ, S. (1945a): «Préface pour Un coup de Dés...»«. En *Oeuvres Complètes*. H. Mondor y G. Jean-Abry (eds.). París: Gallimard/Pléiade.

- (1945b): «Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard». Ib.

-(1945c): «Quant au livre». Ib.

MICHAUD, G. (1971): *Mallarmé*. París: Hatier.

PAPP, T. (1989): «De la page mallarméenne á l'écran poétique» *En Le texte et son inscription*, R. Laufer (ed.). París: Eds. du C.N.R.S.

RICARDOU, J. (1987): «Eléments de Textique I». *Conséquences* n.º 10. [26]

[27]

△▽

Semántica interpretativa y teoría semiótica

Teresa Espar

(Universidad de Los Andes, Venezuela)

1. INTERPRETACIÓN

La semántica interpretativa de Katz, Fodor y Postal (1983) no es una teoría semántica. La llamada semántica interpretativa de François Rastier (1987), se presenta como una teoría semántica. Un cuarto de siglo separa una proposición de la otra sin que nos sea permitido justificar esta homofonía partiendo de posiciones comunes de carácter epistemológico, teórico o metodológico. Precisamente la lingüística de esta época nos tiene habituados a este paradójico extravío, porque una cosa es *semántica interpretativa* y otra, muy diferente, *semántica interpretativa*, como señalábamos al principio.

Interpretación no es, no dice lo mismo; un mismo sonido no es un sentido único; hay una expresión para varios contenidos o una forma con otra función comunicativa. El concepto de interpretación es utilizado en semiótica en dos sentidos muy diferentes que dependen de los postulados [28] de base a los que se refiere⁽¹⁾ y sobre todo de la idea que se tenga de la forma semiótica. Posner (1978: 71) la define como una actividad que hace explícito lo que está implícito en un texto dado.

La semántica generativa sigue la concepción clásica propia de las escuelas polaca y vienesa de lógica. Esta concepción opone la forma al contenido (*o fondo*) y postula que todo sistema de signos puede ser descrito de manera formal haciendo abstracción de su contenido: de este modo una lengua natural podrá ser descrita como un sistema de expresión -siguiendo la terminología hjlemsleviana- susceptible de recibir posteriormente una *interpretación* semántica. En semántica generativa ésta tendrá como

finalidad elaborar reglas de carácter formal que asignen una interpretación semántica a las estructuras profundas que son de carácter sintáctico, es decir, desprovistas de significación. Estas reglas no pueden sino reposar en los conceptos epistemológicos de gramaticalidad y aceptabilidad, que nada aportan a la resolución de los problemas de una teoría semántica.

Para la tradición saussuriana, sobre todo para aquella lingüística cuyos fundamentos epistemológicos provienen de la fenomenología de Husserl, un signo debe ser definido por su significación entendiendo la forma semiótica como *significancia*. *Interpretar* no será, entonces, atribuirle un contenido a una forma, sino producir una paráfrasis, traducir una unidad significativa de un sistema semiótico en otro; esta concepción parte de la postura que defiende la correlación entre los planos de la expresión y del contenido.

Luis Hjelmslev entiende por *interpretación* el hecho de atribuirle un uso a una forma semiótica en el sentido en el que se puede entender en las semióticas estéticas; así interpretar será reproducir o ejecutar (interpretación de una obra de teatro o de una obra musical, por ej.). De ahí que este autor pueda afirmar que ningún sistema semiótico es, en principio, interpretado y que todos son interpretables.

Cuando de lo que se trata es de producir *un modelo teórico* de la competencia del enunciatario, la interpretación tomará el sentido de lectura. La teoría semiótica describe la producción y la interpretación del sentido y nos proporciona, por un lado, un modelo de la competencia del enunciador al describir el recorrido generativo de la producción del sentido; por otro lado, un modelo de la competencia del enunciatario que debería ser, naturalmente, interpretativa. Este componente interpretativo de la teoría semiótica dará cuenta de la re-producción del sentido en la *lectura*, entendida como puesta en correlación de los planos de la expresión y del contenido. Esta perspectiva diferencia también la gramática generativa y la semiótica europea. Para la gramática generativa las transformaciones que desembocan en la manifestación de las formas de base en las estructuras de superficie no [29] conllevan modificaciones de contenido, mientras que para la semiótica, el recorrido generativo de la significación que supone el paso de las estructuras profundas a las de superficie, implica una suerte de ganancia, de aumento en el revestimiento semántico al pasar de una instancia *ab quo*, más abstracta, a una instancia *ad quem* mucho más rica en sus componentes; esta re-construcción de los niveles de articulación es su forma interpretativa.

En sentido corriente, la *interpretación* está también íntimamente ligada a la *hermenéutica*. La hermenéutica no es sino una disciplina interpretativa, referida esencialmente a los textos filosóficos y religiosos, que pone en juego las relaciones de éstos con el referente, con las condiciones extralingüísticas de la producción y lectura de esos textos. Hace intervenir el contexto socio-

histórico y trata de desentrañar todas las interpretaciones aceptables de un discurso; sus criterios evaluativos incluyen una posición filosófica de referencia. A la interpretación *hermenéutica* no se le reconoce status científico ya que se propone realizar una suerte de lectura singular de cada texto original, haciendo intervenir las nociones de referencia y de sujeto discursivo. El sentido sería, además, inmanente al texto; la interpretación, fundada en la revelación, desvelaría lo que previamente habría sido depositado en él por Dios o por los hombres.

La hermenéutica contemporánea amplía sus territorios y nos remite a unos modos de interpretación de textos literarios o de otros textos que permiten llamarla *hermenéutica profana* y de vanguardia (Rastier 1989: 21 ss.) y que incluye al psicoanálisis neo-freudiano inspirado en el pensamiento de Lacan. Esta tendencia ha dominado los debates sobre la interpretación de textos literarios debido al extraordinario éxito de *intérpretes* míticos, entre los cuales citaremos como representante arquetípico a Roland Barthes (1973)⁽²⁾. Lo más curioso es que esta hermenéutica *pulsional* se apoya en dos autores ilustres; por un lado, en el Saussure nocturno de los Anagramas y los versos saturnianos y, por otro lado, en Freud. J. Derrida con su teoría de la *diseminación* y Lacan con su teoría del *significante* son los líderes intelectuales, creadores de escuela, que responden a esta influencia y que hablan en parábolas.

Esta corriente, de lleno arraigada en la cultura occidental, nos acostumbró y nos deslumbró también con trabajos pioneros como los de Fonagy, Jakobson y Kristeva sobre el valor simbólico, por ej., de los fonemas y los sonidos. En versión lacaniana llamada *integrata* por Rastier (cf. supra), llega a ignorar las estructuras fundamentales de la textualidad particularmente en su nivel semántico, apoyando su estrategia interpretativa en la negación o mejor en el alejamiento del sentido del texto. El sentido y la significación se ignoran en nombre de la supremacía del significante. [30]

La manera de interpretar -las frases, los discursos, los textos- dependerá sobre todo del tipo de objetividad que le reconozcamos a un texto dado o, dicho en términos tradicionales y ya bien consolidados, *el punto de vista construirá el objeto*.

La *Interpretación* en el sentido de la semántica (Katz, Fodor, Postal), de la semántica estructural europea (Hjelmslev), de la hermenéutica clásica (Scheleimacher y Dilthey), hermenéutica moderna (Gadamer y Ricoeur) o vanguardista (Lacan, Derrida, Kristeva), en fin, de la semiótica francesa (Greimas), es, como vimos, uno de los conceptos difíciles y al mismo tiempo centrales para todos aquellos que se ocupan de semántica, entendida ésta como una propuesta interpretativa capaz de generar los modelos de *desentrañamiento* de la significación.

El interés de esta reflexión que parte de la polisemia del concepto de *interpretación* sirve para mostrar, aunque sea oblicuamente y antes de adentrarnos en la discusión sobre una teoría semántica, los numerosos puntos de encuentro entre algunas disciplinas con la ciencia que nos ocupa, observándola únicamente desde el punto de vista elegido, es decir, la semántica en su versión interpretativa y la interpretación como objetivo de acercamiento a los textos y a la significación que conllevan.

2. TEORÍA SEMÁNTICA

¿Es o no es teoría semántica la llamada semántica interpretativa? Veíamos que en su versión generativa no constituye algo aparte de la teoría sintáctica que la sustenta. La interpretación semántica se limita a proporcionar una serie de reglas de carácter formal que asignan una complementación de componente semántico a la estructura sintáctica de la oración; ni en la época de las proposiciones iniciales de Katz y Fodor, posteriormente de Katz y Postal, ni en otras confrontaciones a las que está habituada la lingüística americana podemos decir que la semántica generativa proponga una teoría semántica⁽³⁾ en el sentido en el que entenderemos *teoría* en este texto. Nos interesa por lo tanto discutir, a partir de este momento, esa propuesta del lingüista y sermónico francés, F. Rastier, todavía poco difundida [31] y que se presenta como *semántica interpretativa* y se define como una *teoría semántica, componencial, diferencial y dinámica*, Rastier (1989: 8).

Rastier (1987) parte de unas preguntas muy sencillas: ¿Qué se hace cuando se lee un texto?; ¿De dónde procede el sentimiento de su unidad? Se supone que el lector opera a partir de unidades semánticas y poder definir y describir esas unidades en el interior de una teoría, podrá contribuir a dar respuesta a esas preguntas.

Esa teoría podrá confundirse con los acercamientos de la psicología cognitiva que se interesa por las operaciones que realiza un lector para interpretar un texto no coincide con esas operaciones aun cuando las pueda determinar y también limitar. La teoría interpretativa que discutimos es de clara genealogía lingüística europea y diverge de la semántica cognitiva de inspiración americana.

La semántica cognitiva, como muy bien dice Kleiber (1990: 9) «à le vent en poupe» en este momento entre lingüistas y psicolingüistas sobre todo, pero su aporte está limitado a la semántica léxica y está más cerca de la psicología cognitiva que de la lingüística⁽⁴⁾. La proposición de Rastier intenta delimitar previamente los confines y propósitos de esta búsqueda estableciendo como

uno de los objetivos de la investigación, el dar cuenta de la cohesión textual. Aunque otras disciplinas cercanas -la semiótica, la poética, la estilística e incluso los teóricos de la inteligencia artificial- se preocupan también por la cohesión de los textos, se considera que la disciplina que debe ocuparse de ello es en primer lugar la lingüística y dentro de ella, particularmente la semántica: «Sans postuler une linguistique textuelle autonome, il s'agit de décrire le texte comme une région de l'objet linguistique, en précisant sa spécificité et ses relations avec les paliers de l'énoncé et du comme une region de l'objet linguistique, en précisant sa spécificité et ses relations avec les paliers de l'énoncé et du morphème. Pour rendre compte de la cohesion textuelle, il faut élaborer des concepts comme celui *d'isotopie*, qui ne soient pas directement dépendants des structures syntaxiques et restent donc indifférents a la pretendue limite de la phrase», Rastier (1987: 9-10).

Una nueva opción sitúa esta teoría claramente en el ámbito de las ya bien conocidas y establecidas semánticas del discurso; de evidente filiación greimasiana, el concepto de *isotopía*⁽⁵⁾, que desde los inicios disfrutó de [32] muy buena prensa y se mostró como un enfoque de gran eficacia analítica, proporciona precisamente la posibilidad de la integración de niveles en la reconstrucción del recorrido generativo de la significación. Por otro lado, el hecho de que en el concepto de isotopía esté implícita la idea de cohesión sintagmática de las unidades semánticas, supone que toda proposición de análisis traspasará necesariamente los estrechos límites de la frase.

Pretende también alejarse del inmanentismo del texto practicado por un estructuralismo riguroso y cauteloso al mismo tiempo. Los enfoques inmanentistas que le han supuesto, a las teorías y prácticas lingüísticas de nuestro siglo, una mirada hacia dentro rica en hallazgos, comienza ya a mostrarse como limitada ya que las diversas proposiciones venidas de la pragmática y de las teorías sobre el discurso y la enunciación permiten un enriquecimiento permanente del debate, del objeto y del punto de vista. No olvidemos además que las teorías del discurso abrieron nuevas vías al estudio de efectos de sentido, hasta ahora confinados, como los pasionales.

Desde esta perspectiva, un texto no contiene todo lo que conlleva su interpretación; una vuelta a la filología podría ser necesaria, sin olvidar las imprescindibles relaciones de la semántica interpretativa con la filosofía del lenguaje, cuyos aportes a través de la semántica formal, las cuestiones del referente o de la verdad, la intencionalidad de los actos de habla o las teorías de la interacción conversacional⁽⁶⁾, contribuyen a producir esa apasionante discusión que envuelve hoy a las ciencias del lenguaje. Todo el cuidado para elaborar una teoría semántica estará en la construcción de su coherencia interna, en no perderse de nuevo en el subjetivismo, el contextualismo o un inmanentismo esterilizante: «Evitant de choisir entre des théories non contextuelles du sens, et des théories non linguistiques du contexte, nous

avons cherché à intégrer à une sémantique rationnelle de l'interprétation les facteurs que l'on dit trop commodément pragmatiques» (Rastier, 1987: 11).

Rastier parte de la concepción de la isotopía para formular una teoría semántica interpretativa. Una isotopía se establece gracias a una serie de relaciones de identidad entre semas que inducen relaciones de equivalencia entre sememas. El problema que se plantea es que ese módulo de equivalencias no está dado de antemano y hay que acudir a la inferencia para poder identificarlo. El lector provisto en cada caso de una competencia interpretativa diferente, que dependerá de sus conocimientos *enciclopédicos*, escogerá de acuerdo con esa competencia una estrategia adecuada y naturalmente condicionada, que proporcionará descripciones diferentes del texto, aun estando provisto de una metodología idéntica. De este modo y a partir de esta experiencia descubrirá el reduccionismo de ciertas prácticas[33] analíticas del estructuralismo que proponen una lectura única. Un comentario aparte merece también otra opinión de Rastier que postula un procedimiento llamado por él *paradójico*, que conduce del texto a los elementos; para ello es necesario partir de la presentación de la isotopía que permite actualizar los semas: «on voit ici une application élémentaire d'un principe général: tout sens, même au palier micro-sémantique, est le produit d'opérations d'interprétation et demeure relatif à une stratégie» (Rastier, 1987: 12).

El nivel micro-semántico es el nivel de análisis sémico o componencial, conocido también como análisis en rasgos distintivos que constituye toda una época (años 60 a 70) del análisis semántico; esa semántica analítica o estructural léxica en su vertiente europea, tiene su correspondiente en América, por la misma época, con una semántica llamada componencial, cuyos límites los impone la frase y que hemos comentado anteriormente como semántica interpretativa americana. El concepto de isotopía es precisamente uno de los que establecen la diferencia entre esa micro-semántica, subsidiaria de un estructuralismo universalista, atomista y combinatorio, seguidor de Leibniz y de su proyecto de una lengua característica, para llegar a este otro estructuralismo, gestaltista -no universalista-, en el que la clase determina al elemento, lo global a lo local y concibe la unidad semántica como elemento de un conjunto signifiante que no puede ser aprehendido en forma aislada, como unidad de inventario léxico sino como conjunto enunciado.

Para alejarse de esa micro-semántica combinatoria, los semas no podrán ser considerados ni como universales, ni como cualidades del referente, ni como partes de conceptos; no serán además poco numerosos ni unidades últimas o mínimas de un análisis componencial⁽⁷⁾. Entendidos como elementos de un semema entran de este modo a formar parte de una isotopía que los integra al enunciado; forman parte de la cohesión textual, distanciando

así de nuevo esta teoría de la que más arriba llamábamos semántica analítica. [34]

3. ¿UNA NUEVA TEORÍA?

Para construir esa teoría semántica capaz de definir las unidades semánticas y de describir sistemáticamente sus relaciones, será necesario definir cuidadosamente los límites impuestos a esta perspectiva y que podríamos resumir, siempre leyendo a Rastier, como:

- a) diferenciación en relación con la psicología cognitiva,
- b) afirmación inicial de una perspectiva discursiva que busca, como otras teorías, dar cuenta de la cohesión textual,
- c) alejamiento del inmanentismo,
- d) la semántica se encuentra a medio camino entre la lingüística y la filosofía del lenguaje.

Este conjunto de opciones teóricas, se continúa en la exposición de la incidencia que esas opciones tienen en la concepción de las isotopías que permiten al autor embarcarse en una minuciosa exposición de su teoría interpretativa, completamente estructurada alrededor del concepto central de *isotopía*, que se desarrolla como una suerte de constelación clasificatoria, paralizadora por lo casuística, pero algo deslumbrante por la finísima sensibilidad categorizadora que demuestra. No obstante, algo, un extraño efecto de sentido, recuerda las agotadoras construcciones de la escolástica decadente. De isotopía en isotopía, de tipo de sema, en sema, de nivel en nivel, el constructo teórico, la metodología de análisis propuesta, se nos presenta como poco eficaz. El afán por alejarse del esquematismo de los modelos universalistas, distanciados de lenguas naturales concretas (las gramáticas universales de Montague, Chomsky y Shaumyan), de su cultura y de su historia, tiene serias consecuencias teóricas en estas proposiciones.

Reconstruir, de este modo, de nivel en nivel los componentes semánticos, previamente definidos como semas aferentes, específicos o genéricos, etcétera., hasta lograr una matizada y compleja descripción de esa conjunción de micro-componentes que estructuran la significación, produce ganancias en la inteligibilidad del texto. Éste es uno de los objetivos de la ciencia, que ya no se plantea en la episteme de nuestra época desentrañar la realidad, decir la verdad sobre el mundo o sobre el lenguaje que lo representa. Este objetivo puede ser logrado a partir de la semántica interpretativa expuesta. Pero las

cuestiones del principio: «¿qué se hace cuando se lee un texto?, o, ¿de dónde procede el sentimiento de su unidad»« requerirían, si quieren que la respuesta concuerde con las exigencias de las ciencias sociales y humanas, precisamente, de algo que esta teoría -en todo caso débil- no proporciona: los modelos de la competencia interpretativa del enunciatario. [35]

En efecto, la reconstrucción de las isotopías, la puesta en evidencia de la articulación micro-semántica de la significación, podrá explicar la cohesión textual y responder de un modo muy de la prosa de Monsieur Jourdan a las preguntas que se formulaban previamente. Es así como el sentimiento de la unidad de un texto procede de su cohesión y la cohesión de la construcción isotópica en haces, líneas, redes y constelaciones sémicas de las microscópicas unidades semánticas, que, por fin, se manifiestan linealmente, pero no son modelos de la competencia. Los numerosos gráficos no logran ocultar las insuficiencias de formalización, de producción de modelos abstractos de esta teoría.

Los procesos cognoscitivos de abstracción, capaces de inferir a partir de lo particular y de lo empírico, las condiciones generales -universales también- de producción y aprehensión del sentido, son formalizables y entonces «representables» por medio de modelos. Estos modelos concebidos como formaciones descriptivas obtenidas después de propuestas hipotéticas y deductivas son constructos apoyados en el nivel metalingüístico y no deben confundirse con ciertas formas de ordenamientos gráficos de los componentes del enunciado, que de alguna manera tratarían de organizar, representar o transponer unas formas de la expresión en otras. No se trata de «dibujar» los modos de articulación semántica del texto para alejarse así de lo que es imprescindible que haga una teoría: sacrificar lo particular a lo universal, lo concreto a lo abstracto, el uso al esquema.

Los instrumentos que propone Rastier podrán constituir un buen método interpretativo de textos, pero saber lo que *dice o quiere decir* un texto, no proporciona un modelo de la competencia interpretativa. La ganancia es pérdida desde el punto de vista teórico y el constructo formal esperado es tan sólo un dibujo. Rastier, en sus dos obras del 87 y del 89 pasa revista, en una admirable demostración de cultura enciclopédica sobre teorías semánticas y semióticas, lingüísticas y filosóficas, a la casi totalidad de proposiciones, metodologías y acercamientos diversos a los textos. La erudición y el talento no exentos de bizantinismo, ponen de manifiesto, sin embargo, un problema mayor: la falta de constructos teóricos. La ausencia de modelos formales de la competencia interpretativa coloca esta proposición entre las teorías llamadas débiles, ni coherente, ni exhaustiva ni simple, a la manera de Hjlemslev seguido fielmente por Greimas, al que, no obstante invoca a menudo. Greimas, como sabemos, propone una teoría semántica generativa, sintagmática y general (Greimas-Courtés, 1978: s.v. Sémantique), concebida

además y sobre todo como un metalenguaje, como constructo diferenciado - otro discurso, el metadiscurso científico- capaz de producir un modelo explicativo, generativo, interpretativo, adecuado e inteligible diferenciado, de su objeto de estudio, en este caso, todo conjunto significativo y no una lengua natural.

La semántica interpretativa de François Rastier, su teoría del texto, aparece confusa, barroca, demasiado casuística. Incapaz de soportar las acusaciones [36] que formula contra el universalismo de principio, la involución especulativa o el formalismo, se aleja así del modelo interpretativo que pretende proporcionar y que se manifiesta como necesario a toda ciencia, para caer en la ineficacia y dispersión interpretativas de las categorizaciones multiplicadas.

No obstante, su competencia de lector agudo, la finura metodológica de que hace gala y la firmeza con la que se aboca a la demostración de que el objeto de la semántica es interpretar, describir, explicitar y mostrar la cohesión y la coherencia de los textos, hacen que sus trabajos más recientes sean imprescindibles en la cultura semántica y semiótica de nuestra época.

Referencias Bibliográficas

BARTHES, R. (1973). *Le plaisir du texte*. Paris: Du Scuil.

COSERIU, E. (1962). *Teoría del lenguaje y lingüística general*. Madrid: Gredos.

- (1962). «Sistema, norma et parola». En *Studi Linguistici in onore di Vittore Pisani*, 235-253. Brescia: Paideia Editrice.

- (1976). «L'étude fonctionnelle du vocabulaire. Précis de lexématique»: Cahiers de lexicologie 29, 5-23.

- (1990). «Semántica estructura y semántica cognitiva». En *Homenaje al Prof Francisco Marsá*, 239-282, Barcelona: Ed. Universitat de Barcelona.

DUCROT, O. TODOROV, T. (1972). *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Seuil.

FERNÁNDEZ, A. R. y otros (1984). *Introducción a la semántica*. Madrid: Cátedra.

GALMICHE, M. (1980). *Semántica generativa*. Madrid: Gredos.

GREIMAS, A. J. (1986a). *Sémantique structurale*. Paris: Larousse.

- et COURTES, J. (1979 y 1986). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du Langage* (I et II). Paris: Hachette.

- et RASTIER, V. (1968). «The interaction of semiotics constraints». *Yale French Studies* 41, 86-105.

- et FONTANILLE, J. (1991). *Sémiotique des Passions*. Paris: Seuil.

HJEMSLEV, L. (1968-1971). *Prolégomènes à une théorie du langage*. Paris: Minuit.

KLEIBER, G. (1990). *La Sémantique du prototype. Catégories et sens lexical*. Paris: P.U.F.

POSNER, R. (1978). «Linguistic tools and literary interpretation». *P.T.L.* 3, 71-93.

RASTIER, F. (1972). «Systématique des isotopies». En *Essais de Sémiotique poétique* Greimas, A. J. (ed.). Paris: Larousse.

- (1973). *Essais de sémiotique discursive*. Tours: Mame.

- (1987). *Sémantique interprétative*. Paris: P.U.F.

- (1989). *Sens et contexte*, Paris: Hachette. [37]

△▽

Literatura y cine (desde esta ladera: la literatura comparada)

Luis Miguel Fernández

(Universidad de Santiago)

1.EL OBJETO DE LA LITERATURA COMPARADA Y EL LUGAR DEL CINE

A estas alturas del desarrollo de los diferentes campos de investigación de la ciencia literaria no resulta una novedad hablar de las relaciones entre el cine y la literatura. Basta con consultar cualquiera de los repertorios bibliográficos

sobre el asunto para darse cuenta del creciente auge del mismo, aunque es justo reconocer que dicho crecimiento no es homogéneo, ya que al lado de países con una tradición muy consolidada como Francia o Estados Unidos, se encuentran otros que como España siguen sin prestarle la debida atención, fuera de las muy notables y válidas excepciones⁽⁸⁾. A pesar de ello, no siempre se han clarificado suficientemente ni el objeto de [38] la investigación ni los planteamientos teórico-críticos adecuados para cada caso, ya que si bien están bastante claros los límites de determinadas disciplinas como la Semiótica y la Narratología comparadas, parecen estarlo un poco menos los de otras como la Historia de la Literatura o la Literatura Comparada.

Mi intención en el trabajo presente es la de acercarme a este último aspecto, con el deseo de contribuir al debate acerca de qué parcela de esa relación corresponde a la Literatura Comparada y, sin pretender agotar un tema que apenas ha sido tratado hasta el presente en nuestro país, la de reivindicar para ésta unas posibilidades de conocimiento semejantes o superiores a las de otras disciplinas más asentadas en este terreno.

Ahora bien, este camino no está exento de dificultades desde el momento en que los propios comparatistas de la literatura no admiten de buen grado al cine como uno de sus objetos de estudio; algo que se comprueba en el doble rasero con el que es tratado, porque si, por una parte, se lo excluye de las definiciones del objeto de la disciplina o se lo confina en territorios nebulosos como el de «influjo recíproco de las artes», por la otra, se asume que algún papel puede cumplir en el establecimiento del concepto de «literariedad» cuando se celebran congresos que tienen como tema el de las relaciones del cine con la literatura, como el de la Asociación Internacional de Literatura Comparada (Innsbruck, 1979), o el de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada (Madrid, 1990).

Veamos, entonces, algunas de estas tomas de posición respecto al objeto de la Literatura Comparada y al papel del cine por parte de algunos comparatistas representativos.

Para René Wellek, que en 1963 afirmará que el problema esencial de la investigación literaria es el de la obra de arte literaria en sí misma (1968: 219), los paralelos entre las artes en general no contribuyen al progreso de nuestro conocimiento, siendo su estudio el objeto de una historia comparada de las artes y no de la Literatura Comparada (1969: 149-161).

Más confusos se muestran Claude Pichois y André M. Rousseau, quienes, aunque se refieren a las artes y nunca al cine, admiten que el significado de una obra o escuela literaria puede aclararse por el contexto artístico, y que la Literatura Comparada «es el arte metódico, mediante la indagación de lazos de analogía, de parentesco y de influencia, de acercar la literatura a los otros

dominios de expresión o del conocimiento, o bien los hechos y los textos literarios entre sí...», pero en una segunda definición más restrictiva suprimen toda referencia a los «otros dominios de expresión». En cambio, son mucho más claros cuando afirman que los textos comparados han de pertenecer a varias lenguas o a varias culturas «con el designio de comprender mejor la Literatura como función específica del espíritu humano» (1969: 154 y 198-201). [39]

Coincidiendo con uno o con otros según los casos, Ulrich Weisstein dedica un capítulo de su importante libro a un «excursus» que titula «influencia recíproca de las artes» (1975: 297-316), en el que defiende que la ciencia de la literatura ha de ocuparse de las formas mixtas como la ópera, el oratorio, la cantata, las historietas gráficas y el cine, si bien un poco antes, y de forma contradictoria, incluye el estudio comparativo de la literatura y las demás artes en una historia y ciencia comparada de las artes, al igual que lo había hecho Wellek. Y queda claro también que un asunto es comparativo «cuando abarca dos literaturas o dos idiomas nacionales» (305).

Tampoco contribuyen a resolver el problema los alemanes Manfred Schmeling y Franz Schmitt-von Mühlenfels, ya que si para el primero todavía faltan claras reflexiones metodológicas (Schmeling, 1984: 5-38), el segundo pasa de admitir que la comparación de las obras artísticas es una rama legítima de la Literatura Comparada a difuminar los contornos de ésta en una más genérica ciencia general de la cultura; de ahí su escepticismo con respecto a la fecundidad del estudio recíproco de las artes, si bien un aspecto del mismo que le parece provechoso es el que afecta a las formas mixtas, entre ellas el cine, a las que incluye como objeto de la ciencia literaria. Al final es imposible saber cuál es el dominio de esa *ciencia literaria*, si el autónomo de la Literatura Comparada o el más general de la cultura (Schmeling, 1984: 169-193).

Álvaro Manuel Machado y Daniel Henri-Pageaux, ampliando los límites del comparatismo literario y aproximándolo a la Teoría Literaria, hacen del cine uno de sus objetos. Así, la Literatura Comparada se basa en relacionar «Duas ou mais literaturas, dois ou mais fenómenos culturais; ou, restreitamente, dois autores, dois textos, duas culturas de que dependen esses autores e esses textos», siendo lo más interesante de ese *fenómeno cultural* que es el cine el estudio de las adaptaciones cinematográficas de obras literarias (1988: 17 y 146).

En una postura metodológicamente más precisa y coherente, Adrián Marino trata de establecer una teoría literaria, apoyada en medios específicamente comparatistas que la liberen de las servidumbres que hasta el presente la Literatura Comparada ha tenido con respecto a la Historia de la Literatura y la Teoría Literaria. Para llegar a una *poética comparada* es

preciso un nuevo paradigma, muy diferente en cuanto a su objeto de las meras relaciones de hechos con las que el comparatismo había venido trabajando tradicionalmente; paradigma que consiste en una teoría comparatista de la literatura con bases epistemológicas, metodológicas e históricas autónomas, que como toda poética trascendería los aspectos individuales de las obras hasta alcanzar unos «universales literarios», fundamento de la literatura universal y de la «literariedad», y fin último de cualquier búsqueda comparatista (1988: 144-145). [40]

Este objetivo requiere una hermenéutica comparatista que parta de presupuestos y métodos específicos; es decir, que recoja aquello más válido de la tradición comparatista y le dé una nueva orientación metodológica. De donde resulta un papel primordial para un concepto clave de esta tradición como es el de la invariante, el cual, al ocuparse de los elementos de estabilidad y permanencia de toda estructura literaria, sienta las bases de una teoría de la literatura y permite aprehenderla como «universalidad»⁽⁹⁾. Por ello, y atendiendo a que la literatura universal se compone únicamente de «todas las literaturas del mundo», parece clara la exclusión del estudio de las relaciones del cine con la literatura como objeto del comparatismo literario, ya que el estudio comparado de las artes no permitiría delimitar la especificidad literaria y no daría ningún resultado importante. Sería, pues, función de la Estética o de la Semiótica Comparada el ocuparse de dichas relaciones (245).

Menos radical y más equilibrado en sus planteamientos es Claudio Guillén cuando ante la pregunta de si es tarea del comparatismo literario la relación entre las artes y la literatura responde:

En algunos casos pienso que sí, sin que haya por lo tanto cambio de jurisdicción, ni que ello suponga un espacio real o teórico distinto, equilibradamente interartístico. El centro de gravedad sigue siendo la literatura. Y entonces no hacen falta clases ni *excursos* suplementarios. Aludo a todo fundamento, o inspiración, u origen, pictórico o musical, de una obra de pura literatura. Aludo al estudio de fuentes, asiduamente practicado en este terreno, al de temas, y hasta al de formas (1985: 126).

Lo que significa que, aunque no siempre, en las ocasiones en las que lo literario es el objeto de la búsqueda comparatista se admite la conexión. En los otros casos, aquellos cuya finalidad es más bien teórica, los estudios *interdisciplinarios* deben caer del lado de la Estética, la Semiología, la Teoría de la Comunicación, etc. No se comprende muy bien, sin embargo, cómo en un razonamiento tan ponderado se limita el campo de las relaciones a la pintura y a la música, a no ser que, como establece más adelante, se piense en el cine únicamente en términos de forma mixta, objeto de otro tipo de investigaciones, y no como un arte semejante en cuanto a sus posibilidades interactivas a los otros dos mencionados. Por lo demás, y al igual que los otros comparatistas, establece como uno de los fundamentos de la Literatura Comparada el de la supranacionalidad [408]⁽¹⁰⁾. [41]

Por último, y aunque no desde el campo de esta disciplina, convendría señalar, por tratarse de autores españoles que escriben en un país en donde apenas se ha analizado este asunto con un mínimo rigor, los trabajos de Jorge Urrutia (1983: *passim*) y Carmen Peña-Ardid (1992: *passim*), en los que se defiende el estudio de la relación cine/literatura como objeto de la Literatura Comparada, si bien no siempre aparecen claramente precisados los límites de ésta con respecto a la Semiótica o la Narratología.

Detrás de esta casi generalizada exclusión del cine de la labor comparatista pueden verse dos ideas fundamentales: si el objeto de la disciplina es el de llegar a una literatura universal y a una poética comparada que alcance a definir la literariedad a través de la comparación de estructuras supranacionales, no parece que la relación cine/literatura tenga que ver con ese *específico* literario; pero, además, la defensa de la autonomía y la supervivencia de la Literatura Comparada depende de la no confusión con espacios teóricos que no le son propios y en los cuales cabría situar mejor dicha relación.

Ahora bien, si la segunda puede ser justificable en alguno de sus extremos más difícil parece serlo la primera. Y ello es debido a que desde la hermenéutica de Gadamer (Warning, 1989: 81-88), que estableció que la historia de la comprensión de una obra es siempre una historia de los «efectos» que la misma causa en los sucesivos intérpretes, y desde la de Hans R. Jauss (1976: 13 1-211, 1978: 81-122), al afirmar que la obra surge de la superposición de los diversos planos temporales, espaciales y culturales desde los que las diferentes lecturas del texto se le van incorporando, sabemos que el sentido y la forma de las obras no son unas constantes objetivas que permanezcan al margen de su percepción a lo largo de la historia, sino que van variando de modo progresivo a través de los cambios en el horizonte de expectativas de sus lectores, creando así una distancia hermenéutica que convierte a la obra en un producto de la interacción entre el texto y su público. Pero, al margen de esta dimensión histórico-sociológica de la lectura, el texto puede llevar codificada dentro de sí una instancia productora de sentido que es lo que W. Iser denomina el lector implícito, en la que convergen el potencial significado del texto y su actualización por el lector mediante el acto de lectura (1975, 1987)⁽¹¹⁾.

El comparatista ha de preguntarse, entonces, acerca de la recepción de autores, obras, géneros, estilos, etc., de una literatura en otra, o acerca de la analogía que por un proceso de poligénesis o no puede darse entre ambos, y al hacerlo así no puede prescindir de la proyección que sobre las mismas hagan sus lectores, sea para confirmar sus expectativas de lectura o para variarlas, creando una distancia estética objetivable entre el objeto literario [42] y su lectura. De donde se desprende que cualquier intento de poética comparada ha de contar inexorablemente si quiere tener algún tipo de virtualidad heurística,

con ese círculo hermenéutico intersubjetivo que forman autor y lector, siendo por tanto metodológica y epistemológicamente posible no sólo el concebir textos literarios que lleven codificadas posibilidades de lectura cinematográficas, sino también que su recepción en una literatura dada desde otras de su entorno cultural no sea separable de la idea que de un determinado cine puedan tener sus autores y lectores. Y es evidente que cualquier propuesta de invariantes o de literatura universal pasa por las semejanzas que las diferentes lecturas hayan ido aportando a las obras, aunque sean de origen cinematográfico.

Así, por ejemplo, no sería posible el estudiar las analogías o recepción de las vanguardias y el surrealismo franceses en la España del primer tercio del siglo veinte prescindiendo de la visión que en ambos se tiene del cine como ruptura del universo literario anterior, o de la concepción del cine como disolución de la racionalidad y la mezcla de sueño y realidad que no había en la literatura de la época; es decir, que el cine contribuye a establecer un nuevo horizonte de expectativas en los autores franceses y españoles, y su presencia se percibe en los textos⁽¹²⁾. Y de igual modo, si se tratase del modernismo de las primeras décadas del siglo habría que tener en cuenta las interferencias del cine en la novela de algunos de estos autores (G. Stein, J. Romain, M. Proust, V. Woolf y J. Joyce), tal como han sido señaladas por Keith Cohen (1979: *passim*). Ni, finalmente, tampoco resulta fácil comparar los neorrealismos literarios español e italiano del período de posguerra sorteando el papel del cine, de cuyas interrelaciones surgen en muchos casos temas y procedimientos, como después veremos.

Pero, además, este cambio de expectativas con respecto a los géneros existentes que el cine introduce es perceptible en las opiniones de los autores, como en Robbe-Grillet:

En la película, las cosas sólo existen como fenómenos; tienen obligatoriamente una forma, y ésta es presentada de un lado o de otro, pero nunca de varios lados al mismo tiempo; en cuanto a su interior, no tiene realidad más que cuando logra mostrarse al exterior. Influida o no por tales exigencias del relato cinematográfico, la novela a su vez parece tomar conciencia de esos mismos problemas. ¿Desde dónde se ve este objeto? ¿Bajo qué ángulo? ¿Con qué claridad? ¿Se detiene en él la mirada largo tiempo? ¿O pasa sobre él sin fijarse? ¿Se desplaza el objeto, o está fijo? El novelista, perpetuamente omnisciente y omnipresente, se ve así realizado (Mitry, 1989: 449-450)⁽¹³⁾; [43]

y en los españoles Pere Gimferrer y Francisco Ayala, quienes han señalado una penetración muy profunda del cine en la literatura, hasta el punto de llegar a modificarla y condicionarla notablemente:

el cine ha contaminado, influido e incluso modificado profundamente en algunos aspectos o casos concretos la estructura de la narración literaria [...]; pero apenas puede dudarse tampoco de que muchos recursos hoy usuales en la narrativa desde Robbe-Grillet hasta la actual vanguardia hispánica no se explican sin el precedente del cine (Gimferrer, 1985: 86-87).

Y por lo que se refiere al cine -este arte fundamentalmente del presente histórico-, es evidente

que no se limita a nutrir la imaginación e inspirar las actitudes, costumbres, gestos y ademanes de la gente; también alimenta a esa otra arte de la que a su vez él mismo suele nutrirse: la literatura; tanto, que apenas habrá hoy obra de ficción narrativa o poética de cuyo contenido pueda decirse que está ausente la experiencia cinematográfica (Ayala, 1991: 16).

He aquí por tanto, una serie de opiniones de autores que, hablando desde la experiencia de la creación o desde su experiencia de lectores, confirman la presencia del cine en la literatura como algo innovador con respecto al paradigma literario existente.

Vemos, pues, un campo de las relaciones literatura/cine que puede y debe ser abordado por la Literatura Comparada: el de la presencia del cine en la literatura siempre que la misma redunde en un conocimiento de lo literario, y ello desde una perspectiva supranacional que tienda hacia una poética comparada y una literatura universal. Más dudosos me parecen, en cambio, los casos de las adaptaciones cinematográficas de textos literarios y de las fórmulas mixtas del tipo «ciné-roman» y «roman-scénario», ya que en ellos el objeto principal no es el estudio de la especificidad literaria, sino el de una forma de transcodificación de un medio a otro y el de los códigos de un género nuevo, el de los diversos modos de enunciación que puedan conducir a un conocimiento de los procedimientos narrativos del relato en general -y no sólo los del relato literario-, y el del posprocesamiento o recepción de un texto literario en una determinada época y cultura; por lo que habría que adscribir a ambos más bien a la Semiótica y Narratología comparadas⁽¹⁴⁾ y también, en el caso de las adaptaciones, a la Historia de la Literatura de cada país cuando se trate de saber la acogida de un texto en un período determinado. De igual modo, a esta última parecen corresponderle las aproximaciones de los escritores al cine en las diferentes épocas [44] históricas y el caso de los llamados *talentos dobles*, es decir, el de los escritores que son a su vez cineastas.

Cabe, entonces, plantearse hasta qué punto la Literatura Comparada puede servirse de otras disciplinas teóricas para el estudio de estas conexiones, sin abandonar por el camino su autonomía en beneficio de un mal entendido sincretismo teórico, y cuál es su terreno propio -y, por que no, su ventaja- con respecto a aquéllas.

2. DE LA NARRATOLOGÍA A LA POÉTICA COMPARADA

La francesa Marie-Claire Ropars-Wuilleumier afirma que «le texte moderne ne laisse jouer de la vue que dans la menace de la cécité», no permitiendo conocer de la imagen más que la espera y la ausencia (1990: 11), y ello para mostrar el asedio del cine al espacio tradicionalmente reservado a

la novela: el perspectivismo. Limitación del campo de la novela que Italo Calvino había traducido bastantes años antes citando el ejemplo de un célebre caballo, porque «por donde pasa el cine ya no puede crecer ni una brizna de hierba» (1983: 92). Pero esa ausencia de visión que la investigadora francesa atribuye a las novelas de Céline, Malraux, Camus, Sartre o Robbe-Grillet, ha llevado, paradójicamente, a iluminar unos modos de escritura en los autores que difícilmente podrían entenderse sin el paso del cine por la literatura. Piénsese, por ejemplo, cómo en el caso del último autor citado esa «ceguera» que caracteriza a sus observadores, que siempre arrastran un déficit de visión, sirve para mostrar, en palabras de Bruce Morrissette, que «the bases of film novel analogies are constantly shifting» (1985: 20): cuando en *La Jalousie* se nos representa a la mujer del celoso marido y a su amante en una habitación de hotel haciendo el amor tal como es imaginado por aquél, y más tarde se observa la explosión del auto del amante, ambas escenas, que están separadas en la novela, aparecen, sin embargo, unidas por el término «accélère» aplicado tanto al frenesí erótico de la primera escena como a la aceleración del coche en la segunda. Transición literaria equivalente al fundido cinematográfico que demuestra cómo el cine ilumina un episodio de la novela (1985: 19,32).

Este ejemplo nos introduce, por otra parte, en las posibilidades que el análisis narratológico ofrece para una adecuada comprensión de los intercambios que fluyen del cine a la literatura; y es que más allá de los casos evidentes en los que un procedimiento cinematográfico es citado en un texto literario o aparecen los que Umberto Eco llama *cuadros intertextuales* (aquellas situaciones típicas del cine que el lector reconoce desde su enciclopedia como pertenecientes al discurso cinematográfico) (1981: 116-120), es posible aplicar dicho método a otros textos en los que faltan referencias [45] tan explícitas como un punto de partida válido para la Literatura Comparada, si bien ésta puede sobrepasarlo y orientarse hacia direcciones a las que la Narratología no llega por la propia limitación de su objeto. Por eso, el problema de las relaciones puede ser abordado apuntando hacia lo literario, siempre que como dice Morrissette, se solucione satisfactoriamente la cuestión de las equivalencias estilísticas entre las dos artes (1985: 58).

Permítaseme, pues, empezar con un fragmento de Aldecoa perteneciente al comienzo de su cuento «Vísperas del silencio»:

Al asomar la cabeza quedó deslumbrado. Miró hacia abajo, hacia la penumbra de donde él surgía. Entre sus botas de goma, negras, brillantes, vio el rostro de su compañero mal afeitado, prematuramente viejo. Cerró los ojos un instante. Respiró. Todavía el olor pegajoso, dulzón, nauseabundo, aunque ya menos fuerte. Luego recorrió con la mirada su propio cuerpo: el pantalón de pana amarilla con las botas hasta media pierna; la bragueta casi sin botones con el cinturón bajo el ombligo; la camisa caqui haciendo una arruga, una bolsa por cima del cinturón el jersey azul corto, demasiado corto y fino de tanto lavado; el chaquetón abierto, grande, caído, como las alas de un pájaro muerto...

Alzo la cabeza. El asfalto mojado reflejaba la luz de un sol de mediodía enfundado entre

nubes. Sintió en la nuca unas punzadas al ruido de las llantas de un carro que pasaba tras de él. El final de la calle se difuminaba en un halo de niebla clara. Respiró con libertad, profundamente, hasta sentir dolor dentro de la nariz, en la cabeza, como cuando se lavaba y el agua le penetraba por las fosas nasales. Luego estornudó. Desde la acera un chiquillo le miraba curioso y espantado a un mismo tiempo. La voz del compañero de abajo le ascendió sorda, apremiante:

-Sal va (1981: 55-56).

Ninguna marca explícita caracteriza el texto como cinematográfico. Aparentemente al menos, se trata de un narrador omnisciente de tipo tradicional que comienza su discurso *in media res*, de forma bastante habitual en el neorrealismo literario español, con el fin de ilustrar un trozo de vida de la existencia de unos poceros del ayuntamiento, los cuales trabajan en la limpieza del alcantarillado, bajo el suelo de la ciudad. La descripción de las ropas del personaje se mueve también hasta cierto punto dentro de lo habitual en las descripciones de la novela decimonónica, tal como ha sido estudiada por Philippe Hamon: hay unas demarcaciones inicial («recorrió con la mirada su propio cuerpo») y final («Alzó la cabeza»), se señala el tema de la misma (el cuerpo), y se sigue una distribución interna de los elementos que la componen y que evitan la enumeración indefinida al establecer un procedimiento de clausura (de abajo arriba, con la impresión desoladora del final que da un sentido ideológico a todo el conjunto: «como las alas de un pájaro muerto...») (1981: 180-197).

No obstante, y a pesar de todo lo anterior, hay algunos rasgos que llaman la atención. En primer lugar, la falta de una justificación temática [46] de la descripción, ya que siempre que en la novela decimonónica un personaje ve algo y ello es descrito por el narrador ese ver reclama una justificación: el personaje que a lo largo de su camino se encuentra con un paisaje determinado que le llama la atención, aquel otro que se asoma a una ventana para entretener una espera y mientras tanto contempla lo que se ve desde la misma, etc. Es decir, que se trata de un sintagma narrativo estereotipado (un querer ver / un saber ver / un poder ver / el ver / la descripción) cuya única función es la de introducir lo descriptivo (Hamon, 1981: 185-187). Aquí la descripción no es coherente con los intereses del personaje: de él se nos manifiesta una preocupación por el olor y la limpieza («Todavía el olor pegajoso, dulzón, nauseabundo, aunque ya menos fuerte, Respiró en libertad [...] como cuando se lavaba y el agua le penetraba por las fosas nasales»), pero al mirarse sus ropas aparece otra preocupación distinta, la de una determinada situación vital, la de la pobreza y el desastimiento (un jersey gastado por tanto lavado y un chaquetón «caído como las alas de un pájaro muerto...»). Además, no tiene ningún sentido el hecho de mirar unas ropas que ya conoce de sobra, sólo estaría justificado para buscar algo especial en ellas, pero el texto no indica esa búsqueda.

En segundo lugar que, frente a lo característico de la pausa descriptiva en la narración literaria decimonónica, que es el no consumir tiempo narrativo e imponer una ralentización de la diégesis (Genette, 1972: 128-129, 133-138)⁽¹⁵⁾, Aldecoa integra la descripción como parte fundamental del tiempo diegético: el que el personaje se contemple retarda la acción de salir y justifica el apremio de su compañero («Sal ya»), y además convierte parte de esa diégesis, de la acción narrativa, la voz del narrador, que con su saber y sus comparaciones se había situado en una dimensión extradiegética.

La clave de ambos hechos parece estar en el recorrido visual de su cuerpo que hace el pocero, al permitir una descripción necesaria para el narrador y la no interrupción de la narración al mismo tiempo. El narrador, que ha iniciado bruscamente su discurso, va intercalando los datos de un mundo que existe previamente y que se encuentra en la obligación de ir enunciando desde su omnisciencia, por ello el pasaje descriptivo le corresponde a él y no al personaje, cuyos intereses son otros, pero como muestra a unos personajes moviéndose dentro de ese mundo, actuando en él, no puede frenar mediante la pausa descriptiva, el dinamismo de la acción, en la que se inserta su propia voz; de ahí que sitúe el lugar de la mirada en los ojos del personaje. Nos encontramos así con un centro focalizador, el del narrador que sabe, tiene la palabra y describe, y una mirada, la del personaje, que también contempla su propio cuerpo pero progresivamente es sustituida por la del narrador (cuando éste aporta una serie de datos [47] situacionales). O, dicho con las palabras de François Jost, estamos ante un caso de discrepancia entre una focalización (la del narrador) y una *ocularización interna* (la del personaje) (Jost, 1983, 1989: passim).

Ahora bien, esa discrepancia tiene mucho de cinematográfica. Pensemos, por ejemplo, en que lo que caracteriza a la descripción fílmica es que no existe fuera del flujo narrativo, carece de la autonomía que tiene en la narración literaria al estar sometida al «imperialismo de la acción» (Vanoye, 1989: 106). Tan sólo el principio de algún filme, antes de que se introduzca a los personajes, podría considerarse descriptivo, pero ello es debido no a una detención de la historia sino a que ésta todavía no ha comenzado (Chatman, 1980: 129). Por ello, aunque todo plano puede contener elementos descriptivos, ningún plano es enteramente descriptivo, porque, como afirma Brian Henderson «Even if action no occurs in this shot or in this setting, the time devoted to them builds expectations for action to come, they too are ticks on the dramatic clock» (1983: 10). Y de ahí deriva esa otra diferencia con la descripción literaria, la inmediatez visual de la imagen, que no permite fragmentar el objeto descrito en sus diversos componentes (forma, color, situación, etc.) ni admite el carácter predicativo de la frase (el ojo del espectador no ve necesariamente los atributos del objeto como sí está obligado a hacerlo en el texto literario) (Ricardou, 1967: 6979; Vartoye, 1989: 93); o, lo que es igual, la falta de redundancia frente a la narración literaria que sí la

exige (la novela necesita la visualización de un objeto verbal mediante un comentario también verbal, el cine no, debido a su inmediatez), base de la diferente *narratividad* que Robert Scholes atribuye al cine y a la novela (1982: 67).

En el texto de Aldecoa la expansión descriptiva de la serie de prendas lleva en la parte final una serie de determinaciones adjetivales que no tienen nada que ver con el cine, pero sí resulta muy próximo a éste la dinamización, el movimiento de la pausa descriptiva, que se integra en la diégesis por medio de una doble vinculación: el recorrido de la mirada contribuye a provocar la impaciencia de su compañero y a señalar la fractura que se produce entre la imagen y la voz, ya que al lector se lo sitúa en la mirada del personaje mientras que la voz narradora desmiente que lo que se dice del cuerpo le pertenezca a otro que no sea el propio narrador. Pero, además, se observa la presencia de un mecanismo propio de la imagen y que funciona para el lector como un intertexto de origen fílmico: el movimiento de la mirada es semejante al que se produce a través de la panorámica vertical -uno de los dos medios descriptivos por antonomasia junto al travelling-; algo que se confirmará posteriormente mediante otra descripción muy semejante pero en la que el referente fílmico está explicitado:

Mercedes despegó la vista de su labor al sentir acercarse a su marido. Sus ojos vieron un primer plano de pies nonagenarios llevándose la cera de la tarima. Alzó [48] la vista y recorrió por entero el cuerpo de Crisanto. Pantalones de pana negra arrugados, jersey deportivo, camisa blanca, abierta. En el rostro, un gesto interrogante (1981: 63).

El detallismo que acabamos de ver en Aldecoa tiene una de las plasmaciones más escoradas hacia lo cinematográfico de todo el período de posguerra en la prosa de Fernández Santos, autor que no sólo se dedicó profesionalmente a la realización fílmica sino que dejó bastantes manifestaciones acerca de su interés por el cine. En una de sus novelas menos conocidas, *En la hoguera*, se lee lo siguiente:

La muchacha fue siguiendo el curso del río y cruzó por las piedras, en tanto el cielo se cubría de haces resplandecientes. Un poco antes de llegar a la ermita vio al gitano, como siempre en cuclillas, escarbando la corriente con una varita. El paraje solitario asustó a Soledad, pero, cuando pensó en volver atrás, ya el gitano le hablaba.

-¿Dónde vas?

-De paseo

-Oye, ven...

-¿Qué quiere?

-Verte...

Ya estaba como siempre. Cada vez que la encontraba repetía las mismas palabras, hacía las mismas cosas. Ahora estaba acariciando su brazo con el junco mojado.

-¿No se puede estar quieto? protestó.

El hombre no contestó, sólo la miraba.

El pie desnudo, clavado en el lodo, surgía entre los juncos, y, en tomo a él, alrededor del muslo, rasgado de violáceos arañazos, una nube de mosquitos zumbaba vorazmente, posándose en la sangre. El curso del agua bañaba los desgarrones del vestido, dejando un sedimento de espuma amarilla, de infinitos corpúsculos brillantes. Al ver los juncos moverse y su pie hundirse aún más en el lodo, Inés ante aquella carne magullada, maltrecha, se sintió desvanecer (1976: 243-244).

Este fragmento reproduce el final del capítulo XXI y el inicio del siguiente, y narra la violación de Soledad por el gitano Alejandro y el encuentro de su cuerpo por su amiga Inés. El narrador apenas manifiesta su omnisciencia, en contraste con otros muchos pasajes de la novela, y se limita a servir de soporte o puente a las miradas de ambos personajes en los dos capítulos. Así, después de la mirada del gitano se producen una violenta elipsis y una especie de fundido encadenado que aparecen significados en el texto de dos maneras: por el efecto de la mirada cercana de [49] Alejandro que se prolonga en el recorrido visual de Inés sobre el cuerpo de la herida Soledad, y mediante una serie de términos e isotopías que se repiten y tienen funciones equivalentes (la caricia con el junco sobre el brazo desnudo de Soledad se corresponde con los juncos que resaltan la desnudez del pie en medio del lodo; es decir, los juncos destacan en los dos casos la desnudez e indefensión de la muchacha).

Al mismo tiempo, y para que el lector no pueda pensar en ningún momento que la visión corresponde al narrador, éste utiliza, varias marcas que muestran su ausencia: sitúa el cuerpo oculto por unos juncos, de modo que su descripción detallista esté justificada para una mirada que haya de vencer tal dificultad y no para un narrador omnisciente que no necesitaría recurrir a tal procedimiento; aumenta la cercanía del objeto con la intención de reproducir tanto la proximidad física de Alejandro, causante de la desgracia, como la proximidad física y afectiva de Inés; y reitera la visión sobre los juncos y el lodo («El pie desnudo, clavado en el lodo, surgía entre los juncos», «Al ver los juncos moverse y su pie hundirse aún más en el lodo...») para señalar el cambio de una mirada asombrada a otra conocedora de la personalidad de la muchacha; es decir, de una mirada de conocimiento a otra de reconocimiento. Y al hacer protagonista de la descripción a la mirada de Inés en ocularización interna, introduce lo descriptivo dentro de la temporalidad interior del personaje observador y lo aleja de cualquier posible separación del tiempo narrativo: es la ansiedad de Inés quien le hace ver el cuerpo de Soledad de ese modo, con lo que dicha visión puede responder tanto a un hecho objetivo, externo al personaje, como a un contenido mental de quien lo contempla desde la proximidad física y afectiva.

La indecisión entre atribuirle la realidad del cuerpo de Soledad a un narrador u otorgarle el carácter de contenido de la mente de Inés, es pareja a la que se produce en el estilo indirecto libre, en el que no siempre es posible decidir con exactitud si corresponde al narrador o al personaje, pero parece más cinematográfica que éste en la medida en que no suele encontrarse en la novela con las características que aquí presenta y sí, en cambio, es habitual en

el cine, en el que cuando se trata del uso de la cámara subjetiva a veces resulta difícil saber si lo que la cámara encuadra existe fuera de la mente del personaje o no. En cualquier caso, en el ejemplo de Fernández Santos creo que se podría hablar de una gran semejanza con lo que Marc Vernet llama «campo personalizado» o también el en «deça» de la cámara, una de las «figuras de la ausencia», que consiste en la recepción por un campo ordinariamente neutro de una serie de marcas particulares que remiten a un personaje cuya posición geográfica o psíquica asume en parte o en su totalidad la cámara (por ejemplo, cuando en *Yakuza*, de S. Pollack, un travelling hacia delante muestra al personaje de espaldas, el temblor de la cámara indica la impaciencia de ese personaje que, sin embargo, aparece dentro del campo visual; o cuando en *La noche de Halloween*, de J. Carpenter, las aproximaciones y alejamientos de la cámara [50] muestran la presencia amenazadora del asesino) (1988: 29-58). También en el texto de *En la hoguera* se perciben esas marcas equivalentes a las visuales, como ya quedó dicho, que revelan la presencia de una figura ausente, la ansiedad de Inés que se proyecta sobre el cuerpo de Soledad.

Vemos, pues, a través de estos ejemplos como un texto literario puede llevar codificadas en su interior una serie de inscripciones narrativas y estilísticas que lo aproximan al cine. Sin embargo, y según lo que antes se dijo, la obra no existe en cuanto tal hasta que no es actualizada mediante el proceso de lectura, con lo que cabe hablar de unos objetos literarios que sólo pueden darse en la conciencia lectora de un modo esquemático y que, como se desprende de la fenomenología de Roman Ingarden, al que sigue W. Iser, son objetos que al carecer de correspondencia con el mundo exterior presentan un carácter múltiple, llenos de lagunas en su descripción que provocan esos *puntos de indeterminación* -o vacíos según Iser- que la conciencia receptora debe llenar mediante su concretización en el acto de lectura (1979: passim)⁽¹⁶⁾. Uno de estos puntos de indeterminación se crea cuando el texto no se completa según el paradigma literario que le sirve de punto de partida, sino que recurre a otro tipo de codificaciones como la cinematográfica. Se origina, entonces, una escisión que provoca la *extrañeza* del lector, ya que a éste se le anticipa algo que después no se cumple y se le obliga a resituarse dentro del texto de un modo diferente, variando sus ilusiones de lectura⁽¹⁷⁾.

En los textos neorrealistas citados observamos esa «extrañeza» prevista por el propio texto en la medida en que dentro de un paradigma más o menos tradicional y decimonónico de narración, aparece una apertura hacia otras posibilidades que lo cuestionan, obligando al lector a fijar un itinerario de lectura que se sirve de la anticipación y la retrospectión sobre lo leído -en los textos de Aldecoa se anticipa primero un modo narrativo, el tradicional, que inmediatamente resulta cuestionado por la introducción de elementos ajenos al mismo de origen fílmico, y más tarde el segundo fragmento confirma esta interpretación pero resitúa al primero no como hecho aislado sino como parte

de una estrategia del texto, que tiende a explicitar una mirada que no es la del narrador sino la de los personajes-, y en el que es posible no sólo el descubrir las referencias cinematográficas a través de las equivalencias narrativas y estilísticas, sino también hacer que la mente del lector proyecte su saber fílmico sobre aspectos únicamente traducibles en términos cinematográficos como, por ejemplo, la descripción de abajo arriba de los personajes, que a un lector con una mediana cultura fílmica le recuerda a una panorámica vertical. [51]

Ahora bien, si se acepta que esa instancia de recepción inscrita en el texto que es el «lector implícito» no atiende solamente a las marcas de la enunciación sino que puede actualizar otros aspectos como los temáticos, por ejemplo, y se estima que esa forma cinematográfica puede ser debida en parte a la recepción en España del neorrealismo italiano, con el que coincide en el modo de encarar determinados asuntos, las perspectivas que se abren acerca de un mejor conocimiento de los textos literarios y de su relación con otros que pertenecen a otras nacionalidades, trascienden el análisis narratológico por considerarlo insuficiente desde un planteamiento comparatista de la literatura.

El profesor rumano A. Marino defiende, como ya se ha visto, la necesidad de que la Literatura Comparada sobrepase la mera relación de hechos hacia una poética comparada, autónoma con respecto a otros métodos y basada en una nueva orientación de un concepto tan tradicional de la misma como el de la invariante. En esta línea resulta necesario el tener en cuenta los préstamos del cine a la literatura.

Si pensamos en los textos precedentes comprobamos, por ejemplo, cómo en el fragmento de «Vísperas del silencio» la mirada del pocero arranca del rostro de su compañero («prematuramente viejo») y después pasa a sus ropas, conectando el trabajo humilde con la vida de quien lo realiza, encadenando por medio de esa mirada atenta al detalle el rostro con las ropas, como si el primero fuese una prolongación de la segunda o viceversa; conexión que se realiza semánticamente a través de la isotopía de lo viejo y gastado, sea el rostro o el jersey tantas veces lavado. Hay una vinculación del hombre con el oficio y también una solidaridad entre quien contempla y lo contemplado. Lo contemplado es algo muy trivial -unas ropas y unos hombres que hacen algo tan banal como salir desde una alcantarilla-, pero la manera de verlo -a la altura del ojo del observador- dota a ese acto tan insignificante de un contenido humano de solidaridad.

En el caso de *En la hoguera*, de nuevo es la ocularización interna de los dos personajes (el gitano e Inés) quien descubre lo que subyace por debajo de los actos de los hombres. La elipsis oculta la violación de Soledad, pero la mirada de Inés descubre no tanto la violencia del acto, cuyas consecuencias

son objetivamente perceptibles, cuanto el desastimio y la indefensi3n que la desnudez del pie delata; es decir, que la mirada humana del personaje descubre lo que est1 oculto y la elipsis no ha explicitado: la indefensi3n ante una naturaleza que se impone a los hombres y mediante el calor los trastorna - y que en la novela del per1odo alcanza uno de sus momentos estelares en *El Jarama*-, tanto al gitano que la mira con pasi3n, como a In3s, que reconoce en esa desnudez algo semejante a la suya frente al personaje central de la novela, Miguel, por el que siente una poderosa atracci3n f1sica, aunque igualmente velada. [52]

Vemos, por consiguiente, algo que caracteriza a la narraci3n literaria espa1ola de los a1os cincuenta y que le viene en parte de la recepci3n que en Espa1a se hace del neorrealismo cinematogr1fico italiano, con el que coincide: c3mo por debajo de lo trivial surge algo m1s trascendente (la solidaridad) que carga de un sentido nuevo los actos de la banalidad cotidiana⁽¹⁸⁾, y c3mo la forma de mirar de los personajes descubre lo que est1 oculto y que de repente se revela epif1nicamente ante los ojos del lector (una naturaleza agresiva con los hombres)⁽¹⁹⁾. Ambos casos -solidaridad y relaci3n del hombre con la naturaleza- nos remiten a uno de los grandes temas del neorrealismo italiano, tanto cinematogr1fico como literario, el del humanismo (Bazin, 1966: 440-441; Hovald: 74; Leprohon: 110), que en el cine se plasma por medio de esos encuadres tan habituales a la altura del ojo humano, tal como se observa en los ejemplos mencionados. Pero, adem1s, en el segundo caso, nos hallamos igualmente ante un tema com1n, el del papel de la naturaleza, que tiene una funci3n muy semejante en ambas culturas: la de ligar al hombre con un paisaje que, en el caso de los italianos, derivaba en gran parte de la visi3n campesina de la historia y de una guerra que hab1a obligado a los partisanos a adaptarse a un terreno f1sico determinado en su lucha contra alemanes y fascistas -en este sentido es muy significativo el 1ltimo episodio de *Pais1* de Rossellini, en el que el encuadre de la c1mara reproduce la visi3n que tienen los partisanos cuando arrastran su cuerpo en medio de los juncos de los pantanos, siendo la naturaleza quien define su mirada (Bazin, 1966: 458-459)-; y en el caso de los espa1oles habr1a que relacionar, adem1s de con una visi3n campesina que se opone a la del franquismo, con esa heterogeneidad del paisaje y de las gentes de Espa1a que el r3gimen de Franco intentaba anular bajo un discurso mitificante y fuertemente homogeneizador. La mirada de In3s en la novela de Fern1ndez Santos al introducir un cierto tipo de alucinaci3n voyeurista (M. Bal, 1989: 133-150) no permite al lector 1nicamente una posici3n moral de horror ante el delito o de complacencia er3tica, sino que la reorienta hacia un sentido ideol3gico caracter1stico de los neorrealismos italiano y espa1ol. [53]

Por lo tanto, se comprueba c3mo para llegar al establecimiento de una invariante tematl3gica sobre el humanismo o sobre la relaci3n campo/ciudad que se base en las semejanzas a lo largo del tiempo y del espacio de las

diversas literaturas, y entre ellas la italiana y española del período de posguerra, no se puede prescindir del neorrealismo cinematográfico italiano, ya que a través de él se reciben en España ambos temas. Si al mismo tiempo, y en un ejercicio de sincronía que haga contemporáneas épocas y culturas pasadas para el que la Literatura Comparada ha de estar dispuesta (Marino, 1988: 171-179), comparamos el tratamiento del tema ciudad/campo a lo largo de la historia, con el objeto de acercarnos a esa invariante, constataremos que, al margen de las posibles semejanzas, las diferencias que se dan en el neorrealismo responden en gran medida a un origen fílmico: el carácter epifánico de una mirada que no se le atribuye al narrador sino a los personajes, y por medio de la cual el lector descubre algo trascendente que de pronto se le revela bajo lo oculto.

Es el cine, pues, quien en este caso establece la semejanza o la diferencia, al igual que antes había señalado el franqueo del umbral narratológico hacia espacios más vastos, como el de la tematología o el de la fortuna de un movimiento literario fuera de sus fronteras, espacios tradicionalmente reservados a la Literatura Comparada.

Y de ahí que se pueda concluir señalando dos hechos importantes que se desprenden de todo lo anterior: que el análisis narratológico por sí solo no explica suficientemente los textos desde una perspectiva comparatista de la literatura, aunque es un punto de partida fundamental para cualquier estudio del impacto del cine sobre ésta; y que la investigación de las repercusiones de aquél sobre la literatura nos aboca hacia esa supranacionalidad y ese *específico* literario que todos los comparatistas exigen como condición indispensable para que pueda hablarse de Literatura Comparada.

Referencias Bibliográficas

ALDUCOA, I. (1955). *Destino* 956, 3 diciembre, 37.

- (1981⁵). *Cuentos completos*. 2. Madrid: Alianza.

AYALA, F. (1991). «Taracea cinematográfica». *El País*, 18 octubre, 15-16.

BAL, M. (1989). «Visual Readers and Textual Viewers». *Versus* 52-53, 133-150.

BAZIN, A. (1966). *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp.

CALVINO, I. (1983). *Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad*. Barcelona: Bruguera.

- CARO BAROJA, P. (1955). *El neorrealismo cinematográfico italiano*. México: Alameda. [54]
- CLERC, J.-M. (1981). «Les écrivains français devant le cinéma de 1925 à 1965: Aperçu historique sur le notion d'influence du cinéma». En *Proceedings of the IXth Congress of the International Comparative Literature Association*, 303-307. Innsbruck.
- COHEN, K. (1979). *Film and Fiction. The Dynamics of Exchange*. New Haven/London: Yale University Press.
- COMPANY, J. M. (1986). *La realidad coma sospecha*. Valencia: Hiperión.
- (1987). *El trazo de la letra en la imagen*. Madrid: Cátedra.
- CHATMAN, S. (1980). «What Novels Can Do That Film's Can't (And Vice Versa)». *Critical Inquiry* 7, 121-140.
- ECO, U. (1981). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- FERNÁNDEZ SANTOS, J. (1976). *En la hoguera*. Madrid: EMESA.
- GADAMER, H. G. (1989). «Historia de efectos y aplicación». En *Estética de la recepción*, R. Warning (ed.), 81-88. Madrid: Visor.
- GENETTE, G. (1972). *Figures III*. Paris: Du Seuil.
- GIMFERRER, P. (1985). *Cine y literatura*. Barcelona: Planeta.
- GORDILLO, I. (1988). «Literatura y Cine: Bibliografía en Español». *Discurso* 2, 95-108.
- GUILLÉN, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Crítica.
- HAMON, Ph. (1981). *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris: Hachette.
- HEDGES, I. (1983). *Languages of Revolt: Dada and Surrealist Literature and Film*. Durham D.C.: Duke University Press.
- HENDERSON, B. (1983). «Tense, Mood, and Voice in Film (Notes After Genette)». *Film Quarterly* 36, 4-17.
- HOVALD, P. G. (1962). *El neorrealismo y sus creadores*. Madrid: Rialp.
- INGARDEN, I. (1979²). *A obra de arte literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

- ISER, W. (1975²). *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyam to Beckett*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press.
- (1987). *El acto de leer*. Madrid: Taurus.
- JAUSS, H. R. (1976). *La literatura como provocación*. Barcelona: Península.
- (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard.
- JOST, F. (1983). «Narration(s): en deça et au-delà». *Communications* 38, 192-212.
- (1989²). *L'oeil-caméra. Entre film et roman*. Lyon: Presses Universitaires.
- KIBÉDI VARGA, A. (1981). «Réception et classement: lettres-arts-genres». En *Théorie de la Littérature*, A. Kibédi Varga (ed.), 210-227. Paris: Picard.
- LEPROHON, P. (1978). *Le cinéma italien*. Paris: D'Aujourd'hui.
- MACHADO, A. M. y PAGEAUX, D. H. (1988). *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Lisboa: Edições 70.
- MARINO, A. (1988). *Comparatisme et théorie de la littérature*. Paris: PUF.
- MITRY, J. (1989⁴). *Estética y psicología del cine. 2. Las formas*. Madrid: Siglo XXI.
- MORRIS, C. B. (1972). *Surrealism and Spain 1920-1936*. Cambridge: University Press. (1980). *This Loving Darkness. The Cinema and Spanish Writlers 1920-1936*. New York: Oxford University Press.
- MORRISSETTE, B. (1985). *Novel and Film. Essays in Two Genres*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- PAECH, J. (1988): «Literatur und Film». *Film Theory* 19-20, Münster Maks.
- PEÑA-ARDID, C. (1992). *Literatura y cine*. Madrid: Cátedra. [55]
- PICHOIS, C. y ROUSSEAU, A-M. (1969). *La literatura comparada*. Madrid: Gredos.
- QUESTERBERT, M.-C. (1988). *Les scénaristes italiens*. 5 Continents.
- RICARDOU, J. (1967). *Problèmes du nouveau roman*. Paris: Du Seuil.

- ROBBE-GRILLET, A. (1973). *Por una novela nueva*. Barcelona: Seix Barral.
- ROPARS-WUILLEUMIER, M. C. (1990). *Écraniques. Le film du texte*. Presses Universitaires de Lille.
- ROSS, H. (1987). *Film as Literature. Literature as Film*. New York: Greenwood Press.
- SÁNCHEZ FERLOSIO, R. (1956). *La estafeta literaria* 41, 29 abril, 4.
- SCHMELING, M. (1984). «Introducción: Literatura General y Comparada. Aspectos de una metodología comparatista». En *Teoría y praxis de la literatura comparada*, M. Schmeling (ed.), 5-38. Barcelona/Caracas: Alfa.
- SCHMITT-VON MÜHLENFELS, F. (1984). «La literatura y las otras artes». En *M. Schmeling*, (ed.), 169-193.
- SCHOLES, R. (1982). *Semiotics and Interpretation*. New Haven/London: Yale University Press.
- TENORIO, I. (1989). «Cine y Literatura: Bibliografía en francés». *Discurso* 3-4, 89-104.
- (1991). «Cine y Literatura: bibliografía en italiano». *Discurso* 7, 89-101.
- URRUTIA, J. (1983). *Imago litterae, cine, literatura*. Sevilla: Alfar.
- (1992). *Literatura y comunicación*. Madrid: Instituto de España/Espasa-Calpe.
- UTRERA, R. (1981). *Modernismo y 98 frente a cinematógrafo*. Universidad de Sevilla.
- VANOYE, F. (1989). *Récit écrit. Récit filmique*. Paris: Nathan.
- Varios Autores (1991). *Surrealistas, surrealismo y cinema*. Barcelona: Fundación «La Caixa».
- VERNET, M. (1988). *Figures de l'absence*. Paris: Éditions de l'Etoile.
- VIRMAUX, A. y O. (1976). *Les surréalistes et le cinéma*. Paris: Seghers.
- WEISSTEIN, A. (1975). *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Planeta.

WELLEK, R. (1968). *Conceptos de crítica literaria*. Universidad Central de Venezuela.

WELLEK, R. y WARREN, A. (1969⁴). *Teoría literaria*. Madrid: Gredos.

ZAVATTINI, C. (1952). *Indice* 49, 15 marzo, 13.

- (1953). «Cesare Zavattini, la literatura en el cine y la historia de *Ladrón de bicicletas*». *Correo literario* IV, 68, 15 marzo, 12.

△

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario