



INTERTEXTUALIDAD Y ENSEÑANZA DE LA COMUNICACIÓN LITERARIA: A PROPÓSITO DE LOS CUENTOS EN PROSA DE RUBÉN DARÍO*

M^a Elena Barroso Villar
Universidad de Sevilla

Resumen

Las estrategias discursivas de *Cuentos en prosa* aconsejan considerarlos entre las obras más útiles para la enseñanza literaria, pues condensan concepciones actuales sobre la comunicación artística, ilustran bien importantes enunciados de una Didáctica aplicada y son moldeables a un soporte electrónico.

Palabras clave

Literatura. Enseñanza. Intertextualidad. *Cuentos en prosa*.

Abstract

The discursive strategies of *Cuentos en prosa* advise to consider them between the most useful works for literary education, because they incarnate present conceptions about the artistic communication, illustrate important statements of an applied Didactic and are manageable to an electronic support.

Key words

Literature, Education, Intertextuality, *Cuentos en prosa*.



Habito, así, la continuidad de la cultura, el círculo que es la costumbre del infinito. No ser nadie en la cultura. Mejor no ser nadie. Una abeja más en la inmensa colmena de las palabras, un obrero anónimo en los telares del idioma. Toda la torrentera de una lengua ha pasado por mí, con sus clásicos, sus primitivos, sus anónimos y sus poetas. Trabajar en literatura es trabajar en un molino inmortal. Tomar contacto con el filo deslumbrante de lo eterno. (Francisco Umbral, Mortal y rosa)

Que enseñar literatura no implica adoptar una perspectiva histórica es algo obvio que pido disculpas por recordar aquí. Sin embargo, como bien se sabe, durante muchas décadas el historicismo ha venido señoreando el planteamiento docente de esa materia en todos los estratos de la enseñanza y sigue prevaleciendo en la actualidad. Y ello a pesar de que sobre los inconvenientes de este predominio alertan muchos especialistas tanto desde el ámbito de los estudios literarios como desde el de la Pedagogía y la Didáctica, en particular al proyectarse éstas sobre los niveles académicos inicial y medio. De esta cuestión me ocupé ya hace tiempo en páginas cuyos argumentos no creo oportuno repetir, ahora que voces muy solventes los han formulado sin duda con más acierto.

Pero sí quiero subrayar que prescindir del enfoque historicista, o posponerlo, en modo alguno implica, a su vez, abordar la literatura como si ésta no fuera un objeto histórico, error que imposibilitaría una hermenéutica literaria mínimamente fiable, una comprensión cabal de la literatura. Recordemos que

Precisamente la obra literaria como tal, y como objeto de estudio se caracteriza, junto con todas las creaciones humanas, por su valor histórico, y, en consecuencia por su cambio en el tiempo y en el espacio, y se caracteriza frente a las demás creaciones funcionales (lenguaje, derecho, religión, etc...) por sus posibilidades de significación múltiple, por su polivalencia semántica (...) Esto le permite seguir siendo válida aunque cambien los valores sociales, la sensibilidad de un tiempo, e incluso aunque cambien los signos y los sistemas de signos en que se manifestó y en los que encuentra su primer valor en el momento de su aparición (Bobes y otros, 1974:11-12).



Por otra parte, como también se conoce y según acontece en toda ciencia, la Didáctica de la literatura que se tenga por científica no puede ignorar los paradigmas especulativos más vigentes sobre el objeto de estudio, en este caso el hecho literario, entre la comunidad de teóricos en unas coordenadas espacio-temporales, y sus enunciados habrán de ser coherentes con aquéllos. Esa Didáctica ha de perseguir -lo señaló bien W. Mignolo (1983)- dos objetivos inexcusables o, si se prefiere, un propósito con dos dimensiones complementarias: la comprensión hermenéutica y la teórica.

De todo ello se deriva que el perfilar una enseñanza de la prosa de Rubén Darío, y más en concreto de los *Cuentos en prosa* que forman parte de *Azul*, ha de concebirse como un caso específico que se circunscribe en esferas de enseñanza-aprendizaje literarios en parte concéntricas e imposibles de abordar ahora en su totalidad. Las más obvias pertenecen al espacio teórico del arte y, por lo mismo, al de la literatura, incluyendo los problemas conexos a las nociones de prosa y de verso. De otro, propuestas de la Pedagogía y de la Didáctica generales, así como de la específica literaria, bien atenta, por lo regular y como no podía ser menos, al nivel educativo destinatario. Permítanme un inciso, muy breve, a propósito de este último punto, pues no quiero dejar de alertar aquí sobre la primacía, casi exclusividad, con que la Didáctica de la Literatura persiste en ocuparse de los estudios primarios y medios, desinteresándose prácticamente de los superiores, salvo alguna honrosa pero escasa excepción. A estos últimos niveles oriento con preferencia no excluyente las observaciones que aquí me permito formular

Bases teórico-literarias .

En nuestros días, la reflexión sobre la literatura viene esforzándose en superar el inmanentismo de enfoques formales y estructurales, por reduccionista. Aunque, obligado es advertirlo aquí, a veces, al proyectarse sobre el ejercicio crítico, de hecho cae en el otro peligro: desatender los sentidos que irradian de la compleja trabazón de signos que el enunciado literario es, pues si ya la lingüística advierte que un carácter de la sintaxis es el ser una construcción semántica, sin soporte correlativo y necesario en el plano de la forma de la expresión, la semiótica literaria, en particular la semiótica narrativa, cree que la sintaxis no está vacía de sentido, sino que es significante. Ya hace tiempo Roland Barthes (1971) advirtió que la ideología es la forma, criterio que inspirará luego estudios sobre objetos y conductas ajenos a lo literario, como, por ejemplo, la violencia política (Verón, 1976).

Pero, instalándose en una atalaya de observación más alta, convencidas de que es obligado contemplar el objeto de estudio en toda su extensión y profundidad, las perspectivas más actuales sobre lo literario prestan atención preferente a éste como proceso a la vez semiótico y comunicativo, incluido en la categoría artística. De ahí el amplio desarrollo de la Pragmática literaria, que enraíza en la lingüística y que, atenta más a los **sentidos** que a los **significados**, se preocupa por todas las dimensiones, factores y elementos de la comunicación artística verbal, no sólo por la codificación en que cristaliza esa red tupida de



signos y relaciones que conforman cada enunciado particular. Por eso subraya la importancia de las conexiones de la obra con los sujetos de la significación -autor, lector-, siempre desde una circunstancia de emisión y de lectura - contextos, cotextos, paratextos, horizontes culturales de cada uno...- que los orientan dentro de unos límites. Con ello tiene que ver, por ejemplo, el éxito de la **semiótica de la cultura**, tal como la conciben Juri Lotman y la Escuela de Tartu, o el de la **estética de la recepción literaria**, por más variantes con que ésta se nos muestre desde sus pasos iniciales de la mano de Hans Robert Jauss y la Escuela de Constanza.

Persuadida de que la cultura es auténtico eje estructurante de la significación literaria, la reflexión sobre la literatura insiste hoy en que es preciso analizar e interpretar el discurso de arte verbal viéndolo en su diálogo con los otros, no verbales. Puede hablarse de una auténtica polifonía de los textos artísticos y culturales todos, si aceptamos ensanchar el significado del término bajtiniano a un sistema de sistemas.

De ahí que abunden las propuestas orientadas a destacar ese imbricarse los textos en tejido compacto, sobrepasando de este modo la tradicional manera de entender la noción de "influencia"

Recordemos que sobre ésta volvía a ironizar no hace mucho Harold Bloom, en *El canon occidental* (1995), ese polémico libro suyo, cuando insiste en llamar *angustia de las influencias* a la preocupación, muy frecuente, que como padecimiento sólo afecta a los artistas mediocres. Otros estudiosos venían intentando superar la "influencia" entendida como mera imitación de modelos, más que probable lastre para la originalidad. Y que, siendo importante antecedente de los planteamientos nuevos, no tenía instrumentos operativos para identificar los procesos transtextuales en el fluir de la cultura. Así, en 1989 Gérard Genette revisa, ampliándolo, el significado de *transtextualidad*, concepto que él mismo había definido antes como

lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos (1989: 9-10).

y que ahora llama *transcendencia textual del texto*. Y conviene recordar aquí que el concepto de texto ha experimentado cambios sustanciales, en especial desde las aportaciones de la Escuela de Tartu y de muchos seguidores de Bajtín, que lo entendieron como un "conjunto sígnico coherente". Luego, ensanchando más su horizonte, ha llegado a entenderse por texto toda comunicación que tiene lugar en un sistema de signos cualquiera. Así que cuantos de éstos se registran en una clase de arte son textos. No es casual que esta concepción coincida con la llamada crisis de la literariedad, de las teorías ónticas de la literatura.

Tanto la transtextualidad como la transcendencia textual, si se prefiere esta expresión última, remiten implícitamente a un lector que active las conexiones entre los textos, de ahí su cercanía a la concepción de *intertexto*, de Michel Riffaterre (1979), entendido como



las relaciones que quien lee percibe entre un texto y los demás, sean coetáneos, anteriores o posteriores a él. Creo, por fin, que cuando la noción bajtiniana de *dialogismo* se proyecta sobre la de *transtextualidad* en sus diversos matices la absorbe y hace más fecunda, especialmente en el campo del relato.

Pero, además, la reflexión sobre la transtextualidad se desliza por fuerza a otra muy vinculada a ella y que también renace, vigorosa, en las teorías estéticas actuales: la que versa sobre la universalidad de las artes. Como resume Antonio García Berrio (1989), verlas en su diversidad es consecuencia de atender a los objetos terminales de cada una (cuadros, poemas, esculturas, sinfonías...) y éste es el soporte teórico de la diferencia, tan repetida desde Lessing, entre artes espaciales y artes temporales. La perspectiva inversa, que enraíza en Aristóteles y, sobre todo, en Platón, se preocupa por el estatuto de universalidad artística y prefiere, por ello, fijarse en la capacidad de revelar algo y de conmover que el hecho de arte implica. Subraya, en suma, la condición de proceso comunicativo y expresivo del arte, por lo que presta atención preferente a la peculiaridad de las relaciones entre los sujetos productores de la significación: autor y receptor. Y ese atender al común denominador de la comunicación artística explica alguna agrupación como la de Prieto, quien distingue entre **artes literarias**, en las que la operación de base es ya por sí misma una operación comunicativa: *literatura, artes plásticas figurativas -cine, teatro, cómics, etc.*, **arquitectónicas** (arquitectura, diseño) y **musicales** (música, danza y artes plásticas no figurativas) (1977: 69-71).

Por todo ello, hoy la enseñanza de la literatura debe incluir entre sus propósitos generales:

- Fomentar y desarrollar la competencia del alumno ante la dimensión comunicativa de la literatura en el marco de una teoría de la comunicación artística.
- Fomentar, en consecuencia, sus competencias codificadora y descodificadora de literatura en tanto modeladas por una situación cultural.
- Fomentar y desarrollar la competencia del alumno para establecer relaciones entre la comunicación literaria, la artística no verbal y la verbal no artística.

Si las diferentes maneras de entender la literatura suelen estar un tiempo aletargadas antes de proyectarse sobre los planteamientos de su enseñanza, o simplemente no llegan a incidir en ellos por más que sus postulados sintonicen con los de las tendencias didácticas, pedagógicas y psicológicas, ahora el letargo puede ser más hondo y sobrepasar al de las diferentes propuestas estructuralistas, que terminaron por calar tanto -no siempre con acierto- en los libros escolares de lengua, pero que no salpicaron la literatura en los niveles académicos inicial y medio. Las implicaciones escolares de la pragmática literaria apenas han irrumpido hasta el momento en las aulas no universitarias. Porque a menudo no hay ningún cambio epistemológico ni de método: sólo de terminología, inoperativa y hasta rémora docente por sí sola, tras la que permanece velada esa dicotomía engañosa que son el antiguo acercamiento extrínseco o intrínseco a lo literario.



Desde un enfoque lingüístico y alertando sobre el peligro de un verbalismo vacío, José Manuel González Calvo advertía en 1993 acerca de las *Dificultades en la aplicación didáctica de la pragmática*. Algunos argumentos suyos se pueden extrapolar bien a la literatura, donde se revelan más firmes, si cabe:

Es preciso superar la pirotecnia léxica, tan frecuente en cualquier ciencia cuando se renueva o amplía profundamente, para no caer, sobre todo a la hora de enseñar, en el estólido papanatismo que implica la verborrea pretendidamente exuberante enmascaradora de confusión e ignorancia. Es evidente que la aplicación de la Pragmática y de la Lingüística del Texto tanto a la Gramática científica como a la Enseñanza de la gramática acarrearán una todavía increíble revisión de nuestra sintaxis oracional. De ahí nuestro nerviosismo, desasosiego y desconcierto ante lo que se nos puede avecinar (1993:161-162).

Con todo, más allá de las pautas que impone la que Amado Alonso llamó *venerable rutina*, varias razones explican esta vez la cautelar demora, pero me importa subrayar una: es la dificultad real de una "literatura del texto" y de una "pragmática literaria" aplicadas y de consistencia científica, sencillamente porque su soporte teórico comienza a configurarse coherente todavía alrededor de 1970 y aún no ha recorrido la totalidad del camino. Y porque su objeto de estudio abarca un vasto dominio, verdadero campo sin puertas, por más también que se quiera compendiar, al formularlo, en las clásicas **intencio auctoris**, **intencio operis** e **intencio lectoris**.

Cuentos en prosa, transtextualidad y enseñanza de la literatura.

Esos y otros obstáculos son innegables. También lo es que la enseñanza literaria no puede permanecer anclada en enunciados teóricos obsoletos. Pues bien: los *Cuentos en prosa* de Rubén Darío ayudan en mucho a sortear los escollos antes dichos. Y lo hacen, en gran medida, por su rebosante permeabilidad transtextual. Es decir, por una dimensión de la *intencio operis* -por supuesto, nunca ajena a la del autor, aunque sólo colateralmente hablaré de ésta ahora, obligada como me veo a elegir-. Pero, en la medida en que detectar sus señales y descifrarlas compete a la actividad comprensiva y creadora de quien lee, tan rebosante, densa transtextualidad, que los recorre transversal, se convierte no ya en acicate, sino en exigencia de coautoría. Si, como dijo Kristeva, todo texto literario es un mosaico de citas, si voces y ecos pasados y coetáneos, del mismo o de otros géneros y categorías, atraviesan cada obra de arte, las de Rubén Darío encarnan uno de los más ricos alardes de ello. Y ese ostentar los nudos por que se entretajan en la cultura favorece que en las aulas se atienda a la inmersión de los textos en el magma de la *biosfera cultural*, como la llamó Lotman.

En efecto, las dificultades de aplicación docente endógenas a la pragmática se atenúan con textos cuyo lector implícito o, si se prefiere, cuyas estrategias de lectura e interpretación, contiene tantos guiños cómplices para el lector que lo orientan mucho en el percibir y



producir sentido él mismo, a la vez que entrañan una gran densidad semántica que muy claramente irradia de una forma en donde se imbrica nítida. Por lo general es el caso de la literatura modernista, pero en la obra de Rubén Darío se potencia sobremanera. Por eso, prescindir de ella como vienen haciendo nuestros programas escolares en las últimas décadas no sólo es un atentado cultural sino, además, un lujo que la enseñanza de la literatura escrita en español no se debe permitir.

Como objetos a la vez históricos y literarios que son, Los cuentos de *Azul* forman parte de un proceso semiótico comunicativo cuya manera específica de funcionar tiene que ver necesariamente con las significaciones. Proponen sentido, a modo de huella que encamina sin precisar la meta (Lotman), a un lector que habrá de actualizarlo dentro de unos límites, como señala Umberto Eco, y desde una situación concreta de lectura. Ésta es resultado de la cultura coetánea y del personal horizonte de expectativas del lector. También lo es de su conciencia de la simultaneidad de dos sistemas de relaciones: uno sistémico (material proveniente de la lengua natural) y otro extrasistémico (ideologías, códigos culturales, etc), aunque en modo alguno extraliterario.

En los *Cuentos en prosa* la dimensión transtextual cristaliza de diferentes maneras, con grado diverso de proyección docente, según los niveles educativos. En el fondo, todas son modalidades de un fenómeno solo: la *transgresión del género*, muy vinculada a la modernidad del autor.

Las maneras de entender los géneros son plurales, y hasta dispares, como bien se sabe. Podemos ver o no en ellos subcódigos literarios que condicionan la manera de modularse un discurso, tanto si el escritor sigue sus pautas dominantes en un corte sincrónico dado como si opta por modificarlas. Pero, a efectos docentes, importa mucho que en uno y otro caso el resultado formal del género tiene que ver con concepciones, actitudes y modos de representación del universo imaginario del autor, que serán o no análogos a los del lector.

Tan breves como son los cuentos de Rubén, tan abarcables como textos base de trabajo en el tiempo limitado de las clases, encarnan modelos de transposición de géneros -y no sólo literarios-, obligan a plantear desde ellos o a ilustrar con ellos las cuestiones de naturaleza pragmática que ese trasvase implica, enfocándolas con perspectiva transtextual.

Al rebasar los jalones que venían perfilando la forma del cuento, al modificarlos, Rubén desvela y, a la vez, propone de manera tácita visiones del mundo alternativas, lo que excluye el estigma de "escritor no comprometido" que le vino marcando, y ello con independencia de que en sus libros se hable o no de los temas y motivos catalogados convencionalmente entre los que sí lo son. Sólo podría hablarse de la naturaleza del compromiso. Y el de Darío, inmerso en la reacción esteticista del modernismo europeo finisecular frente a consecuencias sociales negativas del industrialismo, conecta también, entre otros aspectos, con la universalidad de la cultura. En especial, del arte, verdadero núcleo o estímulo semántico que espolea los diversos motivos del discurso rubeniano, cuya



superficie moldea al emerger. Los *cuentos en prosa* evidencian que un texto significa menos por su inmanencia que por todo aquello que lo trasciende, incluidas las pautas del género, las cuales, abriéndonos ciertas expectativas, orientan actitudes lectoras determinadas.

La visión universalista, heredada de los parnasianos y de Verlaine, se formaliza en los cuentos rubenianos de tal modo que no sólo acerca entre sí los géneros literarios, por ejemplo al desdibujar las fronteras entre la prosa y el verso mediante la transposición mutua de elementos antes más peculiares de cada uno, sino que también aproxima la literatura a otras artes, porque adapta a su enunciado verbal, en este caso narrativo, técnicas propias de otros códigos, como el musical, el pictórico o el de la representación, incluido el cinematográfico. Lo que tiene que llevarnos a recordar aquí que la inmensa mayoría de los movimientos artísticos modernos entrañan una voluntad integradora de las artes. Aplicando el término que, afinando más, propone Vázquez Medel, podríamos decir que en los cuentos de Rubén Darío la transtextualidad es también, muchas veces, *transdiscursividad*. Y, por ello, un planteamiento de la enseñanza de la literatura que no pierda de vista el continuum artístico y cultural encuentra en estos breves relatos de Darío verdaderas piezas clave para la práctica docente, de los que puede servirse bien como textos base bien como textos de referencia.

Estas son algunas de las formas más destacadas de cristalizar en los cuentos de Rubén la transgresión del género:

1ª: los *Cuentos en prosa* y la narración lírica.

Por más que no pueda ni deba ser mi finalidad de ahora ahondar en cuestiones tan conocidas, con todo ruego me disculpen si menciono jalones del pensamiento sobre los géneros que me importa recordar. Como el de Emil Staiger, quien, trascendiendo la clásica organización en épica, lírica y dramática, perseguía reconocer *lo épico, lo lírico y lo dramático* en cualquier obra donde se encontrasen; o algunas posiciones de enfoque pragmático- comunicativo, como la de K. Stierle(1977)., para quien la "identidad" de un discurso se debe no a marcas formales sino a un

proceso de realización de un acto de lenguaje referido a un sujeto hablante
(1977:425)

a la vez que considera la lírica un *antidiscurso*, pues implica un comportamiento transgresor que deroga la temporalidad y, mediante la metáfora, acrecienta los contextos. Pero, sobre todo, potencia la *función reflexiva* del discurso, discursiviza el texto. Así pues, estamos de nuevo ante la autorreferencialidad jakobsoniana, vista ahora como acto de habla. Sin embargo, según subraya Pozuelo Yvancos,



No podría explicarse este rasgo pragmático de discursivización del texto lírico si no nos refiriéramos a la poesía como "representación imaginaria", característica general de toda la literatura, es cierto, pero que adquiere en la lírica unas notas específicas (1988:218).

Por el camino de la reflexión teórica hoy se tiende también a destacar los elementos convergentes entre lírica y narrativa, viendo la condición de poema lírico subyacente en todo relato y la de relato subyacente al poema. En esta línea se inscriben los pareceres de escritores de la vanguardia narrativa, como Virginia Woolf (1963) cuando advierte que si el novelista, preocupado como debe estar por todas las dimensiones de una realidad poliédrica, quiere hablar de lo que importa al ser humano, está obligado a asumir alguna de las funciones del poeta, a hablar de intimidad, duda, contradicción, risa, dolor.

Entre nosotros, Salinas remarca la condición poética de toda la literatura española del siglo XX, advirtiendo que reviste la novela e incluso el ensayo.

*Para mí el signo del siglo XX es el signo lírico; los autores más importantes de ese período adoptan una actitud de lirismo radical al tratar los temas literarios. Ese lirismo básico, esencial (lirismo no de la letra **sino del espíritu**), se manifiesta en variadas formas, a veces en las menos esperadas y él es el que vierte sobre novela, ensayo, teatro, esa ardiente tonalidad poética que percibimos en la mayoría de las obras importantes de nuestros días (...)*

El lirismo contemporáneo medra no sólo en las altas temperaturas de la poesía lírica, género tradicionalmente identificado con el lirismo, sino en las regiones mucho menos encendidas de la novela, y, victoria final, hasta en las generalmente frías del ensayo. Toda nuestra literatura está impregnada de lirismo (1970:34,40).

Así pues, nada tiene de extraño el amplio desarrollo de la llamada novela lírica durante el siglo XX, en especial a partir de su segunda década. Máxime si compartimos la opinión de Ramón Pérez de Ayala, formulada a propósito de sus *novelas poemáticas*:

Todo gran novelista ha sido -aunque no haya escrito versos- un gran poeta lírico, pues la única manera de otorgar vida psíquica a los personajes novelescos no puede ser otra sino exaltarlos, cuando llega el caso, hasta la más alta tensión poética y lírica, esto es, subjetiva (1958:24).

Quiero, por fin recalcar otras dos importantes opiniones, porque, aplicadas a los cuentos de Rubén, éstos pueden, espléndidos, ilustrarlas.

Una pertenece a Ricardo Gullón (1984), para quien, además de otras estrategias que contribuyen a configurar la novela lírica, a menudo ésta comparte algunas con el impresionismo pictórico. La otra es de Darío Villanueva (1983) cuando analiza las vías por las que el lirismo accede a la novela y señala, entre otras, un lenguaje que retenga la



mirada, que llame la atención sobre sí mismo, autorreferencial. Idea sartriana y, por supuesto, formalista, de la poesía hecha de palabras-objeto que, a manera de vidriera, retienen la mirada sin consentir que ésta las atreviese.

Tales pareceres pueden extenderse analógicamente al cuento culto. El siglo XIX, como se sabe, está considerado el gran siglo de los cuentos de autor: Wilde, Poe, Hoffman, Maupassant, Chéjov, Pardo Bazán, Clarín, etc. Pero los *Cuentos en prosa* que Rubén Darío incluye en *Azul* (Santiago de Chile, 1888) y que con su mismo título avisan sobre la fusión de géneros al dar cabida al correlato "cuento en verso" que el mismo autor cultivó, encarnan ya una concepción moderna del cuento en lengua española. Y uno de sus factores de modernidad es el lirismo de una prosa toda imagen, ritmo, sinestesia, recurrencia de todas clases que inundan la dimensión fónica, la sintáctica, el léxico y la semántica en ellas imbricada; que al "llamar la atención sobre sí misma" lo hace con verdadero alarde. Raimundo Lida, Anderson Imbert y Rudolph Kohler, entre tantos otros estudiosos de la prosa rubeniana, dejaron escritas páginas señeras sobre ello. Prosa que se nos hace emblemática de la equivalencia de Jakobson, del discurso reflexivo, o del antidiscurso de Stierle... En *Historia de mis libros* Rubén califica de "poemas en prosa" sólo dos de estos cuentos suyos: *El velo de la reina Mab*, del que dice ser el primero que, deslumbrado tras leer a Shakespeare, escribe con ese carácter, y *La canción del oro*, aunque la índole poemática de éste le parece distinta a la del anterior. Pero es claro que de tal naturaleza poética, entendida tal como acabo de decir, participan todos los demás, incluido *El fardo*, a pesar del realismo naturalista que tiñe su ficción. Y aunque no sea posible -ni necesario ante ustedes- ilustrarlo siquiera con las muestras más significativas, no me resisto a recordar al menos el comienzo del espléndido himno del poeta incluido en *La canción del oro*, donde la anáfora, insistente, cohesionada con fuerza todo el enunciado y donde un acento sarcástico que arraiga en el Romanticismo nos remite a significaciones en torno a lo social.

¡Cantemos el oro!

Cantemos el oro, rey del mundo, que lleva dicha y luz por donde va, como los fragmentos de un sol despedazado.

Cantemos el oro, que nace del vientre fecundo de la madre tierra; inmenso tesoro, leche rubia de esa ubre gigantesca.

Cantemos el oro, río caudaloso, fuente de la vida, que hace jóvenes y bellos a los que se bañan en sus corrientes maravillosas, y envejece a aquellos que no gozan de sus raudales. (Cit. por Martínez, 1995:187).

Por otra parte, los cuentos de Rubén con voz narrativa en 1ª persona, como *La ninfa o Palomas blancas y garzas morenas*, acortan aún más las distancias con aquel "específico acto de lenguaje referido a un sujeto hablante" al que se refería Stierle a propósito de la peculiaridad del proceso comunicativo de la lírica.

2ª: La espacialización del relato.



Impregnar el relato de lirismo es una manera de espacializarlo, reduciendo la pertinencia de la temporalidad, porque la significación literaria del espacio, su sentido, queda realzado. Y la dimensión espacial se hace tan importante en algunos cuentos de *Azul* que llega a ser eje organizador de la narración, relegando la narratividad como forma del enunciado. Con ello se discursivizan, haciéndose esa palabra en el tiempo derivada de la sucesión inherente al lenguaje oral, formas más propias de discursos artísticos no necesariamente temporales, como es el caso de la arquitectura y, sobre todo, de la pintura.

La técnica pictórica es una de las dos formas principales de que se sirve Darío para acrecentar la dimensión espacial y disminuir la temporal en la superficie discursiva. La otra es, para mí, la cinematográfica y escénica.

No viene al caso desarrollar aquí la hermandad entre pintura y literatura o, más en concreto, entre pintura y poesía, de la que ya se ocupó Horacio en su conocido tratado *Ut pictura poesis* y que, con criterio bien distinto al suyo, merece la atención de corrientes estéticas actuales, muy interesadas por la unicidad del proceso creador que tan a menudo un mismo artista expresa mediante más de una clase de lenguaje. Pero he de precisar algo: hoy puede decirse que acudir a paralelismos con las artes plásticas y con la música para caracterizar el modernismo literario es ya casi un tópico. Pensemos, por ejemplo, en el estudio de Joseph Frank (1963) *The Widening Gyre; Crisis and Mastery in Modern Literature*. Ya en 1908 el alemán Wilhelm Worringer -*Abstraction and Empathy. A Contribution to the Psychology of Style*, defiende la necesidad de establecer conexiones entre las distintas categorías de arte y en 1925 Ortega y Gasset señaló que un mismo estilo e inspiración late en todas las artes de una época determinada. A propósito de Rubén resulta obligado mencionar, otra vez, el trabajo de Rodolph Kohler sobre "la actitud impresionista en los cuentos de Rubén Darío", que establece las semejanzas de la imagen y, sobre todo, de la sinestesia rubeniana, con ese movimiento pictórico y plantea la posibilidad de estudiar la estructura de *Azul* en tanto fruto de un sincretismo artístico. Pero, por mi parte, obligada como me veo a seleccionar, opto por no insistir en el impresionismo de la pintura verbal rubeniana. Me referiré sólo a cómo la palabra pictórica de Rubén se vertebra en el engranaje narrativo, configurando su cronotopo, esa pieza fundamental en la sintaxis del relato y de tanta proyección pragmática por la densidad de sus sentidos. También a alguno de sus motivos y al provecho docente de todo ello al verlo en relación transtextual, que lo incardina en ciertas tendencias del continuado fluir de la cultura, abriendo horizontes anchos para una enseñanza literaria integrada en la del texto artístico.

Como es usual, el hacerse enunciado la espacialización pictórica está unido a la forma descriptiva. Lo que puede darnos pie para plantear en niveles superiores de la enseñanza, de una parte los problemas relativos al estatuto teórico de la descripción espacial, topográfica, en sus conexiones no sólo con la narración, sino con otras artes y hasta con otros ámbitos del conocimiento, como la historia o la economía. De otro lado, obliga a abordar la espacialización descriptiva en Darío como expresión de una modernidad que, enraizando en el romanticismo -recordemos que es éste el que le confiere autonomía, pues deja de considerarla mera "amplificatio" u "ornamento" del discurso- progresará hasta quedar



consagrada en la narrativa de vanguardia y en el poema en prosa. Los cuentos de Rubén implican un paso importantísimo hacia esta última, entre otras razones porque en ellos la descripción deja de estar formalmente subordinada. Así Darío se aparta incluso de Paul Valéry (1957), contrario a abusar de la descripción porque convierte al discurso en un listado de elementos yuxtapuestos y contradice, según él, la dimensión intelectual del arte. Darío, en cambio, la eleva a menudo al primer rango formal en el enunciado narrativo. Pensemos en *El rey burgués*, *El sátiro sordo*, *El Rubí*, *Palomas blancas y garzas azules*, *La canción del oro*, o *La reina Mab*, por ejemplo.

Esto nos lleva al conocido problema de hasta qué punto procede seguir planteando en la enseñanza la dualidad narración versus descripción diferenciadas formal y funcionalmente, o bien es más oportuno entenderlas desde el principio como aspectos de un proceso único, que se dosifican y jerarquizan en grados distintos según las tendencias artísticas y los textos particulares. Verlas, en suma, más desde una perspectiva funcional que formal, dando cabida a estadios intermedios como la descripción dinámica o la narración estática. Pensemos, por ejemplo, en la llamada de los románticos al discurso híbrido.

El pensar sobre literatura en las últimas décadas avala distintas respuestas docentes a este problema. Hay quienes, aun reconociendo convergencias en los procesos comunicativos de la narración y de la descripción, estiman que es más significativo lo que las separa. Por ejemplo y respectivamente, lo cambiante frente a lo inmutable -F. Martínez Bonati (1960), la sucesión de acontecimientos frente a la yuxtaposición de objetos -R. Bourneuf y Ouellet (1972)-, o bien la sucesión que implica transformación y discontinuidad frente a la que entraña continuidad y duración, por lo que se trataría de dos clases distintas de lógica y de modos de representación del universo -Todorov (1967)-. Otros, en cambio, se decantan en favor de las convergencias, aunque reconozcan los principios no unificadores de una y otra. Con todo, sus razonamientos son a veces hasta dispares. Así, mientras Genette (1966) llega a ver la descripción como un *aspecto* de la narración -ésta implicaría aquella- y cree que una y otra sólo se diferencian en el contenido, J. Ricardou (1978) entiende que no es posible descripción sin relato, porque siempre la primera implica un orden interno.

Pero, para mi propósito de ahora me importa subrayar el parecer de Ph. Hammon (1981), quien ve en la descripción una clase de actividad que implica una competencia global y singular, tanto en el emisor como en el receptor, con dos vertientes: la competencia léxica o conocimiento del código léxico del idioma, y la competencia enciclopédica o conocimiento del mundo. Es, por ello, una competencia de transtextualidad muy marcada, pues remite a materiales extraídos de otros discursos, artísticos o no y, dentro de los primeros, de la misma categoría o de otras -literatura, pintura, arquitectura, geografía-

La espacialización pictórico-descriptiva de muchos cuentos de *Azul* es muy útil en la enseñanza literaria porque, como acontece en todo relato donde está presente, dota a los enunciados de gran cohesión y fuerza conativa, ligada al efecto de realidad, que fomenta la memoria activa y estimula el proceso lector. Así lo reconoce Antonio Garrido Domínguez:



Acogido a la estética de la discontinuidad, el discurso descriptivo contribuye a crear -independientemente del tipo de texto, realista o fantástico, un poderoso efecto de realidad y, consiguientemente, puede verse como un texto argumentativo-persuasivo. La descripción, por otra parte, crea una memoria textual importante que facilita tanto el desarrollo de la trama como el éxito del proceso de lectura. Es, pues, un importante factor de cohesión textual (1993:222)

Así pues, en la medida en que los cuentos de Darío espacializan la narración al insertar un discurso descriptivo en el narrativo, o al sustituir éste por aquél en la superficie del relato, requieren del lector esa clase de competencia transtextual, a la vez que la estimulan, en un proceso circular y, simultáneamente, expansivo. Propuesta y exigencia transtextuales, sólo por el mero hecho de su densidad descriptiva, aparte de las alusiones o citas "cultistas" que contengan. Sin ir más lejos, es el caso del decorado modernista, tan recurrente, de raíz parnasiana y simbolista. Como expresión de lo contrario que el modernismo es a los resultados del industrialismo en los espacios urbanos, sus decoraciones predilectas, desde las artes "mayores" a otras que ahora se potencian -el mobiliario, por ejemplo-, realzan la presencia de lo vegetal de línea curva y ponen de moda arabescos, chinerías y japonerías, favorecidas estas últimas por la apertura comercial japonesa a consecuencia de la famosa acción del comodoro Perry en 1854. No está de más recordar aquí que Van Gogh, Gauguin -desde 1886- y Lautrec buscaron en lo primitivo la salvación; reivindicaron la estampa japonesa, el arte negro; volvieron a la pintura plana, rechazando así la occidental de los cuatro últimos siglos.

El que esas versiones del espacio estén en los cuentos de Darío, enriquecidas al combinarse o yuxtaponerse con frecuencia a motivos de otros mundos, sobre todo el clásico, hace posible y obligada la referencia transtextual, la interpretación de sus sentidos sumergiéndolas en el dinámico conglomerado cultural. Así lo requiere, por ejemplo, este fragmento de *El rey burgués*:

¡Japonerías! ¡Chinerías! por lujo y nada más. Bien podía darse el placer de un salón digno del gusto de un Goncourt y de los millones de un Crespo: Quimeras de bronce con las fauces abiertas y las colas enroscadas, en grupos fantásticos y maravillosos; lacas de Kioto con incrustaciones de hojas y ramas de una flora monstruosa, y animales de una fauna desconocida; mariposas de raros abanicos junto a las paredes; peces y gallos de colores; máscaras de gestos infernales y con ojos como si fuesen vivos, artesanías de hojas antiquísimas y empuñaduras con dragones devorando flores de loto; y en conchas de huevo, túnicas de seda amarilla, como tejidas con hilos de araña, sembradas de garzas rojas y de verdes matas de arroz; y tibores, porcelanas de muchos siglos, de aquellas en que hay guerreros tártaros con una piel que les cubre hasta los riñones, y que llevan arcos estirados y manojos de flechas.

Por lo demás, había un salón griego, lleno de mármoles: diosas, ninfas, musas y sátiros (Ibid.:157-158).



3ª: Un espacio mítico.

Pero el espacio literario es, recordemos, una construcción imaginaria de quien escribe y, en especial, de quien lee, con una función simbolizadora enorme. Lo cual conecta con la cuestión de la lógica de los mundos posibles, de los universos narrativos construidos según el modelo de espacio referencial. En la enseñanza de la literatura conduce a diferenciar lo ficcional realista de lo ficcional fantástico y nociones afines. En suma, a plantear los problemas que desembocan en la teoría del pacto comunicativo de la ficción. Ciertamente que, en principio, cualquier obra literaria puede servirnos como texto base o de apoyo para estos efectos. Ciertamente también que, por ello y por razones añadidas, los *Cuentos en prosa* son, todos, de enorme provecho como referencia permanente. Pero uno sobresale entre los demás porque tematiza uno de tales problemas, medular en la pragmática literaria. Es *La ninfa*, que versa sobre las fronteras de la realidad.

Así pues, estamos hablando de lo imaginario en literatura. Y el espacio imaginario se perfila muchas veces en los relatos de Darío como espacio mítico, entrecruzado por textos de muchas culturas. De ahí que sean muestras espléndidas del que se ha llamado *imaginario cultural*, entendido como

Actividad endogámica de la fabulación artística, en la que la poesía se autoalimenta de la imaginación poética cristalizada en momentos privilegiados del mito (...)



*El imaginario cultural descubre la etapa moderna de su integración en el esquema productivo de la emoción poética, afirmando la condición clásica de la **retractatio** y de la imitación de modelos; y sobre todo descubriendo en el "arte a la manera" los objetos y creaciones logradas de la propia literatura como soportes míticos de la actividad imaginaria.*

(...) Desde el punto de vista del trabajo poético de la imaginación, se abre así una tercera vía de construcción de imágenes estéticas (además de la expresivo-fantástica y de la universal antropológica). El imaginario cultural profundiza los poderes de resonancia poética de los hallazgos literarios anteriores consolidados en su dimensión de mitos artísticos; es por tanto una forma de poesía con absoluto arraigo en el sentimiento de la tradición estética y cultural (García Barrio, 1989 1ª:361-362).

Entre las claves míticas de Darío, nacidas con preferencia de la tradición grecorromana, de la indígena de América, de la Biblia, del ocultismo y del personal gusto del autor por lo francés, creo que la visión de la figura femenina requiere ahora cierto detenimiento para destacar que, tal como se muestra en los cuentos de *Azul*, deviene parte, ella misma, del espacio: figura humana que es, a la vez, actante y decorado con el que se semiotiza miméticamente. También como ejemplo de dicho imaginario, pues su diseño en las narraciones se inscribe en tradición tanto ancestral como moderna que la traspasa de transtextualidad, haciendo muy denso su sentido.

Reviste dos modalidades en apariencia opuestas, pero que al semantizarse convergen, precisamente por dichas imbricaciones mítico-culturales. La primera muestra la mujer-cosificada, objeto de belleza emblemáticamente rubia, de tez blanca y ojos claros, que, como en Baudelaire, connota sensualidad. En estos cuentos de Rubén aún a dos unidades significativas, conforme lo venía haciendo desde antiguo una arraigada tradición artística, que a fines de siglo pasado y a durante las primeras décadas de éste pasará de la literatura a la pintura, afianzándose en una y otra diversas variantes de un mismo estereotipo. Será expresión también del antifeminismo declarado de ciertas vanguardias, entre las que el futurismo es todo un paradigma. Se trata de la mujer símbolo erótico y, a la vez, diosa. Estamos ante un discurso literario teñido de discurso mítico donde se funden unidades de sentido procedentes de un amplio, remoto universo cultural.

Ya Puck volaba afuera, en el abejeo del alba recién nacida, camino de una pradera en flor. Y murmuraba -¡siempre con su sonrisa sonrosada!- Tierra...Mujer...

Porque tú, ¡oh madre Tierra!, eres grande, fecunda, de seno inextinguible y sacro; y de tu vientre moreno brota la savia de los troncos robustos, y el oro y el agua diamantina, y la casta flor de lis. Lo puro, lo fuerte, lo infalsificable! Y tú, ¡Mujer!, eres -espíritu y carne- toda amor (El rubí, ibid.:198)

Es claro que sobre esa visión se proyectan valores arcanos acerca del sensualismo y de la fecundidad asociados a la figura femenina divinizada



Y esos recurrentes motivos artísticos se integran también en los cuentos rubenianos bajo la variante, tan del gusto modernista, de la bella seductora desde una actitud indolente, recostada.

El pavimento de mi taller se asemejaba a los restos de un sol hecho trizas. La mujer amada descansaba a un lado, rosa de carne entre maceteros de zafir, emperatriz del oro, en un lecho de cristal de roca, toda desnuda y espléndida como una diosa (Ibid.:196).

La otra modalidad conecta con los mitos que asocian la mujer con la perversidad y el mal o la muerte, por inductora al pecado de lujuria. Al irrumpir en la iconografía, anegándola, hermanan, inseparables, mujer y serpiente, mujer y esqueleto o calavera, etc., y a menudo la figura de mujer se animaliza adquiriendo formas de felino o asociándose metonímicamente con ellas. Tales estereotipos iconográficos tienen una encarnación señera en el Romanticismo, en el arte fin de siglo y en el de entreguerras, que hacen de ella centro de significación de muchas obras: la prostituta. El caso de Baudelaire es paradigmático. Ello guarda relación con el importante papel de estas mujeres en la sociedad de la llamada doble moral burguesa, muy especialmente durante la época victoriana.

Esta dimensión maligna de lo femenino no podía faltar en Los cuentos de *Azul*, inundados de transtextualidad. Y la manera preferente con que asoma a la superficie discursiva es asociando mujer y felino:

Lesbia había vuelto a llenar su copa de menta, y humedecía la lengua en el licor verde como lo haría un animal felino (...)

La contemplaron todos asombrados, y ella me miraba, me miraba como una gata, y se reía, como una chiquilla a quien le hiciesen cosquillas (La ninfa, Ibid.:170,173).

Las dos visiones de la mujer sólo son dispares en apariencia. Porque la prostituta venía significando ya en el arte la cosificación de la figura femenina, el comerciar las pasiones e incluso, simbólicamente, el puesto del artista en el entorno social burgués. *Baudelaire y París*, de W. Benjamin, desarrolla ampliamente éstas y otras interpretaciones. Y pensemos que algunas vanguardias harán de la prostituta el correlato femenino del maniquí masculino, signifiando la anulación del individuo en la sociedad actual, en particular en las grandes metrópolis.

En suma: relato espacial, el de Darío, entre otras razones, porque está teñido de mito. Pues, como reconoce Ricardo Gullón,

La irrupción de la mitología (...) contribuye a ensanchar el espacio del poema (1984:29)



4ª: Espacio y tiempo narrativos: la mirada cinematográfica.

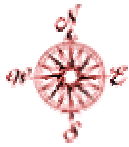
Las tácticas por las que el espacio se hace enunciado tienen consecuencias necesarias en la manera de tratar el tiempo y en el ritmo narrativo concomitante, pues las dos configuran esa unidad global de significación que desde Bajtín solemos llamar cronotopo. La importancia formal y semántica de éste en los cuentos de *Azul* se revela también en otras estrategias, además de la pictórica-descriptiva. Si ésta entraña una pausa ralentizadora a no ser que se narriative, las otras contrarrestan el tempo lento llegando a neutralizarlo incluso. Al utilizar tales fórmulas en los cuentos de *Azul*, Darío se convierte en uno de sus más tempranos pioneros, si no el más. Son una nueva razón para que esos relatos, tan breves, tengan gran utilidad como soportes de una docencia de la literatura no constreñida por los límites de un historicismo reduccionista. Y también, como luego insistiré, para que se tenga muy en cuenta su virtual fecundidad en una enseñanza literaria que se sirva de los multimedia, si es que se opta por esta vía.

Genette comparó todo texto literario con un "bricolage". En *Azul* se ha visto, con mucha razón, un verdadero "collage compositivo". No hace mucho José Mª Martínez destaca que sus textos

*no fueron concebidos a priori como integrantes de un mismo volumen ni tampoco ordenados según su cronología; si sacamos consecuencias del trabajo de Kohler, cada texto sería una pincelada suelta que sólo al final encuentra su lugar en el espacio del cuadro. Y de ahí que las posteriores modificaciones textuales a la primera edición no desdigan ni dañen la unidad estructural del libro. Si a esta técnica compositiva unimos la moral estética de *Azul*..., que toma la sinestesia como eje fundamental de su actuación y que, por ello, trata de acumular materiales pictóricos, arquitectónicos, esculturales y musicales (...), el resultado final no puede ser otro que el de un libro concebido como obra de arte total, es decir, una versión literaria de las ideas de Richard Wagner acerca de la ópera y que a Darío le resultaban ciertamente familiares en vísperas de la impresión de *Azul* (1995:53)*

La huella del lenguaje musical y de los que convergen en la representación escénica es muy evidente en los *Cuentos en prosa*. La apuesta de Rubén por integrar todos los lenguajes artísticos, también. En el teatro, y más en particular en la ópera, reconocemos expresiones emblemáticas del imbricarse las artes en simbiosis estrecha. Otra la percibimos en el cine. Los vínculos de Rubén no sólo con el mundo teatral y operístico, sino incluso con el del circo, son conocidos. Pero no debemos desatender los que mantuvo con la cinematografía, aun antes de que el cine se instaurase socialmente como una realidad; más todavía: antes de que fuera presentado durante aquella Navidad de 1895. Porque, si creemos a Juan Antonio Cabezas, hemos de aceptar que el bullir ambiental del contorno precinematográfico afectó a Darío, quien luego habría de mostrar su interés por el espectáculo nuevo, pues hasta 1916 pudo conocerlo en Francia, España o Sudamérica, si bien, tal como cree Rafael Utrera,

Una valoración intelectual del cine no empieza a hacerse más que a partir de esta época, cuando ya Rubén ha viajado a Nueva York, Guatemala y,



*posteriormente, a Nicaragua, donde muere. No pudo conocer Darío otras significaciones del cinema salvo las específicas de su esencia fotográfica y narrativa o, en todo caso, los resultados propios del **film de arte** francés, por los cuales las obras teatrales y otro material literario es el preferido para la filmación (1981:24).*

Pero, por lo que atañe a la publicación de *Azul*, en 1888, cuando Rubén vuelve a Valparaíso desde Chile, tienen interés las palabras de Cabezas (1954), que reproduce el propio Utrera, por quien cito:

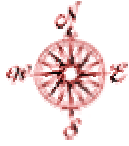
Rubén entra en un modesto taller de impresor. La visión real de los pájaros se le funde ahora con unas manos que se mueven con destreza. Con unos dedos en forma de pinza que picotean letras de plomo en los cuadrados cajetines. Las dos imágenes coexisten algún tiempo superpuestas en el celuloide de su retina. Las manos de los cajistas pican letras de plomo. Es antes de los Lumière. La imaginación del poeta se adelanta a la técnica cinematográfica (cit. en Utrera, 1981:22).

Así pues, mirada cinematográfica de Rubén Darío ya en el anterior inmediato y en los albores del cine. Mirada que en los cuentos se evidencia cuando el espacio narrativo se hace discurso y, en sincretismo hondo con éste, el tiempo, esa otra cara de la misma unidad sintáctica.

Decir que sobre la arquitectura conjunta de los cuentos de *Azul* irradia el lenguaje plural de la ópera y ver en la música una especie de dominante estética que vertebrata la composición y, por tanto, los sentidos, no me parece ajustado. Porque relega la importancia de espacios y tiempos narrativos, troquelados en el caso particular que es cada cuento con la huella de las artes de la representación; huella marcada incluso en forma de acotaciones entre paréntesis y con tipografía diferenciada, en cursiva, como ésta de *La canción del oro*:

(Muere la tarde. Llega a las puertas del palacio un break flamante y charolado, negro y rojo. Baja una pareja y entra con tal soberbia en la mansión, que el mendigo piensa: decididamente, el aguilucho y su hembra van al nido. El tronco, ruidoso y azogado, a un golpe de fusta arrastra el carruaje haciendo relampaguear las piedras. Noche.) (Ibid.:186)

Pero, sobre todo, pierde de vista que esos espacios y tiempos están enfocados, poco antes del cine, con visión cinematográfica. Como más tarde consagrarán las vanguardias narrativas. En consecuencia, a mi entender también desde este punto de vista los cuentos de Rubén Darío resultan muy útiles en la docencia. Siendo tan breves, además de que a menudo un ritmo musical los marca, permiten verificar o inducir, pues en ellos se compendian, engranajes de espacios y tiempos tanto propios de la tradición como de la modernidad literaria. Y, siempre, la fuerte referencia transtextual que articula los cuentos en la cultura.



Se convierten así en muestras excelentes de cómo el tiempo de la historia emerge al enunciado de diferentes maneras. Y, al enseñar literatura, aquellas modalidades preferentes con que cristaliza en el discurso de Rubén pueden plantearse como escalones de un proceso gradual que se entretiene, a su vez, en el problema de las fronteras entre la descripción y la narración.

Como era de esperar, en los cuentos de Darío abunda el resumen, tan generalizado en la trayectoria de la narración, que responde a la fórmula "tiempo de historia mayor que tiempo de discurso" (TH>TD). Pero este último puede ser mínimo: una sola palabra que de hecho funciona como otra clase de acotación teatral. Fijémonos en la que abre un episodio de *El rubí*, concebido según técnica de escena:

Pausa.

-Habéis comprendido?

Los gnomos muy graves se levantaron. Examinaron más de cerca la piedra falsa, hechura del sabio.

-¡Mirad, no tiene facetas!

-¡Brilla pálidamente!

-¡Impostura! (Ibid.:197).

Otras veces, al TH se le llega a privar de cualquier correlato verbal en el enunciado. Aunque suele entenderse que en tal caso el TD es 0 (Chatman, 1978), sin embargo cabe reconsiderar este criterio, porque el lector percibe el paso del tiempo, o su cambio, viusualizado mediante espacios en blanco: éstos son también marcas discursivas, aunque no verbales. Como lo son el bajar y subir el telón; y el oscurecerse o iluminarse total e instantáneo de la pantalla cuando se proyecta una película. Lo que nos lleva de nuevo a lo interdiscursivo de los textos rubenianos. El espacio en blanco entrecorta, insistente, el discurso de todos los *Cuentos en prosa* sin excepción. Lo hace también, más de una década después, en la novela de vanguardia llamada cinematográfica. Entre nosotros cuenta con el magisterio de Francisco Ayala, cuyo relato corto *Cazador en el alba* se publica en 1930. El mismo autor insiste en esta técnica bastante después, con *El jardín de las delicias* (1971). Otro de los hitos más señeros de novela-cine en lengua española es *Pedro Páramo* (1953), de Juan Rulfo. Y ese entrecortado tiene que ver con una técnica de montaje -relatos cinematográficos antes del cine- por la que se compone no sólo el libro *Azul* como totalidad, sino también cada una de sus piezas narrativas. Visión fragmentada del universo muy propia de los tiempos modernos, tan arraigada en las vanguardias artísticas, tan consolidada por la posmodernidad. En los cuentos de Rubén no afecta sólo a la arquitectura compositiva: se proyecta incluso en las descripciones. Como en ésta de *El rubí*:

Brazos, espaldas, senos desnudos, azucenas, rosas, panecillos de marfil coronados de cerezas; ecos de risas áureas, festivas; y allá, entre las espumas, entre las linfas rotas, bajo las verdes ramas...

-¿Ninfas?

-No, mujeres. (Ibid.:195).

Y el poeta de *La canción del oro* canta, sarcástico, este metal, portador de luz



como los fragmentos de un sol despedazado (Ibid.:187).

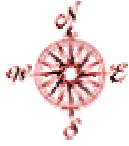
Por otra parte, si el resumen entraña ritmo narrativo rápido, la acotación lo acelera y la elipsis lo apresura más aún. Conjuntas las tres, pueden hacerlo vertiginoso, contrapesando así la espacialización descriptiva. Vértigo cinematográfico muy del gusto del relato durante las vanguardias. Vértigo de nuestro siglo, ya en los cuentos de Rubén, cuando faltaba más de una década para que finalizara el pasado. *El pájaro azul* es una de las mejores muestras de ello.

Los cuentos de Darío permiten abordar además otras dos transposiciones fundamentales del tiempo de la historia al del discurso: la pausa o predominio formal de este último (TD>TH), y la escena o adecuación de uno y otro (TH=TD). Al provecho docente de la primera desde un enfoque pragmático en la vertiente de transtextualidad hice referencia implícita cuando hablé de la descripción, porque entraña espacializar el relato. En cuanto a la segunda, no ampliaré lo apuntado ya sobre su dimensión "representativa" a la que remite el nombre mismo, ni tampoco me extenderé sobre la táctica rubeniana que implica reiterarla en las narraciones. Pero no quiero dejar de mencionar al menos otra de sus ventajas más evidentes para la enseñanza literaria: que permite abordar -y hacerlo inductivamente si se prefiere, dada la brevedad de las escenas-cuadro en los cuentos rubenianos- la literatura como proceso comunicativo peculiar, donde se activa el que propongo llamar, gráficamente, doble circuito de la comunicación literaria, pues lo conforman, de un lado, elementos que funcionan dentro del texto (narradores, narratarios) y, de otro, sujetos externos, pero no extraños a éste (autor y lector empírico). Dos circuitos que, al interseccionarse, cofiguran uno más complejo. Desde este enfoque global se comprenden mejor cuestiones derivadas como son los problemas inherentes a la oralidad del relato y a su focalización. Y los sentidos de todo ello se adensan más al interpretarlo desde las irradiaciones transtextuales de una cultura que lo explica y que, a su vez, contribuye a configurar.

De cuanto hasta el momento vengo diciendo se deriva que los cuentos de *Azul* exigen coautoría lectora. Y la de nuestros alumnos será tanto más competente cuanto más puedan conocer las voces y los ecos que atraviesan los relatos, su honda polifonía. Ello tiene que ver casi siempre con que estos cuentos condensan e intensifican muchas de las más importantes tácticas narrativas de la modernidad. Importante y doble motivo para que la enseñanza de la literatura no siga permitiéndose prescindir de tan ventajoso instrumento de trabajo como ellos son.

5ª: Los Cuentos en prosa y los multimedia.

En nuestro tiempo hablar de enseñanza de la literatura obliga a preguntarse cómo se vertebrará ésta en una sociedad tecnológica, imperio de los multimedia. Omitirlo es pasar por alto que hoy el ser humano ya no es sólo *sapiens*, sino *digitalis* también, ciudadano de la que Marshall McLuhan y B.R. Powers llamaron *aldea global*. Tanto si lo recibimos con bienvenida entusiasta como si recelamos, hay que asumir el hecho irreversible de que las llamadas nuevas tecnologías han irrumpido en la literatura, como en toda actividad humana, incluida la artística. Aunque no parece que vayan a sustituir



al libro impreso, según pronostica el catastrofismo de Kernan (1990). Sin duda, los multimedia proporcionan soportes nuevos para el texto literario que, por cierto, no es la primera vez que lo cambia. Pero, sobre todo

influyen, en mayor o menor medida, en todo el proceso de la semiosis literaria: en la autoría, en el texto en sí mismo, en la difusión, estudio y enseñanza, así como en la recreación (José Romera Castillo: 1997:35).

Además, porque posibilitan la interactividad, que el sujeto manipule a su antojo los textos verbales, visuales y auditivos, haciendo móvil y permutable, una escritura antes más estática, permiten al receptor responder con más plenitud al reto de coautoría que el texto le lanza. Más aún: estimulan en mucho no sólo su competencia descodificadora de la literatura, sino incluso la de codificar. Por ello, de manera indirecta le instan a ser él quien tenga la iniciativa del contacto en el proceso comunicativo literario.

De hecho, por muy escaso que todavía sea, para la literatura en español empezamos a disponer ya de material interesante que nos detallan y valoran José Romera Castillo y Fernando Fernández Fernández en sendos artículos publicados hace muy poco (1997). De ellos selecciono la referencia al CD-ROM *LETRA*, siglas de *Literatura Estudiada con Tecnología y Razonamiento Asistido*, orientado a Enseñanzas Medias y primer ciclo de la superior, sobre literatura del siglo XX española e iberoamericana. Y me importa subrayar que mediante técnica de hipertexto (se dice ya que, aunado éste a los multimedia, juntos configuran los *hipermedia*) se potencia y posibilita como nunca antes el contemplarla en tanto nudo del entretejido cultural: enhebrada en el arte, en la historia, en el pensamiento, en la ciencia, en la propia tecnología que por ella se entrecruzan.

Pero los textos literarios serán tanto más dúctiles para su enseñanza con ayuda de los multimedia cuanto más esté configurado como coautor su lector implícito, cuantas más indeterminaciones o vacíos de sentido entrañen. Y la llamada a la coautoría en los *Cuentos en prosa* es muy alta. En gran medida, por la transtextualidad, que desbordan ostentosos y que, como queda dicho, impone al lector alerta permanente, espoleando su imaginación con la sonoridad de la fonética, con la virtualidad de una palabra rica, nacida de encrucijada de culturas. Pero también por otras razones: evocadora indeterminación semántica del tiempo épico -*El velo de la reina Mab, El rey burgués, La canción del oro*-, los muchos cambios de expectativa de sentido, las suspensiones, la apelación que abre relato o epígrafe -*El palacio del sol, El rey burgués*-, etc. Leer esos cuentos es un continuo interpretar lo sugerido sólo, reconsiderar lo sospechado.

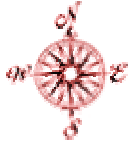
En consecuencia, si los multimedia y la literatura no están reñidos, puede pronosticarse la fecundidad docente que resultaría de articular tan espléndidos textos en vehículo tan sin fronteras. Compendios del hipertexto cultural, retan a los hipermedia a lucirse ante nosotros, mostrándonos de qué son capaces. Con certeza, éstos nos desvelarán a cada lector zonas de sombra que no podríamos iluminar sólo con los recursos de hasta ahora, mucho más limitados. Si ello es un acicate para que los estudiantes, para que todos, nos acerquemos más y mejor a la literatura, disfrutándola, estaremos endeudados de gratitud con los nuevos medios pero, sobre todo, con quien nos hizo posible tan honda y gozosa



inmersión en la literatura y en la cultura que la traspasa: con Rubén Darío. Mientras nos debatimos entre dudas, él, que apostó con ímpetu decidido por un arte nuevo, hecho de cruces de códigos distintos, con certeza hoy no se arredraría ni vería incierto el futuro de la literatura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland, 1971, *Elementos de semiología*, Madrid, Alberto Corazón.
- BLOOM, Harold, 1995, *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama.
- BOBES NAVES, M^a del Carmen, y otros, 1974, *Crítica semiológica*, Universidad de Santiago de Compostela.
- BOURNEUF, R., 1972^a, *La novela*, Barcelona, Ariel, 1975.
- CABEZAS, Juan Antonio, 1954, *Rubén Darío*, Madrid, Espasa Calpe.
- CHATMAN, S., 1978, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid, Taurus, 1990.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Fernando, 1997, "La enseñanza de la literatura a través de los sistemas multimedia", en Romera Castillo et al, eds., *Literatura y multimedia*, Madrid, Visor, 349-355.
- FRANK, Joseph, 1963, *The Widening Gyre; Crisis and Mastery in Modern Literature*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- GARCÍA BERRIO, Antonio, 1989, *Teoría de la literatura*, Madrid, Cátedra.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, 1993, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis.
- GENETTE, Gérard, 1966, *Figures*, París, Seuil.
- 1989, *Palimpsestos*, Madrid, Taurus.
- 1979, *Introduction à l'architexte*, París, Seuil.
- GONZÁLEZ CALVO, José Manuel, 1993, "Dificultades en la aplicación didáctica de la pragmática", en González Calvo, José Manuel, y Terrón González, Jesús (eds.), *Actas III Jornadas de metodología y didáctica de la lengua y la literatura española. Lingüística del texto y pragmática*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 161-184.
- GULLÓN, Ricardo, 1984, *La novela lírica*, Madrid, Cátedra.
- 1984 (ed.), *Rubén Darío. Páginas escogidas*, Madrid, Cátedra.
- HAMMON, Ph., 1981, *Introduction à l'analyse du descriptif*, París, Hachette.
- KERNAN, Alvin, 1990, *The Death of Literature*, New Haven / Londres: Yale University Press.
- MARTÍNEZ, José María (ed.), 1995, *Rubén Darío. Azul... Cantos de vida y esperanza*, Madrid, Cátedra.
- MARTÍNEZ BONATI, F., 1983 3^a, *La estructura de la obra literaria*, Barcelona, Ariel.
- MIGNOLO, W.D., 1983, "comprensión hermenéutica y comprensión teórica", en *Revista de Literatura*, XLV, 90.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón, 1958, "La novela psicológica, salto mortal de Richardson a Joyce", en *Principios y finales de la novela*, Madrid, Taurus.
- POZUELO YVANCOS, José María (1988 1^a), *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra.
- PRIETO, L. J., 1977, *Pertinencia y práctica. Ensayos de semiología*. Barcelona, Gustavo Gili.
- RICARDOU, J., 1978, *Nouveaux problèmes du roman*, París, Seuil.
- RIFFATERRE, Michel, 1979, *La production du texte*, París, Seuil.



- ROMERA CASTILLO, José, 1997, "Literatura y nuevas tecnologías", en Romera Castillo, José, y otros (eds.), *Literatura y multimedia*, Madrid, Visor, 13-82.
- SALINAS, Pedro, 1970, "El signo de la literatura española del siglo XX", en *Literatura española del siglo XX*, Madrid, Alianza.
- STAIGER, Emil, 1946, *Grunhegriffe der Poetik*.
- STIERLE, K. "Identité du discours et transgression lyrique", en *Poétique*, 422-441.
- TODOROV, 1967 1ª, *Literatura y significación*, Barcelona, Planeta, 1971.
- UTRERA, Rafael, 1981, *Modernismo y 98 frente a cinematógrafo*, Sevilla, Universidad.
- VALÉRY, P., 1957, *Oeuvres*, París, La Pléyade, II, 1219-1220.
- VERÓN, E., 1976, "Ideología y violencia política", en *Lenguaje y comunicación social*, Buenos Aires, Nueva Visión, 133-191.
- VILLANUEVA, Darío (ed.), 1983, *La novela lírica*, Madrid, Taurus.
- WOOLF, Virginia, 1963, *L'art du roman*, París, Seuil.

* Conferencia publicada en Cuevas García, Cristóbal (dir.) y Baena, Enrique (ed.), 1998, *Rubén Darío y el arte de la prosa. Ensayo, retratos y alegorías*, Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, pp. 103-131.

** Elena Barroso Villar es Catedrática E.U. de Literatura Española en el Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura de la Universidad de Sevilla. Dirige el grupo de investigación "Literatura, transtextualidad y nuevas tecnologías. Aplicación a la enseñanza en Andalucía".