



Literatura, Arte y Sociedad

Estudios Comparados

Genara Pulido Tirado

Sociocriticism

Centre d'études et de recherches sociocritiques

Vol. XVIII, 1

Une publication du
Centre d'études et de recherches sociocritiques

CERS
Université Paul-Valéry, route de Mende
F-34199 Montpellier Cédex 5, FRANCE
Tél. & fax 0 467 142 433
cers@alor.univ-montp3.fr
<http://alor.univ-montp3.fr/CERS>

Directeur des éditions

Edmond Cros

Directrice de la publication

Monique Carcaud-Macaire

Conseil de rédaction

Annie Bussière, Monique Carcaud-Macaire,
Jeanne-Marie Clerc, Edmond Cros,
Jacques Faucher, Naget Khadda, Victorien Lavou,
Michèle Soriano, Jean Tena, Sol Villacèque

Comité de lecture

María Amoretti, Rosa Boldori, Annie Bussière,
Monique Carcaud-Macaire, Jeanne-Marie Clerc,
Edmond Cros, Monique de Lope-Rivière,
Daniel Meyran, Manuel Montoya, Sonia Marta Mora,
Zulma Palermo, Fuyuta Yamazaki, Pierre Zima

Sociocriticism (vol. XVIII, n° 1)
ISSN : 0985-5939
ISBN :2-902-879-57-1

Rev. 14-170

2.16. 386

Sociocriticism

INTERNATIONAL JOURNAL OF LITERARY AND SOCIOLOGICAL
CRITICISM

General Editor: T. S. Eliot
Editor: T. S. Eliot

Vol. XVIII, No. 1

1998

Printed in the United Kingdom by the University of Granada

0F1-M 10-1

Une publication du
Centre d'études et de recherches sociologiques

285 . M . 1

CENS

Université Paul-Valéry, rue de l'Université
F-34293 Montpellier Cedex 3, France

Tél. & fax : 04 67 54 11 00

Internet : www.cens.fr

Journal de la recherche sociologique

Sociocriticism

LITERATURA, ARTE Y SOCIEDAD ESTUDIOS COMPARADOS

Genara Pulido Tirado
(Universidad de Jaén)

Vol. XVIII, N° 1

2003

Centre d'Études et de Recherches Sociologiques

Sociocriticism (vol. XVIII, n° 1)

ISSN : 0950-0804

ISSN : 0950-0804

ÍNDICE

I — Estudios por GENARA PULIDO TIRADO

- I. A modo de introducción:
la literatura comparada en España 9
- II. Literatura y pensamiento 23
- III. Teoría y ficción en Umberto Eco 49
- IV. Teorías para el estudio de la relación
entre literatura y arte en el siglo XX 77
- V. Las relaciones entre literatura y arte a través de la historia 107
- VI. La literatura en la sociedad postindustrial.
El impacto de la revolución digital 121
- VII. Las teorías cinematográficas españolas de los años cincuenta 153
- VIII. Las fronteras expresivas entre teatro y cine 173

II — Avances de investigaciones

La autobiografía y el periodismo en los *Episodios nacionales mexicanos*
de Victoriano Salado Alvarez

Maria-Guadalupe Sanchez Robles 189

Los diversos rostros de *La mujer de espaldas* de José Balza

Maria-Nieve Araujo Barrios 195

I. ESTUDIOS POR GENARA PULIDO TIRADO

I.— Estudios por Genara Pulido Tirado	
1. A modo de introducción	9
II. Las literaturas comparadas en España	27
III. Literatura y pensamiento	49
IV. La crítica y la ficción en España	77
V. La crítica y la ficción en España	107
VI. La crítica y la ficción en España	131
VII. Las revistas literarias españolas de los años cincuenta	153
VIII. Las literaturas expresivas entre teatro y cine	175
II.— Avances de investigaciones	
La autobiografía y el periodismo en los escritores novecentistas	
de Víctoriano Saldaña Álvarez	189
Los escritores poetas de la mayor de España de José Galán	195

I.
ESTUDIOS POR
GENARA PUIGDO TIRADO

**A MODO DE INTRODUCCIÓN:
LA LITERATURA COMPARADA EN ESPAÑA**

Hablar de literatura comparada en España, con propiedad, es remitirse a las dos últimas décadas del siglo XX puesto que, aunque la disciplina surgió en el siglo XIX y ha gozado de un gran arraigo en distintas latitudes, España constituye una excepción quizá sólo explicable por causas históricas que han determinado la vida de los españoles, condenados al aislamiento en muchos sentidos y viviendo al margen de las corrientes culturales existentes en ámbitos cercanos. Pero lo cierto es que, si esta explicación puede ser válida para la posguerra española, con anterioridad las relaciones de nuestro país con otros cercanos habían sido abundantes y fructíferas, pensemos en Francia y en el naturalismo del siglo XIX o en los movimientos finiseculares que estarán en la base de las vanguardias y el modernismo como el simbolismo o el parnasianismo. Ahora bien, esto no quiere decir que la comparación no se haya utilizado en los estudios literarios y, lo que es más, que las inquietudes subyacentes en la literatura comparada por las influencias, las relaciones supranacionales, los géneros o los temas no se hayan dado aquí. En lo que se refiere al primer punto, resulta obvio decir que la comparación está implícita en numerosos medios de conocimiento, por no decir en todos, lo que implica que no hay que poner la etiqueta de literatura comparada a un estudio literario para que en éste se lleve a cabo una legítima y certera comparación. En lo relativo al segundo, la literatura comparada nace estrechamente ligada a la historia literaria, por lo que la existencia de temas comunes parece inevitable. En España la historia literaria sí ha tenido un gran arraigo y un enorme cultivo, lo que ha determinado que muchas de las cuestiones que en

otros países eran abordadas en el seno de la literatura comparada aquí hayan sido estudiadas por nuestros historiadores sin que por ello los resultados se diferencien mucho puesto que en la base de ambos tipos de estudios, tanto los europeos (franceses principalmente) como españoles, la constituía el positivismo en la mayoría de los casos, aunque no faltan reflexiones sobre la comparación en el ámbito idealista dignas de ser tenidas en cuenta, baste con recordar las comparaciones y relaciones que establece Dámaso Alonso en su obra fundamental de estilística (Alonso, 1950) entre distintas literaturas y entre la literatura y otras artes, o su interés por el concepto de poligénesis (Alonso, 1963). Como ha señalada Marcel Bataillon (1978: 14), tras recordar el intento de Menéndez Pelayo por dividir el estudio de la historia literaria española en cinco cátedras: literatura hispano-latina, literatura hispano-semítica, literatura hispano-americana, literatura catalana y literatura galaico-portuguesa: "Me parece que es capital, desde el punto de vista comparatista, recordar esta pluralidad interna de la historia literaria peninsular que obligó a todos los grandes filólogos españoles a ser comparatistas, no digo sin saberlo, pero sí sin proponérselo".

Es por ello que en la selección bibliográfica final se recogen estudios de insignes representantes de la Escuela Española de Filología e historiadores literarios de reconocida solvencia (Abad, 1997). Se trata, lógicamente, de la selección de muestras significativas de estudios sobre los temas más apreciados por la literatura comparada europea de la época como las influencias y las relaciones literarias o los temas. Por otra parte, el positivismo imperante en los estudios literarios europeos y españoles, como se ha dicho, los determinan y, en el ámbito de la comparatística, es muy significativo que en nuestro país, hasta la década de los noventa, sólo se tradujeran los manuales de los franceses Étiemble (1974) y Pichois y Rousseau (1967) y de los alemanes Schmeling (1981) y Weisstein (1968); más recientes y de mayor interés para los rumbos que sigue en la actualidad la disciplina son las obras de Brunel y Chevrel (1989) y Koppen (1963-1987). No es de extrañar, por consiguiente, que las recientes recopilaciones de trabajos críticos editadas por Romero López (1998) y Vega y Carbonell (1998) hayan tenido una excelente acogida pues son útiles para la docencia y también para la investigación ya que muchos de los estudios son de difícil consulta no ya por el idioma, sino por la época, el lugar o las concretas circunstancias de su publicación.

El manual de Romero López se estructura en cuatro apartados:

"Orientaciones nocionales", "Orientaciones teóricas", "Orientaciones didácticas" y "Bibliografía". El de Vega y Carbonell también presenta cuatro partes: "Nacimiento e institucionalización de la literatura comparada" ("1. Los orígenes de la literatura comparada", 2. "El comparatismo de las cátedras"), "La crisis y el nuevo paradigma", "Las últimas tendencias: la literatura comparada a finales del siglo XX" y "Guía bibliográfica sucinta". Cada una de estas partes está constituida por una introducción en la que se da cuenta, a manera de síntesis historiográfica, del estado de la disciplina en relación con el epígrafe en cuestión y una selección de textos traducidos que abordan los temas correspondientes. Entre los dos manuales podemos decir que ya tenemos fácil acceso en español a textos fundamentales de Croce, Texte, Baldensperger, Wellek, Remak, Ruprecht, Laurette, Swiggers, Fokkema, Kushner, Lefevere, Tötösy, Basnett, Marino y otros relativos sobre todo a la metodología y teoría de la literatura comparada, o lo que es igual, a sus fundamentos mismos y a la reformulación que se está produciendo desde los años ochenta y de la que en España no hemos tenido conocimiento hasta época muy reciente.

Ni que decir tiene que la existencia de licenciaturas de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada (el título universitario se aprobó en 1990) en algunas universidades españolas ha actuado de forma muy positiva en tanto que nos ha hecho reflexionar sobre la importancia de la disciplina -interdisciplinar por excelencia- y ha puesto a trabajar a numerosos investigadores, por lo que es previsible que en el futuro se produzcan abundantes publicaciones en este campo. Las repercusiones de que la literatura comparada se haya vinculado institucionalmente al área de Teoría de la Literatura (desde el año 2000 Teoría de la Literatura y Literatura Comparada) no serán menores puesto que es justamente en el ámbito teórico donde deben tratarse los temas cuya dilucidación urge más en este momento de tal forma que una mayor solidez teórica conduzca a un mayor desarrollo de la disciplina y a una mejor aplicación práctica. Este hecho, importante en todos los ámbitos, es especialmente digno de ser destacado en nuestro país en donde los estudios prácticos son los que se han producido hasta la actualidad (con la excepción de Claudio Guillén y otros pocos autores) estando la teoría ausente casi siempre. Pero es que, además, la literatura comparada abarca hoy un número considerable de directrices teóricas que hay que coordinar bajo algún criterio. Así, no se trata ya únicamente de ver, desde un punto de vista literario exclusivamente, las relaciones entre literaturas desde distintas ópticas. Desde que

Remak (1961) ampliara los horizontes de la disciplina constituye su objeto de estudio la relación de la literatura con otras artes, disciplinas, ciencias y saberes, campo en el que en España tenemos una tradición importante de estudios; no podemos ignorar, en cualquier caso, que muchos de estos estudios se han producido en el ámbito de la estética o la historia literaria, como apuntábamos más arriba (la aportación de Emilio Orozco al estudio de la relación entre la literatura y otras artes es imprescindible y sigue conservando una validez innegable) o, más recientemente, de la semiótica (literatura y cine, literatura y teatro, etc.), de la filosofía (fenomenología o hermenéutica en el postestructuralismo), de la traducción, de los estudios literarios feministas, de las teorías postcoloniales y culturales, de la teoría de los polisistemas, etc. Se impone, en consecuencia, una reestructuración del amplio campo de los estudios literarios ya que los mismos temas pueden ser tratados desde distintas ópticas teóricas, pero los resultados serán previsiblemente diferentes. En España se está produciendo un enorme avance en los estudios literarios feministas y en los estudios sobre la traducción que contrasta con el casi total desinterés en otras áreas como el postcolonialismo y el culturalismo, hecho de difícil explicación si tenemos en cuenta la cercanía de las viejas colonias y los problemas de índole nacionalista ligados a la existencia de diversas culturas, lenguas y literaturas en nuestro ámbito nacional. Justo desde dos comunidades autónomas han aparecido dos obras que pueden constituir el punto de partida de estudios fructíferos, aunque habría que ampliar los horizontes que presentan. Se trata de la obra de Bordons y Díaz Plaja (1993) -desde Cataluña-, en la que se trata el realismo, el género epistolar, los géneros de la poesía experimental, el personaje infantil, el amor, la parodia y la narración en primera persona; y los estudios de Rodríguez Fer (1996) -desde Galicia-, que se estructuran en torno a dos partes, la primera, "Conexiones literarias", con ocho apartados: conexión temática, conexión formal, conexión estructural, conexión histórico-literaria, conexión histórico-social, conexión antropológico-etnográfica, conexión ideológico-filosófica y conexión biográfico-psicológica; y, la segunda, "Relaciones referenciales", con cinco: literatura y sexo, literatura y nación, literatura y extraterritorialidad, literatura y poder, literatura y arte y literatura y cine; las dos partes van acompañadas de apéndices de gran interés.

Los temas ya tratados en el seno de la tradición positivista siguen teniendo un amplio desarrollo: relaciones e influencias con las literaturas de los países más cercanos geográficamente y culturalmente, estudio de los

géneros y la problemática que implican, mitología y folklore, análisis de distintos temas, ya pertenezcan a la tradición clásica o sean de origen romance, generaciones y periodos literarios, etc. Pero veamos ahora qué nombres y qué obras pueden destacarse en nuestra tradición como representantes legítimos de la literatura comparada.

En primer lugar, hay que citar al rumano afincado en España Alejandro Cionarescu quien, además de la aportación hecha en su país, en el nuestro publica dos obras que destacan, primero, por su contenido, y, segundo, porque durante muchos años van a ser las únicas escritas en español sobre el tema. *Estudios de literatura española y comparada* (1954) es una recopilación de trabajos publicados con anterioridad en distintas revistas que presenta un carácter dispar, como indica el título: "Dante y las Canarias", "La conquista de América y las novelas de caballerías", "Un poema inédito de don Pedro Manrique", "El teatro de Cairesco", "El autor del *Príncipe transilvano*", "Las *Rodomontades espagnoles* de N. Baudouin", "Calderón y el teatro clásico francés", "Sobre Iriarte, La Fontaine y fabulistas en general", "José Viera y Clavijo y la cultura francesa", "Viera y Clavijo, escritor" y "Victor Hugo y España". La segunda obra, *Principios de literatura comparada* (1964), es el resultado de un curso de literatura comparada impartido en la Universidad de La Laguna en 1963 y tiene un claro carácter pedagógico. El autor presenta un panorama de la disciplina que divide en las siguientes partes: "Introducción", "Definición", "Finalidades y debilidades", "Relaciones de contacto", "Relaciones de interferencia", "Relaciones de circulación" y "Pequeño vocabulario comparatista". Además de trazar una breve historia de la literatura comparada desde el siglo XVIII, en el que ya encuentra antecedentes, aborda la difícil cuestión de su conceptualización anotando la diferencia entre la escuela francesa, preocupada fundamentalmente por las relaciones causales, y la norteamericana, más interesada en el estudio de la literatura en general; él se adhiere a la primera y defiende la vigencia de la historia literaria. Estudiadas las relaciones de causalidad y paralelismo, Cionarescu destaca, tras revisar las críticas de Croce, a las que no otorga la importancia que se le venían dando, las relaciones de contacto, en las que se produce un contacto literario individual; las relaciones de interferencia, relaciones internacionales en las que no se contemplan problemas literarios individuales y que desembocarán en el estudio de una "literatura europea"; y, relaciones de circulación, en las que se tratan los temas y asuntos literarios de todo tipo en lo que tienen de transferible de una literatura a otra.

En 1966 y desde Italia Antonio Prieto reflexiona "Sobre literatura comparada" partiendo de la confrontación de Mateo Alemán y Svevo y defendiendo un comparatismo amplio que conlleva implícito el rechazo del frío comparatismo de las estadísticas y la erudición aunque reconoce que la metodología, los conceptos e incluso la historia de la literatura comparada "transcurren de un modo tangencial" al método, conceptos e historia de la literatura. Admirador de Curtius, apuesta por el estudio de fuentes e influencias más allá de las literaturas nacionales y muestra un mayor interés por los contrastes frente a las analogías o las influencias. Su interés por la disciplina lo vuelve a poner de manifiesto en el prólogo a la obra española de Weisstein, si bien su trayectoria intelectual posterior derivará hacia la semiótica. Otro estudio interesante, aunque aislado, el es de Moreno Báez, "El nuevo comparatismo" (1971), por el que entiende, a diferencia del comparatismo anterior, que partía del estudio de las obras de arte plásticas o musicales, el que se esfuerza en explicar el sentido de las obras literarias de una misma época; el nuevo comparatismo consistiría, en definitiva, en un acercamiento sistemático a las obras plásticas, musicales y literarias para ver lo que tienen en común todas ellas y determinar las características comunes de cada estilo (Románico, Gótico, Renacimiento, Manierismo, Barroco, etc.).

Llegamos así al representante por excelencia de la literatura comparada en España: Claudio Guillén, intelectual de amplia formación (Villanueva, 1999) que con sólo tres obras en español ha logrado despertar el interés de muchos investigadores españoles por la disciplina. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada* (1985), se constituyó en punto de referencia obligado desde su publicación no sólo en España, sino también en Italia. La obra se estructura en dos partes: la primera de ellas, de carácter historiográfico, da cuenta de la concepción y problemas de la disciplina desde sus inicios hasta los años ochenta pasando por las aportaciones del romanticismo, el positivismo, la *Weltliteratur*, las que llama "hora francesa" y "hora americana" y la concepción de literatura general así como la importancia de la supranacionalidad en estos estudios; en la segunda, señala las líneas básicas de investigación, esto es, el estudio de los géneros o genología, de las formas o morfología, de los temas o tematología, de las relaciones literarias de carácter internacional y las configuraciones históricas o histología. La concepción de la disciplina de Claudio Guillén se basa en una perspectiva histórica y una visión supranacional que niega el antiguo inmovilismo presente en algunos estu-

dios a la par que el contraste entre lo local y lo universal se constituye en elemento fundamental de su perspectiva metodológica. En *Teorías de la historia literaria* (1989) recoge trabajos escritos entre 1957 y 1985 dando cuenta aquí de su antigua y plural vocación comparatista tal como se deduce de los nueve capítulos que constituyen la obra: "1. Estilística del silencio (en torno a un poema de Antonio Machado)", "2. Los equívocos de la estilística", "3. De influencias y convenciones", "4. Sobre los períodos literarios: cambios y contradicciones", "5. De la forma a la estructura: fusiones y confusiones", "6. Proceso y orden inminente en *Campos de Castilla* (con Roman Jakobson)", "7. Sobre el objeto del cambio literario", "8. Cambio literario y múltiples duraciones" y "9. De la intrahistoricidad"; de ellos el 1, 3 y 7 proceden de *Literature as System* (1971), obra de la que no existe traducción en español. *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada* (1998), Premio Nacional de la Crítica, es una obra de madurez que recoge estudios de los años noventa y da cuenta fielmente de la variedad de intereses de la disciplina en la actualidad. El libro está dividido en dos partes y siete capítulos; la primera parte dedicada a temas literarios relevantes: "1. El sol de los desterrados: literatura y exilio", "2. El hombre invisible: literatura y paisaje", "3. La escritura feliz: literatura y epistolaridad", "4. La expresión total: literatura y obscenidad"; y, la segunda parte, a la compleja relación entre literatura y nacionalidad: "5. Mundos en formación: los comienzos de las literaturas nacionales", "6. Tristes tópicos: imágenes nacionales y escritura literaria", "7. Europa: ciencia e inconsciencia".

En la actualidad, y desde hace más de una década, Darío Villanueva se ha ocupado de ofrecer panoramas actualizados de la disciplina (Villanueva, 1994), estudios prácticos de literatura comparada (Villanueva, 1990) y ha llevado a acabo también una labor inestimable para la disciplina en todos los ámbitos. Junto a Villanueva, otros notables investigadores españoles llevan años trabajando en esta dirección como Carlos García Gual, Martín de Riquer, Fernando Lázaro Carreter o Francisco López Estrada.

Igualmente digna de mención es la importante y (casi siempre) solitaria función desempeñada por la Sociedad Española de Literatura General y Comparada (SELGYC), surgida en 1974, y por su revista *1616. Anuario de la SELGYC*, aparecida en 1978. Los simposios organizados y la aparición de la revista, aunque no siempre han tenido la periodicidad y continuidad deseables, tienen el valor de constituir la historia de la disci-

plina en nuestro país ya que en torno a ellos se han agrupado investigadores e investigaciones. El *I Coloquio de Literatura Comparada* tuvo lugar en Madrid en 1974 y se vertebró en torno a tres ejes básicos: la metodología comparatista, la periodización en los estudios literarios y la relación de la literatura con otras artes. En él participaron destacados estudiosos españoles y europeos. El *I Simposio de Literatura Comparada* se celebró en 1977 y los trabajos allí expuestos fueron publicados en el volumen I de *1616* (1978); tuvo un carácter casi exclusivamente nacional y giró en torno a los temas de la comparación, las influencias, las conexiones y las dependencias en este ámbito. El volumen II de *1616* (1979) tiene un carácter dispar ya que se tratan temas variados como la influencia de la teoría literaria y de la reflexión teórica en el comparatismo, la teoría de la historia literaria, la revisión metodológica de la relación entre gramáticas textuales y texto literario o la gramática generativa y el lenguaje literario. En el volumen III (1980) se trató la importancia de la reflexión metodológica en la disciplina para centrarse después en la relación de la literatura con otras manifestaciones artísticas: emblemas, entremés, poesía figurativa, pintura y mitología. El volumen IV (1981) se estructura en torno a cuatro líneas fijadas: "Poesía y pintura", "Métrica", "Traducciones y adaptaciones del Renacimiento" y "Biografías, memorias y diarios como géneros literarios". El volumen V recoge estudios sobre el diálogo desde el Renacimiento hasta el concepto de dialogismo de Mijail Bajtin y sobre el concepto de decadencia y decadentismo en el ámbito literario. El volumen VI-VII recogió una selección de trabajos presentados en el *VII Simposio de la SELGYC*, celebrado en Barcelona en 1988, en donde se trataron los temas: "Exilio y literatura", "Teoría y crítica literaria" y "El ensayo como género literario". El volumen VIII recoge los trabajos presentados en el *VIII Simposio de la SELGYC*, que tuvo lugar en Madrid y versó sobre los temas "Filosofía y Literatura" y "Cine y Literatura"; la tercera línea temática se publicó como monografía en *El relato intercalado* (1992). De forma independiente se publicaron también las Actas del *VI Simposio*, celebrado en Granada en 1986 (Soria Olmedo y Paredes, eds., 1989), del *IX Simposio*, celebrado en Zaragoza, sobre los temas "La mujer: elogio y vituperio", "La parodia" y "El viaje imaginario" (VV. AA., 1994) y del *X Simposio* sobre "Paisaje, juego y multilingüismo", celebrado en Santiago de Compostela en 1994 (Villanueva y Cabo Aseguinolaza, eds., 1996). El volumen IX de *1616* (1995), ofrece una panorámica de la literatura comparada en diversos países: Italia, América

del Sur y Estados Unidos junto a estudios teóricos sobre la relación entre lo uno y lo diverso, la relación entre estudios literarios y culturales, la relación entre literatura general y comparada e imaginario y literatura comparada y enseñanza de la literatura. El volumen X (1996) versa sobre "Ficción histórica", "Locos y simples en la literatura y en el arte" y "Literatura epistolar y géneros literarios". Las actas del XI Simposio, celebrado en Huelva en 1998, y del XII Simposio, que ha tenido lugar en la Universidad de León en el año 2000, están actualmente en prensa.

A *1616* se le ha unido, desde 1997, *Exemplaria. Revista de Literatura Comparada* (Universidad de Huelva), que está teniendo una excelente acogida y se centra fundamentalmente en trabajos prácticos, aplicados. La revista *Tropelías*, de la Universidad de Zaragoza, alterna temas de teoría de la literatura con temas de literatura comparada.

De todo esto se deduce que la literatura comparada en España existe, aunque el empuje definitivo no se ha producido hasta la década de los noventa. Predominan los estudios aplicados que atienden sobre todo a las relaciones de la literatura española con la clásica, la francesa, la inglesa, la italiana, la árabe o la hebrea; la periodización literaria, junto a la cuestión de los géneros y los temas, ocupa asimismo un lugar importante. El gran reto lo sigue constituyendo la teoría, escasamente tratada, parcela a la que habrá que atender con mayor detenimiento si queremos que la literatura comparada eche raíces definitivamente en nuestro país.

BIBLIOGRAFÍA (SELECCIÓN):

- ABAD, F. (1997). "Los estudios comparatistas en les escuela de Menéndez Pidal". *Exemplaria. Revista de Literatura Comparada* I, 13-21.
- ALONSO, D. (1950). *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos.
- (1963). "¿Tradición o poligénesis?". *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*.
- ALONSO GARCÍA, M. J. (ed.), *Los Estados Unidos de América desde la perspectiva europea, a partir del imperio español y las huellas de España*. Melilla: Asociación de Estudios Hispano-Africanos.
- ANTÓN PACHECO SÁNCHEZ, L. (1989). *Sátira y parodia en el Quijote y Joseph Andrews*. Madrid: Universidad Complutense.

- ARCE, J. (1982). *Literatura italiana y española frente a frente*. Madrid: Espasa-Calpe.
- AZAÑA, M. (1926). "Valera en Rusia". *Nos.* XX, LII, 200-201, enero-febrero, 5-40.
- _____. (1929). *Valera en Italia*. Madrid: Páez.
- BAQUERO GOYANES, M. (1972). *Temas, formas y tonos literarios*. Madrid: Prensa Española.
- BARÓN, E. (ed.) (1999). *Literatura comparada. Relaciones literarias hispano-inglesas (siglo XX)*. Almería: Universidad.
- BATAILLON, M. (1978). "Discurso inaugural". *1616. Anuario de la SEL-GYC I*, 12-16.
- BERGAMÍN, J. (1959). *Lázaro, Don Juan y Segismundo*. Madrid: Taurus.
- BLANCH, A. (1976). *La poesía pura española: conexiones con la cultura francesa*. Madrid: Gredos.
- BORDONS, G. y DÍAZ-PLAJA, A. (1993). *Literatura comparada (catalana i castellana)*. Barcelona: Empúries.
- BRUNEL, P. y CHEVREL, Y. (eds.) (1989). *Compendio de literatura comparada*. México: Siglo XX. Edición al cuidado de Josefina Anaya.
- CANO, J. L. (1964). *El tema de España en la poesía española contemporánea*. Madrid: Revista de Occidente.
- CANSINOS ASSENS, R. (1936). *Evolución de los temas literarios*. Chile: Ercilla.
- CASALDUERO, J. (1938). *Contribución al estudio del tema de don Juan en el teatro español*. Northampton: Smith College.
- CHICHARRO CHAMORRO, A. (1998). "El concepto de tema en la teoría literaria actual". En *Ideologías literatológicas y significación*. Montpellier: Centre d'études et de recherches sociocritiques vol. XIV, 1, 111-126.
- CIORANESCU, A. (1954). *Estudios de literatura española y comparada*. Universidad de La Laguna.
- _____. (1964). *Principios de literatura comparada*. Universidad de La Laguna.
- COSSÍO, J. M. de (1931). *Los toros en la poesía castellana*. Madrid: C.I.A.P., 2 vols.
- _____. (1947). *Los toros en la poesía*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- _____. (1959). "Las formas y el espíritu italianos en la poesía española". En DÍAZ-PLAJA, G. (ed.). *Historia General de las Literaturas Hispánicas*. Barcelona: Berna, II, 491-533.

- _____. (1952). *Fábulas mitológicas en España*. Madrid: Espasa-Calpe.
- DÍAZ-PLAJA, G. (1940). *El espíritu barroco. Tres interpretaciones*. Barcelona: Apolo.
- _____. (1947). *Nuevo asedio al tema de Don Juan*. Buenos Aires: Sudamericana.
- DÍAZ TEJERA, A. (1989). *Ayer y hoy de la tragedia: manifestaciones histórico-literarias de lo trágico*. Sevilla: Universidad.
- DYSERINCK, H.; BANÚS, E.; FERNÁNDEZ, Á. R. y SPANG, K. (eds.) (1990). *Europa en España/España en Europa (Actas del Simposio Internacional de Literatura Comparada)*. Barcelona: P.P.U.
- ESTEBAN, Á. (1990). *Bécquer y Martí*. Granada: Universidad [microfichas].
- ÉTIEMBLE (1974). *Ensayos de literatura (verdaderamente) general*. Madrid: Taurus, 1977. Versión de Roberto Yahni revisada por la editorial.
- HERNÁNDEZ, A. (1946). *Bécquer y Heine*. Madrid: Senara.
- FUCILLA, J. G. (1953). *Relaciones hispanoitalianas*. Madrid: C.S.I.C.
- GALLEGO MORELL, A. (1961). *El mito de Faetón en la literatura española*. Madrid: C.S.I.C.
- GONZÁLEZ MARTÍN, V. (1979). *Ensayos de literatura comparada Italo-española: La cultura italiana en Vicente Blasco Ibáñez y Pérez de Ayala*. Salamanca: Universidad.
- GUILLÉN, C. (1971). *Literature as System: Essays Toward the Theory of Literary History*. Princeton: Princeton University Press.
- _____. (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.
- _____. (1989). *Teorías de la historia literaria*. Madrid: Espasa-Calpe.
- _____. (1998). *Múltiples moradas: Ensayo de literatura comparada*. Barcelona: Tusquets.
- HERRERAS, D. (1980). *Problemática de la literatura española comparada. Proyección europea de literatura y del pensamiento español*. Málaga.
- LAFARGA, F. (ed.) (1989). *Imágenes de Francia en las letras hispánicas (Coloquio celebrado en Barcelona, 15-18 de noviembre de 1988)*. Barcelona: P.P.U.
- HERRERA MONTERO, R. (1998). *La lírica de Horacio en Fernando de Herrera*. Sevilla: Universidad.
- JIMÉNEZ MILLÁN, A. (1995). *Entre dos siglos. Estudios de literatura Comparada*. Lleida: Universitat/ Pagès editors.

- KOPPEN, E. (1963-1987). *Thomas Mann y Don Quijote. Ensayos de literatura comparada*. Barcelona: Gedisa, 1990. Versión castellana de Rafael de la Vega.
- LEDESMA PEDRAZ, M. (ed.) (1998). *Ensayo y creación literaria*. Jaén: Universidad.
- ____ (1999a). *Erotismo y literatura*. Jaén: Universidad.
- ____ (1999b). *Escritura autobiográfica*. Jaén: Universidad.
- LIDA DE MALKIEL, M^a R. (1966). *Estudios de literatura española y comparada*. Buenos Aires: Eudeba.
- LÓPEZ ESTRADA, F. (1971). *Rubén Darío y la Edad Media*. Barcelona: Planeta.
- MAEZTU, R. de (1939). *Don Juan y la Celestina*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- MANERO SOROLLA, M^a P. (1987). *Introducción al estudio del petrarquismo en España*. Barcelona: P.P.U.
- ____ (1990). *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento: repertorio*. Barcelona: P.P.U.
- MENDOZA FILLOLA, A. (1994). *Literatura comparada e intertextualidad: una propuesta para la innovación curricular de la literatura (Enseñanza Secundaria)*. Madrid: La Muralla.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Horacio en España*. Madrid.
- MORALES LADRÓN, M. (1999). *Breve introducción a la literatura comparada*. Alcalá de Henares: Universidad.
- MORENO BÁEZ, E. (1971). "El nuevo comparatismo". En VV.AA. *Historia y estructura de la obra literaria*. Madrid: Gredos.
- MUÑOZ RAYA, E. (1999). *Fortuna de García Lorca en Italia: Lorca y el Secondo Novecento*. Granada: Universidad [microfichas].
- OROZCO DÍAZ, E. (1947). *Temas del Barroco. De poesía y pintura*. Granada: Universidad.
- ____ (1959). *Poesía y mística*. Madrid: Guadarrama.
- ____ (1965). *El barroquismo de Velázquez*. Madrid: Rialp.
- ____ (1968). *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*. Madrid: Prensa Española.
- ____ (1969). *El teatro y la teatralidad del barroco*. Barcelona: Planeta.
- ____ (1980). *Introducción al barroco*. Granada: Universidad. Edición de Lara Garrido.
- PÉREZ BUSTAMANTE, A.-S. (ed.) (1998). *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX: literatura y cine*. Madrid: Cátedra.

- PÉREZ GIL, V. (1993). *El relato fantástico desde el romanticismo al realismo: estudio comparado de textos alemanes y franceses*. Madrid: Universidad Complutense.
- PICHOIS, Cl. Y ROUSSEAU, A. (1967). *La literatura comparada*. Madrid: Gredos, 1969. Traducción del francés de Germán Colón Doménech.
- PRIETO, A. (1966). "Sobre la literatura comparada". *Miscellanea di Studi Ispanici* (Pisa).
- REMAK, Henry H. H. (1961). "La literatura comparada: definición y función". En VEGA, M^a J. y CARBONELL, N. (eds.) 1998, 89-99. Traducción de M^a José Vega.
- RESINA, J. R. (1991). *Los usos del clásico*. Barcelona: Anthropos.
- RÍO, Á. del (1961). "Notas sobre el tema de América en Galdós". *Nueva Revista de Filología Hispánica* XV, 1-2, enero-junio, 279-296.
- RODRÍGUEZ, J. (1991). *Antología de literatura universal comparada (Materiales para la enseñanza práctica de la literatura a través de la experiencia literaria, visual y musical)*. Murcia: Universidad.
- RODRÍGUEZ FER, C. (1996). *Acometida atlántica: Por un comparatismo integral*. Sada (A Coruña): Edición do Castro.
- ROMERO LÓPEZ, D. (1998). *Una relectura del Fin del Siglo en el marco de la literatura comparada: teoría y praxis*. Berna: Peter Lang.
- ____ (ed.) (1998). *Orientaciones en literatura comparada*. Madrid: Arco-Libros.
- RUIZ MORENO, R. M. (ed.) (1999). *Literatura tradicional árabe y española*. Jaén: Universidad.
- SAINZ RODRÍGUEZ, P. (1962). *Evolución de las ideas sobre la decadencia española*. Madrid: Rialp.
- SCHMELING, M. (1981). *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Barcelona: Alfa, 1984. Traducción de Ignacio Torres Corredor.
- SOBEJANO, G. (1967). *Nietzsche en España*. Madrid: Gredos.
- SORIA OLMEDO, A. y PAREDES NÚÑEZ, J. (eds.). *Actas del VI Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada (VI Simposio, Granada, 13-15 de marzo de 1986)*. Granada: Universidad.
- TORO SANTOS, A. R. y GARCÍA TORTOSA, F. (eds.) (1994). *Joyce en España*. La Coruña: Universidad.
- VARELA MORENO, M^a E. (1996). *De los ríos de Babel: estudios comparativos de literatura hebrea*. Granada: Universidad.
- VV. AA. (1985). *Lliçons de literatura comparada catalana i castellana*

- (*siglos XIX-XX*). Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- _____. (1992). *El relato intercalado*. Fundación Juan March.
- _____. (1994). *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Zaragoza: Universidad, 2 vols.
- VEGA, M^a J. y CARBONELL, N. (eds.) (1998). *La literatura comparada: principios y métodos*. Madrid: Gredos.
- VILANOVA, A. (1949). *Erasmus y Cervantes*. Barcelona: C.S.I.C.
- _____. (1959). *Las fuentes y los temas del "Polifemo" de Góngora*. Madrid: C.S.I.C., 2 vols.
- VILLANUEVA, D. (1990). *El polen de las ideas: teoría, crítica, historia y literatura comparada*. Barcelona: P.P.U.
- _____. (1994). "Literatura comparada y Teoría de la Literatura". En VILLANUEVA, D. (ed.). *Curso de teoría de la literatura*. Madrid: Taurus, 99-127.
- _____. (1999). "Claudio Guillén: la Literatura Comparada en y desde España". En VILLANUEVA, D.; MONEGAL, A. y BOU, E. (eds), 1999, 13-19.
- _____. y CABO ASEGUINOLAZA, F. (eds.) (1996). *Paisaje, juego y multilingüismo (X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, Santiago de Compostela, 18-21 de octubre de 1994)*. Santiago de Compostela: Universidad, 2 vols.
- _____.; MONEGAL, A. y BOU, E. (eds.) (1999). *Sin fronteras: ensayos de literatura comparada en homenaje a Claudio Guillén*. Madrid: Castalia/Universidad de Santiago de Compostela/Universitat Pompeu Fabra.
- WEISSTEIN, U. (1968). *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Planeta, 1975. Traducción del alemán de M^a Teresa Piñel.
- ZAMORA VICENTE, A. (1951). *Presencia de los clásicos*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.

LITERATURA Y PENSAMIENTO

El "mundo-verdad" lo hemos abolido. ¿Qué mundo nos queda?, ¿quizás el mundo de las apariencias?...¡No! ¡Con el mundo-verdad hemos abolido también el mundo de las apariencias! Mediodía: momento en que la sombra más corta, fin del error más largo; punto culminante de la humanidad: Incipit Zarathustra.

Nietzsche

1. Introducción

1.1. Bajo el amplio epígrafe "Literatura y pensamiento" pueden incluirse relaciones muy variadas entre el discurso que hoy llamamos literario y distintas manifestaciones del pensamiento humano como son la filosofía, la mitología o la religión. Antes de empezar a abordar este tema hay que decir que, aunque las relaciones que aquí vamos a estudiar son tan antiguas como los discursos literario y filosófico mismos, pues se remontan a épocas remotas, no existen estudios exhaustivos al respecto, sino únicamente trabajos que tratan el tema de forma aislada, parcial o incluso situándolo en segundo término en estudios que abordan otros temas. Tal hecho constituye, sin lugar a dudas, un vacío importante en el seno de la historia de la cultura occidental, pues resulta incomprensible que tan rica como fructífera y persistente relación no haya sido estudiada e historiada

en profundidad. Resulta obvio decir, por otra parte, que al tratar este tema se deja sentada una concepción de la literatura como manifestación humana que no existe de forma aislada, esto es, que guarda una importante relación con otras manifestaciones de la cultura y del pensamiento humano en general y que, por tanto, es una actividad con un elevado interés antropológico e histórico.

La carencia a la que acabamos de aludir no puede suplirse en este trabajo por limitaciones espaciales obvias, esto es, no podremos trazar aquí la historia completa de la relación entre literatura y pensamiento debido a su riqueza y extensión. Tendremos, por ello, que centrarnos en momentos históricos significativos que puedan dar cuenta de la complejidad e importancia de tal relación. Antes, no queremos dejar de aludir, aunque sea sintéticamente, al tratamiento que, en términos generales, ha recibido el tema en el seno de la teoría literaria contemporánea.

1.2. Dos manuales ampliamente difundidos pueden servirnos para este fin. El primero de ellos es la conocida obra de René Wellek y Austin Warren *Teoría literaria* (1948), cuya influencia en nuestra área de conocimiento ha sido, como todo el mundo sabe, enorme. La obra se estructura en torno a tres ejes fundamentales: "Definiciones y distinciones", "El acceso extrínseco al estudio de la literatura" y "El acceso intrínseco a la literatura". El capítulo "Literatura e ideas" se sitúa en el segundo apartado, lo que conlleva una concepción previa de la literatura como manifestación que consta de un "adentro" y de un "afuera", partes que abordarían, respectivamente, los estudios intrínsecos y los estudios extrínsecos. Esta distinción, en gran parte difundida por este manual, es actualmente tan cuestionada como la clásica separación entre forma y contenido, pues si en los estudios literarios de principios del siglo XXI se sabe, tras numerosas investigaciones centradas en la obra literaria aislada o considerada de forma amplia dentro de un contexto social, cultural o histórico en definitiva, que el conocimiento más adecuado a la literatura es aquel que procede de un enfoque más completo o global, sin que ello conlleve la mezcla anárquica de perspectivas críticas, hoy sabemos igualmente que la tajante separación entre forma y contenido es impropia en tanto que todo contenido se manifiesta en una forma y toda forma es expresión de un contenido.

Valga esta aclaración para dejar sentado que cualquier estudio de las relaciones entre literatura y pensamiento ha de tener presente tal hecho

desde el momento en que la falsa dialéctica entre forma y contenido aparece con frecuencia, sobre todo de cara a la diferenciación de discursos que aparentemente difunden las mismas ideas, aunque lo hagan utilizando variantes lingüísticas diferentes.

En lo que se refiere a la posición de Wellek y Warren, hay que decir que, a pesar del tiempo transcurrido desde la publicación de la obra, las ideas en ella expuestas siguen siendo citadas, en parte por la falta de estudios más actuales y exhaustivos y en parte por el carácter recopilatorio del estudio, pues recoge las perspectivas más representativas que se han dado a la hora de estudiar la relación entre literatura e ideas. Estas perspectivas son fundamentalmente dos: la "historia de las ideas", método propugnado por A.A. Lovejoy, y la *Geistesgeschichte* alemana, que propugna la existencia de un "espíritu de época" en cada período histórico. La "historia de las ideas" es concebida por Lovejoy como el estudio de las ideas que aparecen en pensadores menores, incluidos los poetas y pensadores y los grandes sistemas filosóficos. En lo que se refiere a la *Geistesgeschichte*, en el ámbito alemán han sido varios los pensadores -como Dilthey, Unger y Nohl- que han establecido diversos tipos de relaciones entre poesía, filosofía, sentimiento o arte en general. Muchos de estos estudios se basan en una filosofía de la historia que acepta una íntima y necesaria relación entre filosofía y arte no sólo en el individuo, sino también en la época y en la historia en general. La *Geistesgeschichte* supone la existencia de un "espíritu de la época" y su objetivo fundamental es la reconstrucción de ese "espíritu de época" a partir de las diferentes manifestaciones-objetivaciones tras las que se esconde. Se sobreentiende, por tanto, la existencia de una cohesión entre las actividades culturales y otro tipo de actividades humanas así como un paralelismo entre artes y ciencias. Método este utilizado por pensadores de tanta repercusión en la cultura occidental como es Spengler, en la actualidad se nos ofrece como poco sólido no tanto por la inexistencia de las relaciones que se señalan desde tal perspectiva como por la concreta forma de entender dichas relaciones. Que en determinados períodos históricos existen elementos comunes a distintas actividades que se producen en esa época es hoy un hecho que pocos niegan, y menos si tenemos en cuenta que toda actividad humana surge a partir de los elementos económicos, políticos o sociales que caracterizan toda una época. Otra cosa es determinar de qué manera y en qué grado tales elementos cobran cuerpo en distintas manifestaciones literarias, filosóficas, políticas, etc., considerados a un tiempo tanto los factores

comunes como los diferenciales, así como su función específica. En este sentido, no podemos olvidar el papel fundamental que ha desempeñado la crítica marxista en sus distintas escuelas y etapas para explicar tan amplio y controvertido fenómeno.

Un carácter distinto ofrece la posición de José Antonio Alsina Clota, autor español de un manual muy conocido, *Problemas y métodos de la literatura* (1948), en el que el tema que aquí nos interesa es abordado bajo el amplio epígrafe "Literatura y ciencias humanas", que incluye literatura y lingüística, literatura y filología, literatura y sociología, literatura e historia, literatura y arte, literatura y religión, literatura y mitología, literatura y pensamiento y literatura y psicología. Tal distinción procede del convencimiento de que la literatura guarda estrechas relaciones con otras manifestaciones humanas, aquí llamadas "ciencias", aunque no debe confundirse ni con estas ciencias humanas ni con otras manifestaciones como la política, la historia, etc., el crítico parece ignorar que cada época histórica tiene su propio concepto de lo literario, que es radicalmente histórico y, por tanto, cambia a lo largo del tiempo, por lo que tales inclusiones sólo pueden ser vistas y explicadas teniendo en cuenta el momento histórico en que se producen. En cualquier caso, abordar el tema considerado como la relación existente entre literatura y otras manifestaciones humanas, por muy variadas que sean éstas, puede constituir un punto de partida válido siempre que no se olvide la historicidad ya mencionada.

Ni que decir tiene que existen otras posiciones más actuales, procedentes de la filosofía sobre todo, entre las que podemos citar, por ejemplo, por su interés y actualidad, el número monográfico que la revista *Anthropos* publicó sobre el tema en 1992, o la reciente obra de Manuel Asensi *Literatura y filosofía* (1995), que son ya un punto de referencia obligado para el tratamiento del tema. Conviene, en cualquier caso, evitar lo que a nuestro juicio es un error: la consideración de la literatura como mera ilustración de determinadas ideas filosóficas y, por tanto, como una especie de subproducto dependiente de la filosofía en tanto que manifestación radical cuyo objetivo es la búsqueda de la verdad, la búsqueda sistemática de las respuestas a los grandes interrogantes del género humano. Una posición opuesta es la que encontramos con frecuencia en la actualidad cuando son los mismos filósofos los que borran las fronteras entre filosofía y literatura, posición ésta producida, en gran medida, por el desencanto epistemológico que podemos encontrar en lo que viene llamándose postmodernidad y por un cambio importante operado en la

concepción misma de lo que pueda ser la filosofía. Aquí de nuevo hay que recordar la historicidad de ambos discursos que, a lo largo de la tradición occidental, han mantenido relaciones más o menos íntimas -incluso nulas, a juicio de algunos autores-, dependiendo de las características determinantes de cada período histórico, por lo que ninguna opinión puede descontextualizarse y ser considerada como definitiva en este terreno.

II. Mito, filosofía y literatura en el origen de la cultura occidental

II.1. Reflexionar sobre la cultura occidental, especialmente si estamos interesados en sus orígenes, nos conduce, inevitablemente, a Grecia. Tal salto en el tiempo es más necesario, si cabe, cuando tenemos que abordar cuestiones como la del mito que, por otra parte, nos lleva a épocas más remotas, pues, como ha señalado Joseph Campbell (1972: 31):

Aparentemente, la mitología es coetánea de la humanidad [...] se han realizado hallazgos que demuestran que aspiraciones y preocupaciones mitológicas ya daban forma a las artes y al mundo del homo sapiens [...] los temas fundamentales de la mitología han sido constantes y universales, no sólo a través de la historia, sino durante todo el período de ocupación de la tierra por la humanidad.

Esta extensión y persistencia del mito ha dado lugar a que investigadores de campos tan diversos como la antropología, la psicología, la filología, la sociología o la historia se ocupen de tan ancestral manifestación humana. Los resultados de los estudios procedentes de estas parcelas del saber no siempre apuntan en la misma dirección, aunque con frecuencia ofrecen perspectivas complementarias que pueden enriquecer nuestra visión del fenómeno, si bien es cierto que tales estudios también se contradicen en no pocas ocasiones. De ahí que existan distintas teorías sobre el origen de la expresión mítica, tal como recoge Kirk (1970: 270 y ss.), conocido mitólogo que justifica tal práctica en los siguientes términos: "no podrá determinarse nunca cómo llegaría a originarse el mito en una cultura ágrafa, y resulta además bastante dudoso que, en cualquier caso, los mitos se originen todos de la misma manera, parece teóricamente justificable y prácticamente útil el apuntar una serie de propuestas acerca de las alternativas posibles" (*ibidem.* : 290).

Pues bien, una de las primeras teorías que se proponen en torno al origen de los mitos es la que afirma que los mitos tratan de dioses, forman parte de la religión y proceden de las mismas fuentes que ella. Frente a esta afirmación puede objetarse que entre algunos mitos y la religión no existe relación alguna. Además, debemos tener presentes las características propias de las religiones anteriores al cristianismo, en las cuales el politeísmo, la antropomorfización y el carácter abierto de sus creencias más destacadas, en las que se incluyen figuras humanas elevadas a la categoría de dioses tras la realización de determinadas hazañas de las que los mismos mitos dan cuenta con cierta frecuencia, contrastan con el mono-teísmo de la religión cristiana, la cual, no obstante, no se ha mantenido al margen del mito: pensemos por ejemplo en la Biblia, el libro por excelencia de la nueva religión, cuya riqueza simbólica y mitológica sigue siendo objeto de estudio en la actualidad. En este sentido, destaca el hecho de que muchas de las leyendas judías sobre la creación, el Éxodo, los cuarenta años en el desierto o la conquista de Canaán aparezcan como formas míticas similares que pueden encontrarse en el México azteca, Egipto, Mesopotamia, etc.

Una segunda teoría, de inspiración psicológica, atribuye tanto al mito como al rito la función primordial de actuar como paliativo de determinadas enfermedades mentales a las que son propensos los miembros de una determinada sociedad; en una dirección similar se consideran los mitos como una forma de configurar un deseo. Los mitos que tratan de orígenes y apariciones no podrían explicarse, sin embargo, con esta hipótesis.

En tercer lugar, autores como Cassirer sostienen que no se puede penetrar en las formas internas de la mitología explicando sus orígenes o identificando sus objetos o motivos concretos, sino determinando las fuentes de su expresión y el tipo de conocimiento que producen. Esta posición implica creer en la existencia de una forma estructural subyacente en la fantasía y el pensamiento míticos, así como el carácter no intelectual del mito, ni alegórico, puesto que la imagen no representaría al objeto, sería el objeto mismo -esto es, tendría un carácter no literal-.

No menos inciertos son los orígenes de la filosofía. Nuestro concepto actual procede del desarrollo de la concepción de Platón, para quien la filosofía era el amor a la sabiduría, a su investigación, a la actividad educativa ligada a la forma escrita y literaria del diálogo. Sin embargo, antes del amor a la sabiduría existió la sabiduría misma, esto es, una época anterior a la de los filósofos griegos que conocemos cuyas carac-

terísticas fundamentales no están tan claras como aquellas que proceden la filosofía que nos ha legado Grecia en numerosos documentos. Se sabe, no obstante, que la sabiduría platónica tenía un carácter oral y que en ella se incluye la época presocrática (siglos V y VI a. C.), aunque sus orígenes serían más remotos y se emparentarían con el culto a Apolo, oráculos, adivinaciones, profecías, enigmas, etc. con los cuales los sabios griegos parecen poner de manifiesto la ruptura metafísica en que se basa el mito griego: el mundo en el que viven es la apariencia de un mundo oculto, un mundo en el que viven los dioses.

El punto determinante del paso de la "sofía" a la "filosofía" parece venir dado por la "dialéctica" tal como se entendía en el mundo griego: como el arte de la discusión, de una discusión real y oral llevada a cabo por personas vivas y sin intervención literaria. En este sentido concreto aparecería con Zenón, como se puede deducir de distintos testimonios, y alcanzaría su grado de mayor madurez con Parménides. Un episodio importante de esta actividad la constituyen Aristóteles, sobre todo con sus *Tópicos*, y Platón con sus *Diálogos*, si bien es cierto que aquí la dialéctica pierde su primitivo carácter oral y espontáneo para convertirse en una manifestación escrita, literaria, sin que ello nos pueda hacer olvidar la repulsa presente en Platón hacia la escritura. La dialéctica, preocupada en un primer momento por problemas de origen mítico y religiosos como la adivinación, el enigma, etc., llega a convertirse en la cuna de la razón en general, del "logos". De la primitiva dialéctica surgirá la retórica, manifestación oral en sus orígenes que vulgariza los objetivos de la dialéctica, pues si la última buscaba la sabiduría, la retórica buscaba la sabiduría pero en función de la consecución del poder; Gorgias es, en este sentido, una figura muy significativa. En suma, se considera a Platón como el inventor del diálogo como literatura, como un concreto tipo de dialéctica escrita, de retórica escrita, que presenta de forma narrativa los contenidos de las discusiones imaginarias dirigidas a un público no determinado. El mismo Platón llama a este nuevo género literario "filosofía", diferenciándolo así de la "sofía" anterior. Después de Platón, el diálogo se transforma en tratado, aunque sigue llamándose filosofía a la exposición de temas abstractos y racionales, amplificándose el campo posteriormente, tras la confluencia con la retórica, a contenidos morales y políticos.

II. 2. Es evidente, pues, que existen diversas relaciones entre mito, religión, filosofía y literatura en el mundo griego, aunque su esclarecimiento ofrezca no pocos problemas y se presente en más de una ocasión como

mera hipótesis de difícil constatación. En lo que a mito y literatura se refiere, ambas manifestaciones han sido relacionadas con frecuencia por responder, aunque no siempre de la misma forma, a las grandes preocupaciones del hombre, y por hacerlo, además, de una forma no racional, no científica. Por otra parte, la relación entre mito y leyenda ha sido establecida en función de los temas tratados, esto es, cuando se trata de un relato referente a los dioses tendríamos un mito y cuando el relato se refiere a los héroes tendríamos una leyenda. No podemos olvidar, en cualquier caso, que el mito penetra tempranamente en la literatura griega, sobre todo en la epopeya y la tragedia, hecho fundamental de cara a su difusión no sólo en el mundo griego, sino también posteriormente en el mundo occidental (v. Alsina, 1991: 312 y ss.). En este sentido, no faltan autores que hayan afirmado que la literatura primitiva es la expresión escrita de la mitología, la cual, de esa manera, al quedar plasmada por escrito, correría el riesgo de fosilizarse y morir.

Pero es que, además, si la literatura se ha relacionado profundamente con el mito, a través del mito también se ha establecido su conexión con la religión ya que los mitos están fuertemente relacionados con los ritos, cuya variedad, tanto en lo referente a manifestaciones concretas como a la finalidad de tales manifestaciones, es fundamental en el mundo griego y en otras culturas antiguas. Así, géneros literarios como la lírica arcaica, la tragedia o la comedia nacieron del culto a juicio de autores como Alsina (*ibidem*: 329 y ss.).

La situación es distinta en lo referente a la filosofía, pues, como todo el mundo sabe, desde su misma aparición los dos autores griegos más destacados van a abordar las relaciones existentes entre Poesía (entendida en el sentido general de literatura) y Filosofía: Platón y Aristóteles. Con anterioridad a ellos, como se ha dicho, la filosofía, entendida como discurso encargado de la búsqueda racional de la verdad, no existe, por lo que no parece probable que se diera una separación tajante entre "sofía" y "mito". La problemática relativa a la relación entre literatura y filosofía aparece ya claramente expuesta en Platón, y la *República* es un buen ejemplo de ello. En esta obra Platón arroja al poeta de la república ideal. Tal expulsión es debida al concepto de poesía que tiene el filósofo griego, para quien la actividad poética se equipara al mito y se rechaza por el efecto negativo que tiene sobre el cuerpo y el alma. Surge aquí la contraposición entre poesía, arte y retórica artística, que son consideradas negativamente por ocuparse del cuerpo y constituir un simulacro lleno de

males y deseos que pueden contaminar el alma, y filosofía, que se ocuparía del alma y pretendería acceder a las ideas o verdadera realidad. Aunque Platón no condene en su totalidad el arte poético, tal como ha puesto de manifiesto Manuel Asensi (1995: 17 y ss.), no puede olvidarse el carácter político, metafísico y filosófico que tiene en él la reflexión literaria desde el momento en que la poesía se rechaza por el carácter negativo que su imitación puede tener en los ciudadanos de la república ideal, así como el lugar secundario que ocupa en relación a la filosofía por las razones ya expuestas.

La situación sufre algunos cambios con Aristóteles, para quien la poesía, tal como expone en el capítulo IX de su *Poética*, es más filosófica que la historia ya que la primera se ocupa, a su juicio, de cosas generales y, la segunda, de cosas particulares. Este hecho, no obstante, no es óbice para que la poesía siga subordinada a la filosofía. El concepto básico en relación a este punto es, en el discípulo de Platón, el de *mimesis*, actividad connatural a los seres humanos que llega a distinguirlos de los animales y que, además, está estrechamente vinculada a la razón y a la sensación. Y en este punto es importante señalar la importancia que para Aristóteles tienen los sentidos (se imita lo percibido por los sentidos) en tanto que son siempre verdaderos y seguros, así como el hecho de que para este autor el conocimiento parta de lo particular para pasar luego a lo universal, si bien, como puntualiza Asensi (*ibidem*: 27):

Desde luego el punto de partida se encuentra en lo particular, pero el fin es el conocimiento de una universalidad a partir de la que todo se comprende y sin la que, por ejemplo, no sería posible la identificación y, por consiguiente, la catarsis. La filosofía primera capta, a través del concepto, el ser como tal (primer grado de universalidad); la poesía asimila el ser a través de lo que podría ser (segundo grado de universalidad); la historia habla del ser tal como es en su individualidad (el historiador se ocupa, pues, de lo particular).

El puente entre las esencias universales de las que parte la filosofía primera y los entes particulares, punto de partida desde una perspectiva metafísica de la filosofía y punto de llegada desde una perspectiva histórica del historiador, es la poesía, que queda caracterizada por la *verosimilitud*, esto es, una determinada relación con la realidad que, aunque no

conduzca a su reproducción tal cual es, nos da una idea de ella posible. Su tiempo es, por tanto, potencial, ya que lo que nos ofrece podría ser debido a que reproduce mecanismos esenciales de la realidad pertenecientes al ámbito humano en toda su complejidad. La poesía aquí, como en Platón, queda subordinada e incardinada en el discurso filosófico, que es el que, en última instancia, se ocupa de la investigación y la determinación de conceptos, géneros, categorías, etc.

III. Desde la Escolástica al Romanticismo: visión cristiana de la literatura y la cultura clásicas, recuperación del mito y aparición de la estética

III.1. Amplio y variado es, sin duda, el período que se extiende desde la Edad Media hasta el Romanticismo y, en consecuencia, el tratamiento del tema que nos ocupa. Un seguimiento exhaustivo, sin embargo, queda fuera de los límites de estas páginas, lo que no nos impedirá, sin embargo, aludir a momentos fundamentales de la historia de la literatura y del pensamiento occidental.

La Edad Media es una época que tópicamente ha venido siendo considerada con frecuencia como estéril en lo que a cultura se refiere. Hoy conocemos muchas de las peculiaridades de este periodo, hecho que ha permitido tanto una valoración más justa como la determinación de sus características fundamentales. Ni que decir tiene que hablar de literatura en la Edad Media es hablar, necesariamente, de religión. Y ello no sólo porque la cultura se conserve y perpetúe fundamentalmente en monasterios y gracias a la actividad de distintos colectivos religiosos, sino sobre todo por la concepción misma que del discurso literario se tiene en la época como "traducción" del discurso divino por excelencia, esto es, del Libro, la Biblia (v. Juan Carlos Rodríguez, 1974). Sólo desde esta perspectiva, que desconoce conceptos tan extendidos a partir de la aparición de la idea moderna de literatura como la originalidad, la importancia otorgada al sujeto, etc. pueden leerse textos como los de Berceo, en los que el autor dice estar traduciendo constantemente, hecho que constituye un mérito en la época ya que sólo la reproducción de los textos que contienen la Verdad es considerada como lícita y auténtica. No debemos olvidar, en cualquier caso, el jerarquismo eclesiástico de la lectura de la Biblia, que se "leía" a través de Santo Tomás, de los sabios eclesiásticos y de la tradición patristica, lectura basada en la jerarquización social asentada en la contraposición "señor/siervo", según la cual la jerarquía eclesiástica

constituía la representación directa del Señor con mayúsculas y, por tanto, la depositaria de la Verdad y su secreto.

La literatura estaba subordinada, pues, al discurso religioso y a la filosofía que nutría el mencionado discurso. Sin embargo, existe una polémica muy característica de esta época que no se puede ignorar: la existente entre textos sagrados y profanos tras la aparición del cristianismo, polémica que, por tanto, se remonta al mundo latino, en el que los primeros apologetas cristianos atribuyen a la poesía la posesión de una inspiración demoníaca. Tras la conversión del Imperio al cristianismo se va a producir un proceso de recuperación de la cultura pagana interpretándola alegóricamente para convertirla en símbolo de la nueva verdad cristiana. En este proceso participan numerosos autores como San Agustín, San Isidoro, Rabano Mauro, etc. En el siglo XII este panorama va a empezar a cambiar con la difusión de textos fundamentales de Aristóteles por Occidente. La recuperación de Platón va a constituir, igualmente, un hecho fundamental que hay que remontar a Plotino (s. II d. c.), del que parte un neoplatonismo caracterizado por la interpretación en clave mística de Platón, que es la que encontramos en la Edad Media y el Renacimiento.

Esta corriente neoplatónica va a tener una presencia importante en las letras españolas, como ya puso de manifiesto Marcelino Menéndez Pelayo (1883: I, 485 y ss.), desde los *Diálogos de amor* (1535) de León Hebreo, texto "teórico" enormemente significativo de esta tendencia estética, hasta la poesía erótica de Herrera, Cervantes y otros y, sobre todo, la corriente de poesía mística que tan fructíferos resultados dio durante los siglos XVI y XVII. Neoplatonismo y aristotelismo marcan la producción literaria de este momento, así como no pocas obras teóricas, sin que falten tampoco intentos de conciliar ambas tendencias con el consecuente empeño de hacer compatibles las concepciones poéticas y filosóficas que las sustentaban.

En definitiva, tanto en la Edad Media como en el Renacimiento la literatura está marcada por la religión y la filosofía, si bien es cierto que en el Renacimiento se producen cambios importantes en el sentido de recuperación de distintos elementos de la cultura clásica así como en relación con la concepción misma del artista que, desde el anonimato y la humildad medieval, pasa a constituirse en un sujeto con nombre y apellidos que está dotado además de las características mismas de la divinidad, hecho unido sin duda a la aparición de la nueva clase burguesa.

En lo que a la mitología se refiere, no podemos dejar de mencionar una manifestación literaria medieval como es la épica, que extendió numerosos mitos. En el Renacimiento se empieza a producir la difusión literaria de los mitos helénicos, los cuales van a encontrar en autores posteriores como Góngora manifestaciones de gran solidez.

En el Barroco se va a dar una intensificación de muchos de los elementos presentes en el Renacimiento, pensemos por ejemplo en la densidad expresiva y mitológica de muchos autores de este periodo. Pero junto a esta intensificación encontramos cambios importantes en relación a la tradición literaria anterior, tal como se deduce de concepciones artísticas como la de Marino, autor que considera como fundamento del arte la maravilla y la invención, o de Góngora, con sus innumerables juegos y artificios lingüísticos que parecen otorgar a su peculiar universo poético, considerado como autónomo, el mismo estatuto que a la realidad. Hechos de este tipo han dado lugar a que algunos autores consideren el Barroco como un desarraigo de la tradición metafísica y, en consecuencia, un anticipo del pensamiento moderno. Así parece creerlo Asensi (*ibidem*: 48) al observar que

Góngora encarna la aparición de un "desorden" textual fulgurante, y ello hasta el punto de que ni la filosofía, ni la poesía, ni las poéticas al uso -nos atreveríamos a decir, si se nos permite: al uso todavía hoy- lo reconocen como suyo. [...] se mueve en un límite muy difícil de soportar para ambas al encontrarse muy cerca de la ruptura o el desgarramiento tanto de sus formas y referentes como del decir o mirar del mundo y la realidad. En este sentido, Góngora es un escándalo filosófico y literario que prepara y asegura la venida de Leibniz, Schlegel, Mallarmé, Valéry, Proust o Boulez, entre otros.

III.2. El siglo XVIII se caracteriza por el predominio de la razón, a la que se le llega a atribuir el papel fundamental de capacidad rectora del hombre. La filosofía racionalista determina, en consecuencia, las distintas actividades humanas, entre ellas la literatura, la religión y la mitología. En lo que a las dos últimas se refiere, resulta obvio decir que por su carácter irracional eran poco apreciadas en una época que había entronizado la razón. La literatura, sin embargo, va a empezar a ser conceptualizada en el sentido moderno en que hoy la entendemos como consecuencia de la

progresiva toma de poder de la burguesía, clase social que va a terminar definitivamente con la ideología feudal. El proceso, que se desarrollará en el Romanticismo, no es breve ni simple, y en él hay que considerar momentos decisivos para el tema que nos ocupa como es el concepto mismo de literatura que encontramos en un determinado momento del Siglo de las Luces.

El término literatura procede, como se sabe, del latín *lettera*, letra del alfabeto, y durante mucho tiempo va a estar ligado, de una u otra forma, a su origen etimológico, como lo demuestra el hecho de que se relacione con la capacidad de leer, de estar "alfabetizado". A finales del siglo XVII apareció el término "literato", que aludía a la persona que poseía la capacidad y experiencia de leer. La literatura surge, por tanto, como una especialización en la lectura. El primitivo término poesía, con el que se había aludido a la creación literaria en general, también se va a especializar con el tiempo para designar una determinada manifestación literaria poseedora de una composición métrica, etc. A la literatura, en principio, se le niega el carácter creativo o productor que había caracterizado a la primitiva poesía, a la vez que se relaciona con toda clase de libros impresos, pues, al no ser asociada a ninguna actividad creativa, sino a la capacidad de leer, incluía filosofía, historia, ensayos de distinta índole, etc., es decir, todo un conjunto de saberes que respondían adecuadamente a los intereses de la nueva clase burguesa. Esto justifica la inclusión en las historias literarias del período de autores cuya producción no es considerada actualmente como literaria. Nos encontramos, por tanto, en un momento en que literatura y pensamiento se funden y confunden, si bien hay que matizar que en tal "confusión" el pensamiento será el que ocupe el papel más relevante ya que, aunque se utilice el término literatura, dicho término está desprovisto de todo carácter creativo o imaginativo.

Pero la situación va a cambiar según va avanzando el siglo XVII, cambio que se opera a través de una serie de desplazamientos que Raymond Williams (1977: 62-63) ha resumido en los siguientes términos:

primero, un desplazamiento desde el concepto de "saber" hacia los de "gusto" o "sensibilidad", como criterio que define la calidad literaria; segundo, una creciente especialización de la literatura en el sentido de los trabajos "creativos" o "imaginativos"; tercero, un desarrollo del concepto de "tradi-

ción" dentro de los términos nacionales que culminó en una definición más efectiva de una "literatura nacional".

No menos claro es Paul Bénichou (1973: 17) al valorar el cambio que se produce en la época:

El filósofo surgió en primer lugar -hecho notable y gran signo de audacia de la conquista- como competidor directo y sucesor del teólogo: a los viejos dogmas oponía los artículos de una nueva fe, y a los libros sagrados los suyos propios. El poeta vino a continuación a combinar su ministerio con el del pensador. En todo caso, la situación sin precedentes que se creó en el curso del siglo XVIII, y la proclamación del sacerdocio literario en términos hasta entonces desconocidos autorizan a pensar que con esta época se abre un nuevo tema de estudio.

Esto es, la literatura se convierte en portadora de las ideas, si bien en un sentido diferente al de la filosofía, el derecho, etc. No es extraño, pues, que durante el siglo XVIII se atribuya al genio poético una intuición de la verdad más inmediata y tan infalible como la de la razón. A esta atribución seguirá en el Romanticismo una concepción del escritor como ser hecho a imagen y semejanza de Dios, como Creador, como Arquitecto Supremo, etc.; se trata de la nueva mitología del escritor como ser excepcional, muy lejana ya de la imagen del "literato" que era capaz de abordar cualquier elemento perteneciente a distintas facetas del saber.

III.3. Estamos situados, como puede deducirse fácilmente, en el Prerromanticismo y en los inicios del Romanticismo, momento de definitivo asentamiento de nuestros modernos conceptos de literatura y crítica literaria, y momento también de numerosas, profundas e intensas reflexiones relativas a literatura y pensamiento desde variados frentes. En primer lugar, hay que destacar que el interés por el mito vuelve a renacer después de que la Ilustración redujera las viejas explicaciones míticas a su origen casual y con ello limitara el mito a una simple manifestación de errores de una edad antigua que había que corregir, que racionalizar. De esta manera se crea una mentalidad abstracta y fría, ajena a la imaginación y la sensibilidad contra la que van a reaccionar tanto los miembros del *Sturm und Drang* como los románticos en general, desde Schlegel a

Hegel, Hölderlin, Schelling, etc. Esta reivindicación de la mitología, con la que sin duda se relaciona la renovación de los cuentos populares, dichos y cantares que realizan los hermanos Grimm, Tieck, Brentano y otros, se enfoca hacia una reposición o uso nuevo de lo antiguo antes que a una novedad radical -que a Herder, en lo relativo a la creación de la nueva mitología, no le parecía posible-, reposición con la que se intenta hacer frente al desencanto del mundo. La recuperación del mito supone la paralela recuperación de la ficción, de un ámbito no controlado por la razón subjetiva, a la vez que una concepción de la unidad del hombre consigo mismo, con la sociedad y con Dios.

Pero además de esta reivindicación del mito, en el siglo XIX hay que resaltar una intensa actividad relativa a poesía y filosofía, actividad que se empieza a producir ya en el siglo XVIII, momento en que hay que situar la aparición de la estética, nombre tomado de la obra de A.G. Baumgarten *Aesthetica* (1750). Baumgarten había reivindicado con anterioridad una teoría de la percepción para la que había propuesto el nombre de estética, derivado de la palabra griega *aisthanesthai*. Con el tiempo la estética va a dejar de tomar como punto de referencia el efecto de la obra de arte sobre el hombre para pasar a entender el arte a partir de sí mismo y llegar a constituir una filosofía del arte, lo que conlleva una sustitución de los clérigos por los filósofos en lo que relativo a los elementos fundamentales de las distintas manifestaciones artísticas. La nueva disciplina adquiere un enorme desarrollo en el siglo XIX, aunque tiene notables antecedentes en el Siglo de las Luces, como es la *Crítica del juicio* (1764) de I. Kant.

En efecto, Kant es un autor fundamental para la filosofía y la estética contemporánea puesto que en sus obras va a asentar una serie de principios que van a perpetuarse, de diferentes formas, en autores posteriores. En este sentido, hay que destacar la idea de que el mundo exterior no existe sin la percepción de los sentidos de aquel que lo contempla, hecho con importantes repercusiones tanto en la filosofía como para la literatura, pues ni la primera puede atribuirse la función de conocer una verdad que se encuentra fuera de su alcance ni la segunda puede aspirar a convertirse en discurso verosímil en relación a una realidad con la que sólo tiene contacto de manera indirecta, "La verdad trascendental -como señala Sánchez Meca (1992) en *Anthropos* (1992a: 13)- no es más que el proceso mismo de la representación del concepto de intuición. De modo que, en el planteamiento kantiano, la filosofía tiene, al igual que el arte, al mismo

tiempo como objeto y condición de su verdad, su propia (re)presentación (*Darstellung*)". La diferencia entre ambos discursos debe establecerse, por tanto, desde esta característica esencial que los une y que, sin embargo, no impide a Kant situar en el ámbito del conocimiento a la filosofía y la ciencia y en el de la fantasía el artista y el genio.

El romanticismo y el idealismo van a tener como punto de referencia la posición kantiana, aunque modificándola en puntos concretos. Así, para Fichte el sujeto es absolutamente libre y consciente de sí, lo que conlleva la consideración del mundo como correlato del yo, como su obra o creación, en tanto que está ordenado con absoluta libertad. A partir de aquí parten romanticismo e idealismo, que se diferencian en la apreciación que realizan del arte y la filosofía. Para el romanticismo, la nueva filosofía del espíritu es una filosofía estética, por lo que buscará la unidad de sujeto y objeto en el arte; para el idealismo, por el contrario, el cumplimiento de la filosofía se produce en el plano efectivo del saber, por lo que buscará la unidad entre sujeto y objeto en la política.

Un autor cuya mención no podemos omitir aquí es Hegel, quien realiza importantes aportaciones en el campo de la estética en obras tan conocidas como *Introducción a la estética* (1832-38), *Lecciones de estética* (1983) o su magna *Estética* (1817-20). Ni que decir tiene que la complejidad y variedad del pensamiento hegeliano no podrá ser recogida aquí, lo que no impide que llamemos la atención al menos sobre algunas de sus ideas fundamentales. Y como punto de partida hay que señalar que Hegel no sólo se opone al tratamiento prekantiano de la relación entre arte y literatura en tanto que no comparte la idea platónica de que el arte sea indigno como consecuencia de ser caracterizado por la apariencia y la ilusión, sino que también se opone a Kant y al Romanticismo por considerar que la auténtica realidad se encuentra más allá de la inmediatez ya que sin manifestación no hay nada que pensar.

En lo relativo a la relación filosofía-literatura, Asensi (1995: 84) destaca en Hegel, por un lado, una forma especial de comprender el problema de la expresión, y, por otro, un intento de devolver a la filosofía, identificada con la teología y hasta con la realidad, un rango superior al del arte. Distinta es la apreciación que realiza Peter Szondi (1974: 164):

En la estética de Hegel al arte se le atribuye, esencialmente, la tarea de la religión y de la filosofía, pero la forma en que el arte cumple esa tarea, a saber por medio de las representaciones

sensibles de lo supremo retrotrae la mera interpretación del contenido a la obra de arte concreta, al material. Uno de los rasgos más geniales de la estética hegeliana, a pesar de su ubicación en el sistema de la filosofía, es hacer justicia, por medio de su cualidad específica, a la obra de arte, que considera, como la filosofía misma, expresión de lo divino.

Pero es que, como puntualiza el mismo Szondi, arte, religión y filosofía no sólo se consideran como un círculo común, sino también como una evolución histórica en la que el arte deber ser superado y suplantado por la religión, y ésta, a su vez, por la filosofía. Las tres manifestaciones están puestas al servicio de la verdad ya que arte, religión y filosofía son tres posibilidades de las que dispone el espíritu para relacionarse consigo mismo; tienen, por tanto, el mismo contenido: la verdad como lo absoluto, pero se diferencian por la forma de llevar su objeto a la conciencia; la intuición sensible de lo absoluto se produciría en el arte, la consciencia representativa de lo absoluto en la religión, y el pensamiento libre en la filosofía. El arte, aunque supeditado a la religión y a la filosofía, ocupa un lugar importante en el sistema estético hegeliano puesto que se concibe como manifestación de una verdad que no es individual ni subjetiva, sino una revelación de la idea, del espíritu, el concepto; el arte, por tanto, no es un fin en sí mismo. Tal concepción conlleva, primero, un rechazo de la ficción en tanto que el arte no responde a una catarsis, sino a la necesidad de poner de manifiesto lo que es su autor, y, segundo, un rechazo del principio de la imitación, pues la verdad que nos ofrece la obra de arte supera la que podemos encontrar en la naturaleza.

Nietzsche es otro de los pensadores de destacada influencia en el pensamiento contemporáneo. *El origen de la tragedia* (1872) es una obra fundamental al respecto, aunque la mayor parte de la producción del polifacético e incalificable autor alemán ha tenido y sigue teniendo un peso importante en diversas parcelas del saber occidental. La actualidad de Nietzsche, en lo que se refiere a la relación con el pensamiento postestructural, ha sido expuesta por Sánchez Meca (*ibidem*: 17), no sin señalar la influencia de Schopenhauer y de Wagner en una primera etapa de la producción de este pensador:

A partir del descubrimiento de la esencia metafórica del lenguaje, Nietzsche no sólo va a reconducir la comprensión

romántica de la literatura reformulando su idea en un lenguaje no especulativo, sino que va a radicalizar el planteamiento mismo de Kant al desplazar lo a priori hacia lo trópico y hacer de lo trascendental un hecho del lenguaje.

Filosofía y literatura van a ser revisadas en el seno de una amplia producción en la que la limitación de ambos discursos presenta no pocas dificultades. En términos generales, Nietzsche critica tanto la filosofía como la literatura, lo que conlleva un concreto planteamiento que ha señalado Asensi (*ibidem*: 137):

La filosofía, por matar a su contrario y arrogarse un papel que no le corresponde: buscar y decir la verdad; y la poesía, por haber asumido el dictamen de la primera y haber asumido su pobreza mimética y fabulosa: expresar lo falaz. Así, pues, de ser cierto, como parece, que Nietzsche lo reduce todo a arte y poesía, ello no significa ni mucho menos que la filosofía, por ejemplo, entre en el reino de la pura fantasmagoría y todo sea ficción y nada más que ficción. Sobre todo hay que insistir, porque siendo verdad que Nietzsche conjuga ambos campos, de esto no se desprende que uno de los términos de la oposición jerárquica salga vencedor.

El antiplatonismo de Nietzsche, por otra parte, se hace evidente en distintos puntos. En principio, al colocar ya en una etapa temprana de su trayectoria intelectual a la poesía en el lugar que antes había ocupado la filosofía, esto es, el de la verdad. Pero es que, además de expresar la verdad, la poesía hace que el espectador participe de dicha verdad de forma no lógica, sino irracional. En este sentido, se entiende por "música" un movimiento pasional, participativo y embriagador; en definitiva, el componente esencial de la obra artística por encima de la palabra, el concepto, etc. Igualmente antiplatónica es la identificación que realiza entre experiencia estética y experiencia gnoseológica, a las cuales se puede aplicar en los mismos términos una teoría retórica general que va a desdibujar el lugar que ocupa la verdad y, en consecuencia, el ser y quehacer de filosofía y poesía.

IV. El siglo XX: revalorización de la mitología y acercamiento entre filosofía y literatura

IV. 1. En el siglo XX el interés por el mito ha sido enorme y se ha manifestado en direcciones muy variadas (v., entre otros, Joan Resina, ed., 1992: 7-36). En principio, hay que destacar la ingente labor de investigación llevada a cabo desde el siglo XIX por mitólogos, antropólogos, filólogos, psicólogos, etc. para esclarecer y dar a conocer el complejo fenómeno que constituye la mitología y las diversas manifestaciones que ha tenido desde tiempos remotos en distintas civilizaciones. Tales trabajos no han tenido, como contrapartida, una muerte del mito, aunque se haya hablado en más de una ocasión de desmitologización, si bien no se puede negar que el mito ya no es lo que fue primitivamente, tampoco puede negarse su presencia en distintas facetas culturales del siglo XX. Un hecho significativo es que el hombre contemporáneo, desligado en muchos sentidos de las necesidades y características que dieron lugar en otras culturas a los mitos, parece haber conservado, sin embargo, otros elementos que han determinado la creación de mitos propios de nuestra época. Pensemos en los medios de comunicación de masas, transmisores de estereotipos que cumplen con todas las características de los antiguos mitos y que han sido los encargados de extender imágenes tan familiares y "clásicas" como la de Humphrey Bogart, Marilyn Monroe, Superman, el Agente 007, y un largo etcétera, auténticos mitos que se han convertido en fenómenos sociológicos, culturales y psicológicos tan complejos y enraizados en la mente humana como los viejos mitos. Pensemos, por otra parte, en el carácter ritual de muchas de nuestras manifestaciones culturales, como son distintos eventos deportivos, políticos, académicos o, en un ámbito más particular, celebraciones como el Bautizo, la Primera Comunión, el Matrimonio, etc., hechos que enlazan con mitos remotos y difundidos en distintas culturas. De rituales pueden calificarse asimismo manifestaciones tan cercanas a nosotros como la publicidad, en la que la repetición ritual de determinados modelos de conducta equivale a la fundación de un mito de origen para determinadas conductas sociales que se crean mediante modelos y que se reproducen en la sociedad en la que se arraigan.

En el ámbito literario la mitología sigue estando presente, aunque de diversas formas. En primer término podemos destacar la presencia de la mitología clásica retomada con fines propios de la cultura contemporánea.

nea y, por tanto, descontextualizada: pensemos, por poner un caso, en el *Ulysses* de James Joyce. También la literatura moderna ha creado sus propios mitos; por ejemplo Don Juan y Fausto, entre otros. Por último, hay autores que estudian el fenómeno de la mitología en la literatura desde una óptica que va más allá de la presencia de mitos en las obras literarias, es el caso del crítico norteamericano Northrop Frye, que considera el mito como principio estructural de la obra literaria, o de Joan Resina (1992: 256), que expone claramente su concepción de la relación entre ambos fenómenos:

la relación del mito con la literatura no consiste en que ésta ocasionalmente convierta a la mitología en tema o materia para la actividad artística, sino en el hecho, mucho más radical, de que literatura y mito coinciden en formalizar la adecuación de la perspectiva individual a paradigmas supraindividuales reflejados en la pretendida necesidad de las cosas. En este sentido, ambas categorías son instrumentos de la necesidad de las cosas. En este sentido, ambas categorías son instrumentos de la necesidad de referir la existencia empírica a un trasfondo que constituye el origen de la significación, del mismo modo que en la metafísica tradicional la cuestión epistemológica plantea la existencia de las cosas anterior a su presencia en la percepción. El mito y la literatura sometida a instancias de presencia -es decir, toda literatura que no niega su condición trascendente- presentan una superficie cognitiva sostenida por lo que es en realidad un fondo de normas culturales, normas cuya coherencia se ve alterada por la propia transmisión.

Un caso significativo de la importancia que se otorga en la actualidad al mito en la llamada Escuela de Eranos, surgida bajo la influencia de Bachelard, Eliade, Jung y otros, que puede calificarse, a nivel crítico literario, de hermenéutica simbólica o psicoanalítica debido a la profunda influencia que distintas teorías procedentes del ámbito psicológico han tenido en los críticos que integran esta escuela. Aunque aquí no vayamos a ocuparnos de su vertiente crítica literaria, la valoración que en ellas se hace del mito nos interesa por poner de manifiesto la importancia que se le otorga a tal fenómeno en la literatura y en la cultura actual.

Uno de los principales representantes de esta escuela es Gilbert Durand, para quien el mito, como ha sintetizado Luis Garabalza (1990: 91):

representa la *primera emergencia* de la conciencia, el comienzo de la derivación cultural en la que se actualiza la naturaleza humana, el surgimiento de la "diferencia". Siendo un *discurso último* que lleva a cabo la primera interpretación *vivencial* de hombre y mundo, el mito viene a instaurar la *significación afectiva* en la que enraiza todo posterior despliegue de sentido, sea en el lenguaje natural, en el artístico, en el científico, etc.

El mito está formado por símbolos y puede descomponerse en "mitemas" o unidades mínimas de sentido. Ni los símbolos ni los mitemas en que se incluyen agotan su significación en la secuencia literal del hilo del relato porque el mito se presenta no sólo como un relato de hechos ocurridos en el pasado, sino como una estructura permanente que se refiere a un tiempo a pasado, presente y futuro. Tal apreciación del mito conlleva una actitud antihistoricista en tanto que niega la concepción de la historia según la cual sería la historia objetiva la encargada de dar o denegar el sentido a toda manifestación humana frente al mito, considerado como relato fabuloso, popular, irracional, etc. Para Durand, por el contrario, la historia sólo puede comprender tomando como punto de referencia último del mito, pues si la historia fuera un relato lineal de hechos irrepetibles el pasado estaría definitivamente perdido. Para él, en cambio, la recreación, la recurrencia, son fenómenos fundamentales de la cultura en general, con la importancia que ello otorga a la tradición, y de la literatura, en la que más que de creación hay que hablar de recreación, pues siempre existen unos mitos que fundamentan las obras literarias aunque tales mitos no aparezcan siempre de la misma forma ya que el concreto contexto histórico, cultural y psicológico va a determinar las distintas plasmaciones de los mismos mitos fundamentales.

La literatura, según la concreta visión del mito y la historia que tiene Durand, se presenta no como manifestación individual de los deseos, temores, etc. de un hombre concreto, sino como manifestación de universalidad del hombre que atraviesa diferencias culturales, históricas y sociales. La obra de arte no es tanto una visión del mundo como un universo que ordena y articula valores cuya comprensión conduce a los grandes mitos que la obra maestra consigue resucitar. El hecho de que la

obra artística abra, según esta concepción, la mitología personal a la mitología colectiva es el que justifica el paso de la psicocrítica clásica a la mitocrítica y posteriormente al mitoanálisis.

De todo lo dicho hasta aquí se deduce que en esta teoría la literatura queda supeditada al mito, el cual se constituye en auténtico y permanente fundamento de la historia humana en toda su complejidad y extensión.

IV. 2. La relación entre literatura y filosofía en nuestro siglo ha estado marcada por dos hechos: la extensión y elevada consideración de la literatura y una paralela transformación del concepto clásico de filosofía determinada, sobre todo, por la superación o intento de superación de la metafísica que ha estado presente a lo largo de la tradición del pensamiento filosófico occidental. Ambos hechos hacen preguntarse a Sánchez Meca si nos encontramos en la época de la literatura y el fin de la filosofía, sobre todo teniendo en cuenta que el concepto de lo literario no sólo goza de un gran prestigio social, sino que además se encuentra en el horizonte mismo en que nace y llega a su madurez, y en un momento en que la filosofía se interroga a sí misma sobre su propia razón de ser. Se trataría, como sugiere Sánchez Meca (1992) -en *Anthropos*, 1992: 27, n.39-, de una peculiar vuelta atrás:

Resulta significativa la observación de Nietzsche respecto a cómo, antes de Platón, la literatura cumplía entre los griegos la función específica de sostener su civilización garantizando su cohesión y permanencia (en este sentido, Homero, Píndaro y los trágicos no se diferenciaban demasiado de los filósofos). Tras la época de la metafísica, se trataría de recuperar esta capacidad de la literatura para que las nuevas ideas y creencias sean asumidas por la humanidad y un nuevo orden aparezca. La escritura de *Zaratustra* es un puesta en obra de esta concepción de la literatura.

La alusión a Nietzsche es sumamente oportuna, aunque sólo es una de entre otras muchas posibles ya que el pensamiento actual es deudor de autores muy distintos, desde los románticos hasta Hegel, Heidegger y un largo etcétera. En cualquier caso, este ascenso de la literatura no ha de conllevar, a juicio de Sánchez Meca, una disolución de la filosofía en la

literatura o una consideración de la literatura como ilustración o plasmación de las ideas filosóficas, aunque no puede negarse la progresiva eliminación de las diferencias genéricas en tanto que el discurso filosófico se vale con cierta frecuencia de tramas argumentativo-narrativas o de visiones de carácter simbólico o poético. A pesar de ello, la confluencia de ambas actividades, con sus respectivos discursos, no se produciría porque la literatura -a partir de la generalización que de ella realiza el Romanticismo- no sería ya un género, sino la genericidad considerada como autopoiesis, el puro arte de escribir, arte desde el que se determinaría la esencia misma del arte y de la filosofía como arte.

Dentro de esta situación hay que destacar, como el movimiento más representativo sin duda, la desconstrucción iniciada por Jacques Derrida, filósofo que acometió ya a finales de los años sesenta una crítica radical del pensamiento occidental tal como había sido entendido hasta el momento. El movimiento inaugurado por Derrida va a tener una importante repercusión en distintos ámbitos del saber debido a su carácter general, aunque determina las influencias concretas conllevan no pocos problemas. En relación a la filosofía y a la literatura, la actitud de este mismo filósofo es representativa en tanto que algunas de sus obras son difíciles de encuadrar en un ámbito o en otro, y el mismo pensador lo expone explícitamente: "Mis textos no pertenecen ni al registro "filosófico" ni al registro "literario". Comunican de esta forma, eso espero al menos, con otros que, por haber operado una cierta ruptura, ya no se llaman ni "filosóficos" ni "literarios" (apud Asensi, ed., 1990: 77).

En definitiva, como señala Asensi (*ibidem*), en una dirección que enlaza con la de Sánchez Meca expuesta más arriba:

La paradoja hace que el discurso deconstructivo lleve a cado una lectura radical de la ley del género, es decir, de la ley según la cual un texto participa de uno o más géneros sin que exista la posibilidad de moverse en un fuera -del-género, pero sin que esa participación sea nunca pertenencia. Marcando el género, el texto se desmarca en virtud de lo que produce la marca o la huella: impureza, corrupción, descomposición, perversión, deformación, cancerización. Por ello, el texto deconstructivo es plural, heterogéneo, polifacético: el discurso derridiano radicaliza la ley genérica y lleva hasta un tipo de escritura que podríamos calificar de la mezcla.

Tras la posición de Derrida se esconde una amplia labor de crítica, análisis y cuestionamiento de los fundamentos del pensamiento tradicional, sobre todo en lo relativo a sus categorías más permanentes, esto es, todas aquellas que pueden actuar como centros estructurales: el logocentrismo, el contenido, el contexto, el metalenguaje, etc. La desconstrucción, consciente de que no se puede desenmascarar ingenuamente la metafísica - en todo caso habría que actuar desde dentro de ella -, convierte la filosofía en un trabajo lingüístico ya que el análisis de la tradición no dispone de ningún criterio externo de adecuación a lo real. Tal reivindicación del lenguaje desde el ámbito filosófico no es nueva, pues la encontramos, aunque con distinto sentido, en toda la filosofía analítica, por poner un caso. En el pensamiento postestructural va a tener una enorme importancia ya que, una vez que se ha cuestionado la filosofía como discurso metafísico de la verdad, no se puede emprender una labor de constatación de la verdad o la falsedad de determinadas proposiciones en tanto que adecuadas o no a la realidad en sí, sólo se pueden estudiar los mecanismos lingüísticos que operan en los textos, los cuales, a su vez, se ofrecen como material de una interpretación que, según los autores, gozará de mayor o menor importancia en relación con la determinación del sentido que encierran dichos textos. En el caso de la desconstrucción, el sentido de los textos -ya sean éstos los tradicionalmente llamados literarios o los que consideramos como filosóficos- es interminablemente alegórico, de ahí el concepto del lectura como "malinterpretación" o "error" puesto que no puede existir una lectura plena debido al carácter retórico del texto, el cual determina una lectura igualmente trópica, de donde se deduce la "infinita metaforicidad de la metáfora", el desdoblamiento incesante del tropo. En suma, la retórica viene a señalar la textualidad del tradicional discurso filosófico, su carácter de *escritura*.

La oposición a la forma clásica de operar de la metafísica tiene en Derrida, como apunta Asensi (1995: 264), unas características propias:

La única manera de superar la matriz básica de la metafísica -la oposición jerárquica y/o dialéctica- es crear un término que provenga de uno de los elementos viejos de la oposición (generalmente marginado) y desplazarlo hasta la indecibilidad. En este sentido, la novedad del planteamiento derridiano en relación con la pareja filosofía/literatura estriba en que no busca invertir su jerarquía, afirmar por ejemplo que todo es filosofía

o que todo es literatura, sino en que crea un tercer término "indecible" que engloba a ambos sin hacer desaparecer su diferencia y que, a la vez, señala su constitutiva alteridad.

El siglo XX, pues, se cerró, primero, bajo el signo de la crítica en el ámbito general del pensamiento y, segundo, bajo el signo de la ambigüedad y la disputa. Las consecuencias de todo ello habremos de verlas dentro de unas décadas. Lo que parece incuestionable es que la relación entre literatura y pensamiento está levantando no poco interés tanto en el ámbito filosófico como en el pensamiento literario actual, lo que ha de conducir, necesariamente, a un mayor esclarecimiento de tan conflictivas relaciones a la par que los respectivos discursos que entran en juego parecen estar sufriendo una serie de desplazamientos que pueden desembocar en nuevas conceptualizaciones, las cuales, de llegar a fraguar, harán que en el futuro el tema sea abordado desde la óptica histórica y epistemológica más adecuada a una nueva época histórica que parece estar llamando ya a nuestras puertas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALSINA CLOTA, J. (1984). *Problemas y métodos de la literatura*. Madrid: Espasa-Calpe.
- _____. (1991). *Teoría literaria griega*. Madrid: Gredos.
- ANTHROPOS (1992a). "Filosofía y literatura. Historia de una relación e interna reflexión crítica" 129, febrero [monográfico].
- _____. (1992b). "Historia de la reflexión Filosofía-Literatura en sus textos" suplemento nº 32.
- ASENSI, M. (1995). *Literatura y filosofía*. Madrid: Síntesis.
- _____. (ed.) (1990). *Teoría literaria y deconstrucción*. Madrid: Arco-Libros.
- BÉNICHOU, P. (1973). *La coronación del escritor 1750-1850. Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*. México: F.C.E., 1981. Traducción de Aurelio Garzón.
- CAMPBELL, J. (1972). *Los mitos. Su impacto en el mundo actual*. Barcelona: Kairós, 1994. Traducción de Miguel Portillo.
- GARAGALZA, L. (1990). *La interpretación de los símbolos. Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*. Barcelona: Anthropos.

Presentación de A. Ortiz-Osés.

KIRK, G.S. (1970). *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*. Barcelona: Paidós, 1990 (2ª reimpr.). Traducción de Teófilo de Loyola.

MENÉNDEZ PELAYO, M. (1883). *Historia de las ideas estéticas en España*. Madrid: C.S.I.C., 1974, 2 vols. (Ed. Facsímil 1994).

RESINA, J. R. (ed.) (1992). *Mythopoesis: Literatura, totalidad, ideología*. Barcelona: Anthropos.

RODRÍGUEZ, J.C. (1974). *Las primeras literaturas burguesas*. Madrid: Akal, 1990 (reimpr.).

SZONDI, P. (1974). *Poética y filosofía de la historia. Antigüedad clásica y Modernidad en la estética de la época de Goethe. La teoría hegeliana de la poesía*. Madrid: Visor, 1992. Editado por Senta Metz y Hans-Hagen Hildebrandt, traducción de Francisco L. Lisi.

WELLEK, R. y WARREN, A. (1948). *Teoría literaria*. Madrid: Gredos, 1953. Prólogo de Dámaso Alonso, traducción de José María Gimeno.

WILLIAMS, R. (1977). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1980. Prólogo de Josep Maria Castellet, traducción de Pablo di Masso.

TEORÍA Y FICCIÓN EN UMBERTO ECO

1. Introducción. Sobre el ensayo como género literario

Puesto que vamos a confrontar obras de ficción de Eco con el género ensayístico, se impone hablar, aunque sea brevemente, del ensayo, lo que implica considerar que ensayo y literatura son dos manifestaciones distintas que mantienen entre sí determinadas relaciones cuya especificidad hay que determinar. No está de más aclarar, en cualquier caso, que esta situación que hoy nos resulta familiar es bastante moderna. Pensemos en el concepto de literatura del siglo XVIII, que se relacionaba con todo discurso que se transmitía por escrito, a través de *letteras*, lo que produjo la inclusión, en el ámbito de lo literario, de discursos de tipo didáctico, histórico, etc. Como se sabe, el surgimiento del moderno concepto de literatura va ligado a la asociación de ésta a un poder creador o productor, a una determinada vinculación con la imaginación de la que carecían otros discursos. En este momento también surge el ensayo en el sentido moderno en que hoy lo conocemos, aunque no falten antecedentes que algunos autores no dudan en situar en el mundo clásico -pensemos en los diálogos platónicos, los discursos epidícticos o determinadas epístolas-.

Digamos, a modo de paréntesis, que el término *ensayo* procede de *exagium*, que a su vez viene del lat. EX-AGO, cuyo origen coincide con el de *exigere* (<EX-IGO <AGO), verbo que significó 'examinar, investigar', en el lenguaje comercial 'disponer de, vender', y en el matemático 'medir, pesar'. *Examen* procede de EX-AGMEN, compuesto a su vez de EX-AGO, y significó 'medir, pesar, examinar'. Todos estos términos, y

otros que van surgiendo, se relacionan con el significado del verbo AGO 'hacer, actuar, tratar', el que se derivan (v. Alvar, 1977).

En Europa occidental el ensayo moderno procede, como todo el mundo sabe, de los *Essais* de Montaigne (1580), en los cuales el término ensayo no se asocia todavía a una categoría literaria definida, sino más bien a una noción de método que confluye con matices procedentes de formas como *disputatio*, *sententia*, *apoteagma*, *flos*, *dicta*, *specimen*. La obra del autor francés será traducida al inglés y encontrará en Gran Bretaña un gran arraigo. En los países del sur de Europa la llegada de una nueva forma discursiva fue más tardía, si bien es cierto que en España, por poner un ejemplo, esta forma se practicaba, aunque los discursos en cuestión aparecían bajo nombres tradicionales como *informe*, *discurso*, *tratado*, *memoria*, etc. En un principio, el término ensayo se asocia con formas diversas como repertorios bibliográficos, tratados sobre historia lingüística o religión, etc.; posteriormente aparecen los ensayos de crítica literaria. En este sentido, es significativa la definición del término que nos ofrece Mario Praz en la *Enciclopedia italiana* (s.v. *saggio*): 1) Tratado no exhaustivo de un asunto histórico, biográfico o crítico. 2) Breve descripción de un lugar o un carácter. 3) Ensayo puramente expositivo que podría subdividirse en otros tres grupos: a) Sumario de la experiencia y de la información de un autor en torno a un tema; b) Disquisición no rigurosa sobre un punto de costumbres o de preferencias; c) Proceso expositivo con fines burlescos (*apud* Alvar, *ibidem*: 42, n.88). Vemos, por tanto, que en Italia, país de origen de Umberto Eco, el ensayo empieza presentando también un carácter plural que lo pone en contacto con formas previamente existentes como el *studio*, el *profilo*, la *contributo*, los *schizzi* o los *bozzetti*.

En suma, como ha señalado José Luis Varela (1977: 50):

desde los orígenes este género se nos presenta como una pieza de libertad, como una exposición divagadora y libre sobre temas varios: un género que, a pesar de sus precedentes renacentistas (la literatura mixta española e italiana; la ingente innovación personal de Montaigne) crece en el siglo XVIII merced a la decadencia general de la fabulación y a un ansia de conocimiento experimental que exige la aplicación de los procedimientos inductivos y la observación crítica, propios de las ciencias naturales, a un panorama vasto, prácticamente ilimita-

do, donde cabe lo físico y lo político, lo natural y lo espiritual, lo artístico y lo político, la superstición y la fe, las costumbres y las leyes, o sea, todo, de tal modo que el héroe verdadero de tal género no es otro que el autor, quien no se esconde para hablar desde sus criaturas, sino que se exhibe hablando de él y desde él mismo.

No es extraño, pues, que esta forma literaria se haya ligado a otras como las confesiones, las memorias, etc. ya que, como ellas, está íntimamente ligada al surgimiento de formas de subjetividad características de la modernidad literaria que aparece tras el surgimiento de la burguesía y el progresivo triunfo de la noción de sujeto libre y poseedor de su propia individualidad. Tampoco sorprende, habida cuenta su complejidad y variedad temáticas, discursivas, etc., que la mayoría de los críticos la hayan situado en una zona intermedia entre la ciencia y la literatura puesto que comparte con la ciencia la exposición de conocimientos de diversa índole, aunque lo haga de forma distinta, esto es, carente de la sistematización y la objetividad que normalmente imperan en el campo científico, y con la literatura el carácter subjetivo, una determinada elaboración retórica -aunque Aullón de Haro (1992: 132) la califica de "discurso reflexivo en cuanto modo sintético del sentimiento y de la razón", esto es, discurso que, sin intentar constituirse en alternativa del arte o de la ciencia, presenta conjuntamente el lenguaje conceptualizador y organicista de la ciencia y el lenguaje plurisignificativo y connotativo de las artes-.

Este hecho ha motivado que algunos autores cuestionen el carácter de género literario del ensayo para afirmar, debido a la variedad citada, que "no hay ensayos, sino ensayistas". Es el caso de Juan Marichal (1984: 14-15), quien afirma que

Estamos, en realidad, más que ante un género, ante una *operación* literaria, un *como* en vez de un contenido expresivo [...]. El contraste entre novela (o cualquier otro género tradicional) y el ensayismo es particularmente significativo en esta relación de una forma literaria con la realidad humana representada por ella: se puede hacer una historia interna del género novelístico, aislado de su ambiente histórico, pero en cambio resulta acaso imposible desprender de su ganga circunstancial el ensayismo.

Pero esta "maleabilidad" de la que habla Marichal no es un obstáculo para la sistematización del ensayo como género literario, sino un elemento fundamental que hay que tener en cuenta para su conceptualización, tal como lo hace Aullón de Haro (1992: 22) al situarlo históricamente:

Los discurso ensayísticos, en razón de la intromisión de contrarios o entremezclamiento de opuestos decisivamente promovida por la radicalización romántica [...] describen una amplia gama de realizaciones experimentadoras, transgresoras y de hibridación genérica en el transcurso de los tiempos modernos, lo cual es resultado evidente del proceso de subjetivación artística y filosófica instituido desde las primeras germinaciones prerrománticas.

En efecto, si el ensayo enlaza con distintas formas renacentistas como se ha señalado ya, tras su constitución como forma moderna enlaza con otros géneros literarios y no literarios como la novela, la filosofía, la ciencia, etc., constituyendo un entramado de formas que podemos calificar de ensayísticas como el Discurso, el Artículo, el Informe, el Tratado, el Panfleto, el Manifiesto, el Opúsculo y el Folleto, por una parte, es decir, por la que linda con la ciencia, aunque algunas de estas formas como el Artículo, el Opúsculo o el Folleto pueden ser legítimamente calificadas de ensayos; por otra parte, la que linda con la literatura, se presentan la Autobiografía, el Libro de Viajes, la Confesión, las Memorias, el Diario, la Biografía y los Caracteres (v. Aullón de Haro, 1992: 105 y ss.).

En definitiva, y para terminar con esta breve introducción, tal como pone de manifiesto Aullón de Haro (1992: 24):

El Ensayo es el género y el discurso más eminente de la crítica y de la interpretación, de la exegética y de la hermenéutica, formas todas ellas que en buena medida se presuponen y delinear modos operativamente similares, por lo común análogos y hasta identificables, del principio que determina la *reflexión discursiva*.

II. La producción intelectual de Umberto Eco

Aunque mi intención no es trazar aquí un panorama completo de la amplia trayectoria de U. Eco, hecho que escapa a mis intereses actuales, sí creo necesario dar algunas notas biobibliográficas que sirvan, sobre todo, para situar la ingente producción de este autor tanto en el ámbito de unas determinadas coordenadas espacio-temporales como intelectuales.

Eco nace en Alessandria (Piamonte) en 1932. En 1954 se doctora en filosofía por la Universidad de Turín con una tesis sobre *Il problema estetico in Santo Tomasso de Aquino*, tesis publicada en 1956 en Turín por las ediciones de "Filosofía"; la obra es reeditada en 1970 por Bompiani, en una edición revisada y muy aumentada con una nueva introducción, un apéndice e inserciones que hablan de la situación del pensamiento medieval y ponen de manifiesto, entre otras cosas, que el interés de U. Eco por la Edad Media no es meramente "arqueológico", sino que, por el contrario, se relaciona íntimamente con la concepción que de la sociedad contemporánea tiene el autor italiano. Esta obra, cuya publicación en español prepara actualmente Lumen, junto a otra obra más reciente de tema medieval *Arte e Bellezza nell'estetica medievale* (1987), constituye el punto de partida de toda la trayectoria del que después sería conocido como semiótico y novelista y, en este sentido, resulta fundamental para comprender su actividad posterior, como veremos más adelante.

Doctor en Filosofía, U. Eco inicia su trayectoria profesional en la RAI, con programas de tipo cultural (1955), y colaborando con las revistas *Verri* y *Revista di Estetica* (desde 1956). Publica en 1959 algunas partes de la que sería su primera obra teórica literaria, *Opera aperta*, en la revista *Incontri Musicali*. En esta época empieza a colaborar en la conocida editorial Bompiani, donde dirige colecciones ensayísticas de filosofía, sociología y semiótica. En 1961 empieza a trabajar en la Universidad como profesor agregado de Estética y es cofundador de *Marcatré*. Desde este momento aparece vinculado con diversas universidades: Facultad de Filosofía y Letras de Turín, Facultad de Arquitectura de Milán, Facultad de Arquitectura de Florencia y Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Bolonia, en donde es catedrático desde 1975.

Aunque profesionalmente se encauza en el terreno de los estudios literarios, en concreto de la teoría de la literatura, campo en el que publica las obras de todos conocidas, no abandona su labor editorial y sus colaboraciones en revistas de distinto carácter como son *The Times Literary*

Supplement, el *Espresso*, *Quindice* - de la que es cofundador- y *Versus*, revista que dirige actualmente y que es una de las más importantes que se publican en el campo de la semiótica. No es extraño, por tanto, que paralelamente a la línea de semiótico académico y sesudo exista en la producción de Eco otra línea marcada por su interés por los medios de comunicación de masas, a los que ha estado vinculado desde muy joven, antes incluso que a la semiótica. Por otra parte, la labor académica desempeñada en Italia va acompañada, también desde época temprana, a visitas temporales a otras universidades -la de São Paulo en 1966, la New York University en 1969, distintas universidades argentinas en 1970, la Northwestern University en el 72, etc., etc.- hecho que explica el conocimiento y reconocimiento internacional de que goza en la actualidad y el hecho de que una obra tan fundamental como el *Tratado de semiótica general* -al igual que posteriormente *Interpretación y sobreinterpretación*- fuera redactada en inglés y no en su lengua materna.

En 1989 inicia una trayectoria que, si bien había probado esporádicamente en sus colaboraciones periodísticas, desarrollará ahora plenamente: la de narrador. En este año publica *El nombre de la rosa*, novela que se convierte en *best-seller* no sólo en Italia. Mientras que la crítica y la teoría literarias del momento intentan buscar las "claves" para la lectura de la obra, ésta es llevada al cine en 1986 por Jean-Jacques Annaud que elige para interpretar a los protagonistas a Sean Connery y F. Murray Abraham. Dos años después aparece *El péndulo de Foucault* (1988) y en 1994 *La isla del día de antes*, obras de gran éxito, como se sabe.

Es evidente, por tanto, que la trayectoria del conocido semiótico es extensa, rica y plural, pero también coherente ya que ninguna de las facetas que desarrolla a lo largo de su vida contradice a las restantes. Todo ello conlleva una notable complejidad y no pocos problemas a la hora de estudiar cada una de las fases de la producción de tan polifacético autor. El tema que aquí nos ocupa, es decir, la relación entre teoría y ficción puede detectarse en Eco sobre todo a partir de 1980, momento en el que se presenta como narrador y, por tanto, como autor de ficciones. Sin embargo, con anterioridad existen no pocos textos que fueron publicados en distintos medios periodísticos -pensemos en los dos "Diarios mínimos", por ejemplo- y que dan cuenta de la gran habilidad del teórico para construir historias de ficción, para fabular literariamente a la par que construye teorías de considerable complejidad en el ámbito de la semiótica, teorías no ajenas siempre a esas fabulaciones.

Para centrarnos, vamos a elegir *El nombre de la rosa*, y lo haremos no por el éxito que ha tenido la obra sino por lo que tiene de paradigmática en lo que se refiere a la concepción de la ficción de Eco y a las concretas relaciones e interrelaciones que entre teoría y ficción se establecen a lo largo de ella. En lo que se refiere a la teoría, entendemos tanto la crítica como la teoría literarias, parcelas de difícil demarcación en este autor, pero también artículos de distinta extensión y temática que, aparecidos en diferentes épocas y medios, han sido recogidos en libros como *Diario mínimo*, *Segundo diario mínimo*, *La estrategia de la ilusión*, *De los espejos y otros ensayos*, etc.

III. *El nombre de la rosa o la lujuria del saber*

III.1. *Crónica de un nacimiento anunciado*

Cuando aparece *El nombre de la rosa* U. Eco justifica la novela -en la solapa de la cubierta- con las siguientes palabras: "Aquello sobre lo que no se puede teorizar, se debe narrar". En esta afirmación se detecta fácilmente la paráfrasis de otra conocida afirmación de Wittgenstein: "Aquello de lo que no se puede hablar, se debe callar". La afirmación de Eco es radicalmente cuestionable en tanto que en su primera novela narra abundantes cuestiones sobre las que seguirá teorizando a lo largo de treinta años. Por tanto, quizá sea más oportuno pensar en el cansancio que determinado tipo de discurso académico y riguroso pudo producir en un autor ya consagrado, siempre inquieto y deseoso de probar nuevas experiencias intelectuales, que en más de una colaboración periodística se había quedado con la miel de la creación en los labios y que, conocedor como pocos de sus propias posibilidades en el campo de la narrativa, se decide a penetrar en ese campo por la puerta grande. Por tanto, quizás podríamos decir que "Sobre aquello que ya te aburre teorizar, ahora puedes narrar", esto es, cambia el discurso pero no las inquietudes ni los planteamientos de base que rigen toda su producción, de ahí que la relación entre teoría y ficción sea muy intensa. Más sincero se muestra Eco cuando confiesa en las *Apostillas a "El nombre de la rosa"* (1983: 637): "escribí una novela porque tuve ganas. Creo que es una razón suficiente para ponerse a contar".

El nombre de la rosa fue y sigue siendo una novela de gran éxito por méritos propios, de eso no hay duda. Sin embargo, este éxito fue pro-

gramado antes incluso de su propia publicación. El anuncio de esta publicación y la propaganda que realizara el editor, apoyados ambos hechos por la circunstancia de que el autor fuese un conocidísimo y consagrado especialista en semiótica, crearon un ambiente de expectación que hizo que la obra se vendiera mucho. Pero fue un éxito no sólo en Italia, donde los libreros reservaron 80.000 de los 100.000 ejemplares de que constaba la edición, y al año de salir ésta ya se habían vendido 8 ediciones. El interés y la curiosidad eran enormes y la novela va a empezar a ser traducida de inmediato a los más variados idiomas: alemán, francés, español, inglés, portugués, holandés, sueco, noruego, finlandés, croata, islandés, rumano, catalán, griego, búlgaro, checo, turco, japonés, etc., en los que se vende con la misma facilidad y en los que causa la misma fascinación que produjera inicialmente en italiano.

La primera cuestión que debate la crítica, y que aún sigue debatiendo, es cómo una novela que presenta una gran complejidad puede ser leída por tanta gente de la que se presupone una falta de preparación idónea. Y es que de *El nombre de la rosa* tal vez sólo se pueda afirmar con relativa seguridad que se trata de una novela, pero ¿qué tipo de novela? ¿policíaca? ¿histórica? ¿alegórica? ¿semiótica? ¿intertextual? ¿teológica?...

Posiblemente la obra sea eso y mucho más, pues tiene esa cualidad que presentan las grandes obras literarias: la riqueza de registros que las convierten en obras siempre actuales, que se presentan siempre frescas a lecturas innovadoras. Ni que decir tiene que la obra tiene mucho de experimento; así, Teresa de Lauretis (*apud* Giovannoli, 1985: 54-55) habla de

novela construida en el gran laboratorio de los estudios críticos y teóricos de Eco y de sus actividades políticas y culturales de más de dos decenios. Verdadera *suma* de cierta visión epistemológica, de un conocimiento preciso del mundo y del proceso cognoscitivo y creativo tal como emergen del conjunto de su trabajo, esta obra quiere ser también una *summa* narrativa: la novela más novelesca, el género más policíaco, el *Bildungsroman* más educativo, el texto más intertextual, el manuscrito encontrado no en una botella, sino en una caja china.

Es decir, Umberto Eco, y no su asesino, Jorge de Burgos -tras el que se esconde Jorge Luis Borges-, que devora el II libro de la *Poética* de Aristóteles -dedicado a la risa-, cuidadosamente guardado en la biblioteca-laberinto del monasterio, antes que permitir una lectura que considera sumamente peligrosa para la ortodoxia religiosa, puede ser legítimamente acusado de padecer una lujuria de saber que es la que en última instancia justifica la razón de ser de la novela: erudita, plural, compleja, fruto de un autor de elevadísima formación cultural.

Pero lo que presenta muy claramente la novela es una variedad de niveles del que su autor es muy consciente, hecho que permite el acercamiento a la obra desde posiciones y formaciones distintas. El acercamiento más simple es el de aquellos que ven en la obra únicamente una novela policíaca y se dejan arrastrar por la intriga que se teje en torno a la muerte de los monjes del monasterio pasando por alto disquisiciones políticas y teológicas, juegos intertextuales y semióticos, etc. En el extremo contrario está el lector que, a fuerza de desgarrar los componentes de la obra, se embarca en una tarea tan ardua e interminable como el propio significado de la obra. En el punto medio está el lector que, consciente de la complejidad, intenta aprehenderla sin llegar a la obsesión.

Conocedor de la cultura de masas -obras clave en este sentido son *Apocalípticos e integrados* y posteriormente *El superhombre de masas*- y de los medios y moldes más característicos que usa ésta para atrapar a sus consumidores, no es extraño que diversos autores hayan considerado que Eco utiliza estos conocimientos para construir una obra que pronto se convirtió en *best-seller*, aunque de calidad, eso sí. Pero, a su vez, experto conocedor y admirador de la Edad Media, a la par que versado semiótico, su proyecto es más ambicioso, pues también pretende atrapar a un lector más exigente y avezado. Así se entiende que Giovannoli (1985: 10), en dirección parecida a la de otros críticos, haya afirmado la existencia de "tres niveles socio-culturales del público empírico (el del lector que sólo lee prensa "popular", el que lee el *Espresso*, el de cultura universitaria)".

III.2. Pluralidad teórica y pluralidad genérica

Pero la variedad de lectores existente tanto a nivel empírico como teórico es un tema muy conocido por Eco, que había dedicado, antes de publicar la novela, dos obras fundamentales al tema: *Obra abierta* y *Lector in fabula*. Que *El nombre de la rosa* es una obra abierta es algo tan

obvio como que exige la cooperación interpretativa del lector, teorías ambas conocidas y desarrolladas por Umberto Eco al igual que por otros teóricos contemporáneos. Esto, a pesar de una lectura ingenua, en clave policíaca, que podría llevarnos a pensar que la obra, por el contrario, es cerrada, si hemos de creer a su autor cuando habla de este género como forma tardía de la novela realista que muestra un mundo en el que reina un orden estable, alterado por algún hecho violento que puede ser el asesinato, lo que conlleva la intervención del pensamiento racional y la actuación de un detective que restablece el orden perdido. En este mismo sentido, es decir, en la teorización del género policíaco, de intriga, novela criminal, etc. (por no entrar en disquisiciones terminológicas) como forma estructuralmente determinada que se plasma en moldes predeterminados por toda una tradición como se han manifestado distintos teóricos del género (v., entre otros, Paredes Núñez, ed., 1989; Valles Calatrava, 1991). Pero la novela del semiótico italiano, en la que las huellas de Conan Doyle, Agatha Christie y otros clásicos del género son evidentes, es también atípica en lo que a esquemas estructurales se refiere, pues el orden perdido en el monasterio, debido al intento de acceder a la lectura de un libro que el bibliotecario custodia cuidadosamente en medio de su laberinto, no se restablece, sino que, por el contrario, todo el mundo en el que se desarrolla la acción aparece en un incendio que terminará con el asesino ya descubierto, pero también con un modo de vida que estaba en trance de desaparecer y con uno de los mayores depósitos del saber de la época, la biblioteca del monasterio.

Es evidente que tras Guillermo de Baskerville, hombre racional, estudioso de Roger Bacon y amigo de Guillermo de Occam, y Adso de Melk, joven monje que actúa como amanuense que escribe los acontecimientos, se ocultan Sherlock Holmes y Watson. Aunque la ardua tarea de descubrir el misterio de los asesinatos que se están produciendo en el monasterio les lleva no poco tiempo y abundantes disquisiciones lógicas y teológicas, finalmente dan con el asesino, Jorge de Burgos, el bibliotecario ciego del que difícilmente podía sospecharse hasta ese momento. Pero esta simplificación es bastante reductora, pues como el mismo Eco (1983: 653) ha puntualizado oportunamente:

no es casual que el libro comience como si fuese una novela policíaca (y siga engañando al lector ingenuo hasta el final, y hasta es posible que el lector ingenuo no se dé cuenta de que se

trata de una novela policíaca donde se descubre bastante poco y donde el detective es derrotado). Creo que a la gente no le gustan las novelas policíacas porque haya asesinatos, ni porque en ellas se celebre el triunfo final del orden (intelectual, social, legal, moral) sobre el desorden de la culpa. La novela policíaca constituye una historia de conjetura, en estado puro. Pero también una *detection* médica, una investigación metafísica, son casos de conjetura.

Por tanto, el cascarón policíaco se rellena con un contenido histórico y filosófico que se constituye en protagonista, más allá de la mera anécdota. Si es real la analogía que señala Eco entre novela policíaca y metafísica es porque la discusión de ideas constituye la auténtica trama de la obra desde el momento en que los crímenes se producen por la obsesión de mantener la verdad (religiosa, que a juicio de Jorge de Burgos podría desvirtuarse si se difundiera el libro que Aristóteles dedicara a la risa) y de mantener el poder (el religioso también, el de los monasterios, ya a final de la Edad Media, cuando se ven amenazados por las universidades, que pronto se convertirían en nuevos focos de saber y de poder), y por las ciudades. No es extraño, pues, que frente al marbete "novela policíaca" otros críticos hayan optado por el de "novela-ensayo". Es el caso de Nunzia Rossi (*apud* Giovannoli, 1985: 304-305):

En su novela-ensayo, Eco introduce la intriga policíaca que, como dice Dickson Carr, es el mayor juego del mundo y hasta el propio protagonista de *El nombre de la rosa* sostendrá que "lo que más placer me proporciona es desenredar una madeja bien intrincada". El semiólogo italiano se sirve, además, de la novela policíaca porque en ella el signo es un factor determinante. Sin embargo, *El nombre de la rosa* no consigue mantener un ritmo cerrado, porque la acción se ve retardada de continuo por largas disertaciones histórico-filosóficas. En ensayo disgrega un poco el hilo de la trama, pero esa misma trama efectista consigue mantener viva la atención del lector por el ensayo. Al insertar la intriga en la novela-ensayo Eco parece lanzar un cebo al lector corriente que, atraído por lo policíaco, se encontrará cogido en la trampa del universo de signos que es la Edad Media.

Por otra parte, el proceso mismo que lleva al descubrimiento del culpable está plagado de indicios y signos que han de ser interpretados y descifrados para que conduzcan a la verdad. En lo que a método se refiere, la similitud establecida por distintos estudiosos de semiótica, y también de epistemología y filosofía de la ciencia, entre el método propuesto por Charles S. Peirce, uno de los principales inspiradores y fundadores de la semiótica, y el utilizado por el personaje de ficción de Conan Doyle, Sherlock Holmes, es lo suficientemente esclarecedora como para no ponerla en duda, como igualmente significativo es que Eco, junto a Thomas A. Sebeok, reuniera en 1983 una obra que ilustra sobradamente esa similitud de métodos: *El signo de los tres. Dupin, Holmes, Peirce* (1983).

Guillermo de Baskerville es un detective-semiótico que se desenvuelve en el mundo medieval con gran destreza, como no puede ser menos tratándose de un personaje nacido de un estudioso y admirador de una época plagada de signos y, en este sentido fascinante para Eco, como ha manifestado en numerosas ocasiones. No olvidemos la idea imperante en la Edad Media del mundo como Libro de Dios, esto es, la idea de que Dios comunica en el mundo y a través del mundo algo que puede ser entendido cuando las cosas creadas son interpretadas como signos, por su semejanza con su origen -siempre divino-. Autores como San Agustín, Hugo de San Víctor, Pedro Abelardo, Buenaventura, Guillermo de Occam y otros muchos que aparecen directa o indirectamente en nuestra novela, constituyen ejes fundamentales para cualquier historia teórica de la reflexión en torno a los signos y a la significación que quiera ser exhaustiva y completa. Por otra parte, la importancia de este hecho no puede ser en modo alguno minimizada si tenemos en cuenta que es la búsqueda de una época en la que la teoría de los signos hubiera adquirido un determinado desarrollo la que determina la ubicación de la historia en el siglo XIV y no en otro. Así lo ha manifestado Eco (1983: 642):

Si debía escribir una historia medieval, hubiese tenido que situarla en el siglo XIII, o en el XII, que conocía mejor que el XIV. Pero necesitaba un detective, a ser posible inglés (cita intertextual), dotado de un gran sentido de la observación y una sensibilidad especial para la interpretación de los indicios. Cualidades que sólo se encontraban en el ámbito franciscano, y con posterioridad a Roger Bacon; además, sólo en los occamistas encontramos una teoría desarrollada de los signos; mejor dicho, ya

existía antes, pero entonces la interpretación de los signos era de tipo simbólico o bien tendía a leer en ellos la presencia de las ideas y los universales. Sólo en Bacon y en Occam los signos se usan para abordar el conocimiento de los individuos.

Por esta presencia de la Edad Media la obra ha sido calificada de histórica, también de alegórica o en clave por aquellos que han querido ver en los acontecimientos medievales narrados una alegoría de la sociedad actual. Si bien esta segunda opción no es muy digna de crédito, el primer hecho es innegable desde la ubicación misma de la abadía en la que se desarrollan los acontecimientos, un monte escarpado, lugar común de la novela gótica, cuyo resurgimiento es de todos conocido, con su visión de la Edad Media como mundo lejano y exótico en el que ambientar fácilmente relatos llenos de terror.

La visión que de esta época nos ofrece Umberto Eco es, sin embargo, muy distinta. La Edad Media del siglo XIX es una época plagada de conocimientos que los monasterios todavía guardaban con celo a pesar de los inminentes cambios que se avecinaban -la literatura y lenguas romances acechaban tras sus muros-, es una época de eruditos y de saber a pesar de las limitaciones que conllevaba el criterio de autoridad, es también, una época de crisis, de desmoronamiento, que en la obra se simboliza con el incendio de la abadía y su destrucción total -en el futuro serán las universidades y las ciudades las que se constituyan en centro de poder y saber-.

Sobre la perspectiva adoptada por el autor son significativas las siguientes palabras aclaratorias:

"En realidad, no sólo decidí contar *sobre* el Medievo. Decidí contar *en* el Medievo, y por boca de un cronista de la época. Yo era narrador principiante, y hasta entonces había mirado a los narradores desde el otro lado de la barricada. Me daba vergüenza contar [...] Una máscara era lo que me hacía falta.

Me puse a leer, a releer, a los cronistas medievales, para asimilar su ritmo, su candor. Libre de sospechas, pero no de los ecos de la intertextualidad. Así volví a descubrir lo que los escritores siempre han sabido (y que tantas veces nos han dicho): los libros siempre hablan de otros libros y cada historia cuenta una historia que ya se ha contado" (Eco, 1983: 639-640).

Dos son las cuestiones que suscitan estas palabras de Eco. En principio, el hecho de que se trata de una novela histórica ambientada en el Medioevo, hecho nada extraño por la época de publicación ya que la novela histórica ha cobrado en las últimas décadas un cultivo y éxito que la están convirtiendo en uno de los géneros más relevantes del momento. Segundo, que la novela tenga un carácter fundamentalmente intertextual, que sea un gran palimpsesto en el que se funden y confunden textos de variadísima procedencia -cuyo origen la crítica ha buscado infructuosamente y que, por su densidad, a veces ha olvidado el mismo autor mezclando citas de diferente procedencia, realizando atribuciones dudosas, etc.-. Este "libro de libros" es, en cualquier caso, el mejor culto a los libros y al saber que podría rendir un gran intelectual como es éste. Que la materia prima la constituya el Medioevo es un hecho perfectamente coherente, pues desde 1952 el autor italiano no había dejado de estudiar la cultura de esta época cuya fascinación es ya evidente desde su primera obra importante, su tesis doctoral, hasta el comentario del *Apocalipsis* del Beato de Liébana.

Por tanto, el éxito de la novela histórica coge a Eco pertrechado de las mejores armas posibles para hacer frente a la escritura de la que es, y seguirá siendo, una de las novelas históricas ambientadas en el mundo medieval más conocida de nuestra época. A pesar de la preparación a la que acabo de aludir, el narrador novel, como ha dejado escrito en las *Apostillas* a la obra, dedica nada menos que un año a la construcción del mundo en el que se va a desarrollar su historia, convencido de que en la novela, frente a lo que sucede en poesía, lo fundamental es construir un mundo lo más completo posible, pues a partir de él las palabras, el discurso, surgen con facilidad. La continuación de la lectura de los cronistas medievales va a seguir siendo un elemento fundamental para la narración, que guarda no poca similitud con el sistema de la crónica.

Enrique Montero Cartelle (1986: 148 y ss.) ha señalado el uso de dos procedimientos típicamente medievales en *El nombre de la rosa*:

- A) Las citas ideológicas o textuales tienen como función primordial recoger el ambiente cultural de la época y la formación característica del monje medieval [la Biblia es, lógicamente, una de las obras más citadas, y el criterio o concepto medieval de las *auctoritates* está presente a lo largo de toda la obra].
- B) La introducción de excursus, diálogos, descripciones, arias

eruditas, etcétera, presenta características similares a la utilización de citas, pero en otra perspectiva [Tres son los procedimientos sintomáticos del método que usa Eco y que señala este crítico].

- a) El primer procedimiento consiste en retomar un tema, una historia, una idea ya utilizada por otro escritor y recontarlo con diversas variantes, tratando de rivalizar con el modelo y superarlo, dándole una nueva dimensión [...].
- b) El segundo procedimiento es típicamente medieval. Tiene su base en el centón tardolatino y guarda parentesco con las *catenae* bíblicas medievales: extractos (versos, líneas, párrafos, etc.) de diversos autores unidos de manera que formen un conjunto nuevo e incluso un sentido distinto del original [...].
- c) El tercer procedimiento es más problemático. El lector -incluso medievalista- se siente arrollado por la erudición de Umberto Eco cuando, por ejemplo, diserta en varias ocasiones sobre las distintas opiniones antiguas y medievales acerca de la risa, pues allí se recogen todos los autores que habían hecho referencia al tema durante esa larga época. Parece un estudio monográfico de ámbito filológico.

Gómez Redondo (1990: 41), en lo que se refiere a narrativa contemporánea de inspiración medieval, ha señalado cinco características fundamentales:

- 1) La narración de tema medieval, como relato histórico que es constituye uno de los discursos literarios más importantes de la novela actual.
- 2) Ello supone que la Edad Media pervive convertida en un ámbito de significaciones de vigente trascendencia; es el terreno más fértil para desarrollar la fantasía y la inspiración de autores y lectores.
- 3) La imitación de lo medieval se produce en el mismo proceso de la escritura; las obras creadas propician, así, una integración de sistemas textuales, que permiten salvar las distancias de tiempo y de espacio respecto al presente desde el que se escribe.
- 4) Estas incursiones del narrador por el túnel del tiempo representan una ilimitada exploración de los signos que conforman

la conciencia humana.

5) Y vuelta al principio: la negación de los valores del presente histórico es la principal causa que empuja al novelista a aventurarse en esos viajes y reconstrucciones del pasado. De fenómeno social cabe, entonces, definir esta narrativa: su observación puede iluminar muchas de las carencias y de las insatisfacciones que se acumulan en el inconsciente colectivo de las "ociosas y tecnificadas" sociedades actuales. Frente a las abrumadoras sofisticaciones científicas queda, de momento, el consuelo de la Historia.

Si esta conclusión es aceptable para numerosas novelas históricas y, hasta incluso, para explicar la eclosión de la narrativa histórica en el final de milenio, no lo es para *El nombre de la rosa*. Eco no huye del mundo actual, del que es perfecto conocedor, Eco se retrotrae a la Edad Media porque es una época que conoce tan bien como la suya propia, no en vano es uno de los autores que dentro de esta etapa que viene llamándose posmodernismo ha hablado de una nueva Edad Media; por lo tanto, sería la similitud o analogía el móvil de la narración y no la huida, además

Ni que decir tiene que todos los problemas de la Europa Moderna, tal como hoy los sentimos, se forman en el Medievo: desde la democracia comunal hasta la economía bancaria, desde las monarquías nacionales hasta las ciudades, desde las tecnologías hasta las rebeliones de los pobres [...] El Medievo es nuestra fantasía, a la que siempre hay que volver para realizar la anamnesis (Eco, 1983: 662).

Lo que no implica que nuestro narrador no le saque provecho a múltiples posibilidades imaginativas y discursivas que ofrece un relato de esta índole, como venimos viendo.

Pero ¿en qué sentido habla Umberto Eco de una nueva Edad Media? Entre las múltiples páginas dedicadas a esta época, el ensayo titulado precisamente "Hacia una nueva Edad Media", recogido en la edición española de *La estrategia de la ilusión* (1973-1983: 85-114), es apasionante por las sugerentes reflexiones que presenta partiendo de la tesis de Vacca de la degradación de los grandes sistemas típicos de la era tecnológica, motivada por una vastedad y complejidad que impiden tanto la coordinación a través de una autoridad central como el control individual o un

equipo directivo; por tanto, tales sistemas están condenados a un colapso que conllevaría un retroceso de toda la civilización industrial.

Pero antes que nada, y como en otras muchas ocasiones, Eco niega la idea de cariz renacentista del oscurantismo medieval para reivindicar la riqueza cultural de una época tan frecuentemente maltratada por la historia del pensamiento. Los argumentos teóricos pueden estar refrendados e incluso intensificados por la novela de nuestro autor cuya lectura es más que suficiente para convencernos de la existencia de una compleja y enorme cultura en esta época. Como el propio Eco (1983: 663) ha dicho irónicamente: "Lo que sucede es que cada uno tiene su propia idea, generalmente corrupta, del Medievo. Sólo los monjes de la época conocemos la verdad, pero a veces decirla significa acabar en la hoguera".

Pues bien, si tras la lectura de *El nombre de la rosa* no somos como mínimo aspirantes a monjes, el hecho de que tal lectura se haya producido es más que cuestionable, aunque también es posible que hayamos cerrado las puertas de nuestro intelecto a la seducción del saber, que de manos de un maestro de ceremonias como Eco, es siempre un dulce manjar que se toma en abundancia y con gusto.

Volviendo a la idea de una Nueva Edad Media, desvinculada ésta del connotaciones peyorativas, existen síntomas que un conocedor y crítico de la cultura actual detecta con cierta facilidad. La cuestión fundamental es sin duda la posibilidad de que la "gran Paz", representada en este momento por Estados Unidos, se degrade, después de haber ido unificando el mundo bajo una lengua, unas costumbres, una ideología, una religión, un arte y una tecnología, que en determinado momento pueden ser ingobernables dada su complejidad. Si en el Imperio Romano acechaban los bárbaros, en el Imperio Actual acechan pueblos que, portadores de otra cultura y otra visión del mundo, reclaman parte de la riqueza que en Imperio les niega o bien se introducen en el Imperio con sus nuevas formas de cultura y de vida. Pensemos en el "conflicto" que para el primer mundo suponen los inmigrantes procedentes del tercer mundo desde hace años, pero también en el mundo chino, que previsiblemente terminará por abrirse y producir no pocos conflictos a la "Pax Americana". Todo ello, sin duda, conlleva una crisis económica y un vacío de poder en ambos casos -en la antigua y en la nueva Edad Media-, pero sin carácter apocalíptico para Eco, pues en la época clásica "Lo único que en concreto estaba desapareciendo era el Romano, como hoy desaparece el Hombre Liberal, empresario emprendedor de lengua anglosajona que tuvo en el

Robinson Crusoe su poema primitivo y en Max Weber su Virgilio" (1973-1983: 93).

Muchos son los síntomas o claras manifestaciones de este nuevo estado de cosas. Así, la "vietnamización de los territorios" entendida como autonomía e independencia de distintos centros importantes como aeropuertos, la fortificación y paramilitarización de los edificios, el deterioro ecológico que en las grandes ciudades pone en peligro el avastecimiento de agua, energía eléctrica y hace peligrar el correcto funcionamiento del tráfico, un neomadismo, la inseguridad ciudadana y también psicológica, el restablecimiento del criterio de autoridad que a través de nuevos textos sagrados (ya sean de Mao, el Che o Marx) tiene como objetivo restituir la base de un discurso común en un momento como el posmoderno en el que el "bricolage", en sentido amplio, se manifiesta, entre otras cosas, en la mezcla entre la cultura alta y la cultura baja, o el pensamiento plural de quienes pueden mezclar estética hippy, religión oriental y modo de vida pequeño burgués, la aparición de nuevos centros muy parecidos a los monasterios como son las universidades, tras ser sometidas las grandes universidades a una descentralización que evita la peligrosa concentración de masas, la medievalización de las ciudades en las que cada clan está constituido por una minoría que rechaza la integración y un largo etcétera.

Parece evidente, pues, que la Edad media que nos presenta Eco no es un lugar exótico y lejano al que huir en momentos de crisis sino un espejo que, primero, nos muestra un mundo complicado pero rico culturalmente, y segundo, un mundo en proceso de cambio con todo lo que ello conlleva. Interesa por esto tener presentes las ideas de nuestro autor sobre la novela histórica, puesto que en lo que se refiere a relatar sobre el pasado distingue tres tendencias: una, representada por el "romance" y la "novela gótica" que toma el pasado como mero pretexto para dar rienda suelta a las más variadas historias; otra, la representada por la novela de capa y espada, al estilo Dumas; en tercer lugar, Eco cita *Los novios* de Manzoni, obra que no necesita recurrir a personajes que han existido históricamente, basta con utilizar personajes que sirven para comprender mejor la historia, aunque sean inventados. Con esta tercera tendencia se identifica nuestro autor:

lo que dicen los personajes ficticios como Guillermo es lo que habrían *tenido* que decir si realmente hubieran vivido en aquella época.

No sé hasta qué punto he sido fiel a ese propósito.

No creo haberlo traicionado cuando disimulé citas de autores posteriores (como Wittgenstein) haciéndolas pasar por citas de la época. En estos casos estaba seguro de que no era que mis medievales fuesen modernos, sino, a lo sumo, que los modernos pensaban en medieval. Lo que en cambio me pregunto es si a veces no habré atribuido a mis personajes ficticios una capacidad de fabricar, con los *disiecta membra* de pensamientos perfectamente medievales, algunos hircocervos conceptuales que el Medievo no habría reconocido entre su fauna. Creo, sin embargo, que una novela histórica no sólo debe localizar en el pasado causas de los que sucedió después, sino también delinear el proceso por el que esas causas se encaminaron lentamente a la producción de sus efectos (Eco, 1983: 663).

III. 3. Narración y semiótica

Si ya hemos señalado que Umberto Eco ubica su novela en el siglo XIV por el desarrollo que esta época había adquirido la teoría de los signos, si se ha aludido igualmente a la conflictividad interpretativa de la obra, no puede pasarse por alto que esta novela mantiene estrechas vinculaciones con la semiótica, esa disciplina que, teorizada por Peirce, entre otros, guarda tan estrecha relación con los procedimientos lógicos utilizados por personajes de la novela policíaca tan famosos como Dupin de Poe y Sherlock Holmes de Conan Doyle.

No vamos a entrar aquí en el complejo y amplio campo de la semiótica, pues nuestro objetivo no lo requiere. Sin embargo, podemos empezar diciendo que Umberto Eco es uno de los teóricos que ha adjudicado a la semiótica un sentido más amplio. Así, en *La estructura ausente* (1968: 12 y ss.) distingue los siguientes sistemas: zoosemiótica, señales olfativas, comunicación táctil, códigos del gusto, paralingüística, lenguajes tamborileados y silbados, cinésica y proxémica, semiótica médica, códigos musicales, lenguajes formalizados, lenguas escritas, alfabetos ignorados y códigos secretos, lenguas naturales, comunicaciones audiovisuales, estructuras de la narrativa, códigos culturales, códigos y mensajes estéticos, comunicaciones de masas y retórica.

La amplitud de esta concepción, expuesta a finales de los años sesenta, está en concordancia con las posiciones más actuales que reivindican una semiótica de la cultura en la que tendrían cabida los estudios

más diversos. Pero también esta concepción remite a Peirce, autor del que Eco puede considerarse legítimamente un discípulo y admirador. Peirce, en una carta a Lady Welby, había escrito:

Nunca me ha sido posible emprender un estudio sea cual fuera su ámbito: las matemáticas, la moral, la metafísica, la anatomía, la anatomía comparada, la astronomía, los hombres y las mujeres, el *whist*, la psicología, la fonética, la economía, la historia de las ciencias, el vino, la meteorología, sin concebirlos como un estudio semiótico (cit. por Jorge Lozano, *apud Cuadernos del Norte*, 1982: 47).

El signo, concepto clave de toda semiótica, es, para Eco, todo aquello que pueda ser considerado como sustituto significante de algo, un "algo" que a su vez un nuevo signo, de donde se desprende el encadenamiento signico de la "semiosis ilimitada". Y en este punto se impone recordar que, junto a la mencionada amplitud de miras y la también citada confluencia de método semiótico y policíaco, es la idea de la existencia de una "semiosis ilimitada" la que con mayor gusto recoge Eco de Peirce. Hay que decir, también, que no todo en la producción de este autor son estudios que puedan calificarse de semióticos en sentido estricto, aunque, como dijimos al principio, toda su producción presenta una gran coherencia. Así, *Obra abierta*, obra primeriza que causó gran revuelo no es hija de Peirce, sino de las vanguardias italianas de los años 60, del Grupo '63 en cuyas actividades Eco participó activamente. Este conocimiento de una determinada realidad literaria, junto al conocimiento del estructuralismo, producen una obra que lanza a su autor a la fama y consagra, en el campo de la teoría literaria, el concepto de "obra abierta", que no siempre ha sido bien entendido ni bien utilizado. De ahí que se haga necesario mencionar las siguientes palabras de Eco (1962: 66-67):

La poética de la obra "abierta" tiende, como dice Pousseur, a promover en el intérprete "actos de libertad consciente", a colocarlo como centro activo de una red de relaciones inagotables entre las cuales él instaura la propia forma sin estar determinado por una *necesidad* que le prescribe los modos definitivos de la organización de la obra disfrutada; pero podría objetarse (remitiéndonos al significado más amplio del término "apertura"

ra" que se mencionaba) que cualquier obra de arte, aunque no se entregue materialmente incompleta, exige una respuesta libre e inventiva, si no por otra razón, sí por la de que no se puede realmente comprenderla si un intérprete no la reinventa en un acto de congenialidad con el autor mismo. Pero esta observación constituye un reconocimiento de que la estética contemporánea ha actuado sólo después de haber adquirido una madura conciencia crítica de lo que es la relación interpretativa, y sin duda un artista de unos siglos atrás estaba muy lejos de ser críticamente consciente de esta realidad. Ahora, en cambio, tal conciencia está presente sobre todo en el artista, el cual, en vez de sufrir la "apertura" como dato de hecho inevitable, lo elige como programa productivo e incluso ofrece su obra para promover la máxima apertura posible.

Este hecho incuestionable no puede ser confundido como el "todo vale" que acepta determinada hermenéutica contemporánea. El reconocimiento de la legitimidad y hasta de la conveniencia de la interpretación tiene sus límites, pues el autor, consciente del hecho, va a intentar "guiar" a sus lectores, llevarlos al lugar a donde quiere que lleguen. El ejemplo que pone el semiótico es esclarecedor: la teoría del alegorismo medieval que prevé la lectura de las Sagradas Escrituras en un sentido literal, en un sentido alegórico, en un sentido moral y en un sentido anagógico. La Biblia se presenta así como una "obra abierta" en tanto que el lector puede atribuir distintos significados que debe descubrir previamente. Este hecho no conlleva, sin embargo, una "indefinición" de la comunicación, "infinitas" posibilidades de la forma o libertad de fruición ya que "se tiene sólo una rosa de resultados de goce rígidamente prefijados y condiciones, de modo que la reacción interpretativa del lector no escape nunca del control del autor" (*ibidem*: 68).

Pues bien, esto sucede en todas las obras abiertas, en diferente grado y de diferente forma según las características propias de cada obra. Tras la libertad del lector se esconde el control del autor, elemento fundamental ya que en tanto que productor de determinado discurso el autor cuenta con la presencia del lector y hasta la prefigura. En este sentido se entienden obras recientes de Eco como *Los límites de la interpretación* e *Interpretación y sobreinterpretación* donde nuestro autor reconoce la existencia y legitimidad de la interpretación, aunque no otorgue el mismo

"valor", la misma "fiabilidad" a todas las interpretaciones a las que puede dar lugar una obra. Es decir,

A pesar de las diferencias obvias en los grados de certeza e incerteza, toda descripción del mundo (sea una ley científica o una novela) es un libro por derecho propio, abierto a más interpretaciones. Pero ciertas interpretaciones pueden reconocerse como fracasadas porque son como un mulo, es decir, son incapaces de producir nuevas interpretaciones de las interpretaciones previas (Eco, 1992: 163-164).

Y es que, como ya había puesto de manifiesto Eco en *Lector in fabula* (1979), un texto puede ser *usado* o *interpretado*. En el primer caso se entiende que *usamos* un texto cuando lo utilizamos para parodiarlo, para mostrar cómo puede ser leído en relación a diferentes marcos culturales, o para fines estrictamente personales; en cambio, *interpretamos un texto* cuando nuestra lectura se realiza sobre la base de un profundo conocimiento y respecto de su idiosincrasia cultural y lingüística.

No es extraño, por tanto, el malestar que el semiótico italiano demuestra, tras haber dedicado más de tres décadas a la teorización del papel que desempeña el lector en el proceso de producción de sentido, hacia críticos pertenecientes, sobre todo, al ámbito de la desconstrucción, para los cuales el lector podría producir un número ilimitado de lecturas, teoría que, a los ojos de Eco, representa una apropiación inadecuada, si no intolerable, de la idea de "semiosis ilimitada" de Peirce al olvidar tales críticos, ante todo, que la interpretación no carece de criterios (v. *Los límites de la interpretación*, donde el tema aparece rigurosamente tratado).

Pues bien, *El nombre de la rosa* es una obra abierta en la que el lector ocupa un lugar importante. No en balde empezábamos aludiendo a los diferentes registros y niveles que podemos encontrar en la novela y que nos conducen hacia un tipo de lector u otro. En este punto se impone hablar del concepto teórico de "Lector Modelo", de considerable importancia en la teoría semiótica y el modelo de comunicación de U. Eco. A estas alturas sabemos ya que la cooperación interpretativa que el semiótico atribuye al lector de las obras narrativas es, en *El nombre de la rosa*, difícil en tanto que presenta una cantidad y complejidad abrumadora de conocimientos. La novelización de tales conocimientos no facilita la

labor, en todo caso atrapa a un lector que no llega a aprehender la gran enciclopedia que presenta la obra tras la intriga, una enciclopedia completísima de la Edad Media en la que se presenta su filosofía, su teología, sus costumbres, su cultura, su estética, su economía, sus luchas políticas, etc.

Si el lector de a pie, incluso el lector especializado, no está en condiciones de apreciar la obra en toda su plenitud, esa tarea ha de ejercerla el Lector Modelo. Dos son las cuestiones principales que debemos plantearnos en torno a este concepto. Primera, que el texto está lleno de espacios "en blanco", nos dice Eco en *Lector in fabula*, recordando las teorías el fenomenólogo Roman Ingarden, espacios que el lector cubrirá, y esto porque "un texto se emite para que alguien lo actualice; incluso cuando no se espera (o no se desea) que ese alguien exista concreta y empíricamente" (1979: 76). En segundo lugar, tal actualización no está libre de problemas, y ello, entre otras cosas, porque "*la competencia del destinatario no coincide necesariamente con la del emisor*" (*ibidem*: 77), lo que conlleva, entre otras cosas, la posibilidad de interpretaciones "aberrantes". Por lo tanto, el texto debe prever el lector, esto es,

*un texto es un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo: generar un texto significa aplicar una estrategia que incluya las previsiones de los movimientos del otro; como ocurre, por lo demás, en toda estrategia [...] Para organizar su estrategia textual, un autor debe referirse a una serie de competencias (expresión más amplia que "conocimiento de códigos") capaces de dar contenido a las expresiones que utiliza. Debe suponer que el conjunto de competencias a que se refiere es el mismo al que se refiere su lector. Por consiguiente, deberá prever un Lector modelo capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él y de moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente (*ibidem*: 79-80).*

Para ello, el autor implícito puede recurrir a múltiples medios como la elección de una determinada lengua, de una determinada "enciclopedia", un determinado registro léxico y estilístico, etc. El lector sabe que un cuento y una obra de teoría, por ejemplo, requieren distintos tipos de lectura y, en consecuencia, de interpretación, al igual que una novela "rosa"

y una novela perteneciente al "nouveau roman"; debe, en definitiva, fabricar su hipótesis de Lector Modelo, y hasta acercarse a él. "Naturalmente para realizarse como Lector modelo, el lector empírico tiene ciertos deberes "filológicos": tiene el deber de recobrar con la mayor aproximación posible los códigos del emisor" (*ibidem*: 91).

La comunicación, por tanto, no se establece entre dos individuos: autor empírico y lector empírico, sino entre dos estrategias discursivas: el Autor Modelo y el Lector Modelo. El Autor Modelo, del que no hemos hablado hasta ahora, surgiría como una hipótesis que realiza el lector empírico basándose en la estrategia textual, tratando de confundir dos entidades distintas como son el autor empírico y ese Autor Modelo, que puede deducir de determinadas plasmaciones textuales, pero también de elementos que se encuentran detrás y ante los textos.

Se impone ahora pensar en el Lector Modelo de *El nombre de la rosa*, pues, como ya sabemos, para Eco se escribe siempre pensando en un lector y, además, escribir es construir el propio modelo de lector a través del texto. Según declara explícitamente en las *Apostillas* (1983: 652-653), y con esta extensa cita terminamos:

¿Qué lector modelo quería yo mientras que escribía? Un cómplice, sin duda, que entrase en mi juego. Lo que quería era volverme totalmente medieval y vivir en el Medievo como si fuese mi época (y viceversa). Pero al mismo tiempo quería, con todas mis fuerzas, que se perfilase una figura de lector que, superada la iniciación, se convirtiera en mi presa, o sea en la presa del texto, y pensase que sólo quería querer lo que yo le ofrecía. Un texto quiere ser una experiencia de transformación para su lector. Crees que quieres sexo, o intrigas criminales en las que acaba descubriéndose al culpable, y mucha acción, pero al mismo tiempo te daría vergüenza aceptar una venerable pacotilla de los artesanos del convento fabricases en las manos de la muerte. Pues bien, te daré latín, y pocas mujeres, y montones de teología, y litros de sangre, como en el grand guignol, para que digas: "¡Es falso, no juego más!". Y en ese momento tendrás que ser mío y estremecerte ante la infinita omnipotencia de Dios que vuelve ilusorio el orden del mundo. Y después, si te animas, tendrás que comprender cómo te atraje a la trampa, porque al fin y al cabo te lo fui diciendo paso a paso, te avisé

claramente que te estaba llevando a la perdición, pero lo bonito de los pactos con el diablo es que se forman sabiendo bien con quien se trata. Si ni, ¿por qué el premio sería el infierno?.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVAR, M. (1977). "Historia de la palabra *ensayo* en español". En VV. AA. (1977), 11-43.
- AULLÓN DE HARO, P. (1992). *Teoría del Ensayo (como categoría polémica y programática en el marco de un sistema global de los géneros)*. Madrid: Verbum.
- LOS CUADERNOS DEL NORTE (1982). *Umberto Eco. Beato de Liébana, el Apocalipsis y el Milenio*, año III, n° 14, julio-agosto [monográfico].
- ECO, U. (1956). *Il problema estetico in Tomasso d'Aquino*. Turín: Ediciones de Filosofía. Segunda edición rev. y aum. en 1970, en la editorial Bompiani.
- ____ (1962). *Obra abierta*. Barcelona: Seix Barral, 1965.
- ____ (1963). *Diario mínimo*. Madrid: Horizonte, 1964.
- ____ (1964). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen, 1968.
- ____ (1962-1966). *Las poéticas de Joyce*. Barcelona: Lumen, 1993.
- ____ (1968a). *La definición del arte*. Barcelona: Martínez Roca, 1970.
- ____ (1968b). *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen, 1972.
- ____ (1970). "La crítica semiológica". En CORTI, N. y SEGRE, C. (eds.). *Il metodi attuali della critica in Italia*. Turin: E.R.I., 1970.
- ____ (1971). *Le forme del contenuto*. Milán: Bompiani.
- ____ (1973). *Signo*. Barcelona: Labor, 1994.
- ____ (1975). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- ____ (1977). *Cómo se hace una tesis*. Barcelona: Gedisa, 1983.
- ____ (1978). *El superhombre de masas. Retórica e ideología de la novela popular*. Barcelona: Lumen, 1995.
- ____ (1979). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen, 1981.
- ____ (1980). *El nombre de la rosa*. Barcelona: Lumen, 1982 [utilizo la 6ª ed. de Lumen que incluye *El nombre de la rosa seguido de los textos latinos y por las Apostillas a "El nombre de la rosa"*, edición por la que cita ambas obras].

- _____. (1983). *Apostillas e El nombre de la rosa*. Barcelona: Lumen, 1984, 4ª ed.
- _____. (1973-1983). *Las estrategias de la ilusión*. Barcelona: Lumen, 1990.
- _____. (1984). *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Lumen, 1990.
- _____. (1985). *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Lumen, 1988.
- _____. (1987). *Arte e Bellezza nell'estetica medievale*. Turín: Bompiani.
- _____. (1990). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen, 1992.
- _____. (1992a). *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- _____. (1992b). *Segundo Diario mínimo*. Barcelona: Lumen, 1994.
- _____. (1993). *La búsqueda de la lengua perfecta*. Barcelona: Grijalbo-Mondadori, 1994.
- _____. (1994a). *La isla del día de antes*. Barcelona: Lumen, 1995.
- _____. (1994b). *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen, 1996.
- _____. (ed.) (1972). *Estetica e teoria dell'informazione*. Milán: Bompiani.
- _____. (ed.) (1983). *Beato de Liébana*. Milán: Fr. M. Ricci.
- _____. y VOLLI, U. (1970). *Introduzione a Paralinguistica e Cinesica*. Milán: Bompiani.
- _____. y FASCCANI, R. (eds.) (1969). *I sistemi de segni e lo strutturalismo sovietico*. Milán: Bompiani.
- _____. y SEBEOK, T.A. (1983). *El signo de los tres*. Dupin, Holmen, Peirce. Barcelona: Lumen, 1989.
- _____. COLOMBO, F.; ALBERONI, F.; y SACCO, G. (1973). *La nueva Edad Media*. Madrid: Alianza, 1990.
- _____. y otros (1976). *Los comics de Mao*. Barcelona: Gustavo Gili.
- _____. y otros (1968). *Ideología y lenguaje cinematográfico*. Madrid: Alberto Corazón.
- GIOVANNOLI, R. (ed.) (1985). *Ensayos sobre el nombre de la rosa*. Barcelona: Lumen, 1987.
- GÓMEZ REDONDO, F. (1990). "Edad Media y narrativa contemporánea. La eclosión de lo medieval en la literatura". *Atlántida* 3, 28-42.
- MEGLI, P.; MNETTI, G.; y VIOLI, P. (eds.). *Semiotica: Storia, Teoria, Interpretazione. Saggi intorno a Umberto Eco*. Milan: Bompiani.
- MARICHAL, J. (1984). *Teoría e historia del ensayismo hispánico*. Madrid: Alianza, 2ª ed. ampliada.
- MONTERO CARTELLE, E. (1986). "El mundo medieval en El nombre de la rosa de Eco". *Revista de Filología Románica* IV, 141-157.

- PAREDES NÚÑEZ, J. (ed.) (1989). *La novela policíaca española*. Granada: Universidad.
- PEIRCE, Ch. S. (1931- 1958). *Collected Papers*. Cambridge: Harvard University Press.
- VALLES CALATRAVA, J.R. (1991). *La novela criminal española*. Granada: Universidad.
- VARELA, J.L. (1977). "Raíz y función del ensayo español hoy". En VV.AA (1977), 45-63.
- VV. AA. (1977). *Ensayo (Reunión de Málaga de 1977)*. Málaga: Diputación Provincial.

TEORÍAS PARA EL ESTUDIO DE LA RELACIÓN ENTRE LITERATURA Y ARTE EN EL SIGLO XX

1. Introducción

La relación entre la literatura y el arte, las distintas artes, es uno de los temas que ha gozado de mayor atención crítica desde que se iniciaran las especulaciones teóricas en la Grecia antigua hasta la actualidad. No por ello, sin embargo, se ha llegado a constituir una metodología que, con ciertos visos de "cientificidad" o validez supraindividual, haya dado por zanjada la cuestión o al menos el ámbito concreto desde el que abordarla con unas garantías mínimas de éxito. Por ello, aunque la tradición sea rica en sugerencias, éste sigue siendo uno de los temas pendientes en los estudios sobre literatura y arte en sentido amplio, de ahí la abundante presencia que ha tenido en el siglo XX en las disciplinas más diversas. Es en este punto en el que nos detendremos en el presente trabajo, pues en el pasado siglo las teorías han diversificados sus fundamentos teóricos abriendo así un abanico de posibilidades nuevo en el que se entreve si no una definitiva dilucidación del tema, sí un notable esclarecimiento que, sin olvidar la tradición aludida, apunta a una nueva realidad social en la que tanto el discurso literario como los distintos discursos artísticos se están reestructurando a la par que se produce un importante avance epistemológico presente en todas las ramas de las humanidades. Hay, por tanto, que distinguir entre el hecho de que las distintas artes se hayan relacionado estrechamente y el avance epistemológico que se ha producido en relación a este hecho. En lo relativo al primer punto, la bibliografía es muy abundante.

dante y responde así a la realidad artística de toda una época. En cuanto a la segunda cuestión, la bibliografía también prolifera, si bien es cierto que apunta en direcciones distintas por la inexistencia de una metodología única con la que abordar tan complejas interrelaciones, como ya se dicho. Las visiones históricas desde Platón y Aristóteles hasta la actualidad son frecuentes y nos ayudan a situar y comprender mejor el tema. Pero junto a estas visiones nos interesan especialmente aquellas que conllevan una concreta propuesta teórica y que, por tanto, ofrecen planteamientos fructíferos desde los que abordar su estudio teórico y analítico en toda su complejidad. Aunque en este punto tampoco exista unanimidad entre los investigadores, lo cierto es que se pueden detectar tres líneas fundamentales, de las que nos ocuparemos aquí, y que son las que, por otra parte, han ofrecido mejores resultados. Se trata de la visión "clásica" de la estética, de la literatura comparada y de la semiótica.

2. Tradición y renovación del tópico *ut pictura poesis*

Con origen en la *Epístola ad Pisones* de Horacio, el conocido tópico *ut pictura poesis*, junto con la idea que Plutarco le atribuye a Simónides de Ceos según la cual la pintura sería poesía muda y la poesía una imagen que habla, ha servido para, más allá de la relación entre pintura y poesía, abordar a lo largo de los siglos la relación existente entre la literatura y las diferentes artes. En íntima conexión con la retórica y la poética, a las que se unirá posteriormente la estética, los estudios se centran por lo general en paráfrasis de la teoría clásica a las que se adjuntan ejemplos variados. La amplia labor de historización, que obviaremos aquí por lo que tiene de redundante, convive con reflexiones teóricas que empiezan a hacerse más frecuentes a partir de los años cuarenta.

En esta década aparece una obra fundamental de Étienne Soriau *La correspondencia de las artes. Elementos de estética comparada* (1947), donde se ofrece la feliz expresión que posteriormente ha tenido cierta fortuna entre aquellos estudiosos que han intentado establecer una serie de equivalencias entre distintas manifestaciones artísticas. Centrándose en las correspondencias entre música y literatura y música y artes plásticas, Soriau no duda en afirmar:

Nada más evidente que la existencia de una especie de parentesco entre las artes. Pintores, escultores, músicos, poetas, son

levitas en el mismo templo. Si no sirven a las mismas divinidades, sirven desde luego a divinidades análogas. Hermandad de las musas; compañerismo de los artistas, así manejan ellos el cincel o la estilográfica, el pincel o el arco; unidad del genio en todas sus modalidades: son otros tantos temas de fácil desarrollo (1947: 7).

La idea que subyace en este planteamiento es la de que el arte forma parte de la faceta espiritual del hombre, dentro de la cual constituiría todo un universo. La constatación de afinidades, sin embargo, no es suficiente, pues el crítico reconoce las diferencias así como la problemática que implica detectar los mecanismos que rigen las semejanzas, de ahí que proponga la que llama "estética comparada" como disciplina apropiada para abordar esta concreta problemática: "Llamaremos aquí estética comparada a esta disciplina que se basa en la confrontación de las obras entre sí, así como en el proceder de las distintas artes (como la pintura, el dibujo, la escultura, la arquitectura, la poesía, la danza, la música, etc.)" (*ibidem*: 14-15).

La literatura comparada, por el contrario, se ocuparía de confrontar obras literarias escritas en distintas lenguas y, por tanto, dependientes de grupos nacionales, étnicos o sociales distintos, de diferentes civilizaciones e incluso de diferentes épocas. Heredera de la teoría y la práctica que se produce en Europa desde el siglo XIX, esta concepción de la literatura comparada la restringe al ámbito estrictamente literario, de ahí la necesidad de hablar de otra disciplina cuando se confrontan artes que no son el literario o únicamente el literario. A pesar de todo, la literatura comparada se constituye en modelo por cuanto se sugiere que la estética comparada podría entenderse también como la confrontación de los gustos, los estilos, las funciones artísticas en diversos pueblos, en distintas épocas o en diferentes grupos sociales. Ahora bien, "La base de la comparación [...] consistiría, antes que en una división del arte en artes, en la diversidad de un reparto de sus realizaciones entre sus localizaciones concretas" (*ibidem*: 16). Por lo que la analogía con la literatura comparada sería únicamente aparente desde el momento en que la imitación sólo se consideraría lícita debido a la más importante transposición de las formas, la traducción. Y es que unas artes se imitan más fácilmente que otras, "como si fueran lenguas de una misma familia", de donde deduce el crítico que hay una "curiosa genealogía" entre ellas que no explicita.

Por tanto, las diferencias entre literatura comparada y estética comparada quedan establecidas en los siguientes términos:

Las diferentes artes son como distintas lenguas, entre las cuales la imitación exige la traducción, un nuevo pensar en un material expresivo totalmente distinto, una invención de efectos artísticos, antes paralelos que literalmente análogos. Y las diferentes etnias, culturales o temporales, en las artes plásticas, o en la música, son, con relación a ello, cosa de muy poca monta, equiparables a la diferencia que puede advertirse en las literaturas de lengua francesa, entre un normando como Flaubert o un escritor del Mediodía como Daudet; todo lo más, entre un francés que lo es por nacionalidad, y un suizo como Cherbuliez; o entre belgas como Verhaeren o Maeterlinck (*ibidem*: 21).

En definitiva, Soriau detecta un hecho actualmente aceptado: el comparatismo es necesario en tanto que medio de conocimiento más allá de las disciplinas que se consideran explícitamente comparatistas.

De principios de la misma década es la obra de Rensselaer W. Lee *Ut pictura poesis* (1940). El fin de la doctrina del *ut pictura poesis*, que gozaba de cierto vigor todavía en el siglo XVIII, se produce cuando, frente a las concepciones humanísticas, surge un creciente interés por la naturaleza, cuando se detecta una tendencia general en el arte y el pensamiento humano a apartarse de la concentración exclusiva en la figura humana, cuando, finalmente, el interés por la doctrina del genio original crece de forma notable. Y en este contexto la aportación de Lessing es innegable:

Entre las influencias emancipadoras del siglo XVIII, Lessing se yergue como el último y uno de los más grandes aristotélicos, y el *Laokoön* como uno de los últimos bastiones del humanismo renacentista. Pues al limitar la pintura y la poesía a aquellos temas que, en su opinión, mejor convenían a sus recursos imitativos, impuso a ambas severas restricciones humanísticas; negando a la poesía, cuyo ámbito propio pensaba él que era el de la acción humana, las descripciones de escenas y objetos de la naturaleza, y a la pintura [...] prácticamente todo lo que no fuera la belleza corporal (1940: 133).

A la dificultad que entraña el tema se refiere Thomas Munro en dos obras fundamentales: *The Arts and Their Interrelations* (1949) y *Les Arts et Leurs Relations Mutuelles* (1954). La propuesta es una catalogación previa de las artes ya que el propio concepto de arte se refiere a una realidad sumamente compleja y variable que lo condiciona todo.

Helmut Hatzfeld también dedica su atención al tema en un libro en el que, aunque dedicado a la literatura francesa, no falta una reflexión teórica de base: *Literatura through Art. A New Approach to French Literature* (1952). Hatzfeld expone abiertamente su actitud formalista al confesar que en la obra ha intentado aplicar los principios de Wölfflin al terreno literario, inseparable a su juicio del artístico; además, aboga por el uso de la historia de las ideas. El fundamento de su postura es claro: "El principio según el cual el enfoque básica y predominantemente estético en el análisis de todo arte es insustituible siempre y cuando no se desee despojar a este último de su carácter propio, no sólo me ha parecido un punto de vista correcto sino un [criterio] absoluto" (1952: 223). De esta posición se deduce que para él sólo se podría hablar de correspondencias cuando las intenciones expresivas y las poéticas son comparables y hay, además, similitud en los medios técnicos utilizados. De esta manera, al excluir la morfología de las artes, se centra en paralelismos temáticos que desembocan en la vaguedad, problema que se presenta en este campo con no poca frecuencia debido a la ausencia de sólidos fundamentos teóricos que sirvan de guía en los análisis concretos.

Centrado en la poesía inglesa, Jean H. Hangstrum aborda el tema en *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray* (1958), donde señala el origen clásico del planteamiento así como las malas interpretaciones que se han realizado de Horacio, hecho que posteriormente también ha puesto de manifiesto García Berrio (1977).

Una obra clásica sobre el tema es la de Mario Praz *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales* (1967), en la que se realiza un recorrido histórico desde la antigüedad al arte contemporáneo aportando ejemplos ilustrativos y variados y una concreta propuesta teórica:

Análogamente [a Propp y su *Morfología del cuento*], cabe preguntarse si, al margen de la diversidad de medios expresivos en que se realizan las distintas obras de arte, no operarán en todas

ellas ciertas tendencias estructurales idénticas o similares para cierto período, que se manifestarían en el modo en que las personas conciben, ven o, mejor aún, memorizan estéticamente los hechos. Quizás esa identidad estructural proporcionaría una base para la comparación entre las artes. De manera que los diferentes medios de expresión corresponderían a la diversidad de los cuentos populares. La tesis de la variación de los personajes y de la constancia de la función tendría la siguiente contrapartida: los medios expresivos varían pero la estructura sigue siendo la misma (1967: 60).

Esta posición estructural, aunque no vaya acompañada de la metodología pertinente que permita operar en un sentido concreto, viene a aportar una posición materialista frente al idealismo y vaguedad de otros autores que depositan en el alma humana una variedad de manifestaciones artísticas que, por encontrarse precisamente ahí, están conectadas entre ellas como si con ello pudieran y debieran poner de manifiesto la grandeza del ser humano y de sus capacidades expresivas olvidando que el hombre existe sólo en una sociedad concreta que es portadora de determinados modelos los cuales actúan como referencia, ya sea negativa o positiva, y condicionan la existencia de las distintas artes y, por lo tanto, de sus similitudes, diferencias, contacto con la propia tradición o con otras, etc., etc.

René Wellek y Austin Warren también tratan el tema en su conocida *Teoría literaria* (1948), obra ambiciosa que hay que situar ya en el ámbito de una reflexión consciente, explícita y profunda. Junto a los temas de fuentes, influencias, inspiración o cooperación, creen estos autores que el hecho de que la literatura haya intentado ofrecer los efectos de la música, convertirse en pintura verbal o conseguir efectos escultóricos constituye un problema de mayor importancia. Las relaciones entre la literatura y las diferentes artes existen pues, otra cosa es que la forma de abordarlas haya sido correcta. En este punto se critican modos de proceder relativamente habituales como la afirmación de que dos manifestaciones artísticas producen la misma disposición de ánimo, la justificación de paralelos por las intenciones o teorías del crítico, la comparación de las artes por su común fondo social y cultural o la explicación por el "espíritu de época" como hace la *Geistesgeschichte* alemana. Descartados estos métodos queda una posibilidad: "Es evidente que el método más directo para esta-

blecer un paralelo entre las artes se basa en el análisis de las obras de arte propiamente dichas y, por tanto, de las relaciones estructurales" (1948:155). Lo que no resuelve otro problema: cuáles son los elementos comunes y comparables en las artes, problema que a juicio de los críticos no se puede solventar trasvasando al ámbito literario los conceptos de estilo procedentes de la historia del arte y de autores como Spengler, Wölfflin o Walzel porque las artes no se desarrollan con igual ritmo al mismo tiempo. Por tanto, descartado el formalismo, se apuesta por un estructuralismo que, más profundo que el de Praz, contempla el carácter dialéctico de estas relaciones:

Las distintas artes -artes plásticas, literatura y música- tienen cada una su evolución particular y una distinta estructura interna de elementos. En indudable que guardan relación mutua constante, pero estas relaciones no son influencias que parten de un punto y determinan la evolución de las demás artes; han de entenderse más bien como complejo esquema de relaciones dialécticas que actúan en ambos sentidos y viceversa, y que pueden transformarse completamente dentro del arte en que han entrado (*ibidem*:161).

A pesar de que el siglo XX no ha dejado de presentar muestras cada vez más irrefutables de las correspondencias entre las distintas artes, no han faltado autores que en la línea que inaugurara Lessing (1766), aunque con distintos argumentos, han intentado establecer diferencias tajantes. Uno de los casos más significativos es el de historiador polaco Wladyslaw Tatarkiewicz quien, en el primer volumen de su *Historia de la estética*, expone el objetivo amplio de su obra como una sistemática presentación de los conceptos existentes en todas las etapas de la evolución de la disciplina, su esencia, su desarrollo y sus mutuas relaciones. Para él, los teóricos del arte han de estudiar la teoría de la poesía, de la música, de las artes plásticas y de la estética vertida por los artistas no sólo en sus obras teóricas sino también en las obras de creación, lo que no le impide afirmar que:

La estética, igual que casi todas las ciencias, trata de llegar a los enunciados más generales, pero también trata de penetrar en los particulares. Tiene por tanto dos aspectos, uno general y otro particular. Cada arte suministra a la estética el material para sus

investigaciones sensoriales y como son artes distintas, las teorías de la poesía, de la música y de las artes plásticas, se desarrollan por distintos caminos. No sólo las diferencias sino también las oposiciones separan las artes plásticas de la poesía; las primeras son accesibles directamente para los sentidos mientras que la poesía se basa en símbolos lingüísticos. Es natural que las distintas teorías e ideas estéticas difieran entre sí, ya que provienen de diferentes campos: unas de la literatura, otras de la estética en sentido estricto de la palabra; unas interpretan el mundo de las imágenes sensoriales, otras el de los símbolos intelectuales (1970, I: 11).

Unos años después, en *Historia de seis ideas*, Tatarkiewicz realiza un fiel recorrido histórico por las relaciones existentes entre arte y poesía aportando las oportunas aclaraciones conceptuales y señalando la función que han desempeñado las artes en diferentes períodos históricos. Esta revisión historiográfica termina con la aceptación de que las artes "guardan numerosos parecidos entre sí", como la poesía y las artes visuales, pero también diferencias fundamentales -aunque no sean las que señalaban los griegos- que las hacen inconfundibles. Estas diferencias las resume en dos:

1. Las artes visuales presentan cosas, y la poesía únicamente símbolos. Por tanto, el carácter de una es directo, y el de la otra no; mientras que una es siempre concreta y gráfica, la otra puede y debe operar con abstracciones. [...] En una [el origen de las experiencias] es principalmente la forma, en otra- el contenido. En una, el origen de la experiencia, de la emoción y del placer es el mundo visible; la otra no lo representa en absoluto directamente, sino que únicamente lo sugiere por medio de símbolos. [...]

2. En lo concerniente a las mismas artes, nos encontramos incluso con dos tipos de experiencia estética. O nos centramos en la obra de arte en sí, en sus colores, sonidos, palabras y acontecimientos que en ella se representan -o consideramos las asociaciones, pensamientos y sueños que produce. En el primer caso, la obra es en sí misma el objeto directo y real de la experiencia, mientras que en el segundo la evoca únicamente (1975: 151).

Con argumentos distintos, y tras ofrecer una elaborada propuesta metodológica para abordar el análisis del fenómeno artístico, José Jiménez también establece distinciones:

Pero no hay semejanza o paralelo expresivo entre las distintas artes sobre el que establecer su unidad. Como puede reconstruirse ya en el mismo Lessing, la expresión no es algo "indistinto": los diferentes medios expresivos de las artes nos hablan de una diversidad constitutiva, sobre la que se asienta por otra parte la riqueza y variedad de la experiencia estética. En último término, los intentos de situar en la expresión o el lenguaje el criterio de la unidad de las artes suponen, inevitablemente, una "reducción" o puesta en cuestión de esa riqueza y variedad expresiva. Y por debajo, con toda probabilidad, se adivina el designio de una delimitación nítida y excluyente entre el arte y el no-arte, que permita acotar con las pretensiones de "naturalización" que les son consustanciales una franja o "espacialismo", en ese universo de "espacialismos" que caracteriza culturalmente a la modernidad (1986: 306).

Como conclusión puede decirse que el tópico, entendido en sentido moderno, esto es, como relaciones o correspondencias entre distintos tipos de arte, sigue teniendo una presencia importante en los estudios literarios y artísticos. Ahora bien, conviene puntualizar que el horaciano *ut pictura poesis* ha tenido distintas formulaciones a lo largo de la historia, no siempre acordes con su sentido primario, como algunas que señala oportunamente Hernández Guerrero (1990:11 y ss.): *ut poesis pictura non erit, ut poesis, poesis* o *ut poesis pictura*.

En lo que se refiere al estudio de las relaciones interartísticas, las propuestas estructurales -frente a las de carácter esencialista-, son las que, aunque sin haber logrado alcanzar el objetivo final, se han mostrado como las más fructíferas.

3. Literatura y arte en literatura comparada

La literatura comparada se ha constituido en un ámbito privilegiado dentro del cual abordar la relación de la literatura con las demás artes. Pero no siempre ni en todos los lugares ha sido así. Henry H. H. Remak

en su trabajo "La literatura comparada: definición y función" (1961) marca un antes y un después ya que con su consabida ampliación de límites para la disciplina legitima el estudio de estas relaciones. Recordemos la definición:

La literatura comparada es el estudio de la literatura más allá de las fronteras de un país particular y el estudio de las relaciones entre la literatura y otras áreas del conocimiento o de la opinión, como las artes (i.e., pintura, escultura, arquitectura música), la filosofía, la historia, las ciencias sociales (i.e., política, economía, sociología), las ciencias naturales, la religión, etc. En resumen, es la comparación de una literatura con otra u otras y la comparación de la literatura con otros ámbitos de la expresión humana (1961:89).

En la Universidad de Indiana, en la que era profesor Remak, se estudiaban y se incluían en los planes de estudio desde hacía años las relaciones recíprocas entre la literatura, el arte y la música, hecho no aislado en Norteamérica aunque sí en Europa, en donde sólo puede citarse la excepción de Alemania. Se trata claramente de la ampliación de la literatura comparada en dos direcciones muy concretas: la que atañe a la relación entre la literatura y las demás artes y la relativa a la comparación supradisciplinar. Pero, además, el artículo apunta directamente contra el positivismo practicado por los autores franceses que se citan explícitamente como Van Tieghem, Carré y Guyard, Étiemble o Jeune, los cuales ni siquiera mencionan el tema en sus conocidas obras, mientras Pichois y Rousseau sólo le dedican dos páginas. En cualquier caso, no es que los franceses no sintieran interés por el estudio comparado de las artes, sino que mostraban serias reservas a su inclusión en la literatura comparada, hecho que Remak explica por razones históricas: la literatura comparada ha limitado su campo de estudio únicamente a la literatura por lo que la ampliación de la comparación a otros dominios podía conllevar una acusación de charlatanería que iría en detrimento de la aceptación de la disciplina como un dominio académico respetable. Además, Remak anota una falta de coherencia lógica, no resuelta aún por los americanos, entre el estudio de la literatura más allá de las fronteras nacionales y el estudio de la literatura más allá de sus fronteras disciplinares.

De repercusión impensable incluso para su mismo autor, esta

ampliación del dominio de la disciplina va a estar presente, por lo menos en teoría, en numerosos investigadores posteriores. Pero antes veamos esas escasas páginas que dedicaban bajo el epígrafe "Literatura y bellas artes" Pichois y Rousseau al tema, cuyo escueto estudio de las transposiciones de arte, los salones, las descripciones de museos extranjeros o la música y el arte de los jardines va antecedido de una declaración de principios:

Pese a ser evidentes (ya en 1810, Sobry publicaba un *Cours de peinture et littérature comparée*), sus relaciones aún no están bien indagadas. Francia ha hecho de ellas una rama de la estética y las envuelve en la abstracción, mientras que uno podría mantenerse útilmente en los contactos de hecho. El sentido común se limita a vagas constataciones: las artes se dirigirían al hombre en general; la literatura, a despecho de las traducciones, a grupos limitados; las primeras a los sentidos, la segunda al espíritu (1967: 154).

Vemos, por tanto, la precariedad de la situación que parece resolverse dejando el estudio de las relaciones de la literatura y las artes a la estética, aunque no siempre va a ser así. En una obra reciente Jean-Michel Glickson ofrece una visión histórica del tema desde Platón hasta el siglo XX que parte de una concreta posición teórica: "La reflexión sobre la belleza y toda la historia de la estética demuestran que se puede reducir a la literatura y a las artes a principios comunes" (1989: 218). Ahora bien, ¿cuáles son esos principios?, ¿cómo se puede acceder a ellos? Es el problema que sigue sin resolverse y, en este sentido, la constatación histórica del hecho sirve para legitimar su estudio en el ámbito de la literatura comparada, aunque la estética esté omnipresente. Esta presencia del tema en dos ámbitos diferentes no tiene que constituir necesariamente un problema para su estudio, como había puesto de manifiesto años antes John Fletcher al adherirse a la definición de literatura comparada de Remak:

la definición de Remak ha de ser preferida sin duda, en tanto que específicamente permite la investigación y exploración de los puntos de contacto entre la literatura y otras artes (tales como la música y la "poesía pura", el cine y la novela) que muchos comparatistas activos consideran que caen tanto, si no

más, dentro de su jurisdicción, como en la correspondiente a la estética general (1974: 132).

Y es que mucho tiempo antes Ulrich Weisstein ya había denunciado, tras mostrar igualmente su acuerdo con la posición de Remak, que: "Hace relativamente poco tiempo, el estudio de las artes en sus relaciones recíprocas era una tierra de nadie tanto científica como académicamente; unas veces dicho estudio era anexionado por la estética y otras por la historia del arte o de la música" (1968: 298). Weisstein constata la falta de estudios en Francia que ya había denunciado Remak y que el crítico alemán confronta con la variedad y cantidad de estudios presente en Estados Unidos, desde el grupo de trabajo de la *MLA General Topics*, a números monográficos de revistas como *Comparative Literature Studies* y *Comparative Literature* y otros muchos trabajos. Tampoco en Holanda se había hecho mucho hasta ese momento. Sin embargo, el autor alemán se enorgullece de la tradición existente en su país que remite a Lessing y Winckelmann, y en la que incluye a Wölfflin y Walzel en la primera década del siglo, a Strich, Vossler y Wais en las décadas de los veinte y los treinta en los que resalta su repercusión en los países anglosajones, para terminar señalando la decadencia de este tipo de estudios en la preguerra, en la posguerra e incluso en el momento en que escribe.

Coherente con la tradición en la que se inserta Weisstein realiza su propuesta: "El primer paso importante para aclarar la relación existente entre la estética y la literatura comparada consistiría en delimitar exactamente eso que Walzel y Wais han dado en llamar "estética comparada", es decir, los problemas relacionados con las estructuras fundamentales de las artes: distinción entre arte temporal y espacial, y entre arte profundo y superficial" (1968: 306). Por tanto, parece que la literatura comparada no es la disciplina más adecuada para abordar estas relaciones puesto que, aunque no se nieguen "las posibilidades de aplicación de toda esta problemática sobre la literatura comparada" (*ibidem*), de inmediato se aclara que su ámbito de acción quedaría limitado a las analogías. Por otra parte, se sugiere que el método de estudio más adecuado consiste en actuar de "modo pragmático", esto es, empezar por "investigar los contextos claramente determinables, es decir, los *rapports de fait*" (*ibidem*: 311), por lo que desemboca en una propuesta tan positivista como la que utilizaban sus colegas franceses para estudiar varias literaturas. El crítico cree en la uni-

dad original de las artes que Kut Wais había aceptado tras constatar la existencia de *talentos dobles*; cree, igualmente, que las formas límite de la literatura y las formas mixtas constituyen un buen campo de estudio.

En definitiva, Weisstein constituye un caso claro de teórico y práctico de la literatura comparada que acepta y defiende la existencia de interrelaciones entre la literatura y las demás artes pero que, inmerso en una tradición estética de índole fundamentalmente formalista, es incapaz de ofrecer una metodología comparatista operativa en tanto que la constatación de las relaciones de hecho no es válida, entre otras cosas, porque ya se habían puesto de manifiesto sus carencias en los estudios comparatistas de la literatura.

Franz Schmitt-von Mühlenfelds se inscribe en la misma tradición del autor anterior, de ahí que parta justamente de las teorías de Weisstein y de la reivindicación de este ámbito de estudio para la literatura comparada, como ya había puesto de manifiesto toda una rica tradición de estudios en Norteamérica y el influyente *IX Congreso de la Asociación Internacional de Literatura Comparada* celebrado en Innsbruck en 1979 y dedicado al tema. En lo que se refiere a Weisstein, retoma las teorías que hemos visto para ponerle una objeción más seria de lo que podría parecer en principio por las derivaciones que conlleva: olvidar la dimensión histórico social de su objeto, en otras palabras:

Justamente esto, o sea el peligro de la caza de analogías, es decir, de la afirmación de correspondencias estilísticas realmente muy vagas entre las artes en determinadas épocas es lo que ha desacreditado el método de la iluminación recíproca de las artes. Un deslizamiento hacia lo periodístico, hacia la comparación de las artes ciertamente ingeniosa pero no fundada científicamente, estaba tan a la orden del día, que resulta difícil salvar el método de Walzel de mucho seguidor inepto como un método serio y fértil y establecerlo científicamente. Ante todo habría que averiguar si se puede suponer un estilo de una época realmente determinable como fundamento de una comparación de las artes (1981: 172-173).

Nos encontramos, por consiguiente, con un programa que, aunque incompleto, constituye un avance importante en el estudio comparado de la literatura y las artes desde teorías actuales que, por su carácter crítico,

presenta un gran interés para los análisis concretos. En esta dirección Michel Riffaterre ha afirmado recientemente el carácter complementario de la literatura comparada y los estudios culturales: "I propose accordingly that the future of the discipline lies not in a partial or total merger with cultural studies but in a redistribution of their respective tasks and in defining the two approaches as complementary rather than as polar opposites" (1995: 67). Y es que, como ha señalado Raymond Bayer, hasta la estética en Estados Unidos a finales del siglo XX tendió a convertirse en "una doctrina de la cultura" (1961: 442).

En Europa el tema se sigue estudiando pero, antes de que se haya llegado a un acuerdo general sobre la licitud de su estudio en la literatura comparada, otras disciplinas -sobre todo la semiótica-, no ya la estética a la manera clásica que hemos visto, lo han hecho suyo ofreciendo visiones variadas, fructíferas y acordes con la realidad artística de nuestra época.

4. Semiótica y estética

En el campo del arte, como en el de la literatura, han sido muchos los métodos de análisis que se han ensayado a lo largo de los siglos -Juan Plazaola (1991) señala algunas de las tendencias, sólo dentro de la semiótica, que pueden servirnos de muestra de la enorme variedad existente: estética experimental, estética hedonista, estética de la endopatía, estética idealista, estética psicoanalítica, estética formalista, estética sociológica, estética marxista, estética semiótica, estética operativa, estética fenomenológica, estética neotomista, estética estructuralista, estética industrial-. En el siglo XX la lingüística ha constituido un punto de referencia sumamente fructífero, aunque no por ello ha dejado de suscitar abundantes polémicas. En lo relativo a las relaciones mutuas entre las artes, la semiótica, que ya se había mostrado como una perspectiva de estudio sumamente operativa en otros ámbitos, va a empezar a relacionarse con el arte para constituir lo que muchos investigadores han llamado una semiótica estética o una estética semiótica. El principal escollo que debieron vencer los partidarios de esta nueva vía teórica fueron las objeciones de aquellos otros que consideraban que todo método con base directa o indirecta en la lingüística era inapropiado para el estudio de las artes tradicionales, algo que afectaba lógicamente a todo el pensamiento contemporáneo desde el formalismo ruso a la semiótica postestructural.

Uno de los autores que se ha pronunciado más claramente en este

sentido es Simón Marchán Fiz. Para él ciertas obsesiones metodológicas presentes en el estructuralismo, la estética semiótica o la estética de la información tienen su origen en la "lógica de la clasificación" que ya se detecta en Kant:

No obstante, la búsqueda de ciertas condiciones universales a cumplimentar por las obras, que ha decantado en nociones tan actuales como el "lenguaje artístico" o el "texto artístico", delata que todavía no se ha abandonado un proceder metodológico que recuerda el empleado por Kant. Sólo que, ahora, el nuevo "trascendentalismo" se aloja del lado de los objetos. Las diversas estéticas de la formalización comparten una creencia positivista de que existen hechos artísticos de carácter objetivo. A diferencia de lo que acontece en el Iluminismo, la "especificación" de lo artístico se levanta sobre unos principios *a posteriori*, es decir, extraídos de una observación que se detiene en las obras artísticas. Tal vez se deba asimismo su productividad a borrar las diferencias de obras singulares en aras de parámetros diversos, llámense éstos estilos, ismos o tendencias (Marchán Fiz, 1987: 238).

Para el esteta español, el problema se centra en el estructuralismo -movimiento al que había criticado desde su aparición en nuestro país, S. Marchán Fiz, 1970-, cuyos orígenes y vigencia trata para concluir con un rechazo frontal:

Para esta corriente [estructuralismo] la obra artística es una estructura en el sentido estricto, es decir, en el que la vincula a las nociones de modelo o sistema, tal como se entienden en las ciencias físico-matemáticas y son trasvasados al sistema lingüístico. La aplicación indiscriminada de tales modelos al mundo artístico provocó lo que se ha denominado imperialismo de la lingüística sobre la teoría estética, así como una tendencia a diluir la obra artística en el lenguaje. Durante algún tiempo se habló de la transición, hoy afortunadamente superada, de la estética a la semiología o la semiótica, así como de la semiótica estética, es decir, de una reflexión estética reducida a una teoría de los signos como una nueva ciencia universal (1987: 240-241).

Entre otros elementos criticados, como es el mismo trasvase citado de los modelos de la lingüística, hay que tener presentes la eliminación del artista y el culto al lenguaje objeto que ya detecta en Saussure y que no responde a la realidad pues ya el mismo Mukarovsky reivindicó tempranamente la figura del emisor y del receptor de la obra artística. Frente a tal tendencia, Simón Marchán apuesta por la interpretación que, como señala muy oportunamente, se puede detectar en la misma semiótica. El ejemplo que pone, Umberto Eco, no puede ser más significativo de una trayectoria amplia que ha ido adaptándose a los distintos tiempos para desembocar en una semiótica de signo postestructural, aunque al crítico lo que le interesa de Eco es el hecho de que reconozca que no existe una relación unívoca entre la obra artística y sus contenidos, lo que conlleva la consideración del lector en el proceso de producción de sentido que, por su parte, no estaría dado de antemano ni sería único y plano. De ahí el abandono del concepto de signo por el de símbolo. En definitiva, con esta posición se aboga por la complejidad y riqueza de la obra artística cuya comprensión iría más allá de las rígidas formalizaciones del método estructural que se presentan así como inapropiadas y deformantes.

Más interesado por el lenguaje en sentido amplio, José Jiménez sitúa el problema en su concreto marco histórico y filosófico: un siglo veinte dominado por el radical cuestionamiento de la capacidad de significación de todo lenguaje. Este hecho, junto a la crisis del academicismo en el sistema tradicional de las artes y el agotamiento histórico del concepto de mimesis, explicaría la presencia del lenguaje en el campo artístico, a lo que hay que unir la renovación formal y expresiva procedente de las vanguardias artísticas. Por otra parte, el estructuralismo, con su vocación cientifista, pretendió acabar con la especulación filosófica acerca de los problemas estéticos, hecho considerado por Jiménez como profundamente negativo ya que tal tipo de especulación no puede ignorarse en ningún caso. Además:

La objeción más fuerte para la construcción de una teoría de las artes como "lenguajes" a partir de la extrapolación de los métodos de la lingüística residiría precisamente aquí: es francamente dudoso que en ninguna de las artes funcione una "estructura" (en el sentido más fuerte del término) externa a los textos o a las obras, que posibilite y a la vez condicione su producción,

como sucede en la lengua en el caso de los lenguajes naturales (1986: 275).

Pero esta crítica no conlleva un rechazo en bloque de todas las disciplinas puesto que en la medida en que la semiótica se ha ido abriendo hacia la filosofía el crítico acepta sus planteamientos, sobre todo los de una semiótica que él llama "semiótica de la significación", esto es, una disciplina abierta a los problemas epistemológicos y de teoría del conocimiento suscitados por la teoría general de los signos y ajena al reduccionismo del primer estructuralismo. Esta semiótica de la interpretación se ocuparía de estudiar, primero, la teoría general de la significación integrando los resultados obtenidos por la semiótica, la especulación filosófica en torno al signo y los problemas de la significación hasta llegar a la lógica formal y a la filosofía del lenguaje última; segundo, la semiótica de la comunicación teniendo en cuenta su carácter parcial; y, tercero, la significación estética o significación representativa en tanto que podrían acogerse otros planos de la significación de las distintas culturas que funcionan mediante producción de imágenes. Además, la significación estética sería significación representativa por cuanto es siempre "representación de la vida", proyección antropológica de una posibilidad verosímil" (*ibidem*: 289). De ello se deduce que el concepto de símbolo es más apropiado que el de signo.

Estas críticas al formalismo-estructuralismo se entienden si consideramos las teorías que aparecen a principios de siglo y que se repetirán después hasta la saciedad. No podemos ignorar que el mismo formalismo ruso nace íntimamente ligado a los movimientos de vanguardia, sobre todo el cubismo, el simbolismo y el futurismo, y que destacados teóricos de esta escuela fueron amigos de pintores y aficionados a la pintura (v. Falcó, 1990). El caso de Jakobson es sintomático por muchos motivos. Ya en su juventud se manifestó sobre la relación entre las artes, por ejemplo en un texto que tituló "Futurismo", en el que basaba la relación entre pintura y poesía en la noción de verosimilitud. Pero será en su famosa comunicación "Lingüística y poética", de una gran repercusión en Occidente, donde sus ideas al respecto se expongan claramente tras plantear el problema de la poética en los términos de todos conocidos: ¿Qué es lo que hace que un mensaje verbal sea una obra de arte?. Jakobson puntualiza:

Está claro que muchos de los recursos que la poética estudia no se limitan al arte verbal. Podemos referirnos a la posibilidad de

hacer una película de *Cumbres borrascosas*, de plasmar las leyendas medievales de frescos y miniaturas, o poner música, convertir en ballet y en arte gráfico *L'après-midi d'un faune*. Por chocante que pueda parecernos la idea de convertir la *Ilíada* y la *Odisea* en cómics, algunos rasgos estructurales del argumento quedarán a salvo a pesar de la desaparición del envoltorio verbal. Preguntarnos si las ilustraciones de Blake a la *Divina Comedia* son o no apropiadas, es ya una prueba de que pueden compararse entre sí artes diferentes. Los problemas del Barroco o de otro estilo histórico desbordan el marco de un solo arte. Al tratar la metáfora surrealista, difícilmente podríamos dejar en el olvido cuadros de Max Ernst y las películas de Luis Buñuel, *Le chien andalou* y *L'âge d'or*. En pocas palabras, muchos rasgos poéticos no pertenecen únicamente a la ciencia del lenguaje, sino a la teoría general de los signos, eso es, a la semiótica general. Esta afirmación vale, sin embargo, tanto para el arte verbal como para todas las variedades del lenguaje, puesto que el lenguaje tiene muchas propiedades que son comunes a otros sistemas de signos o incluso a todos ellos (rasgos pansemióticos) (1960: 348-349).

Ni que decir tiene que el teórico ruso apunta a hechos incuestionables, lo que no ofrece es el marco metodológico oportuno para abordar todas las cuestiones expuestas ya que la propuesta que hace en "Lingüística y poética" es operativa sobre todo para el estudio de la poesía, que él mismo realiza, pero de difícil aplicación a otros ámbitos justo por el inmanentismo formalista que la caracteriza y que se extenderá teniendo fieles seguidores en distintas latitudes, los cuales, al abordar el tema de las correspondencias entre las artes, cometen muchos de los errores criticados por Marchán Fiz y otros autores.

Ahora bien, no todo en el estructuralismo fue inmanentismo jakobsoniano. Jean Mukarovsky da pruebas de ello tempranamente mostrando la modernidad del Círculo Lingüístico de Praga en muchos aspectos. Tras determinar tempranamente que el arte es un hecho semiológico y que la obra artística posee el carácter de signo (Mukarovsky, 1934), toda su trayectoria teórica se va a centrar en la estética y la semiótica del arte, dentro de las cuales aborda no sólo la literatura sino también la arquitectura,

el cine, el teatro y las artes plásticas. Será en un ensayo que en el que trata de las últimas donde considere el tema de las relaciones entre las artes a partir de una serie de comparaciones encadenadas. En primer término, diferencia la obra artística del objeto de la naturaleza porque la primera es creada intencionalmente y el segundo se constituye de forma casual. Ahora bien, como toda creación humana es intencional, hay que distinguir entre los productos que sirven a un objetivo determinado y los que tienen finalidad en sí mismos:

La obra artística es, pues, un signo que debe comportar significación supraindividual. Sin embargo, apenas pronunciamos las palabras "signo" y "significación" se nos ocurre el signo más corriente y conocido; la palabra, el lenguaje. Y no sin razón, pero a pesar de esto, o precisamente por esto, tenemos que ser conscientes de la diferencia entre el signo artístico y los signos lingüísticos. La palabra -en su uso normal, no poético- sirve a la comunicación. [...] A pesar de esto, la significación de la obra artística, precisamente en tanto que obra artística, no consiste en la comunicación. La obra de arte no tiende, como ya hemos dicho, a nada que esté fuera de ella, a ningún objeto exterior. Sin embargo, sólo se puede comunicar acerca de algo que se encuentra fuera del signo artístico. El signo artístico, a diferencia del comunicativo, no es "servil", o sea, no es instrumento (1944: 264-265).

Se trata, como puede verse con claridad, de la formulación de la que llama función estética (1946: 164-165), función poética en Jakobson. Ahora bien, Mukarovsky ofrece un concepto de estructuralismo dialéctico y abierto que atiende tanto al emisor como al receptor de la obra. En lo relativo al primer punto, veamos su idea de estructura:

Como característica específica de la estructura del arte consideramos las relaciones mutuas entre sus componentes, relaciones dinámicas por su propia esencia. Según nuestra concepción puede ser considerado como estructura solamente aquel conjunto de componentes cuyo equilibrio interno se altera y se remoda continuamente y cuya unidad se manifiesta como un conjunto de contradicciones dialécticas (1946: 158).

La obra artística es un signo sumamente complejo que tiene un emisor y un receptor, y antes de que el receptor llegue a descubrir el sentido general, tiene que realizarse el proceso de configuración del mismo. Además, todos sus componentes son portadores de significación, no sólo el contenido. Por otra parte, se trata de un signo que no pone de manifiesto, como el signo lingüístico, una relación definitiva y unívoca con la realidad, sino el proceso dentro del cual se realiza tal relación.

De acuerdo con estas ideas, la visión de las relaciones entre las artes es vista en toda su complejidad. En principio, el autor checo reconoce que cada una de las artes "establece necesariamente relaciones llenas de tensión con las demás artes" (1946: 159) ya que dentro de una cultura nacional las diferentes artes pueden converger entre sí o diferenciarse, pero la mayoría de las veces se transforman al mismo tiempo que la jerarquía existente entre ellas. Por eso reconoce la existencia de la "unión mutua de todas las artes" (1944: 267), por lo que al compararlas se comparan elementos que tienen la misma esencia en tanto que cada obra de arte constituye un signo estético. Tal opinión responde a la idea clásica de que el arte es único y tiene gran cantidad de géneros (*ars una, species mille*). A ello hay que unir el hecho de que un mismo artista cree o produzca en varias artes, a que los temas pasen de un arte a otro, a que las artes se unan libremente o se combinen de forma muy variada. Lessing con su *Laocoonte* sirve de referencia en tanto que el autor alemán estableció que las artes se diferenciaban por el carácter de sus materiales, a lo que Mukarovsky puntualiza:

El papel del material en el arte y en las artes plásticas no es el de vigilar severamente los límites entre las distintas artes, sino el de estimular la fantasía del arte mediante sus características limitadoras y reguladoras, una oposición fructífera y por supuesto también a la conformidad. [...]

Es, pues evidente, que el material por el que las distintas artes se diferencian unas de otras y por el que las artes plásticas en su conjunto se distinguen de las demás artes, no es un mero fundamento inerte del trabajo artístico, sino que es casi un factor viviente que guía el trabajo e interviene de manera continua -positiva o negativamente- en él. Sus distintas características, entrando en el ámbito de la creación artística, se transforman en significaciones artísticas elementales (1944: 269-270).

De todo lo expuesto hasta aquí puede deducirse claramente cuan infundados e injustos son muchos de los ataques que recibe Mukarovsky por parte de unos críticos que parecen desconocer su obra y que la identifican con el estructuralismo de signo inmanentista, frecuente en Francia en una determinada época, obviando así una propuesta que presenta gran operatividad en el campo de las artes, como se deduce de los escritos del autor checo, y que, lo mismo que las propuestas de Morris y Peirce (v. Calabrese, 1985: 78-83, 91-96, 143-44; Chavtik, 1981; Jiménez, 1986: 267-268, 278-282; Rossi-Landi, 1967; Smith, 1972; Steiner, 1977; Winner, 1976), ha desempeñado un papel fundamental en la constitución de la moderna semiótica.

Omar Calabrese, frente a los autores que hemos visto que rechazan la semiótica en el ámbito de la estética, da tanta importancia a la semiótica que califica de crítica artística presemiótica a toda la actividad especulativa que se produjo con anterioridad a Ch. Morris. Tras revisar las relaciones entre semiótica y estética haciendo un recorrido histórico y centrándose en Italia, donde tales relaciones han sido especialmente fructíferas, él mismo se incluye, en tanto que teórico, en este movimiento. La aceptación, no obstante, no elimina lo que llama "tradiciones" y "problemas" de la disciplina. Uno de estos problemas lo constituye el hecho de que se haya hablado, sin precisar, de "lenguaje artístico", "lenguaje cinematográfico" o "lenguaje arquitectónico" confundiendo el viejo concepto croceano de expresión con los nuevos análisis estructuralistas. La ventaja de esta actitud es que difundió la idea de que era posible analizar los fenómenos artísticos en términos de signos aun antes de que estuvieran sentadas las bases científicas del estructuralismo. Pero este análisis semiótico se enfrenta con una serie de problemas. En primer término, el idealismo croceano que considera la artisticidad como "expresión" y defiende el concepto individualista de "inefabilidad" e "irrepetibilidad" del arte. En segundo lugar, los críticos marxistas que han ignorado este tipo de problemas al centrarse en la cuestión de la evaluación de las relaciones entre arte y estructura y superestructura de la sociedad. En tercer lugar, la actitud de cierto formalismo extremo que considera el arte como pura autor-reflexividad y que puede desembocar en el idealismo o en la pura tautología. A esto hay que unir el hecho de que el panorama de las disciplinas sea enormemente denso y se encuentre disgregado, que las investigaciones sean limitadas y que se ejerzan en direcciones distintas según las escuelas, países, ámbitos filosóficos, etc.; además, los artistas contem-

poráneos tienden a teorizar desde el punto de vista de la semiótica sobre su propio arte dando "instrucciones de uso". Por todo ello,

Muchos de los problemas centrales de las semióticas de las artes encuentran una verificación puntual en las aplicaciones semióticas de otros sectores. Y esto a partir de dos diferentes órdenes de cosas. Desde el punto de vista teórico, los análisis en el campo del espectáculo, de la fotografía, de la publicidad, de los objetos y de la arquitectura, deben confrontarse todos con el tema del iconismo, de la multiplicidad de los códigos, de los "estilos", de los géneros, del texto. Pero también desde un punto de vista más específico es bueno subrayar que el panorama de las artes es hoy tan complejo que se hace difícil "cerrar" sectorialmente aquello que no lo es, así como es absurdo "cerrar" aportes provenientes de otros campos (1985: 165-166).

La actitud abierta del teórico italiano no es óbice para que siga reconociendo las fallas de la semiótica estética, esto es, la ausencia de modelos teóricos fuertes y la falta de consolidación de escuelas de tradición diferente en el campo de la semiótica general, lo que se atribuye, fundamentalmente, a dos fracasos teóricos:

El primero consiste en la total quiebra del programa (- que podemos atribuir a las posiciones neolessinguianas de Galvano Della Volpe en los años sesenta) de investigación de los componentes mínimos de los lenguajes artísticos "específicos". [...] El segundo es, en cambio, un problema más reciente, y consiste en la duda de que las artes figurativas puedan ser analizadas como sistema (*ibidem*: 166-167).

La semiótica del arte no tiene, a su juicio, bases metodológicas firmes en las que basar las investigaciones aplicadas para hacer avanzar la teoría. Las aplicaciones, cuando existen, se realizan sobre obras muy conocidas, en tal caso no hacen otra cosa que confirmar lo que ya se sabía de antemano. A ello hay que unir la falta de "padres", por lo que la búsqueda en este sentido ha llevado a hablar de una semiótica psicológica, lógica, lingüística, narratológica, histórica y filológica. A pesar de todo: "A nuestro parecer, sin embargo, se debe subrayar que la insolubilidad de

esos problemas es aparente. Son insolubles en la perspectiva en la cual han sido planteados y analizados. Cambiando el punto de vista es muy probable, en cambio, que se hagan poco pertinentes respecto al objetivo final o suficientemente resueltos en forma provisoria con respecto a ese mismo objetivo final" (*ibidem*: 168). El cambio de perspectiva consistente en partir del examen de estructuras complejas y sistémicas en lugar de hacerlo de la búsqueda de elementos mínimos que se combinan en niveles de creciente complejidad constituye ya, a juicio de Calabrese, un avance importante. Por otra parte, destaca la productividad de la noción de *texto* en este ámbito entendida como unidad comunicativa que se percibe como autosuficiente y se caracteriza por un funcionamiento comparable a lo que Eco ha llamado máquina semántico-pragmática que pide ser actualizada en un proceso interpretativo (en este sentido serían textos las novelas, los mensajes publicitarios, las fotografías, las arquitecturas, el teatro, los filmes y las obras de arte). Por tanto, la noción de texto, aunque genérica, ha permitido avanzar a la semiótica en direcciones muy concretas:

En primer lugar, permite detener el interrogante sobre si el arte es un sistema o no lo es, e igualmente a analizar cada obra desde un punto de vista semiótico. [...]

En segundo lugar, permite recuperar el sentido de la historicidad de los códigos, precisamente porque -gracias a nociones como la de "enciclopedia"- un texto es siempre texto-en-la-historia.

Tercera ventaja: la noción de texto permite superar momentáneamente el escollo que constituye el problema del referente de los "signos visuales", precisamente porque la perspectiva que se elige es la de la organización de la máquina textual según la óptica de la cooperación interpretativa, en cuyo interior el problema del referente se presenta como puramente estratégico y no epistemológico.

Última, y fundamental ventaja: la noción de texto permite abandonar la búsqueda improductiva de los específicos, desde el momento en que no se puede interpretar cada texto como una entidad que se autosostiene, sino como una entidad que continuamente reclama otros textos, otras experiencias del autor y del lector, independientemente del soporte material con que han sido realizados (*ibidem*: 177-178).

Ni que decir tiene que el concepto de texto en este sentido viene ocupando un lugar destacado en los estudios semióticos del arte desde hace décadas. Y. M. Lotman, pionero en muchos campos, ha realizado aportaciones que no podemos ignorar por la repercusión que han tenido en investigadores posteriores. Su definición de texto es la que sigue:

Entendemos por "texto", en un sentido amplio, cualquier comunicación que se haya registrado (dado) en un determinado sistema sígnico. Desde este punto de vista, podemos hablar de un ballet, de un espectáculo teatral, de un desfile militar y de todos los demás sistemas sígnicos de comportamiento como de textos, en la misma medida en la que aplicamos este término a un texto escrito en una lengua natural, a un poema o a un cuadro (s.f.: 41 n2).

Este concepto es sumamente operativo en la semiótica de la cultura pues permite al teórico afirmar que "la cultura puede representarse como un conjunto de textos" (1970b: 77), o bien que la cultura es un mecanismo que genera textos y los textos serían entonces una realización de la cultura. En cualquier caso, las culturas se pueden comportar de dos formas diferentes: unas culturas se presentan como un conjunto de textos regulados -culturas gramaticalizadas- y otras culturas se modelizan como un sistema de reglas que determinan la creación de textos -culturas textualizadas-.

Pero antes de llegar a esta conocida tipología de las culturas, Lotman había trazado su concepción del arte como lenguaje en un sentido muy concreto:

La insistencia con que se compara el arte con el lenguaje, con la voz, el habla, prueba que sus vínculos con el proceso de comunicaciones sociales constituyen -corrientemente o no- el fundamento mismo del concepto de actividad artística.

Pero si el arte es un medio peculiar de comunicación, un lenguaje organizado de un modo peculiar (dando al concepto de lenguaje el amplio contenido que se le confiere en semiología: "Cualquier sistema organizado que sirve de medio de comunicación y que emplea signos"), entonces las obras de arte -es decir, los mensajes en este lenguaje- pueden examinarse en calidad de textos (1970a: 14).

Esta es la base de toda la teoría expuesta en torno a la estructura del texto artístico ya que se parte de la firme convicción de que al crear y transmitir las obras de arte el hombre transmite, recibe y conserva una información artística peculiar que no se puede separar de las particularidades estructurales de los textos artísticos de la misma forma que el pensamiento no se puede separar de la estructura material del cerebro.

Se define como lenguaje todo sistema que sirve a la comunicación entre dos o más individuos, lo que no implica necesariamente la comunicación en una sociedad humana ya que el hombre y la máquina o las máquinas pueden comunicarse entre sí. Por otra parte, también existe comunicación en el mundo animal. De esta manera, se puede hablar de lenguas no sólo para referirse al francés, al ruso, etc. o a otros sistemas creados artificialmente por diversas ciencias, sino también para referirse a las costumbres, rituales, comercio o ideas religiosas; y se puede hablar de lenguaje del teatro, del cine, de la pintura, de la música, etc.

Hablar del arte como lenguaje implica una jerarquización que permite abordar el arte desde dos puntos de vista diferentes: "Primero, destacar en el arte aquello que lo emparenta con otro lenguaje e intentar describir estos aspectos en términos generales de la teoría de los sistemas de signos. Segundo, y basándose en la primera descripción, destacar en el arte aquello que le es propio como lenguaje particular y le distingue de otros sistemas de este tipo" (*ibidem*: 18).

El problema latente en este programa sigue siendo qué entendemos por lenguaje, de ahí que el semiótico eslavo siga perfilando su idea. Si el lenguaje es cualquier sistema de comunicación que emplea signos ordenados de un modo particular, los lenguajes se distinguirán, primero, de los sistemas que no sirven como medios de comunicación; segundo, de los sistemas que sirven como medios de comunicación pero que no utilizan signos; tercero, de los sistemas que sirven como medios de comunicación pero no emplean nada o emplean poco signos ordenados. Por lo tanto, serán lenguajes las lenguas naturales, los lenguajes de las señales convencionales y también los lenguajes secundarios de la comunicación, es decir, los que se superponen sobre el nivel lingüístico natural como el arte porque

El arte es un sistema de modelización secundario. No se debe entender "secundario con respecto a la lengua natural como material". Si el término tuviese este contenido sería ilegítima la

inclusión en él de las artes no verbales (pintura, música y otras). Sin embargo, la relación es aquí más compleja: la lengua natural no es sólo uno de los más antiguos, sino también el más poderoso sistema de comunicación en la colectividad humana. Por su propia estructura y en muchos aspectos de la vida social. Los sistemas modelizantes secundarios (al igual que los sistemas semiológicos) se constituyen a modo de lengua. Esto no significa que reproduzcan todos los aspectos de las lenguas naturales (*ibidem*: 20).

Esta propuesta, al situar en un mismo nivel arte verbal y no verbal, debió poner fin a las reticencias de aquellos que veían en toda propuesta semiótica un intento de colonización por parte de una disciplina ligada a la lingüística y a la literatura, pero no fue así, a pesar de la buena acogida de la teoría lotmaniana que introduce en el estructuralismo clásico avances notables como se ha tenido la oportunidad de ver (para una crítica del concepto de texto en Lotman, v. Talens y Company, 1980).

Para terminar, no podemos dejar de mencionar a Umberto Eco -aunque no entremos en el análisis de su obra, lo que constituiría sin duda otro estudio-, quien tal vez sea el representante más destacado de la estética semiótica o semiótica estética de la que venimos hablando aquí. La amplísima trayectoria del autor italiano es ejemplar en relación a los principales intereses de la disciplina, que podemos ver condensados en su *Tratado de semiótica general* (1977), recopilación a la par que revisión de sus teorías en torno a cuestiones de la importancia de la concepción misma de la semiótica y del fenómeno artístico, del signo, de los códigos, de la comunicación y de la significación, o del iconismo, cuestión ésta última que suscitó una polémica entre el teórico italiano y Maldonado que ha contribuido a aclarar un tema fundamental para las artes ya que el carácter icónico de muchas de ellas se convierte en factor diferencial al que hay que atender para su estudio correcto habiéndose convertido así, en muchos casos, en un reto para los investigadores que se encuentran con un amplio y complejo panorama artístico en el que el factor visual desempeña un papel muy importante (v. Calabrese, 1985: 146-175).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAYER, R. (1961). *Historia de la estética*. México: F.C.E., 1986. Traducción de Jasmin Reuter.
- CALABRESE, O. (1985). *El lenguaje del arte*. Madrid: Paidós, 1987. Traducción de Rosa Premal. Supervisión de Lorenzo Vilches.
- CHACTIK, K. (1981). "Semiotics of a Literary Work of Art, Dedicated to the 90th Birthday of Jan Mukarovsky". *Semiotica* 3-4.
- ECO, U. (1977). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, 1991. Traducción de Carlos Manzano.
- FALCÓ, J.L. (1990). *La vanguardia rusa y la poética formalista*. Valencia: Amós Belinchós.
- FLECHTER, J. (1974). "La crítica comparada. El acceso a través de la literatura comparada y de la historia intelectual". En BRADBURY, M. y PALMER, D. *Crítica contemporánea*. Madrid: Cátedra, 1974. Trad. de Manuel de la Escalera.
- GARCÍA BERRIO, A. (1977). "Historia de un abuso interpretativo: *Ut pictura poesis*". En VV. AA. *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- GLIKSOHN, J.-M. (1989). "Literatura y artes". En BRUNEL, P. y CHEVREL, Y. *Compendio de literatura comparada*. Madrid: Siglo XXI, 1994.
- HAGSTRUM, J. H. (1958). *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago: University of Chicago Press.
- HATZFELD, H. A. (1952). *Literature Through Art. A New Approach to French Literature*. New York: Oxford University Press.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, J.A. (1990). "A modo de prólogo 'Teoría del Arte y Teoría de la Literatura'". En HERNÁNDEZ GUERRERO, J.A. (ed.) *Teoría del Arte y Teoría de la Literatura*. Cádiz: Universidad de Cádiz, Seminario de Teoría de la Literatura.
- JAKOBSON, R. (1919). "Futurisme". En FALCÓ, J.L. 1990.
- _____. (1960). "Lingüística y poética". En *Ensayos de lingüística general* (1974). Barcelona: Seix Barral: 1984. Traducción de Josep M. Pujol y Seu Cabanes.
- JIMÉNEZ, J. (1986). *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*. Madrid: Tecnos.
- LEE, R.W. (1940). *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*. Madrid: Cátedra, 1982. Trad. de Consuelo de Tena.

- LESSING, G. E. (1766). *Laocoonte*. Madrid: Editora Nacional, 1977. Edición a cargo de E. Barjau.
- LOTMAN, Y.M. (s.f.). "El problema del signo y del sistema signico en la tipología de la cultura anterior al siglo XX". En LOTMAN, Y.M. y ESCUELA DE TARTU, 1970.
- _____. (1970a). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 1982. Traducción de Victoriano Imbert.
- _____. (1970b). "Sobre el mecanismo semiótico de la cultura". En LOTMAN Y ESCUELA DE TARTU, 1970.
- _____. Y ESCUELA DE TARTU (1970). *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra, 1979. Traducción de Nieves Méndez. Introducción, selección y notas de Jorge Lozano.
- MARCHÁN FIZ, S. (1970). "La obra de arte y el estructuralismo". *Revista de Ideas Estéticas* 110.
- _____. (1987). *La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*. Madrid: Alianza, 1992.
- MUKAROVSKY, J. (1934). "El arte como hecho semiológico". En MUKAROVSKY, J., 1977.
- _____. (1944). "Las artes plásticas". En MUKAROVSKY, J., 1977.
- _____. (1946). "Sobre el estructuralismo". En MUKAROVSKY, J., 1977.
- _____. (1977). *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*. Barcelona: Gustavo Gili. Trad. del checo de Anna Anthoby-Visová. Selección, prólogo, notas y bibliografía de Jordi Llovet.
- MUNRO, T. (1949). *The Arts and Their Interrelations*. New York: The Liberal Press Art.
- _____. (1954). *Les Arts and leurs Relations Mutuelles*. Paris: Presses Universitaires de France.
- PICHOIS, Cl. Y ROUSSEAU, A. (1967). *La literatura comparada*. Madrid: Gredos, 1969. Trad. del francés de Germán Colón Doménech.
- PLAZAOLA, J. (1991). *Introducción a la estética: Historia, teoría, textos*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- PRAZ, M. (1967). *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid: Taurus, 1979. Trad. de Manuel Ruiz Ángeles.
- REMAK, H. H. H. (1961). "La literatura comparada: definición y función" [versión revisada en 1971]. En VEGA, Mª J. y CARBONELL, N. (eds). (1998). *La Literatura comparada: principios y métodos*. Madrid: Gredos. Trad. de Mª José Vega.

- RIFFATERRE, M. (1995). "On the complementary of comparative literature and cultural studies". En BERNHEIMER, Ch. (ed.). *Comparative literature in the age of multiculturalism*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- ROSSI-LANDI, F. (1967). "Scritti di Charles Morris sulla semiotica estetica". *Nuova Corrente* 42-43.
- SCHMITT-VON MÜHLENFELDS, F. (1981). "La literatura y las otras artes". En SCHMELIG, M. *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Barcelona, Alfa, 1984. Trad. de Ignacio Torres Corredor.
- SMITH, C.M. (1972). "The Aesthetics of Ch. S. Peirce". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1.
- SORIAU, É. (1947). *La correspondencia de las artes. Elementos de estética comparada*. México: F.C.E., 1965. Trad. de Margarita Nelken.
- STEINER, P. (1977). "Jan Mukarovsky and Charles W. Morris: Two Pioneers of the Semiotics of Art". *Semiotica* XIX, 3-4.
- TALENS, J. y COMPANY, J. (1980). "El espacio textual: tesis sobre la noción de texto". En VV.AA., *Cuadernos de Filología. Teoría. Lenguajes* I.
- TATARKIEWICZ, W. (1970). *Historia de la estética*. Madrid: Akal, 1987, 1989, 3 vols. Trad. del polaco Danuta Kurzyca. Traducción del latín y griego Rosa Mª Mariño Sánchez Elvira y Fernando García Romero.
- _____. (1975). *Historia de seis ideas (Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia, estética)*. Madrid: Tecnos, 1987. Presentación de Boahdan Dziemidok. Traducción de Francisco Rodríguez Martín.
- WEISSTEIN, U. (1968). *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Planeta, 1975. Trad. del alemán de Mª Teresa Piñel.
- WELLEK, R. y WARREN, A. (1948). *Teoría literaria*. Madrid: Gredos, 1974. Prólogo de Dámaso Alonso. Trad. de José Mª Jimeno.
- WINNER, T.G. (1976). "Jan Mukarovsky: the Beginnings of Structural and Semiotic Aesthetics". En MATEJKA, L. (ed.). *Sound, Sign and Meaning*. Michigan: Ann Arbor.

LAS RELACIONES ENTRE LITERATURA Y ARTE A TRAVÉS DE LA HISTORIA

Desde que en la Grecia antigua se empezara a especular sobre los fenómenos artísticos y literarios hasta la actualidad no ha dejado de advertirse que entre las distintas artes y la literatura existe un cierto tipo de relación cuya especificidad se ha situado en un lugar u otro dependiendo de la teoría y de la época desde las que se ha abordado la cuestión.

Las primeras reflexiones en este ámbito surgen en Grecia impulsadas por el concepto de mimesis. Platón (1981, X, 605 a-b) se ocupó ya de discernir sobre el poder de la vista y el oído como sentidos capaces de informar de distinto modo acerca de las imágenes de la naturaleza al tiempo que anunciaba el parentesco en tanto que medios que permitían hallar la esencia ideal de la materia si se lograba superar la realidad sensible. Aristóteles (1974, 1447a) considera que son artes imitativas las artes visuales y las acústicas -poesía, música y danza-, las cuales se distinguían entre sí por el medio de imitación, por las cosas imitadas o por las formas usadas al imitar. Poetas y pintores serían, desde esta perspectiva, creadores de semejanzas, aunque en diferentes géneros. También otros autores de la época aluden, aunque de forma vaga, a la similitud existente entre poesía y artes plásticas como Dion Crisóstomo, Quintiliano, Filostrato el Viejo y Filostrato el Joven o Simónides (Galí, 1999) quien, a juicio de Plutarco, es el autor del conocido aforismo *la pintura es poesía muda* y *la poesía pintura parlante*, de enorme repercusión en autores futuros.

A pesar de la constante presencia del tema, será el latino Horacio en la *Epístola ad Pisones*, también conocida como *Arte Poética* (1986, vv.

361-365), quien ofrezca un aforismo que va a tener una enorme fortuna en la posteridad: *ut pictura poesis*, máxima con la que no pretendió sentar las bases de una crítica comparativa de las artes, como se ha creído en más de una ocasión, sino únicamente poner de manifiesto elementos similares que se encuentran en la pintura y en la poesía, y que con el paso del tiempo pasará a designar las analogías existentes entre las distintas manifestaciones artísticas, cualesquiera que sean éstas, lo que condujo a numerosas versiones que no respondían a las ideas horacianas; se trata de los abusos interpretativos de los ha hablado García Berrio (1977). En cualquier caso, con anterioridad a Horacio estos elementos habían sido puestos de manifiesto en tratados de arte en los que la catalogación de los diferentes oficios era un tema frecuente que requería la comparación de elementos presentes en cada uno de ellos.

Antes aún que las manifestaciones teóricas a las que ha aludido, la relación entre diversos tipos de artes se puede encontrar en la escritura misma, sobre todo en las formas más primitivas como los pictogramas de los sumerios y los acadios, pero también de los chinos, y las formas artificiosas de la escritura alfabética como laberintos, anagramas, versos acrósticos y pentacrósticos o los *technopaignia* de los alejandrinos y los *carmina figurata* de los escritores latinos, así como los *caligramas* de los grecolatinos (Cózar, 1991; d'Ors, 1977).

En la Edad Media la conocida versión católica de la cultura pagana no estimula este tipo de paralelismos, si bien es cierto que no todos los autores de la época, bajo los dictámenes de la escolástica, van a condenar la presencia dominante de la forma externa que se detecta en el arte pagano. Las artes visuales, por otro lado, no tienen un lugar propio dentro del ámbito artístico ya que no se considera que posean la categoría de artes útiles, por lo que se agrupan como artes artesanales en torno a gremios de oficios afines: los pintores con los drogueros, los escultores con los orfebres y los arquitectos con los albañiles y los carpinteros. Mientras tanto, las siete artes liberales se repartían, conforme a la teoría clásica en el *Trivium* -gramática, retórica y dialéctica- y el *Quadrivium* -aritmética, geometría, astronomía y música-; la poesía permanecía ligada a la gramática. Frente a tal situación de la reflexión teórica, la escritura se constituye en un ámbito importantísimo donde se dan cita distintas artes: en la confección de los manuscritos aparecen los más variados elementos encaminados todos ellos a construir una obra de arte y no únicamente un texto de carácter lineal. En la elaboración de los manuscritos participaban dis-

tintos especialistas que se ocupaban de diferentes tareas, desde el boceto gráfico hasta la decoración y la encuadernación. La sustitución de la letra latina por la grafía carolingia en el reinado de Carlomagno en el siglo VIII no sólo va a aportar trazos más nítidos sino también la decoración con animales, plantas y figuras humanas que adquieren un sentido simbólico ligado al texto. De enorme riqueza, la miniatura de manuscritos tuvo en España una gran difusión que abarcó desde el siglo VII al siglo XVIII; en ella destacan, como ha señalado Camón Aznar (1966), tres estilos: el mozárabe, característico de la escuela toledana, con piezas de bello cromatismo que conservan esmaltes, joyas y cerámicas y la pintura con figuras zoomórficas; el alveolado, que contiene reminiscencias del arte bizantino y presenta las formas que se parecen a alvéolos a la vez que los colores están delimitados por líneas que dan una textura similar a la del esmalte; e ibérico, de líneas más estilizadas y sinuosas. Los artes románico y gótico van a dejar sus huellas en la arquitectura, pero también en la estructura de obras como el *Cantar de Mío Cid*, en la que destacan elementos románicos (Moreno Báez, 1967), o en la de *El clérigo ignorante* de Berceo, de marcado carácter gótico (Rozas, 1975). Aunque la arquitectura sea una de las más destacadas artes medievales, y de ahí su influencia en la literatura, la pintura tampoco deja de estar ausente, como se deduce de ciertas analogías que pueden detectarse entre obras literarias y pictóricas (la misma forma de descripción de los ángeles y de ciertas escenas, por poner un ejemplo), así como en la descripción de objetos artísticos que continuará la tradición.

En el Renacimiento y Barroco la situación da un giro importante. En un primer momento, junto a la doctrina humanista convive el neoplatonismo, y la *imitatio* vuelve a constituirse en un principio fundamental a través del cual se determina la relación del arte con la realidad empírica. En términos generales, las correspondencias que se establecen en el seno del neoplatonismo van encauzadas a determinar que la obra de arte debe ir más allá de la reproducción mimética ya que su objetivo es mostrar la perfección que emana de la divinidad. Se siguen produciendo reflexiones acerca de la estética y de la manera de clasificar distintos oficios que muchas veces terminan en polémica por el descrédito que sufrían las artes visuales frente a otras, descrédito que iba acompañado de tasas que gravaban el oficio de pintor, de ahí que muchas de las correspondencias que podemos hallar en este período entre literatura y pintura vayan dirigidas a reivindicar las excelencias de la última e incluso su superioridad en rela-

ción a la primera. El Concilio de Trento, en un Decreto de 1562, reconociendo el carácter didáctico de las imágenes, insta al uso de la iconología para inculcar la devoción de los fieles, lo que marca un importante cambio en la apreciación de las artes visuales. Esto conlleva la creación en España de una teoría que giraba en torno a la "imagen útil". La pintura se justificaba socialmente por su carácter de narradora, de instrumento que ponía en contacto a diversas gentes con historias, ideas o conceptos a través de los cuales aprendían normas de conducta y modos de comportamiento; en definitiva, la pintura, como la literatura y otras artes, tenía un fuerte contenido ideológico orientado a catequizar a las masas en el sentido de hacerles aceptar y participar del absolutismo teocéntrico imperante.

A principios del siglo XVII la situación había cambiado de acuerdo con la imagen del arte y de los artistas que se había difundido desde la Italia renacentista (Portús Pérez, 1999). Ya se habían escrito, aunque no siempre publicados, los más importantes tratados sobre pintura que nos ha dejado la Edad Moderna española. La pintura estaba empezando a ser reconocida, y el pintor gozaba de mayor consideración social. En los tratados se pone de manifiesto la utilidad social de esta actividad y se intenta demostrar su carácter intelectual, "científico", mediante la alusión a lo complejo y variado de los conocimientos que debía tener el pintor; la creación de academias en Madrid al estilo italiano contribuían al reconocimiento de la nueva situación. En lo que se refiere al tópico *ut pictura poesis*, su reformulación está íntimamente ligada a la situación que acabamos de describir ya que destacaba el interés de los pintores por equipararse socialmente a los literatos junto a la extensión del concepto de sinestesia y la gran importancia social que adquieren algunos cuadros. En los tratados de arte se alude al tópico para proclamar el carácter intelectual de la pintura y la dignidad social del pintor; en los de literatura, para explicar por medio de analogías la creación literaria.

Lo cierto es que en el Barroco la pintura tiene una importancia enorme (Orozco, 1947, 1977; Egido, 1989) y que la semejanza que se establece entre pintura y literatura es profunda ya que afecta a los fines, orígenes, medios e incluso técnicas utilizadas por ambas; por otra parte, las dos artes se encargaban de preservar la memoria, cultivar la fama, y persuadir; incluso se les atribuían vicios parecidos como el hecho de poder ser lisonjeras o mejorar y adornar la realidad según determinados intereses. Por otra parte, la relación entre pintores y escritores fue intensa, de tal modo que puede hablarse de una convivencia en armonía que va a faci-

litar las relaciones de todo tipo. En este ámbito hay que situar la importancia que se le atribuye a las imágenes para revelar realidades más trascendentales en la mística de los siglos XVI y XVII (Orozco, 1977).

Además de la existencia de tratados redactados en verso y diversas formas de artificios formales como versos acrósticos, logogrifos, etc., loas y panegíricos, existen otras manifestaciones en las que convergen palabra y pintura: se trata de los emblemas (Sánchez Pérez, 1977; Rodríguez de la Flor, 1995), el teatro (Campos y Ruiz, 1981; Gállego, 1981-1982; Orozco, 1969; Ruiz Lagos, 1965) y las fiestas (López Estrada, 1982). El emblema es un tipo de literatura ilustrada con una imagen o un grabado que tiene un lema o mote y un epigrama que suele aparecer escrito en verso y en latín; el lema suele coronar la estampa y cifra con un contenido enigmático el contenido de la ilustración; el epigrama resalta el valor didáctico y moral de la imagen. El gran auge de la literatura emblemática en esta época, inserta dentro de la tradición del *docere et delectare*, va a divulgar la pintura y a contribuir de manera fundamental a destacar la importancia de la ilustración, entre otras cosas. El teatro goza también de un cultivo abundantísimo en el Barroco y destaca, en relación con el tema que nos ocupa, por la mezcla de literatura, pintura, escultura, arquitectura y música, lo que lo convierte en un producto único y altamente atractivo para el público de la época. Junto al teatro, las fiestas, celebradas en los más diversos ámbitos (las academias o la calle) y con los motivos más dispares (ceremonias, festejos o conmemoraciones), presentan también la convivencia de artes como la poesía, la música etc.

En definitiva, durante el Barroco se produce muy frecuentemente una convivencia entre las distintas artes que presenta múltiples perspectivas y enriquece el panorama cultural del momento. En literatura hay pocos escritores, ya sean mayores o menores, que puedan mantenerse al margen de esta corriente general, de ahí que la crítica haya señalado con frecuencia la importancia de las artes, la pintura sobre todo, en nuestros mejores autores como Quevedo, Góngora, Lope de Vega o Cervantes (Arco, 1945; Camón Aznar, 1945, 1964; Entrambasaguas, 1964; Levisi, 1972; Portús Pérez, 1999; Orozco, 1988; Vosters, 1981, 1983-1984, 1987), o la arquitectura en *El castillo interior* o *Las Moradas* de Santa Teresa y el *Criticón* Gracián (Checa, 1986).

En el siglo XVIII aparece un número importante de preceptistas que van a centrar su atención en el arte en general, la poética, la música o las artes visuales. El tópico horaciano sigue estando presente en el siste-

ma de las artes, esto es, en el planteamiento que se hace en cada uno de los campos de la estética de los conceptos de *idea*, *imitación*, *belleza* o *bien*. Sin embargo, aparecen ya las primeras voces de protesta contra los abusos a los que se había sometido la máxima horaciana. Es el caso de la imprescindible obra de Lessing *Laocoonte, o sobre los límites de la pintura en la poesía* (1766), donde se marca con nitidez el límite existente entre ambas manifestaciones artísticas que, en opinión del autor alemán, reside fundamentalmente en la naturaleza temporal de las letras y el carácter espacial de la pintura; los lenguajes, por tanto, así como los resultados estéticos, son diferentes. Para Lee (1982: 133) esta obra es uno de los últimos bastiones del humanismo renacentista puesto que, al limitar la pintura y la poesía a aquellos temas que en su opinión mejor convenían a los recursos imitativos, impuso importantes restricciones humanísticas ya que niega a la poesía la descripción de escenas y objetos de la naturaleza y a la pintura casi todo lo que no fuera belleza corporal. Aunque la teoría del *ut pictura poesis* conservó cierta solidez durante el siglo XVIII, va decayendo paulatinamente sobre todo debido al creciente interés por la naturaleza, a la tendencia general del arte y el pensamiento a apartarse de la figura humana como fuente de significación suprema y a la paulatina importancia que va adquiriendo la doctrina del genio original. Los escritores románticos siguen sintiendo una gran atracción por el arte, hecho vinculado sin duda a una de las ideas nodales del romanticismo, la obra de arte total, ya formulada por Novalis, que en la segunda mitad del siglo XIX encuentra una plasmación universal en Wagner. Por tanto, durante el siglo XIX la idea de que todas las artes son expresión del genio de la época está íntimamente ligada con la idea de arte total no sólo en Alemania, sino en todos los países europeos donde el romanticismo logró alcanzar cierto arraigo. Las declaraciones de los autores del momento son iluminadoras en muchos sentidos (Arnaldo, ed., 1987). En términos generales, desde el prerromanticismo hasta la actualidad las relaciones entre pintura y poesía se pueden resumir en tres líneas fundamentales (Castro Borrego, 1995):

- a) pintores que escriben bien sobre poesía o textos teóricos sobre su propio arte o el arte en general (Delacroix, Kandinsky, Klee...);
- b) escritores que pintan, actividad que se puede entender como complementaria de su obra literaria (Alberti, Antonin Artaud...) o como proceso paralelo que tiene el mismo rango que la escri-

tura (William Blake, Victor Hugo, Henri Michaux, García Lorca...);

c) poetas que, aunque no aspiran a expresarse con los pinceles, se interrogan sobre el sentido de las imágenes pictóricas o sobre el acto creativo del pintor.

Junto a la modernidad surge la idea de la autonomía del arte que es la que explica que el pintor ya no necesite alimentarse de las imágenes de la literatura y los textos sagrados; el pintor es productor de imágenes autónomas y está liberado por consiguiente de la necesidad de representar las cosas del mundo o las escenas poéticas. Al poeta, por su parte, le interesa del pintor no su iconografía, sino el modo en que surgen las imágenes en su mente, hecho ligado al mito romántico de la inmediatez que se le atribuye al proceso creativo del artista plástico en el que existiría una unidad de plano mental y físico ya que el pintor piensa trabajando, sin premeditación.

La nueva formulación del tópico *ut pictura poesis* en el siglo XIX parte de la teoría de las correspondencias formulada por el sueco Emmanuel Swedenborg según la cual existe una relación entre el mundo visible y el invisible, idea de gran repercusión en Baudelaire. Es esta teoría la que está en la base del simbolismo y de otros movimientos que van a desembocar en las vanguardias. Desde este momento, la "poesía literaria" del pintor no era la ilustración o traducción, por medio de las formas, de lo escrito. En la pintura, por tanto, hay que buscar, más que la descripción, como en el pasado, la sugestión, como en la música; la posición de Mallarmé es muy significativa al respecto en tanto que piensa que la misión del poeta no tiene equivalente en la realidad ya que el acto de creación no gira en torno a la imitación o descripción, sino en torno a la evocación, por lo que sólo puede hablarse de analogías entre los procesos creativos del pintor y del poeta, nunca de transposiciones.

Nos encontramos en un gran momento de efervescencia artística, comparable al barroco, aunque con las circunstancias propias de los nuevos tiempos. Las artes florecen por doquier y se interrelacionan constantemente. Surgen movimientos como el parnasianismo, el impresionismo, el prerrafaelismo o *l'art nouveau* que van a marcar el desarrollo tanto de las artes como de la literatura. La literatura se llena de elementos cromáticos, rítmicos y sensoriales y la sinestesia, junto al símbolo, es la figura más utilizada de la época junto a la nueva teorización de la metáfora clásica que empieza a gestarse por entonces. Surgen las *Correspondances* de

Baudelaire y las *Voyelles* de Rimbaud, el concepto de lenguaje ilimitado de Wagner o la proclamación de la triple faceta del artista como poeta, pintor y músico del prerrafaelismo. Este ambiente se traslada al Modernismo y a sus más destacados representantes (Aguirre, 1973; Balakian, 1969; Bou, 1997; Bousoño, 1973; Corbacho Cortés, 1999; Gullón, 1985; Litvak, 1975; Lorenz, 1960; Vaquero Turcios, 1988); la riqueza en este campo es enorme, baste con recordar a Rubén Darío y a Manuel Machado como dos casos muy ilustrativos de la *literatura de los sentidos, trémula de atractivos sensuales, deslumbradora de cromatismo*, de la que hablara Pedro Salinas (1970) y, destacando sinestesia, símbolo, música, color y luz, a Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado.

El siglo XX, con los distintos movimientos vanguardistas que protagonizan sus primeras décadas (Torre, 1965), aparece marcado por un fuerte afán de experimentación. El arte vanguardista rechaza no sólo la *imitatio* clásica, sino todo el vagaje anecdótico, sentimental y descriptivo de movimientos anteriores como el romanticismo y el realismo, incluso el simbolismo. Su deseo de ruptura, independencia y provocación desemboca en lo que se ha llamado "arte deshumanizado", siguiendo la terminología de Ortega y Gasset (1925), y en corrientes concretas que pueden ser calificadas de antiliterarias y antiartísticas como el ultraísmo o el dadaísmo. Los experimentos se suceden a un ritmo vertiginoso (Ansón, 1994, 1998; Corbacho Cortés, 1998, 186 y ss.) y en diferentes espacios: literatura, pintura, escultura, pero también revistas, exposiciones, conferencias, ilustración gráfica, etc. Los artistas son multifacéticos, atrevidos y apasionados; pensemos en Rafael Alberti, Gerardo Diego o Federico García Lorca de la Generación del 27 española (Berroa, 1989; Crispín, 1983; Díez de Revenga, 1996; Gallego Morell, 1979; García de la Concha, 1995; García Montero, 1991; Hernández, ed., 1990; Sánchez Vidal, 1988; Soria Olmedo, 1991; Spang, 1985).

El paradigma musical es el que, a juicio de algunos críticos (Aissen-Crewett, 1985-1986; Castro Borrego, 1995; González Martínez, 1999), marca el signo de la creación artística vanguardista al conllevar la desaparición del objeto del campo de la representación artística por disolverse en la estructura espacio-temporal construida por el artista a imitación del modelo musical. Ahora bien, la presencia de la pintura (expresionismo, impresionismo, cubismo...) en el campo poético es fundamental, aunque no exclusiva de este periodo, pues con anterioridad la poesía ya había gozado de una fuerte vinculación con distintos elementos

de carácter visual (d'Ors, 1977; Monegal, 1998; Standish, 1999; VV. AA., 1997; Zárate, 1970) que ahora adquieren un destacado protagonismo en la poesía llamada concreta o visual, la cual, por otra parte, pervive más allá de las vanguardias (Sarmiento, ed., 1990).

En el siglo XX la literatura mantiene sus relaciones con las artes clásicas (Hernández Guerrero, ed., 1990; Vidal Claramonte, 1992; Monegal, ed., 2000), pero hay dos nuevas que alcanzan gran importancia y que de inmediato entablarán una fructífera relación con la literatura: la fotografía, menos estudiada en este ámbito (Ansón, 2000), y el cine, cuya presencia es múltiple, desde adaptaciones de obras literarias al uso literario de técnicas cinematográficas y un largo etcétera (Ayala, 1994; Company, 1987; Gimferrer, 1985; Monegal, 1987, 1993a, 1993b; Peña-Ardid, 1992; Sánchez Noriega, 2000; Utrera, 1981, 1985). En las últimas décadas hay que destacar la aparición de las nuevas tecnologías que están produciendo cambios de enorme importancia en el fenómeno literario, el cual, por otra parte, siempre estuvo interesado por los avances científicos (Cano Ballesta, 1999; Romera Castillo, Gutiérrez Carbajo, García-Page, eds., 1997). En términos generales podemos decir que el siglo que acaba ha estado marcado por un hibridismo o sincretismo artístico que ha afectado tanto a las manifestaciones literarias como a las artísticas en sus distintas ramas. A nivel teórico el gran reto lo sigue constituyendo la dilucidación de tan estrechas como permanentes relaciones, hecho al que puede ayudar la aparición de nuevos paradigmas teóricos como el de la semiótica y la literatura comparada que han venido a unirse a las reflexiones que se han dado con anterioridad en el campo de la retórica, la historiografía artística y literaria y la estética (Hernández Guerrero, 1990).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIRRE, J. M. (1973). *Antonio Machado, poeta simbolista*. Madrid: Taurus.
- AISSSEN-CREWETT, M. (1985-1986). "Música y pintura en el modernismo". *Universitas* 209-214.
- ANSÓN, A. (1994). *El istmo de las luces. Poesía e imagen en la vanguardia*. Madrid: Cátedra.

- _____. (2000). *Novelas como álbumes. Fotografía y literatura*. Murcia: Mestizo.
- ARCO, R. (1950). "Las artes y los artistas en las obras cervantinas". *Revista de Ideas Estéticas* VIII, 365-388.
- ARISTÓTELES (1974). *Poética*. Madrid: Gredos. Edición trilingüe de Valentín García Yebra.
- ARNALDO, J. (ed.) (1987). *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid: Tecnos.
- AYALA, F. (1994). *Literatura y cine*. Madrid: Cátedra.
- BALAKIAN, A. (1969). *El movimiento simbolista*. Madrid: Guadarrama.
- BERROA, R. (1989). "Poesía y pintura: la doble manifestación de símbolo y metáfora en la imaginación lorquiana". *Cuadernos Americanos* 3.15, 164-198.
- BOU, E. (1997). *Voces en el museo: Arte y literatura en la modernidad*. Coral Gables (Florida): North-South Center Press/University of Miami.
- BOUSOÑO, C. (1973). "El impresionismo poético de Juan Ramón Jiménez (una estructura cosmovisionaria)". *Cuadernos Hispanoamericanos* 280-282, 508-540.
- CANO BALLESTA, J. (1999). *Literatura y tecnología. Las letras españolas ante la revolución industrial (1890-1940)*. Barcelona: Pre-Textos.
- CASTRO BORREGO, F. (1995). "Ut pictura poesis en la modernidad. Del romanticismo al surrealismo". En MOLINUEVO, J.L. (ed.). *Arte y escritura*. Salamanca: Universidad, 61-92.
- CAMÓN AZNAR, J. (1945). "Citas de arte en el teatro de Lope de Vega". *Revista de Ideas Estéticas* III, 71-137 y 233-265.
- _____. (1964). "Teorías pictóricas de Lope y Calderón". *Velázquez* I, 66-72.
- _____. (1966). "Pintura medieval española". En *Summa artis. Historia general del arte*. Madrid: Espasa-Calpe, vol. XXII.
- CAMPOS, M. A. y RUIZ, M. (1981). "Idea e imagen pictórica en el teatro de Calderón". *Cauce. Revista de Filología* 4, 77-130.
- CHECA, J. (1986). *Gracián y la imaginación arquitectónica: espacio y alegoría de la Edad Media al Barroco*. Maryland: Scripta Humanística.
- COMPANY, J. M. (1987). *El trazo de la letra en la imagen*. Madrid: Cátedra.
- CORBACHO CORTÉS, C. (1998). *Literatura y arte: el tópico "ut pictura poesis"*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- _____. (1999). *Poesía y pintura en Manuel Machado*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- CÓZAR, R. de (1991). *Poesía e imagen. Formas difíciles del ingenio literario*. Sevilla: El Carro de la Nieve.
- CRISPÍN, J. (1983). "La Generación del 27 y las artes plásticas". En ROMERO, H. R. (ed). *Nuevas perspectivas sobre la generación del 27*. Miami: Universal, 17-45.
- DÍEZ DE REVENGA, F. J. (1996). *Gerardo Diego y los pintores*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid y Comunidad de la Villa.
- D'ORS, M. (1977). *El caligrama, de Simmias a Apollinaire. Historia y antología de una tradición clásica*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- EGIDO, A. (1989). *La página y el lienzo: sobre las relaciones de pintura y poesía en el Barroco*. Zaragoza: Real Academia de las Nobles y Bellas Artes.
- ENTRAMBASAGUAS, J. de (1964). "Lope de Vega y Rubens y, al fondo, Miguel Ángel". *Punta Europa* IX, 99-100, 52-67.
- GALÍ, N. (1999). *Poesía silenciosa, pintura que habla: de Simónides a Platón*. Barcelona: El Acanalado.
- GÁLLEGO, J. (1981-1982). "Calderón de la Barca y la integración de las artes". *Goya* 161-162, 274-281.
- GALLEGO MORELL, A. (1979). "Dimensión literaria del García Lorca dibujante". En VV. AA. *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*. Granada: Universidad, II, 7-20.
- GARCÍA BERRIO, A. (1997). "Historia de un abuso interpretativo: Ut pictura poesis". En VV. AA. *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*. Oviedo: Universidad, 291-307.
- GARCÍA DE LA CONCHA, V. (1995). "Rafael Alberti: de la poesía a la pintura". *Ínsula* 582-583, junio-julio, 1-2 y 27-28.
- GARCÍA MONTERO, L. (1991). "Rafael Alberti y la pintura". *Boletín de la F.G.L.* 9, 51-64.
- GIMFERRER, P. (1985). *Cine y literatura*. Barcelona: Planeta.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, J. M. (1999). *El sentido en la obra musical y literaria*. Murcia: Universidad.
- GULLÓN, R. (1985). "Juan Ramón Jiménez y los prerrafaelistas". En *Estetas y decadentes*. Madrid: Colección Oval, 16-26.
- HERNÁNDEZ, M. (ed.) (1990). *El libro de los dibujos de Federico García Lorca*. Madrid: Tabapress.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, J. A. (1990). "A modo de prólogo: Teoría del Arte y Teoría de la Literatura". En HERNÁNDEZ GUERRERO, J. A. (ed.) 1990, 9-36.

- _____(ed.) (1990). *Teoría del Arte y Teoría de la Literatura*. Cádiz: Universidad.
- HORACIO (1986). *Arte Poética*. Madrid: Taurus. Edición de Aníbal González.
- LEE, R.W (1982). *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*. Madrid: Cátedra. Traducción de Consuelo Luca de Tena.
- LESSING, G. E. (1766). *Laocoonte, o sobre los límites de la pintura en la poesía*. Madrid: Editora Nacional. Edición a cargo de E. Barjau.
- LEVISI, M. (1972). "La pintura en la narrativa de Cervantes". *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* XLVIII, 295-325.
- LITVAK, L. (1975). *El modernismo*. Madrid: Taurus.
- LÓPEZ ESTRADA, F. (1982). "Fiestas y Literatura en los Siglos de Oro: la Edad Media como asunto 'festivo' (el caso del *Quijote*)". *Bulletin Hispanique* LXXXIV, 3-4, 291-327.
- LORENZ, E. (1960). *Rubén Darío bajo el divino imperio de la música*. Managua: Eds. Lengua.
- MONEGAL, A. (1987). "Entre el papel y la pantalla: *Viaje a la luna* de Federico García Lorca". *Litoral. Surrealismo. El ojo soluble* 242-258.
- _____(1993a). "Imágenes del devenir: proyecciones cinematográficas en la escritura de Pere Gimferrer". *Anthropos* 140, 57-61.
- _____(1993b). *Luis Buñuel de la literatura al cine: una poética del objeto*. Barcelona: Anthropos.
- _____(1998). *En los límites de la diferencia: poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*. Madrid: Tecnos.
- _____(ed.) (2000). *Literatura y pintura*. Madrid: Arco/Libros.
- MORENO BÁEZ, E. (1967). "Estilo románico y el *Cantar de Mio Cid*". En VV. AA. *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*. Madrid: Nimega.
- OROZCO DÍAZ, E. (1947). *Temas del Barroco. De poesía y pintura*. Granada: Universidad, 1989, ed. facsímil. Introducción por Antonio Sánchez Trigueros.
- _____(1969). *El teatro y la teatralidad del Barroco*. Barcelona: Planeta.
- _____(1975). *Manierismo y barroco*. Madrid: Cátedra.
- _____(1977). *Mística, plástica y Barroco*. Madrid: Cupsa.
- _____(1988). *Introducción al Barroco*. Granada: Universidad. Edición al cuidado de José Lara Garrido, 2 vols.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1925). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Revista de Occidente/Alianza, 1986. Edición de Paulino Garagorri.
- PEÑA-ARDID, C. (1992). *Literatura y cine*. Madrid: Cátedra.
- PLATÓN (1981). *La República*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales. Edición bilingüe de J. M. Pavón y M. Fernández Galiano.
- PORTÚS PÉREZ, J. (1999). *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*. Guipuzcoa: Nerea.
- ROMERA CASTILLO, J.; GUTIÉRREZ CARBAJO, F. y GARCÍA-PAGE, M. (eds.) (1997). *Literatura y multimedia*. Madrid: Visor.
- ROZAS, J. M. (1975). "Composición y visión del mundo: *El clérigo ignorante* de Berceo". En VV. AA. *Studia Hispanica in honorem R. Lapesa*. Madrid, vol. III, 431-452.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F. (1995). *Emblemas. Lecturas de la imagen*. Madrid: Alianza.
- RUIZ LAGOS, M. (1966). "Una técnica dramática de Calderón: la pintura y el centro escénico". *Segismundo* 3, 91-104.
- SALINAS, P. (1970). *Literatura española. Siglo XX*. Madrid: Alianza.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J.L. (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.
- SÁNCHEZ PÉREZ, A. (1977). *La literatura emblemática española: Siglos XVI y XVII*. Madrid: S.G.E.L.
- SÁNCHEZ VIDAL, A. (1988). *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*. Barcelona: Planeta.
- SARMIENTO, J. A. (ed.) (1990). *La otra escritura: la poesía experimental española (1960-1973)*. Madrid: Universidad de Castilla-La Mancha.
- SORIA OLMEDO, A. (1981). "Relaciones entre teoría poética y teoría de las artes plásticas en el ámbito del vanguardismo español: Algunas notas (1909-1931)". *1616. Anuario de la SELGYC* IV, 93-103.
- _____(1991). "Federico García Lorca y el arte". *Boletín de la Fundación F.G.L.* 44.1, 59-72.
- SPANG, K. (1985). "Invitación a un viaje sonoro o Música y Poesía en Rafael Alberti". *Rilce* I, 1, 139.
- STANDISH, P. (1999). *Línea y color: desde la pintura a la poesía*. Madrid: Iberoamericana.
- TORRE, G. de (1965). *Historia de las literaturas europeas de vanguardia*. Madrid: Guadarrama, 3 vols.
- UTRERA, R. (1981). *Modernismo y 98 frente a cinematógrafo*. Sevilla: Universidad.

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

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

1. La revolución tecnológica y las manifestaciones de cambio

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

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

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