CINE, MÚSICA Y LITERATURA: LA EXPERIENCIA DE LAS ARTES

NOHORA ASTRID TORRES BUITRAGO

Trabajo de investigación para optar al título de Magister
en Estudios Literarios

Director:

RUBÉN MUÑOZ FERNÁNDEZ

MAGISTER EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

UNIVERSIDAD SANTO TOMÁS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MAESTRÍA EN ESTUDIOS LITERARIOS

BOGOTÁ

2015

Agradezco infinitamente a mis maestros y a mis queridos estudiantes por ser mi razón, mi soporte y mi guía en este camino.

Contenido

RESUMEN

INTRODUCCIÓN

1. ENTRE LA EXPERIENCIA VIVIDA Y LA EXPERIENCIA COMPRENDIDA:

Camino sobre la línea del horizonte que nos separa, que nos une

2. LITERATURA COMPARADA Y ARTES

3. LA EXPERIENCIA DE LAS ARTES: CINE MÚSICA Y LITERATURA

3.1 Ut Pictura Poesis

3.2 Diálogo de formas dinámicas

3.3. Coda

3.4 Estudio comparado en la poética de Nicolás Guillén y su relación con la música popular cubana

4. CONCLUSIONES

5. REFERENCIAS

RESUMEN

En esta investigación se presenta la fundamentación teórica de un enfoque de la literatura comparada que aborda la relación de la literatura y las artes fílmica y musical, desde el concepto de experiencia estética. Se comprende esta desde la teoría de la recepción de Hans Jauss y la experiencia de la lectura de Jorge Larrosa. A partir de allí, se establece metodológicamente el enfoque comparado propuesto desde los planteamientos de Douwe Fokkema y de Henry Remak. Consecutivamente, se expone la relación de las artes: música, cine y literatura, bajo la categoría comparativa de ritmo. Finalmente, a modo de ejemplo de estudio comparado de esta propuesta teórica, se expone la relación de la poética de Nicolás Guillén y la música cubana.

Palabras clave:

Experiencia estética, literatura comparada, cine, música, teoría de la recepción

INTRODUCCIÓN

Como en las oberturas operísticas, primero, se presenta el leitmotiv de este estudio: La experiencia de las artes y la literatura. Esa experiencia que vive cada uno con las obras de arte, la que le deja suspendido, la que le acongoja, la que le clava en el suelo, la que le abre la comprensión de un mundo oculto hasta entonces, la que se queda en la conjetura; la que se teje entre un arabesco de la puerta de los Leones en la Alhambra y las notas de una guitarra flamenca, entre *Apocalypse Now* (1979) de Coppola, *Heart of darkness* de Conrad y la *cabalgata de las Valquirias* de Wagner. Sin embargo, como la experiencia no es la misma para cada uno, he de aclarar que ofrezco el recorrido de la experiencia de la autora de este trabajo, en diálogo con la de otros más experimentados con la esperanza de ofrecer una posibilidad de repensar ese espacio que se abre ante las obras de arte. Luego, se espera ante todo, que esta sea una posibilidad de reflexionar sobre la vivencia y la comprensión de la literatura como arte entre las artes en los estudios literarios.

La problemática ya la había planteado por primera vez Rene Wellek (1958/1998, p 79-86), cuando evidenció el vacío sobre el que se habían asentado los estudios comparados, pues no presentaban una delimitación de un objeto definido de estudio, ni una metodología específica. Wellek presentó entonces, la necesidad de afrontar el

problema, e incluso llegó a proponer la búsqueda de esta fundamentación en la naturaleza misma de la literariedad, luego en la condición de la obra literaria como obra arte, mas no profundizó en ello. En otras vertientes de la literatura comparada, como expresa Jean Michel Gliksohn (1994, p.221), se han evidenciados otras tentativas de fundamentación de la literatura comparada, que se pueden resumir en dos concepciones de la obra literaria como obra de arte. Una parte del determinismo sociológico de la obra, donde la obra es condicionada siempre por las circunstancias históricas y sociales de producción; y otra contraria a la primera, como en la línea de Teodor W. Adorno, se asienta en el subjetivismo del fenómeno estético, y rechaza la comunicabilidad de los valores sociales en la obra de arte. Pichois y Rousseau, por su parte, (en María Teresa Maiorana 2005, p.128) intentan delimitar el objeto de la literatura comparada con base en la relación analógica o de influencia entre dos literaturas pertenecientes a lenguas o culturas diversas que forman parte de una misma tradición e incluso, de la literatura a otros campos de expresión o de conocimiento. Mas esta definición, como es evidente, no revela en modo alguno la fundamentación conceptual sobre la que partiría la comparación más allá de la nebulosa aceptación de una tradición dominante, compréndase ideológicamente, sobre fenómenos y productos culturales a relacionar. Por otra parte, la corriente semiótica de la literatura comparada, donde se ubican los estudios de Yuri Lotman, identifica la obra literaria y artística a partir de la capacidad comunicativa de esta, de manera que la asimila al sistema de código lingüístico, en tanto lenguaje, y de allí por tanto delimita la obra como una estructura discursiva:

“Al crear y percibir las obras de arte, el hombre transmite, recibe y conserva una información artística de un tipo particular, la cual no se puede separar de las particularidades estructurales de los textos artísticos en la misma medida que el pensamiento no se puede separar de la estructura material del cerebro” (1982, p.14).

Sin embargo, como es claro en la definición de Lotman, al basar la comparación en el carácter comunicativo de la obra artística, se omite la experiencia estética del sujeto que percibe y comprende la obra de arte, de manera que la concepción de la experiencia estética se desvanece y en su lugar es reemplazada por el ejercicio de codificación y decodificación de la obra convertida en sistema de signos.

Visto el panorama de la literatura comparada, se vuelve manifiesta la necesidad que mueve este trabajo. Es así que el objetivo principal de esta investigación consiste en fundamentar teóricamente un enfoque de la literatura comparada basado en la experiencia de la literatura y las artes que permita abordar el arte literario junto con las artes fílmica y musical. La razón de esta labor parte de una necesidad: la de comprender lo literario en un marco más amplio, de manera que no se omita el entretejido de relaciones artísticas y culturales en donde adquiere sentido para quien lo experimenta, ni

se reduzca la experiencia de las artes al marco de las percepciones, de lo sensorial y lo emocional, dejándola exenta de su capacidad comunicativa.

No paso por alto el hecho de que, desde la propuesta hecha por Henry H. Remak (1961), la literatura y las artes han sido reconocidas como campo de estudio tanto por la escuela comparada francesa con Claude Pichois y Andrés M. Rosseau (1971) como por la escuela de Tartu con Yuri Lotman, como referencia Angelina Muñiz (1989). Sin embargo, no es el propósito principal de este trabajo profundizar en estas posiciones, ya que son ajenas al enfoque de la literatura comparada que se pretende evidenciar, el cual parte del concepto de experiencia estética. De esta manera, la investigación se centrará en reevaluar la propuesta comparada de Henry H. Remak y el nuevo paradigma comparatista de Douwe Fokkema a la luz de la experiencia de las artes, entendida esta como un acontecimiento históricamente situado.

El primer paso para lograr el objetivo propuesto consiste en construir conceptualmente el enlace entre el horizonte fenomenológico y hermenéutico de la experiencia de las artes y la literatura como base teórica de la reflexión en el campo de la literatura comparada que se desea elaborar. Puesto que la tradición sobre la experiencia estética puede resultar demasiado vasta, la primera parte de este estudio se enfoca solamente en dos posiciones sobre la experiencia, siguiendo el ejemplo de Martin Jay en su elaborado estudio *Songs of experience* (2006). Por un lado, él ubica la

experiencia como comprensión, es decir, en tanto proceso cognitivo de construcción conceptual y discursiva, que engloba bajo el nombre alemán de *erfahrung*. Por el otro lado, identifica la experiencia como un fenómeno vivencial irreductible a ser aprehendido, ni mucho menos comunicado. A este le da el nombre de *erlebnis* (2006, p.6-11). De esta forma, para ilustrar la experiencia estética y literaria que se fundamenta, se asume la misma oposición que resume en tales términos Jay, dándole a cada perspectiva una voz que represente y participe en el diálogo con su contrario, desde la visión de cada extremo (comprensión/ vivencia) del espectro de la experiencia.

De un lado, se postula a Jorge Larrosa, quien plantea un retorno a la experiencia como vivencia bajo tres principios: subjetividad, alienación, y transformación. El principio de subjetividad, como lo explica Larrosa, supone “que no hay experiencia en general, que no hay experiencia de nadie, que la experiencia es siempre experiencia de alguien” (2003, p. 90). Lo cual implica, por un lado, que la experiencia tiene siempre un sujeto situado históricamente que la vive como un hecho, y por el otro, que la experiencia es única. Pues aun cuando a un mismo sujeto le sucedan cosas semejantes, como observar de nuevo la misma película, o releer una novela, nunca lo puede experimentar de la misma manera que la primera vez, dado que la memoria del acontecimiento que dio ocasión a la experiencia supone un cambio en el sujeto mismo. El segundo principio, el de alteridad, parte de allí, es decir, de entender la experiencia como acontecimiento único y al mismo tiempo, ajeno al sujeto que la experimenta.

Léase ajeno, en tanto que, quien sufre la experiencia no tiene control sobre el acontecer mismo del acontecimiento, sobre la otredad del fenómeno que le sucede, que le afecta. Tanto así que esta otredad que implica al sujeto permanece inapropiable, incomprensible, como una herida abierta, para él: "La experiencia no reduce el acontecimiento sino que se sostiene como irreductible ante mis palabras, a mis ideas, a mis sentimientos, a mi saber, a mi poder, a mi voluntad" (Larrosa, 2003, p. 89). El último principio al que acude el autor, se refiere a la acción y efecto que causa en el sujeto que sufre y vive la experiencia como una transformación, dado que no puede en modo alguno permanecer impávido ante el acontecimiento. Este principio de transformación supone un cambio, una apertura así como la vulnerabilidad del sujeto ante el acontecer de la experiencia que le golpea. Esto contradice la idea de ser terminado o formado en su totalidad, antes bien, este es un ser incompleto, siempre expuesto y en constante movimiento. En síntesis, la propuesta de Jorge Larrosa se inclina por una concepción de la experiencia como vivencia única, inaprensible, incomunicable y subjetiva, pero así mismo, como una oportunidad de apertura del sujeto, en el caso del lector, a lo desconocido, a la desesquemmatización de la comprensión, por una apuesta sensible que afecte al sujeto de la experiencia lectora.

Por otro lado, en el extremo opuesto, para hacer frente a esta perspectiva vivencial y visceral de la experiencia, acudo a Hans Jauss (1977/1986), y a su propuesta de experiencia estética y hermenéutica. Este autor y estudioso alemán de la escuela de

Constanza, no omite la distancia entre la complacencia que produce la contemplación del objeto estético, por causa del efecto de extrañamiento o bien, de afirmación de las convenciones estéticas establecidas en el horizonte de comprensión del lector o espectador. Con todo, enfatiza en el hecho de que para él, el gusto parte de un ejercicio de comprensión de la estructura que unifica la obra de arte, y que le da sentido. Para Hans Jauss la experiencia estética tiene tres aspectos: la función poética, la estética y la catártica. La primera se refiere a la actividad del poeta o del artista en la producción de la obra; la segunda se establece en el diálogo dado entre el horizonte de la obra y el del individuo que la recibe; la tercera conectada consecutivamente implica un cambio, el efecto en el horizonte de comprensión del ser individual, así como del social que experimenta la obra, además del cambio en la tradición en que se inserta la recepción de la obra misma. Esta dimensión comunicativa de la experiencia implica, claramente, un factor de intersubjetividad de la experiencia estética. También, enfatiza en la experiencia como un proceso de cognición por el receptor de la obra; ya que este debe reconstruir en el evento de diálogo con la obra, el horizonte de sentido de la obra para sí (Jauss, 1975, p.76). Como el propio Hans Jauss lo hace evidente, el método dialógico de la pregunta propuesto es una adaptación de los planteamientos de la hermenéutica de George Gadamer, quien hace del diálogo un proceso donde la consciencia del otro (la obra de arte), define los límites propios y ajenos, llevando al individuo a establecer una relación de preguntas a las que la obra responde desde su propio horizonte de sentido. Así, Hans Jauss subraya la historicidad del ejercicio de comprensión de la experiencia estética,

pues siendo cada acontecimiento de experiencia siempre contingente, se presenta como una oportunidad de apertura de la obra a una constante actualización de su horizonte de sentido a lo largo de la historia de la recepción que se haga de ella. Así, se exponen estas dos facetas de la experiencia estética y literaria, con la intención demostrar en su yuxtaposición que forman parte de un mismo fenómeno, idea que comparte Martín Jay, al considerar la experiencia como un campo nodal, donde convergen tan distintas posiciones.

En el segundo apartado de este estudio, se presenta un enfoque de la literatura comparada que busca ser coherente con la concepción de experiencia de las artes y la literaria ya planteada. El fin de este capítulo consiste en definir un enfoque de la literatura comparada que fundamente teórica y metodológicamente la relación de las artes y la literatura desde el concepto de experiencia estética. Para ello, se expone una lectura crítica del nuevo paradigma comparado basado en las obras de Douwe Fokkema y Henry Remak, quienes evidencian en sus trabajos, la ampliación de los horizontes de la escuela comparatista.

Por una parte, Henry Remak (1961) aportó una mirada sobre la literatura comparada conscientemente interdisciplinar, cuando propuso ésta como una perspectiva de estudio de la literatura en relación con otras esferas de la expresión humana. Planteó, de hecho, una apertura de la visión tradicional que hasta entonces limitaba el estudio

comparativo dentro del discurso literario en parcelaciones divididas entre tradiciones literarias nacionales, culturales y lingüísticas. Lo que Remak explicita para los estudios comparados, como los hicieron en principio los formalistas rusos para el estudio de la literatura, es el hecho de que lo literario se encuentra siempre definido como un sistema, por relaciones de contraste y contigüidad con otros sistemas de representación. Esta declaración tenía como fin abrir las diversas posibilidades de estudio en la consciencia comparativa a la comunicación entre sistemas de representación coexistentes junto al sistema literario. De allí, que no es de extrañar que el propio Remak dirigiera desde 1952 y durante varios años hasta su retiro, el curso de literatura y artes en la Universidad de Indiana.

Douwe Fokkema (1982), por otro lado, fue un poco más meticoloso al explicar la ampliación de la visión comparativa, observando la historicidad del hecho literario. Según afirmaba el teórico y comparatista holandés, la obra de literatura y la misma literariedad, no siempre se han entendido de la misma forma, puesto que, siendo acontecimientos de comunicación, su definición y función en la sociedad variaba conforme a la situación histórica. Así puede ser que cualquier texto o suceso que fuera comprendido bajo las convenciones que la sociedad hubiera establecido en la situación de comunicación dada como literarias, y para el caso se ha de ampliar a artísticas, sería comprendido de manera diferente, dependiendo del sistema simbólico de lectura disponible por el receptor. Aún más, él infiere que el hecho de que la experiencia

estética suceda, está condicionado no sólo por los preconceptos estéticos que posea el posible lector o espectador de la obra de arte en aquel momento o situación comunicativa, sino también por factores externos a la obra misma en el acto de comunicación establecido por el sujeto que la experimenta. Ahora, Fokkema tampoco niega la potencialidad de la obra en la situación específica de comunicación para poner en entredicho esos mismos códigos preestablecidos y naturalizados en el sujeto que la experimenta, de manera tal que cause un efecto de reordenamiento o modificación de estos (1982, p.63). Es así que, las propuestas de Fokkema y Remak, desde perspectivas teóricas diferentes, permiten ampliar el paradigma de la literatura comparada, de tal manera que en la aceptación de la relatividad histórica del acontecimiento artístico y literario, posibilitan un empalme coherente con la comprensión y vivencia de la experiencia estética de las artes. Por consiguiente, al finalizar el capítulo, con base en la lectura crítica de los autores dados, se trazan los principios de la fundamentación teórica y metodológica que son objeto de este trabajo de investigación.

En el siguiente capítulo se desarrolla una reflexión centrada sobre la relación de las artes y la literatura, que toma como base los presupuestos en literatura comparada que en este trabajo se proponen. Se enfoca el estudio en el elemento rítmico como punto de comparación de la experiencia de las artes, esto con el fin de evidenciar la relación de las obras de arte como acontecimiento de comunicación histórica. El ritmo se presenta

como una metáfora que permite evidenciar la relación comunicativa de la experiencia de las obras de arte literarias, musicales y cinematográficas. Así, aun cuando el ritmo se muestra como forma estructural de la artes en general, también es un fenómeno que se comprende de forma particular, en cada realización histórica que sucede como acontecer para el sujeto de la experiencia estética. De tal manera, a un tiempo, hace parte estructural de la composición de cada obra, como acontece singularmente en la experiencia que hace de ella quien la percibe. Se advierte que la reflexión expuesta en este apartado antes que un estudio particular, consiste en una visión de corte transversal que deja entrever las múltiples vetas que se puede aprovechar para ampliar y profundizar la investigación basada en este enfoque comparado de las artes y la literatura. Se traza finalmente a modo de ejemplo de análisis comparativo del enfoque presentado, un estudio de la relación de la poética de Nicolás Guillén y la música cubana.

1. ENTRE LA EXPERIENCIA VIVIDA Y LA EXPERIENCIA

COMPRENDIDA:

Camino sobre la línea del horizonte que nos separa, que nos une

Tanto artistas, académicos y filósofos, es decir, los teóricos de las humanidades a lo largo de la historia bastante productiva de esta discusión sobre la experiencia han estado atrincherados, haciéndose a una imagen más gráfica, en dos frentes por siglos, como lo evidencia Martin Jay en su lúcido ensayo *La crisis de la experiencia en la era postsubjetiva* (2003) y el concienzudo estudio *Song of experience* (2006). Por un lado, siguiendo a este investigador, se puede identificar la experiencia entendida como vivencia *erlebnis*, que corresponde a "la inmediatez vital"(2003, p.8), precedente a la reflexión racional. En el otro extremo del espectro, se encuentra la experiencia de la comprensión, *erfahrung*; entendida brevemente en sus palabras como la "acumulación histórica o tradicional de sabiduría", así mismo como el "recuerdo o racionalización de lo experimentado" (2003p. 11). Allí se puede ubicar, desde la mayéutica socrática, hasta el enfoque hermenéutico de Georg Gadamer y la teoría de la recepción de Hans Jauss. Para empezar a dilucidar estas posiciones, comienzo por abrir el haz de significación de la palabra *experiencia* en la tensión entre *erlebnis*, que se traduce al castellano como vivencia, y su contrapartida, *erfahrung*, entendida como comprensión en dos autores, Jorge Larrosa y Hans Jauss. Se presenta este ejercicio de contrapunto a fin de revelar los

supuestos que la teoría de la experiencia estética fundada en la recepción (en Jauss) y la propuesta teórica de Larrosa sobre la experiencia de la lectura pueden revelar sobre cómo llegar a comprender la relación de la literatura y las artes en la experiencia que hace de ella cada uno en su vida y en comunidad.

Se parte de la experiencia vivida, *erlebnis*. Esa que al parecer, se suele descontar gratuitamente junto con el respirar o el existir, y así sucede... hasta que pasa algo. Ahora, surge la primera cuestión: ¿Realmente se considera una experiencia cada segundo que pasa del existir cotidiano? Si se entiende ese pasar de la vida como el transcurrir del agua que corre por un río, el río del tiempo, metáfora del continuum temporal, famosa desde Heráclito hasta Paul Valery en su *Eupalinos o el arquitecto*, casi se puede ver a Sócrates observando el fluir del acontecer humano junto a Fedro, cuando le dice:

-El que aquí ves es el río del tiempo [...] Ese gran flujo, con todo, se halla compuesto de todas las cosas que hayas podido conocer esa faja, accidentada, inmensa, que se precipita sin espera, se lleva cuanto hay hacia la nada (Valery, 1923, p3).

En el apartado anterior, Paul Valery demuestra en la voz de Sócrates, que la experiencia no es igual a la inconsciencia de este transcurrir vital que se suele llamar vida diaria; de hecho, si se recurre a la memoria, se comprenderá que la experiencia

vivida acontece como ese algo que de un golpe de oreja al modo de Neruda, despierta a los hombres de este estado de cuerpos dormidos a la consciencia del transcurrir vital.

Precisamente la experiencia para Jorge Larrosa (2006, p. 89), es algo que pasa, mas, no que pasa como cosa externa, aquello por un lado y el sujeto por el otro, sin afectarse. Por el contrario, la experiencia no solo aparece para suspender el pasar del tiempo, sino que además, atraviesa el sujeto de parte a parte, le transforma:" Porque la vida humana es la de un ser solo a medias formado a la de un ser que está siempre en camino de su forma propia y que justamente por eso es capaz de transformación, de metamorfosis" (p.79). Por ello, se podría acudir incluso a su forma pasiva, patética, como algo como de paso por el sujeto. Cuando algo le pasa, sucede que esta experiencia le resquebraja la ilusión de impasividad oculta en el fluir temporal cotidiano y lo lanza de improviso a la vulnerabilidad y a la pasión del ser expuesto al devenir:

El llegar a ser lo que se es" no está del lado de la lógica de la identidad [...], sino del lado de la lógica des-identificadora de la invención. [...]Sí el inicio del *Bildung roman* tiene la forma de la negación, su trama tiene la forma de la experiencia. Y la experiencia es lo que nos pasa, y el modo como nos ponemos a nosotros mismos en lo que nos pasa. La experiencia es un paso, un pasaje. (p. 89)

Luego, la experiencia surge de esta acción que cae de improviso sobre el sujeto beneficiario o perjudicado, le aturde, le abre una fisura en ese caparazón del ser impertérrito que diariamente se endurece; y de pronto, le deja expuesto ante el camino que se abre ante sus pies. He aquí que sin fijarse, paso a paso, se llega al otro extremo del espectro de la experiencia como " un salir afuera y pasar a través". En su nombre germánico, *erfahrung* tiene la misma raíz que *fahren*, que se traduce normalmente por viajar. Porque la experiencia es lo que le pasa a un ser en tránsito" (2006, p.72). Así, aparece para Larrosa la forma del camino que se abre a los pies del sujeto en la distancia, que le lleva a pensar la experiencia "como un cauce que albergue ese transitar propio de la vida humana" (2006, p. 87).

Allí donde se debe hacer una elección de destino, se acaba el camino reconocido que abandona al viajero ante lo desconocido. En el surgimiento de la duda, aparece la experiencia de la comprensión. Para Georg Gadamer, *erfahrung*, el esfuerzo de comprensión, empieza así, cuando alguien encuentra algo que le resulta extraño, es decir, como "algo que no encaja en nuestra expectativa de comprensión y que por eso nos desconcierta" (1970/1998, p.182). De manera semejante a como lo plantea Gadamer, en "esta incompatibilidad con las expectativas pre-esquemáticas de nuestra orientación del mundo, que da que pensar"(p.182) para Jauss, esto se da en la negación del horizonte conocido de valores de la realidad cotidiana, allí nace la experiencia de la comprensión. Luego, esta crisis en el horizonte conocido del sujeto, es el motivo que

lanza al viajero a la búsqueda de un sentido nuevo, desconocido, como lo explica Gadamer:

El sentido no es esa totalidad disponible sobre la que siempre hemos estado de acuerdo, un mundo de sentido más allá de la realidad, el otro mundo platónico que desde Nietzsche, ya no debería existir. El sentido es como la lengua nos enseña, dirección. Se mira en una dirección, al igual que las agujas del reloj se mueven en un sentido determinado. Así, todos, cuando se nos dice algo, tomamos la dirección del sentido (1978, p.149).

Para Jauss, *erfahrung*, esta búsqueda de sentido se aplica especialmente a la experiencia del objeto estético. En efecto, Jauss se refiere a la experiencia de disfrute o goce estético que se da por la negación de los valores de la existencia cotidiana. Se entiende por esto, la actitud negativa de la experiencia estética literaria y artística que rechaza los valores e intereses establecidos como normales en la experiencia vital del individuo. Luego, la experiencia literaria propuesta por Jauss corresponde a "la actitud de goce con el arte para y desde la liberación" (2002, p. 5). Pues, el goce (*geniessen*) producido por la obra artística en el sujeto se da por la liberación de la consciencia imaginativa activa en la contemplación de la obra que la desata, gracias precisamente a ese encuentro de horizontes generado por el enfrentamiento con lo desconocido y la formulación de la pregunta, que se desarrolla en el diálogo con la obra de arte.

No de otra forma, sino cuando se pone entre signos de interrogación y actitud de apertura el horizonte de lo propio, y se enfrenta a lo ajeno, se puede preguntar la dirección para llegar a un sentido que sea común. Por ello, consecuentemente, se empieza por buscar señales en lo desconocido, pistas que guíen en el sentido oculto entre nuestro horizonte conocido y lo otro. Luego, de este movimiento entre los dos, sobreviene el sentido construido en conjunto. Mas no por ello se desprecia la memoria de las experiencias pasadas y las rutas recorridas; por el contrario, estas sirven al que incursiona en un paisaje desconocido como puntos de referencia para establecer su posición y para orientarse en una dirección. Tanto Gadamer como Jauss, no desechan el horizonte de la experiencia pasada, antes bien, lo ponen como base del método dialógico de la experiencia en el que se parte del horizonte propio hacia el ajeno, reconociéndolo como irreductiblemente otro.

Desde esta perspectiva, cuando el sujeto de la experiencia se encuentra perdido, no se establece una condena inamovible a la nada del sentido en ese río del tiempo que presentó ya Paul Valéry; sino lo que se propone es un momento de paso, el de la encrucijada que le llevará a "devenir otro". Así, en una época en que el sentido absoluto se ha derrumbado, renace la experiencia de búsqueda del sentido como ansia o necesidad de dirección en nuestras propias travesías finitas, históricas, humanas. Es en medio de la incertidumbre donde esto se da, pues no hay más remedio que afrontar la duda y elegir un sentido para seguir, aceptando el riesgo en la elección y sus

consecuencias. De esta forma, como lo señala Gadamer, tanto la experiencia de diálogo vivida con el otro, como la experiencia comprendida de la poesía, entendida como el diálogo del sujeto con el texto, le abre la conciencia de los límites de su propio horizonte ante la alteridad: “El poema que comprendemos y cuyo testimonio nunca se agota, y el diálogo en el que nos encontramos y que, como diálogo infinito del alma consigo misma, nunca llega a su término, son formas de esa concepción de sentido” (1978, p.149). En consecuencia, el fin de este ejercicio dialógico hermenéutico, resulta en la comprensión no como respuesta final a la pregunta que lo contextualiza, sino en la apertura de sentido que logra la pregunta hallada, de la cual es respuesta el texto, y su repercusión actualizada en el horizonte mismo del lector, fenómeno que denomina Gadamer, fusión de horizontes: “Forma parte de la verdadera comprensión, el recuperar los conceptos de un pasado histórico de manera que contenga al mismo tiempo, nuestro propio concebir” (1970/1998, p. 450).

Asimismo, Jauss asume el arte y la sociedad en un ejercicio dialéctico donde la obra es inquirida constantemente por los lectores que la actualizan con su interacción; y de esta manera, la constituyen como una respuesta posible y abierta en las circunstancias históricas de su interacción. Con todo, Jauss se distancia de Gadamer en tanto que su propuesta se manifiesta en la comprensión del efecto de la obra como manifestación histórica acaecida en el acontecer de un grupo social lector/ espectador; esencia esta, de la función comunicativa de la experiencia estética. Por ende, se subraya que, si bien, la

historicidad es un rasgo estructurante presente en el ejercicio hermenéutico literario dilucidado por Gadamer en la reconfiguración de horizontes de comprensión, es Jauss, quien lo asume en la contrastación de horizontes de expectativas. Así que para Jauss, la reconfiguración del horizonte histórico del efecto de la obra es siempre contingente y parcial. Por esta razón, es importante considerar siempre la experiencia como el acontecer del encuentro del lector/espectador con la obra, donde este participa en la construcción del sentido de la obra misma. Justamente a este espacio de participación es lo que Jauss determina como posibilidad comunicativa de la experiencia estética. Esta función comunicativa, consiste no solo en una valoración o juzgamiento por los lectores, sino que este juicio implica una reconfiguración del efecto significativo de la obra en el mundo. En síntesis, Jauss adapta la pregunta de Gadamer como principio de la experiencia estética, ya que subraya la importancia de la experiencia comunicable, *sensus communis*, en donde funda su teoría de la experiencia estética (1989, p.21). De forma semejante afirmó Gadamer la función comunicativa de la experiencia: "La coincidencia que ya no es mi opinión o la tuya, sino una interpretación común del mundo que posibilita la solidaridad moral y social" (1970, p. 185). A esto, Jauss añade la contrastación controlada de horizontes del lector en los límites que le impone la consciencia estructurante del horizonte construido de la obra como alteridad, idea que retoma de Bajtín; y en esta negatividad establece la posibilidad de trascendencia de la dimensión comunicativa y catártica de la experiencia estética como experiencia vital y cognitiva de las artes:

La experiencia estética que transforma a quien la realiza no es únicamente la experiencia de una verdad instanciada en la obra de arte, sino también - y en mi opinión primordialmente — la experiencia de comprender el carácter ajeno del texto como otro modo de existir (lit.: "un ser otro" [Andersein]), y como una posibilidad de ser otro (Ut: "poder-ser-otro" [Andersein können]) (Jauss 1989, p. 4).

Ese lugar comunicable que resulta ser la experiencia *erfahrung*, es tanto un espacio para la crítica a las certezas anquilosadas como verdades autorizadas, como también es la oportunidad para transformarlas, para imponer nuevos modelos de sentido. Así, ambas fuerzas que juegan en la obra de arte, tanto la positiva de identidad y la negativa de extrañamiento, crean la tensión de la ambigüedad que fundamenta la experiencia estética y abre la posibilidad de la transformación del horizonte de expectativas del lector y el horizonte del efecto de la obra en el mundo.

Ahora, a partir de esta visión anteriormente esbozada como camino desde la experiencia vivida a la experiencia de comprensión abordo la pregunta que ha estado creciendo desde un principio de este *dis-curso* de la experiencia: ¿cómo se puede ofrecer la experiencia de la literaturas y las artes como un método -camino de comprensión que ha de trazar cada uno sin ser ajeno a su propia vivencia? El peligro en

dar una respuesta fácil es palpable, pues si se inclina por la experiencia de la lectura literaria como vivencia, se corre el riesgo de quedar atrapado en el silencio de la incomprensión o la superficialidad de lo momentáneo; por otro lado, si se tiende a la universalidad de la comprensión, se cierra el paso al nacimiento de la pregunta, y por lo tanto a la experiencia misma del sujeto. Así que ante el peligro de la caída de un lado o el otro, sugiero afrontar el camino medio, al filo de la nada y el todo como alguna vez dijo Pascal. A propósito de un método -camino de la experiencia de las artes que contenga tanto la vivencia como la comprensión, Larrosa cita a María Zambrano:

El método ha debido estar siempre desde un principio en una cierta y determinada experiencia, que por virtud de aquel, llega a cobrar cuerpo y forma, mas ha sido necesaria cierta aventura y hasta una cierta perdición en la experiencia, cierto andar perdido el sujeto en quien se va formando. Un andar perdido que será luego libertad (2006, p.72).

Jauss por su parte, desde la publicación de su obra, *Historia de la literatura como provocación* (1967), ha desarrollado la propuesta de la experiencia de comprensión de la obra de arte y por ende, de la literatura como acontecimiento histórico con función social, comunicativa y transformadora, pues: "allí donde esta entra en el horizonte de expectativa de su práctica vital, preforma su comprensión del mundo, con ello, también incide en su comportamiento social" (1975, p.76). Para lograr esta experiencia, recurre al método dialógico de pregunta -respuesta tomado de la

hermenéutica de Gadamer, y lo adapta como ya se ha explicado, al fenómeno de contrastación de horizontes de expectación, donde el horizonte de la obra es condicionado por el juicio que hace de esta el público en los momentos tanto de producción como de recepción y en las subsecuentes lecturas a lo largo del devenir histórico.

Posteriormente, en el artículo, *El lector como instancia de una nueva historia de la literatura* (1975), Jauss aclara el concepto de horizonte de expectación gracias a la contribución de Wolfgang Iser, quien aporta la diferencia en el encuentro dialógico del horizonte de expectativas intraliterario y el horizonte extraliterario. De esta manera, Jauss asume el horizonte extraliterario como correspondiente a la comprensión previa de mundo del lector explícito de Iser, que incluye en las “expectativas concretas procedentes del horizonte de sus intereses, deseos, necesidades y experiencias, condicionado por las circunstancias sociales, las específicas de cada estrato social y también las biográficas” (p.77). A este horizonte que constituye al lector explícito, se le opone el lector implícito que resulta de la construcción del horizonte intraliterario, empleando las orientaciones previas que acompañan al texto, entendidas en la "comprensión previa de los géneros, de la forma y la temática de las obras anteriormente conocidas" (p.76). Así, este lector intraliterario corresponde a la "función del lector prescrita literariamente" (p.76), la cual es objetivable en las estructuras del texto. Para Jauss, una vez se ha constituido la función del lector implícito, se pueden descubrir con

mayor seguridad las estructuras de comprensión previas, así como las proyecciones ideológicas que han condicionado la comprensión de una obra por un grupo social e histórico. Luego, solo después que se construye la configuración del horizonte de expectativas intraliterario, el lector situado históricamente en el acontecimiento de la lectura puede actualizar el sentido potencial de la obra, y por consiguiente; se da la fusión de horizontes en la inserción de la comprensión previa de mundo (del lector) en el marco de referencia de los antecedentes literarios de recepción (Jauss, 1975, p. 77-79).

La pregunta así construida del horizonte intraliterario no se agota, sino que hace parte de otras tantas preguntas posibles que, justamente evidencian la potencialidad de significación de la obra literaria en la historia del efecto de la obra. La pregunta reconfigurada en el horizonte intraliterario, cuestiona la consciencia del lector explícito en su horizonte vital, evidenciando la "apertura aparentemente inamovible del orden social a nuevas expectativas" (Jauss, 1977, p.324). De este modo, el movimiento de ida y venida en el encuentro de horizontes no se cierra en una acción terminada, sino queda abierto en un impulso *ad infinitum* a una nueva reconfiguración en cada experiencia como acontecimiento de lectura. De allí que en este trayecto de la experiencia vivida a la experiencia comprendida habría que plantearse la advertencia de la que hace eco Martín Jay del propio Gadamer: "Ser experimentado no significa que uno sepa algo de una vez para siempre y se rigidice en tal conocimiento (...) Una persona experimentada es no

dogmática. Más bien, uno se abre a nuevas experiencias” (2003, p. 12), que concordaría con la propuesta de Larrosa de un ser en continuo devenir.

Es así que la experiencia de las artes como travesía vivida y comprendida, obliga a pensar en un viaje por la geografía interna, puesto que dibuja un trayecto siempre inacabado desde un estado del ser de partida y una proyección de un punto de llegada al otro ser que siempre está tras esta. Ese que apenas si se reconoce al voltear a mirar hacia atrás y ve las huellas que ha dejado a su paso, las huellas que paso a paso, han surcado un rostro curtido, experimentado.

Larrosa, por su parte, propone la pregunta sobre lo que no está dicho como método de apertura a la experiencia de la lectura, no como una develación de un sentido ya preestablecido, sino en una búsqueda de sentido siempre nueva, construida en el acontecer de la lectura: "Pero aprender a leer no es solo adquirir la capacidad de entender lo que el texto dice, sino ser capaces de escuchar, en lo dicho, lo que da qué decir, lo que queda por decir" (2006, p.57). En consecuencia, la experiencia de la lectura literaria no se hace para permanecer cerrado sobre sí mismo, ni para ver en ella el reflejo de lo propio, implica por el contrario, aprender a escuchar en la lectura la voz de la otredad. Por consiguiente, resulta necesario al lector buscar en actitud de escucha la pregunta que le permita suspender el sentido del mundo pre-establecido, y abrirse a la inquietud que hace perder la solidez de la certeza de un sentido de mundo, para que se

abra a una nueva posibilidad de significación. Así el ejercicio de la experiencia de la literatura sería “mantener abierto un espacio en el que cada uno pueda encontrar su propia inquietud” (2006, p. 32); de manera semejante a como lo plantea Jauss con el método dialógico de la pregunta hermenéutica. Así, más que una forma de aprehender un saber, este método consiste en mostrar una intención de escucha, es decir, una actitud de apertura a la pregunta que ponga en cuestión "los horizontes solidificados, las legitimaciones ideológicas de otros submundos de sentido" (Jauss, 1977, citado en Capdevilla, 2005, p 323).

Como ya hemos entrevisto en la teoría Jauss, así como en la propuesta de Larrosa, el camino de la experiencia de las artes, empieza por sacar al sujeto de la ruta conocida, y le obliga a asumir la consciencia histórica y mortal de su experiencia de comprensión. Le lleva a afirmar pues en su experiencia vivida, que el impulso de la experiencia de las artes y la literatura no parte de un conocimiento dado como prejuicio de verdad, aun cuando por experiencia parezca conocerse ya el camino recorrido, y que es necesario asumirla ante la posibilidad de abrirse de nuevo a la interpretación, a la incertidumbre, a la vivencia actualizada con el otro. De allí la necesidad de hacerle una grieta a ese objeto de conocimiento que es en apariencia hermético, finito, empaquetado por la tradición de verdad que representa la experiencia del investigador en literatura, y romperlo en pedazos, romper con ello las certezas; a fin de permitir que algo pase, dejar

la herida abierta para que surja de la incertidumbre en ese espacio abierto, la experiencia de las artes.

Se espera que en esta travesía de la experiencia, de la cual apenas se ha dibujado un discurso de encuentro entre las visiones de Gadamer, Jauss y Larrosa, se haya podido mostrar dos facetas del mismo fenómeno, de la experiencia vivida a la experiencia comprendida de las artes y la literatura. El objetivo de ello, no es en modo alguno borrar los límites que entre estas existen, más sí pretende denotar la complementariedad de ambas perspectivas para hacer de la experiencia de las artes un método vivo de construcción de sentido en la literatura comparada , como lo dice Larrosa, un "método - camino que sea capaz de transformar la vida sin aplastarla, sin dominarla, sin vencerla."(2006, p.74).

2. LITERATURA COMPARADA Y ARTES

La relación de literatura con las demás expresiones artísticas como la pintura, el cine o la música e incluso con otras expresiones humanas, si bien hace parte de los estudios en literatura comparada, no ha sido su objeto principal de desarrollo, pues en la definición de la escuela comparada tradicional, la relación se establece principalmente entre literaturas. Con todo, la definición de la literatura comparada que aporta Henry Remak, se refiere precisamente a este vínculo:

El estudio de las relaciones entre la literatura y otras áreas de conocimiento o de 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, [...] la comparación de una literatura con otra u otras y la comparación de la literatura con otros ámbitos de la expresión humana. (1971/1998, p. 89)

Con tal propuesta, Henry Remak dejaba abierta para el estudio comparativo cualquier posible relación entre textos literarios y no literarios. Con todo, como él mismo advirtió, no pretendía dejar los estudios en literatura comparada vacíos de

significado, solo ponía en evidencia la crisis de esas concepciones relativistas de una literatura comparada basada únicamente en límites geográficos o en tradiciones nacionales, préstamos, deudas e influencias de una por otra tradición. Además, respecto a este enlace de la literatura con otras formas de *expresión humana*, el autor propuso como condición para establecer la comparación con la literatura, que los objetos a comparar correspondieran a disciplinas sistémicas diversas a esta, luego, que fueran campos de conocimiento independientes y coherentes en sí mismos.

En síntesis, la propuesta de Remak planteó un espacio de diálogo de la literatura con otras disciplinas; mientras estas fuesen sistemas diferenciados. Esto lo consideraba primordial ya que comprendía el estudio de la literatura en un todo, y no como un objeto aislado. De allí, la importancia que otorgaba a la relación de la literatura con otras esferas del conocimiento, en especial con los campos artísticos e ideológicos.

H. Fokkema (1982a/1998), por su parte, se refería a un nuevo paradigma de la literatura comparada que surgía de una particular concepción de literariedad fundada en la experiencia estética. Para él, cualquier texto o suceso podía ser ocasión de una experiencia estética para un receptor, si esta sucedía bajo unas condiciones que permitieran que fuese comprendida como tal (1982b, p. 61). De esta forma, el texto o suceso sería comprendido como literario, según el código de lectura disponible para el

grupo lector en una situación comunicativa histórica particular, que condicionara este acontecimiento de lectura literaria, bajo el supuesto de experiencia estética.

En la literariedad así entendida por Fokkema, la experiencia estética depende de la potencialidad del texto para desestabilizar códigos de conducta reconocidos (culturales, lingüísticos, literarios) en una situación comunicativa; es decir, para provocar extrañamiento en el lector de esos códigos que usualmente le son propios. De tal forma, la situación comunicativa establecida como experiencia estética puede desestabilizar y modificar las formas de ver y comprender el mundo por el lector (1982b, p. 63).

Considero pertinente resaltar dos rasgos principales de estos dos paradigmas comparatistas que son constituyentes para la reflexión que se formula como base del marco metodológico: el primero es el aporte de Remak que abre el campo de los estudios comparados a la relación entre la literatura y las diferentes áreas y disciplinas de comprensión de mundo. El segundo, la perspectiva de Fokkema, quien comprende la literariedad en tanto acontecimiento de comunicación situado históricamente, y como efecto de la experiencia estética vivida por un lector/espectador. Estos dos lineamientos como presento a continuación, se pueden integrar coherentemente con el marco teórico, ya propuesto de Jorge Larrosa y Hans Jauss.

La perspectiva de Jauss, por un lado, concuerda con la de Fokkema en el aspecto de la comprensión de la experiencia estética como un acontecimiento de comunicación. Esto se explica en dos dimensiones de su propuesta: la recepción y el efecto. En cuanto a la recepción de la obra como literaria, postulaba la comprensión desde la reconstrucción del horizonte de expectativas en la situación histórica de producción y recepción; en tanto que, por efecto de la experiencia estética, contemplaba la sucesión histórica de recepciones que modificaba la situación de recepción actualizada por el lector. De esta manera, Jauss consideraba que la experiencia estética en su aspecto catártico, modificaba el horizonte del lector, pues este, en la contrastación de su horizonte de expectativas vital con el horizonte reconstruido de la obra, ponía en suspenso sus preconcepciones del mundo y las reconfiguraba en un nuevo horizonte de sentido (1967/2008, p.57-58). De manera semejante, lo planteaba Fokkema para la literatura comparada con "la reconstrucción de las situaciones de comunicación literaria"(1982a/1998, p.110). Esta conllevaba, para Fokkema, no solo el estudio del código literario, sino también, los factores externos al código literario que condicionaban la situación de comunicación literaria.

Por otro lado, si bien Jorge Larrosa toma distancia de la explicación puramente semiótica, ya que, para él, la experiencia de lectura no se trata del desciframiento de un código, antes que de la construcción de un sentido, también acepta que la propiedad de lo literario se da en su potencialidad para poner en duda el propio código que la

compone, y para transformarlo: la lectura no es atar el texto a un código exterior a él, sino suspender la seguridad de todo código, llevarlo al límite de sí mismo y permitir su transgresión (2006, p.31).

En cuanto a la relación de la literatura y otros códigos no literarios, Fokkema, se refería al hecho de que la experiencia estética estaba condicionada por factores extra-textuales que intervenían en el proceso de interpretación, donde se incluían tanto la experiencia vital como los intereses del lector, además de los sistemas poéticos establecidos en la situación de comunicación que componían el horizonte del lector (1982a/ 1998, p.112). Jauss por su parte, encuentra en este aspecto la potencialidad comunicativa de la experiencia estética: la de establecer una correspondencia entre la ficción y la realidad, entendida como una relación dialéctica de horizontes recíprocos. Para él, esta relación evidencia la patente relación limítrofe de la experiencia estética con otros horizontes de sentido que componen el horizonte vital del lector/espectador (1977/1986, p.199).

De esta manera, se hace evidente la compatibilidad en ambas propuestas de una comprensión histórica del acontecimiento literario, así como de la propiedad relacional de lo literario en su configuración histórica, como horizonte siempre abierto a la comunicación con otros horizontes de subsentido en la experiencia del lector/espectador. Esto recuerda notablemente la posición de Remak, quien entendía la literatura en un

conjunto de relaciones que conformaban en su conexión, el objeto de la literatura comparada, la comprensión relacional e histórica del horizonte literario en comunicación abierta con otros horizontes de sentidos artísticos e ideológicos.

Como se evidencia en el paralelo anterior, es posible plantear una integración coherente del marco teórico sobre la experiencia estética y de lectura, junto con los planteamientos de la literatura comparada propuestos por Fokkema y Remak, dada su contigüidad teórica fundada en el entendimiento de la experiencia estética como acontecimiento histórico de recepción, comprendida como una situación de comunicación situada y relacional (entramado de horizontes de sentido); e incluso aun cuando parten de perspectivas teóricas diferentes, concuerdan en la patente realización histórica de la experiencia estética y vital de cada lector. Por tanto, considero la apertura del paradigma de la literatura comparada que aquí se ha expuesto, como una formulación que mantiene abierta la perspectiva histórica y relacional de la experiencia estética en el planteamiento en el enfoque de la literatura comparada que se pretende delimitar en esta investigación bajo la concordancia con la concepción de la experiencia de las artes.

En consecuencia, si esta propuesta de la literatura comparada establece sus principios en una literariedad relacional e histórica, sus implicaciones han de servir como pautas metodológicas del enfoque en literatura comparada en la relación de la

experiencia de las artes y la literatura; así como consecuentemente, permitirán proyectar esta perspectiva comparada de las artes en la didáctica literaria.

En principio, la literatura comparada en esta exposición descubre la existencia no solo histórica del hecho literario fundado en la experiencia estética; además, devela la existencia relacional de esta junto con otras dimensiones de sentido del horizonte vital del lector. Esto implica que lo literario se recrea y desarrolla en una red en constante intercambio y contraste en diversas dimensiones de construcción de sentido del mundo (religiosa, mística, política, económica, filosófica, sociológica, artística; etc.). Por consiguiente, el sentido de la experiencia estética no se constituye de forma aislada ni excluyente de los demás horizontes de sentido; por el contrario, su existencia se comprende en un sistema contingente, luego, como un entretejido de sentidos diversos y a un tiempo, en constante tensión con las otras dimensiones de comprensión que constituyen la realidad del sujeto que experimenta la obra.

Asumir lo anterior, evidencia la necesidad de reestructurar el estudio de la literatura en la apertura comparativa a otras dimensiones de sentido estéticas no literarias, como una propuesta posible de trabajo interdisciplinar, o al menos, como una apertura del currículo académico al diálogo con las artes como otra posibilidad de acercamiento a lo literario. De esta forma, se asumiría en el campo teórico, la dinámica

del diálogo de horizontes que constituye la obra de arte como acontecimiento de construcción de sentido en diversas dimensiones.

Así mismo, este enfoque demuestra la relevancia de la reconstrucción del horizonte histórico de la obra, puesto que está se modifica en la historia de la recepción que deviene hasta el acontecer de la experiencia actualizada del lector. Pues, incluso cuando cada experiencia sea única para cada individuo por su particular horizonte vital, esta se encuentra unida a la vida y a la tradición de una comunidad donde acontece el encuentro con la obra. Por consiguiente, si se acepta este principio de particularidad de la experiencia, no se está relativizando la experiencia de la literatura y las artes, antes bien, se posibilita un espacio de diálogo entre los sujetos que la perciben. De manera semejante, Larrosa se refiere a la necesidad de crear un espacio de escucha (2006, p.32), donde se pongan en común las preguntas de cada lector desde su particular horizonte vital, y desde su reconstrucción del horizonte de la obra, que dé lugar a una retroalimentación de la experiencia abierta en los diversos universos de sentido.

En síntesis, se establece desde este enfoque comparativo, que las situaciones de comunicación literaria siempre se encuentran contextualizadas y abiertas en el diálogo que se realiza con la obra en los horizontes vitales particulares de cada individuo en la comunidad de lectores, pero en un espacio social que permite la comunicación del

sentido, en realizaciones siempre cambiantes y articuladas en múltiples dimensiones de la realidad. De allí, que la naturaleza contextual, relacional y contingente de la experiencia de las artes, y por ende del acontecimiento de lectura, sea primordial para los estudios en literatura. Asimismo, se evidencia la potencialidad de ampliar y dar espacio a la experiencia de la literatura en el diálogo establecido entre diversas experiencias artísticas en el horizonte vital del lector.

Por último, se retorna a la propuesta de relación dialógica de la experiencia estética de la literatura, el cine y la música. Nada se ha dicho diferencialmente a las artes hasta ahora; mas, se comprende la reflexión teórica y las sentencias metodológicas anteriores como una base tan sólida como flexible para la presentación más amplia de esta relación de las artes desde este enfoque comparado en el capítulo siguiente.

3. LA EXPERIENCIA DE LAS ARTES: CINE MÚSICA Y LITERATURA

La existencia relacional, histórica y articulada de la experiencia de la literatura junto a las demás artes. Este es el campo de percepción más amplio que se ha adoptado de los estudios en literatura comparada en este trabajo y que a continuación se explorará con detenimiento en la relación de las artes y la literatura. Esta relación, por sí misma amplia, no se intenta abarcar en su totalidad; antes bien, se expondrá tan sólo una posibilidad de estudio desde la categoría de ritmo como un eje comparativo, por medio del cual se considera posible evidenciar el carácter histórico de la experiencia de las artes. Se partirá de un breve esbozo que da cuenta de la larga historia a que ha dado lugar este tema, para llegar a abordarlo en el análisis del ritmo en las artes musical, fílmica y literaria.

3.1 Ut Pictura Poesis

*“Ut pictura poesis”*¹ Así como la pintura, la poesía, dijo Quinto Horacio Flaco alguna vez y muchos después de él, han escuchado y repetido estas palabras, sin saber a

¹ Q. Horatii Flacci. " Epistola Ad Pisones, De Arte Poetica." iBooks. En: <http://www.gutenberg.org/ebooks/9175>

ciencia cierta a qué se refería el poeta latino cuando asimilaba un arte con el otro. Es innegable que forjó para la posteridad una inquietud que aun ahora repercute en el ámbito artístico y académico: la relación de la literatura con sus hermanas, las artes.

Durante el renacimiento, Leonardo Da Vinci² en su tratado sobre la pintura, interpretó a su manera la frase, cuando declaró que "la pintura es una poesía muda, y la poesía es una pintura ciega". Mas, siendo este genio pintor antes que poeta, tomó el partido del pincel antes que el de la letra, al parecerle más digna la pintura por representar la naturaleza con mayor fidelidad que la poesía, pues esta última utilizaba, según él, "signos humanos para representar lo humano." (1680/1947)

Más tarde, Gotthold Ephraim Lessing decidió rebatir la controvertida frase Horaciana y de paso las inclinaciones del pintor e inventor italiano, al delimitar los territorios de uno y otro arte en una tajante sentencia: "la sucesión temporal es el ámbito del poeta, la sucesión espacial, el ámbito del pintor" (Citado en José Hernández, 1990). Se entiende que a partir de esta afirmación, el propósito de Lessing era escindir en definitiva la analogía latina por pertenecer cada una de estas artes a medios expresivos y técnicas diversas, y especialmente, a diferentes dimensiones de la comprensión de la

² *"La pittura è una poesia muta, e la poesia è una pittura cieca, e l'una e l'altra vanno imitando la natura quanto è possibile alle loro potenze, e per l'una e per l'altra si può dimostrare molti morali costumi, come fece Apelle con la sua Calunnia."* DA VINCI, Leonardo. *Trattato della pittura*. En: http://www.liberliber.it/mediateca/libri/l/leonardo/trattato_della_pittura/html/index.htm#toc7246.

realidad. Además, el filósofo germano tomó el partido de la poesía antes que el de la pintura, puesto que la poesía, consideraba él, en su inmaterialidad, resultaba menos condicionada por lo visible. Más tarde, Georg Wilhelm Friederich Hegel y sus compañeros románticos, estuvieron de acuerdo en su inclinación poética, puesto que consideraban la poesía como la manifestación pura de la imaginación, ya que estaba libre de la mediación de los sentidos a la que estaban sometidas las demás artes (Citado en Hernández, 1990). Sin embargo estos se distanciaron de Lessing en la separación de los campos artísticos. Para Johann Gottfried Herder, filósofo de Weimar, dada la caracterización de la poesía como arte de la imaginación, esta se debía acercar antes que a la pintura, a la música, arte de la expresión de los sentimientos, y además, ajena a cualquier tipo de objetivación representativa. Consecuentemente, se tomó la libertad de tergiversar la frase de Horacio y la convirtió en: "Ut musica poesis". El poeta Novalis, por su parte, fue más lejos en su pretensión musical, y llegó a englobar las demás artes tras la armonía sonora en dos rotundas frases: "música, pintura, arquitectura, poesía son sinónimos [...] pintura y artes plásticas no son más que figuraciones de la música" (Citado en Howard Abrams Meyer, 1953, p. 94). Semejante afirmación marcó una tendencia en la literatura romántica germana, donde abundó la modelización de formas sonoras cuasi musicales y la búsqueda constante de la armonía en pro de una general sinestesia, que llegó a florecer con toda su pompa y esplendor en las grandes óperas Wagnerianas.

A mediados del siglo XIX, la controvertida relación no dejó de hacerse presente. Baudelaire revivió la discusión como escritor y crítico de los salones de arte más de una vez, cuando vio la trascendencia de la transposición visual de las artes pictóricas en las poéticas, muestra de ello, la tendencia por la ecfrasis durante el romanticismo, y su renacimiento en la poesía visual de sus propios círculos. Así sentenció el poeta: “las artes aspiran, sino a suplirse una a la otra, al menos a prestarse recíprocamente fuerzas nuevas” (Citado en Saltana, 2001).

Consecuentemente, la relación promiscua de las artes y la literatura se intensificó en los artistas de vanguardia. Razón de ello dan los formalistas rusos, quienes muchas veces, presentaron la teoría literaria en *contubernio* abierto con las artes plásticas. De esta relación comparativa se infiere su definición de literariedad, dada precisamente gracias a una clara comprensión de la propuesta estética de las artes plásticas de vanguardia. Esto se puede confirmar en tanto sientan las bases de la literariedad en un criterio de verosimilitud ajeno a la mimesis platónica, y cercano a la leyes convencionales del signo: “El hábito nos impide ver, sentir los objetos; es necesario deformarlos para que nuestra mirada se detenga en ellos: esa es la finalidad de las convenciones artísticas.” (1970, p. 12) Es así que para Jakobson y sus compañeros de armas, el lenguaje pictórico de las vanguardias se revelaba como una muestra clara de la poética de la modernidad, que denegaba en su sintaxis la naturalización de la convencionalidad estética. De forma análoga, los formalistas reconocieron la necesidad

de identificar las particularidades de la poética de cada arte, tanto de las artes plásticas como del arte literario, pues afirmaban que “hay que aprender el lenguaje pictórico convencional para ver el cuadro, lo mismo que no se pueden captar las palabras sin conocer la lengua” (Jakobson en Tzevan Todorov, 1970, p. 103). De esta forma, la visión comparativa de las artes que asumieron como parte del método estructuralista, les permitió ver la condición común que relacionaba las artes, si bien no en la técnica ni en la materialidad objetiva o subjetiva de la representación, sí en su condición de comunicabilidad, luego de estructuras de significación que no son estáticas, y que antes bien suponen la transgresión de la norma (Hernández Guerrero, p.2012). Asimismo, es evidente el aporte de los estudios formalistas, como los de Tzevan Todorov en el campo del análisis del relato literario, como también su propuesta teórica de los géneros, así como la de Genette, para el análisis del séptimo arte.

Antes de proseguir en la persecución histórica de *Ut pictura poesis*, metáfora de la relación siempre palpitante de las artes y la literatura, se recuerda que en modo alguno es la intención de esta investigación abarcar tan magna discusión en su totalidad historiográfica. Tan solo se dará un último trazo a fin de bosquejar la cuestión, hasta llegar allí donde parte el interés particular de este estudio: La experiencia de las artes. Para ello, retomo al prístino Horacio donde dejó su frase inconclusa, para que pueda develar la críptica sentencia que dio origen a una cuestión que ha trascendido los siglos:

“Así la pintura como la poesía: algunas (obras) te impactan más si te paras cerca (de estas) y otras, si te encuentras a una distancia mayor. Esta ama la oscuridad, la otra, que no teme el juicio certero del crítico, desea exhibirse bajo la luz. Aquella place una sola vez, esta complace diez veces repetida.”³
(Epistola ad pisonos. Vv. 361-365)

Leyendo atentamente la idea completa del poeta latino, cabría preguntarse si con este comentario, antes que establecer una relación comparativa basada en la materialidad de las obras de arte, en la dimensión de realización o en la forma de percepción sensorial, lo que Horacio adivina común entre las artes reside en cómo cada una a su manera, da cabida a la experiencia estética en el sujeto, aquel quien es impactado por la obra, quien le encuentra sentido y a quien le puede causar placer tanto una como repetidas veces.

He allí la cuestión que Horacio presenta ante los ojos contemporáneos: ¿Qué tienen en común las artes, el *Ulises* de Joyce, *El amor brujo* de Falla y *Metrópolis* de Fritz Lang? La facultad de producirse como experiencia estética en alguien. La potencialidad de ser sentido de existencia para alguien, de que alguien lo encuentre y le

³ “Ut pictura, poësis: erit quae, si propius stes
Te capiat magis; et quaedam, si longius abstes:
Haec amat obscurum; volet haec sub luce videri,
Judicis argutum quae non formidat acumen:
Haec placuit semel; haec decies repetita placebit.”

Q. Horatii Flacci. " Epistola Ad Pisonos, De Arte Poetica. Vv. 361-365. " iBooks. En: <http://www.gutenberg.org/ebooks/9175>. Traducción al castellano propia.

dé sentido en su ser. Así el arte presenta una existencia doble: Por una parte es un universo -per se-, contenido en sí mismo; por otra, es un acontecimiento de comunicación, lo cual evidencia su particular naturaleza en función de ser para y con el otro, en un momento único, histórico, como ya se ha revisado en el planteamiento teórico y metodológico con Jauss, Larrosa, Fokkema y Remak.

Etienne Souriau, plantea la cuestión en su estudio comparativo de las artes de forma semejante, pues lo concibe como *"El conjunto de esta cosa que forma un todo sistemático, circunscrito en sí, bastándose a sí mismo, como hecho organizado en cosmos (...), universo del discurso"* (1965, p.75). En otros términos dice que toda la obra en su conjunto se encuentra constituida en función de un sentido completo y coherente. Sin embargo, no afirma que su realización última esté en la absoluta soledad. De allí que, si bien considero que la obra existe en el mundo, aun cuando no esté siendo mirada o escuchada, la obra está allí, latente: encerrada en la cubierta del libro, en la partitura de una sonata, en el lienzo de un cuadro, en el rollo de celuloide, y últimamente, en el espacio digital. En todos los soportes de la realidad, las obras de arte siempre están entrelazadas en el devenir histórico de la existencia humana, como ya se ha señalado en el acontecer histórico de la experiencia del arte en Jauss; con todo, aún cuando afirmo esto, me parece imperativo también recordar que la obra de arte existe como un acontecimiento, lo que equivale a decir que su realización última sucede como un acto comunicativo de la obra con otro ser, como ya se afirmado basados en la experiencia

estética como acontecimiento en Jauss y en la experiencia de lectura en Larrosa, sin omitir la historicidad del hecho estético en Fokkema.

Además, Souriau aporta otra característica común a las artes, que permite recordar la comunicabilidad del hecho estético. Dice él de los objetos y fenómenos artísticos que se presentan como ilusiones: “los fenómenos de color, de la luminosidad, de los dispositivos formales, evocan una cosa ausente, pero de la cual obligan a formarse una idea a medio camino entre la imaginación pura y la presencia concreta.”(1965, p. 74). Luego, si se analiza este rasgo, se puede evidenciar que la obra de arte además de ser un universo de sentido, necesita la presencia del sujeto lector, espectador o auditorio, para la realización de este sentido; en otras palabras, de un estar allí en un momento de encuentro del espectador que se abre ante ese camino de comprensión de sí mismo y de la obra. Así, cuando Souriau se refiere al arte como una "cosa ausente" tanto figurativa o no, en otras palabras revela que el arte es un acto de evocación, una metáfora. Mas, eso que evoca en la mente del ser ilusionado adquiere peso y existencia corpórea ante el espectador, auditorio o lector, en el acontecer comunicativo de la experiencia estética, como se ha referido anteriormente con Fokkema, y de forma semejante con Jauss en la historicidad de la confrontación de horizontes de expectación y de experiencia vital. Inmediatamente, se acuerda por ello, que en el suceso histórico y estético la obra asume forma y materialidad, precisamente gracias a la necesidad del ser humano por comprender el paisaje interior que construye la memoria de su devenir existencial.

De esta manera, tal vez no sea fortuito que la diosa de la memoria griega, *Mnemosyne*, sea la responsable de los recuerdos y de la propia imaginación que constituye al ser humano. Ni es de extrañar que de ella, de esa necesidad de llenar y dar dirección al trasegar humano, surjan las artes. Todas hermanas en esta búsqueda incansable que permite a cada uno construir un sentido del ser en el espacio de comunión con el otro.

3.2 Diálogo de formas dinámicas

Espacio y tiempo son las dimensiones en que se comprende la realidad y son igualmente, las dimensiones de la arquitectura móvil en que se constituye el sentido. Estas también son comunes para todas las formas de arte, puesto que se fundan en la partición del continuum temporal (ese río que nombré alguna vez a propósito de la experiencia vital en Valéry) en relaciones discernibles que se manifiestan como estructuras discursivas. Recuerda Levi Strauss a propósito de la música (Citado en Enrico Fubini 1994, p.82) que el tiempo del arte es una elaboración humana, tiempo labrado, fundamento del camino de este devenir, que permite repartir el silencio espaciado del fluir existencial en la unidad de sentido más elemental: el ritmo.

El ritmo es la forma que da sentido al ser temporal. Una traducción muy curiosa del evangelio de Juan del director de orquesta Hans Von Bulow lo apunta así: “En el principio era el ritmo” (Jean Mitry, 1989, p.350). Puesto que *λόγος*, no solo se refiere al término *palabra*, sino también a razón, entendida como proporción. Luego, se habría de rememorar que el universo para los antiguos griegos era el *κόσμος*, proporción armónica, ritmo. Sin ir más lejos, se puede cerrar los ojos por un momento y reconocer el ritmo vital en el latido del corazón, y en la *dynamis* de su respiración. Tanto dentro de cada ser vivo como en los fenómenos físicos que rigen el universo, incluso en las matemáticas, como lo descubrieron los pitagóricos, se encuentra reflejado el ritmo.

Ritmo no es lo mismo que medida, puesto que no es una partición definida por una absoluta regularidad. En cambio es irregular, dado que la atención significativa del ser humano atiende a la discontinuidad; pues sólo cuando se siente la anormalidad dentro de un continuo, se advierte que algo sucede allí. Mas si todo es irregular, tampoco permite la aparición de ningún tipo de orden discernible, es decir, que para llegar a la comprensión de algo dentro de un ritmo, quien lo experimenta necesita discernir un periodo. Así, el ritmo no se expresa en una continuidad plana, esto no engendra ningún sentido más allá del vacío. Únicamente cuando aparece una discontinuidad al final de una serie, se logra descubrir el ritmo particular, en que se encuentra sumergido, como en un encantamiento, el ser humano en su cotidianidad.

Explica Jean Mitry: “El ritmo es un desarrollo cuya continuidad es asegurada y definida por una discontinuidad que permite registrarlo. Es el desarrollo armonioso de una serie de períodos que se engendran unos a otros, y cuya periodicidad está basada en la diferencia de tiempos”. (p.343)

El ritmo aun cuando se halle en este una expresión de la *dynamis* armónica del universo, se constituye en el ser humano y parte de la necesidad de éste de darle un sentido a la existencia misma, como lo menciona Octavio Paz:

Sentimos que el ritmo es un ir hacia algo, aunque no sepamos qué pueda ser ese algo. Todo ritmo es sentido de algo. Así pues, el ritmo no es exclusivamente una medida vacía de contenido sino una dirección, un sentido. El ritmo no es medida, sino tiempo original [...] El tiempo no está fuera de nosotros, ni es algo que pasa frente a nuestros ojos como las manecillas del reloj: nosotros somos el tiempo y no son los años sino nosotros los que pasamos. El tiempo posee una dirección, un sentido, porque es nosotros mismos. (1967, p.20)

Así, ese sentido temporal y espacial al que se refiere Octavio Paz es gesto humano. Abarca los pasos de la humanidad, los que a un tiempo fundan la conciencia del ritmo en su constante caminar. Cada quien a su ritmo, es quien decide darle un sentido a este fluir existencial en la experiencia de las artes; y así mismo, comparte la

vorágine del ritmo poético (creativo), en la construcción de mundos de sentido. Luego, el ritmo es el reflejo de esa pugna siempre irresoluta entre la continuidad del fluir existencial y la lógica del movimiento discontinuo, lucha que se da en el ser humano en su intento de comprender en la escucha atenta del silencio, la división de la distancia y el tiempo espaciado. (1989, p. 340)

Como resulta evidente, el ritmo, esta construcción de sentido que se muestra en la experiencia de las artes, es un fenómeno temporal, histórico. El ritmo es temporal, no solo como modelización del sentido de la existencia dada por la tensión entre continuidad y discontinuidad en un periodo, el ritmo es temporal, en tanto acontecimiento humano en constante devenir. De allí que el sentido rítmico sea expresión de la experiencia de las artes, por cuanto se entiende como acontecimiento dado en una sensibilidad construida donde se ubica el sujeto, luego, en una situación histórica y comunicativa determinada. Y es también por esta naturaleza histórica del ritmo que es posible no sólo la modificación de las formas rítmicas de las artes en una cultura, sino también la cohabitación de diversas formas rítmicas en la dinámica de relaciones de poder entre ritmos dominantes, canónicos, populares y emergentes, siendo expresiones todas estas de la experiencia estética de las artes, tejida en la tradición de la comunidad.

Han dado cuenta de la *dynamis* histórica de las formas rítmicas de las artes los historiadores como Mario Praz, al encontrar en períodos históricos de una comunidad cultural, ritmos dominantes, comunicados entre las diferentes artes. Un ejemplo claro que propone es la estructura arquitectónica de los pináculos de las catedrales góticas del siglo XII y XIII, que compartían la intención de alzarse hasta la altura de lo divino, tal como lo hacían en la música las voces de los cantos gregorianos; o bien, la líneas de la columna jónica del templo de *Atenea Nike* en la acrópolis ateniense, semejantes a los pliegues de la túnica de la escultura del auriga de Delfos del siglo V A.C.; o también, la reiterada forma de la *línea serpentinata* en innumerables obras de arte manierista (1971, .p 68, 96), así como en los versos encabalgados del soneto del siglo de oro. Praz llama *ductus* a estos ritmos dominantes que aparecen en diversos periodos de la historia del arte en la cultura occidental. Praz señala además una prueba de la historicidad de la sensibilidad rítmica dominante en las falsificaciones. Según él, en las obras apócrifas es posible encontrar el rastro del *ductus* contemporáneo del autor de la falsificación, disfrazado en el que intenta representar de la obra original ¿En qué consiste la evidencia? Aclara el autor, en que “siempre habrá un elemento que lo traicionará, su propia idea de belleza, es decir, su gusto, que llevará fatalmente la marca de la época a la que pertenece.” (1971, p.40) Lo que demuestra Praz, concuerda con la relación dialógica sobre la cual se funda la experiencia estética en Jauss, pues es el horizonte del lector/espectador contemporáneo el que en la situación de encuentro con la obra, reconstruye el horizonte de producción de la misma; y en este acontecimiento de

actualización, aporta su propia lectura del mundo a la construcción que hace del horizonte de sentido de la obra. Así, volviendo al planteamiento de Praz, quien copia una obra de arte, aun cuando sea un experto y domine la técnica y el estilo de un autor de una época anterior como si fuera propia, también incluye en esta interpretación su propia visión de mundo, pues no puede dejar de expresar en la obra la tradición histórica que lo separa y aun el tiempo, lo une a la idea que tiene del *ductus* de la producción original. Esta situación resulta más clara en la música, ya que una pieza musical se realiza en la interpretación que hace de las notas inscritas en una partitura, más donde es él intérprete quien ejecuta y da un sentido a estas notas inscritas por alguien en un momento histórico determinado, a veces muy alejado del momento histórico y cultural de la composición, de manera que cada ejecución que se hace de la pieza musical, resulta, aun siendo el más ortodoxo de los intérpretes, en una nueva forma de la obra. Además, en el caso de la experiencia de la música como acontecimiento estético, no se puede dejar de lado la participación del oyente que la escucha, experimenta y comprende, quien aporta su propio horizonte de sentido a su vez bajo sus propias situación de comunicación, que puede ser igualmente, muy distante de la interpretación del músico, gracias al desarrollo tecnológico.

Entonces, si bien, se ha de aceptar que la música es un sistema contenido en sí mismo, y por tanto su estructura solo se encuentra definida por la relación de sus propios elementos, luego, es ajena a la referencialidad convencional del signo lingüístico, no se

supone ajena a la historicidad como acontecimiento. En efecto, la música es un sistema sintáctico puro que en sus relaciones sonoras de duración e intensidad, elabora su sentido en una situación histórica de comunicación. No se puede omitir el carácter polisémico del discurso musical, ya que no deja de ser significativo para quien lo escucha, incluso, cuando no posea un glosario determinado. Esto sucede, como lo explica Enrico Fubini, dado que el sentido del ritmo musical emerge precisamente de su carácter relacional e histórico, es decir, del acto mismo de escucha e interpretación (1974, p.83) De este modo, el ritmo musical es la expresión sensible del tiempo vivo del devenir, puesto que no se realiza fuera de la conciencia interpretativa; y además, se reinventa cada vez que sucede, en tanto experiencia estética e histórica de comprensión. En palabras de Jean Mitry: “El pensamiento musical está en los sonidos. Más exactamente en la duración que su cambio organiza, a través de la cual ellos adquieren sentido” (1989, p.358).

El ritmo en el discurso poético, no dista en su esencia del ritmo musical, si bien, sí se distancia en sus elementos constitutivos. Tanto en la música como en la poesía, el ritmo es “la expresión sensible de este presente en perpetuo devenir” (Mitry, 1989, p. 370). De manera semejante lo nota Octavio Paz: “El ritmo poético es la actualización de ese pasado que es un futuro que es un presente: nosotros mismos. La frase poética es tiempo vivo, concreto: es ritmo, tiempo original, perpetuamente recreándose. Continuo renacer y morir y renacer de nuevo.” (1967, p. 25)

En la música, el ritmo se compone de la relación entre duración e intensidad de los sonidos. En la poesía por otro lado, el ritmo se integra a la cadencia, la intensidad, la duración y la estructura de la lengua que la constituye. Para Catulo, como para Homero, poetas de la antigüedad grecolatina, el esquema métrico regía la construcción rítmica de la frase poética. No obstante, es preciso aclarar que las lenguas clásicas poseían una característica que las lenguas romances modernas han modificado: la duración silábica ha sido remplazada por la intensidad tónica. Donde la prosodia antigua se refería a la construcción de las frases poéticas a partir de estructuras métricas de duración: una sílaba larga, más dos breves (_ v v), un dátilo, dos sílabas largas (_ _), el espondeo; una breve y una larga, el yambo (v _); el troqueo se constituía al revés (_ v); el anapesto de tres sílabas, dos breves y una larga (v v _); etc. Allí dónde estaba la duración en las lenguas clásicas, con el paso del tiempo en la evolución de las lenguas romances modernas, esto se tradujo en metro rítmico de intensidad tonal: sílaba débil y sílaba fuerte. Con todo, el ritmo poético si bien es comprensible gracias al metro tonal, no se encuentra encadenado a este, pues no se define únicamente por una periodicidad fijada sólo en el esquema métrico; incluso el verso libre, como la prosa lírica y la narrativa, generan un ritmo de naturaleza variable, dado por las palabras que la componen en su sintaxis del sonido con sus características: acentuación, timbre y pausa. Se ha de tomar en cuenta, por tanto que el ritmo poético, es ritmo de algo; se compone y se integra en

palabras organizadas según la lógica del código lingüístico que en la frase representan el sentido completo de ese *algo* en una imagen:

la experiencia poética es irreductible a la palabra y, no obstante, sólo la palabra la expresa. La imagen reconcilia a los contrarios, mas esta reconciliación no puede ser explicada por las palabras —excepto por las de la imagen, que han cesado ya de serlo. Así, la imagen es un recurso desesperado contra el silencio que nos invade cada vez que intentamos expresar la terrible experiencia de lo que nos rodea y de nosotros mismos (1967, p.41).

Luego, la poesía, la palabra hecha metáfora, recordando la alusión Nietzscheana, es como una moneda cuyo valor no sólo se debe al material del que está hecha, ni por las caras que la componen, sino especialmente por aquello que esta representa en una comunidad en una situación específica. Y por tanto, añadiendo profundizando en la figura monetaria hecha por el filólogo, la palabra metáfora varía según las circunstancias de intercambio, dicho de otro modo, de comunicación. De esta forma no se omite que las caras de la poesía se configuran por la imagen que representa, así como por el ritmo que le da consistencia a la palabra poética en la materia verbal, dentro de un acontecimiento comunicativo estético.

Así, la métrica en sus diversas formas, ha permitido la comprensión y la reelaboración de los ritmos poéticos, como una evidencia de su adaptabilidad histórica.

Las palabras cambian en el devenir de la comunidad que las emplea, que las junta, que las modifica, e incluso que las olvida. También se puede denotar la historicidad en la expresión rítmica contenida en las cadencias implícitas en las expresiones onomatopéyicas tan empleadas por las vanguardias, o bien en los juegos de sentido fonético de distorsión y glosolalia, llevados al extremo por estas para acentuar el potencial connotativo del sonido, junto con el uso repetición, la aliteración, y el leitmotiv, que ya tenían su puesto en la poética desde hace siglos.

Se pueden encontrar ejemplos a manos llenas del extrañamiento fonético cuyo fin se da en construir un asidero en la sonoridad misma del significante en la obra poética, tómese el caso de la obra de Filippo Tommaso Marinetti, de Vicente Huidobro, de Nicolás Guillén; del expresidente, José Manuel ⁴Marroquín; del poeta rumano, Paul Celán e incluso en Quevedo. En todo caso, la torsión del sonido de la lengua, el extrañamiento de la palabra, en cada circunstancia histórica, demuestra una crítica, un rompimiento de la realidad misma que referencia el lenguaje normalizado, al tiempo que da pie a la creación, en el distanciamiento frente a este, de un lenguaje nuevo en cada situación de comunicación donde sucede. Así se puede evidenciar en la lengua

⁴ Recuérdese los versos del presidente y poeta Marroquín, donde criticaba el estilo alambicado de los clasicistas cuando declamaba que: *"los rebuznos burran,/y los gorjeos pájaran/y que los silbos serenan/y que los gruños marranan/y que la aurorada rosa/los extensos doros campa,/cual yo lágrimo derramas/y friando de tirito/si bien el abrasa almada,/vengo a suspirar mis lanzos/ventano de tus debajas."* MARROQUÍN, Jose Manuel. Poesía. Banco de la república. Disponible en:

<http://www.banrepcultural.org/sites/default/files/lablaa/literatura/parnacol/jmarroq.pdf>

balbuceante de Paul Celan o en las frases trastabilladas de Guerasim Luca (1973)⁵, quienes reinventan la rítmica de la palabra poética para comunicar la experiencia indecible de ser un sobreviviente judío a la persecución nazi.

Luego, resulta evidente que el ritmo literario tanto en la poesía como en la prosa, va más allá de la imitación de armonías o sonidos musicales, inclusive del mero esquema métrico, tal como Cortázar declara cuando se refiere a la importancia del ritmo en su escritura: “Leemos esa prosa de alguna manera como cuando escuchamos ciertas músicas y entramos en una especie de corriente que nos saca de nosotros mismos y nos mete en otra cosa”. Esta música de la prosa literaria, “se basa en cadencias internas, en obediencias a ciertos ritmos profundos.” (2013, p.153) Así, la cadencia, el *tempo*, los acentos, las pausas son sustanciales para la prosa literaria tanto como para la poesía, aun cuando sea menos predecible. Cada autor, en mayor o menor medida, imprime en la

⁵ LUCA Gerashim. (1973) *Passionnement*. In *Le chant de la carpe*. Paris: L esoleil noir. Librairie José Corti 11 rue de Médicis. (1986, *Le Soleil Noir*). Visto en : <http://editions-hache.com/luca/luca1.html>.

pas pas paspas pas
pasppas ppas pas paspas
le pas pas le faux pas le pas
paspas pas le pas le mau
le mauve le mauvais pas
paspas pas le pas le papa
le mauvais papa le mauve le pas
paspas passe paspas passe
passe passe il passe il pas pas
il passe le pas du pas du pape
du pape sur le pape du pas du passe
passepasse passi le sur le
le pas le passi passi passi pissez sur
le pape sur papa sur le sur la sur
la pipe du papa du pape pissez en masse

construcción sintáctica de las frases y en la elección que hace de cada palabra, un ritmo, e incluso hace de este parte activa de la trama misma que entreteje en el discurso literario. En el capítulo 82 de la Rayuela, Cortázar introduce en la voz de Morelli, uno de los personajes, la intención rítmica que estructura su prosa poética, antes que pensamiento, lo que él encuentra es el ritmo, la razón hecha movimiento sonoro:

¿Por qué escribo esto? No tengo ideas claras, ni siquiera tengo ideas. Hay jirones, impulsos, bloques, y todo busca una forma, entonces entra en juego el ritmo y yo escribo dentro de ese ritmo, escribo por él, movido por él y no por eso que llaman el pensamiento y que hace la prosa, literaria u otra. (...) Ese balanceo, ese swing en el que se va informando la materia confusa, es para mí la única certidumbre de su necesidad, porque apenas cesa comprendo que no tengo ya nada que decir. Y también es la única recompensa de mi trabajo: sentir que lo que he escrito es como un lomo de gato bajo la caricia, con chispas y un arquearse cadencioso. (1984/2010, p. 564)

En la prosa literaria de la narrativa de finales del siglo XX, la rítmica de la palabra oralizada ha recuperado su puesto en la consciencia de autores de narrativa latinoamericanos como Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Carlos Fuentes, y a su manera, también en la de teóricos como Alfonso Reyes, Edouard Glissant, Mircea Eliade; entre otros. No significa esto que no existiera el ritmo en la prosa narrativa anterior, puesto que ya brillaba la rítmica plural de la prosa castellana Cervantina en la

primera novela moderna, y si se ha de mirar más atrás, en los antiguos: Cicerón, Virgilio y Quintiliano, quienes fueron los primeros en revelar las fórmulas de la retórica en sus obras. Un ejemplo cercano es posible reconocerlo en la consciencia rítmica de la prosa del Nobel colombiano, en sus ritmos secretos, que, como él mismo anota en una entrevista que le hicieron a propósito de su obra, es una parte esencial de la magia narrativa que le caracteriza: “cuando uno atrapa al lector, logra comunicarle un ritmo respiratorio que no se puede romper, porque si se rompe, despierta” (1995). La obra de José Saramago, puede ser otro ejemplo de muchos a la mano de finales de siglo, ya que muestra en su escritura enrevesada, el ritmo sintáctico, el uso atípico de la puntuación y el vocabulario en la reverberación de una lengua, que le permitía retomar los acentos del narrador oral, sin perder la reflexividad propia de su pensamiento. Reconoce el mismo autor en sus *Cuadernos*, la cercanía de la prosa que busca en su escritura con la música:

Todas as características da minha técnica narrativa actual (eu preferiria dizer: do meu estilo) provêm de um princípio básico segundo o qual todo o «dito» se destina a ser «ouvido». Quero com isto significar que é como narrador oral que me vejo quando escrevo e que as palavras são por mim escritas tanto para serem lidas como para serem ouvidas. Ora, o narrador oral não usa pontuação, fala como se estivesse a compor música e usa os mesmos elementos que o músico: sons e pausas, altos e baixos, uns, breves ou longas, outras. Certas tendências, que reconheço e confirmo (estruturas barrocas, oratória circular, simetria de elementos), suponho que me vêm de uma certa ideia de um discurso oral tomado como música. Pergunto-me mesmo se não haverá mais do que uma simples coincidência entre o carácter inorganizado e fragmentário do discurso

falado de hoje e as expressões «mínimas» de certa música contemporânea... (Saramago, 1997, p. 223).

La escritura en prosa de Saramago, se caracteriza por esa cercanía con la voz del narrador oral, de allí que se permita constantes intervenciones irónicas y reflexivas, en el desarrollo de la trama, ad empero, sin romper el ritmo de la narración, que es dado gracias precisamente a estas circunvalaciones del discurso de la voz narrativa, por las que no tarda en poner en entredicho su propia historia, para mantener al lector activo ante la ilusión que conjura la palabra del narrador. Así mismo, al ignorar el uso de los guiones y la puntuación, que separan el discurso directo del indirecto en las voces de los personajes y las acciones narradas, de la voz en tercera persona que emplea el narrador, todas aparecen indiferenciadas, como sería propio de una narración oralizada. De esta forma, su escritura se convierte en un juego que el escritor portugués propone a sus lectores, para que pongan las pausas y los acentos en su propia lectura auditiva.

De las múltiples uniones que se entretajan entre música y poesía, resalto un par de encuentros de enormes dimensiones históricas entre los ritmos de la música y de la literatura, que muestran el desarrollo de dos géneros que comparten la naturaleza de ambas artes antes de revisar la relación con el ritmo visual.

La canción es uno de los géneros más antiguos, donde se conjugan la poética literaria y la musical en un ritmo conjugado desde que el ser humano tiene memoria. En

la antigüedad griega se cantaban *melopeias*, rapsodias, odas, epitalamios, trinos y hasta la representación coral de las tragedias y su antecesor, el ditirambo, eran formas *cantabiles*. La cultura de la antigüedad clásica no se puede comprender en su riqueza sin advertir como cantos de bodas los poemas sáficos; ni la desesperación del coro de las Troyanas, sin escuchar en ellas el lamento al ritmo de las plañideras. Asimismo, durante el Medioevo europeo, la poética se diversificó en los espacios y fines, acompañada siempre del ritmo musical: Aquella en la lírica sacra por un lado, allá la cortesana en otro y la popular, saltando de aquí a allá. En las catedrales góticas, se cantaban los himnos latinos benedictinos o bien en bajo continuo gregoriano; mientras, en las cortes normandas, provenzales, andaluces y castellanas se escuchaban: cantigas, baladas, villancicos, zejeles, jarchas y *lais*, entonados por los trovadores en las nacientes lenguas vernáculas. Inclusive en la épica, la música acompañó el nacimiento de las epopeyas que cantaba el juglar, compendio de la memoria colectiva tanto musical como poética de un pueblo, quien contaba, acompañado del laúd, en sus breves romances o los extensos cantares de gesta, las aventuras de Don Rodrigo Díaz de Vivar, Roldán y Carlo Magno, Sigmund y el tesoro de los nibelungos.

Franz Schubert el músico y compositor alemán, también tomó el camino de la canción. El compositor romántico no era precisamente innovador, pero si brillante, cuando aprovechó el resurgimiento de las canciones tradicionales germanas, y optó por musicalizar algunos de los poemas del también romántico, Wolfgang Von Goethe.

Schubert, tomó aquellos poemas que Goethe había compuesto bajo el ritmo poético y musical de la balada, de los cuales sobresalieron hasta nuestra época por su belleza: *Gretchen am spinnrade*, *Heidenröslein* y *Der Erlkönig*. La primera, *Gretchen am spinnrade*, Schubert la compuso en 1814, cuando ya habían pasado seis años desde su publicación en la obra de Fausto por Goethe y él pianista apenas contaba con 17 años de edad. La segunda, *Heidenröslein*, la compuso un año después, tomando la letra del poema de Goethe publicado en 1779. Para aquel entonces, los *lieder* se habían hecho inusualmente populares, ya que aportaban además la sencillez de su estructura y temática, la posibilidad de ser interpretados por un dueto de piano y voz en cualquier pequeña recepción burguesa. Además, los *lieder* daban una opción estética más natural ante la sofisticación manierista de las arias italianas para los gustos románticos de la clase media y alta germana. Con todo ello, aun cuando Schubert durante su corta existencia compuso más de seiscientas de estas canciones, aparte de sus piezas puramente instrumentales, no logró obtener mayor éxito ni reconocimiento en vida.

Goethe por su parte, ya era un famoso escritor desde la publicación de su novela epistolar, *Die Leiden des jungen Werther*, *las cuitas del joven Werther* (1774), cuando compuso el poema de *Der Erlkönig* en 1782, para una obra dramática (singspiel) *Die fisherin*, tomando como fuente una antigua leyenda danesa y germana que sostenía la creencia en duendes del bosque. Esta afición de Goethe por las canciones tradicionales y las baladas, la había adoptado de su mentor juvenil, Johan Gottfried Herder, quien había

compilado una colección de canciones folclóricas titulada, *Stimmen der Volker in Lieder* (1778). Precisamente de esta colección, Goethe adaptó magistralmente la leyenda danesa en forma de balada, donde el rey de los elfos aparecía como un mensajero de la muerte que gustaba de raptar espíritus inocentes al mundo del más allá. La estructura de la balada que eligió Goethe, por cierto, había sido apropiada por sus compañeros románticos en el siglo XVIII de la tradición popular, que se remontaba hasta finales del periodo medieval, cuando los trovadores componían estas canciones de temas narrativos legendarios o amorosos, con un ritmo sencillo de carácter bailable (4-3-4-3), en versificación hexa- u octosilábica en *stanzas* (cuartinas) con rima variable (Housman, 1959, p. 15).

Schubert a su vez, musicalizó la balada de Goethe, traducida popularmente como "*el rey de los elfos*" en 1815, y le dio voz instrumental y vocal en el *lied*. En su obra, resaltó las voces de los protagonistas del poema en una alternancia compleja que obligaba al virtuoso intérprete vocal a multiplicarse para captar el registro de los diferentes personajes: el tono inocente del niño en timbre medio, la voz fantástica del rey elfo que susurra con encanto u arrebatada con fuerza indómita, se contrastan con el tono grave del padre que intenta salvar del destino infausto a su hijo. Todas estas voces acompañadas las unió Schubert en la voz de un solo vocalista, bajo el acompañamiento del piano en tresillo, que dicta el ritmo desesperado de la carrera del padre contra la muerte, semejante al galope del caballo que finaliza dramáticamente, ante la voz

impasible del narrador que denuncia la muerte del niño (Machlis, Forney, 2011, p.213-215).

En el *lieder* de Schubert, se descubre la sabiduría del compositor, quien supo equilibrar la composición musical desde su origen rítmico estructural como balada, ya que Goethe la había pensado para ser cantado por el personaje de la pescadora en el *Singspiel* original. Asimismo el compositor y pianista logró darle una forma musical profunda y llena de matices a la voz poética, conservando el ritmo original de la balada. En la época se compusieron otras versiones musicalizadas del poema. Una más sencilla compuesta por Reichardt y Zelte, compositores amigos de Goethe; así como tiempo después, también una composición orquestal de Berlioz de 1860; e incluso dio luces para una pieza para violín de Ernts en 1857. Lectores y compositores de *lieder* y *ballads* fueron también Brahms y Richard Strauss, como apunta Harrison (47, p. 2005) sin contar a los escritores ingleses Samuel Taylor Coleridge y Sir William Scott.

La poesía canción se ha visto enriquecida, no solo en el siglo diez y ocho, incluso siguió vigente durante el siglo veinte. Es posible estudiar encuentros fértiles del ritmo poético y musical en este género, entre los más conocidos están: la *nana de la cebolla* de Hernández, las milongas de Borges, los sones cubanos de Guillén, en la *Canción Del Boga ausente* de Candelario Obeso, en la *Sonatina* de Rubén Darío; el flamenco gitano de Lorca; etc. Tomo uno como ejemplo que extenderé en el siguiente

apartado de este capítulo: La poesía de Nicolás Guillén, quien comprendió en su obra tanto la musicalidad articulada del sonido de la lengua yoruba y castellana, como la crítica a la discriminación racial, poniendo la poesía sobre el ritmo sonero, evocación de la identidad cultural mestiza cubana que deseaba comunicar el poeta.

La ópera es otro género que es imposible omitir en esta relación de las artes musicales y poéticas, pues ha conjugado las artes bajo un mismo sentido rítmico desde su creación es la ópera. Esta, más de una vez se remite a la épica y a la novelística como fuentes narrativas, por esta naturaleza ambiciosa, la ópera resulta muchas veces tan compleja en su realización e interpretación. De igual forma, esta es la razón de que sea muchas veces problematizada como género híbrido: musical y dramático. En principio, hay que decir en su favor, que aun dada su complejidad, expresa la búsqueda del equilibrio constante de las expresiones artísticas que la componen; por otro lado, se debe aclarar, que rara vez logra este equilibrio. Como lo señala Brown el argumento muchas veces es subyugado ante la composición musical y el gesto dramático, se supedita a la interpretación vocal. El propio carácter de la composición musical tiende a forzar la rítmica verbal del discurso poético, lo que crea una disonancia entre la rítmica musical frente a los acentos propios del idioma (1948, p. 88). Con todo ello, no se puede negar la fascinación que ha causado la ópera desde su nacimiento en el siglo XVII a finales del barroco, ni se puede omitir la fuerza avasalladora que ha transmitido el drama musical operístico y los géneros familiares a este a la literatura, como la zarzuela española, el

musical inglés y el *singspiel* alemán, hasta nuestros días. Óperas como *Don Giovanni* de Mozart, *Carmen* de Bizet, *El anillo de los nibelungos* de Wagner, la *Traviatta* de Verdi, *Rinaldo* de Haendel, *Orfeo* de Monteverdi, *Turandot* de Puccini, *Salomé* de Strauss; entre todo el sinnúmero de luminarias operísticas, todavía hacen parte de un repertorio mundialmente reconocido y enlazado fuertemente a la literatura.

Es de resaltar en el estudio del género de la operística el hecho de que las obras se han compuesto muchas veces, a “dos manos”: una del famoso compositor musical, y otra mucho menos reconocida, pero igualmente importante, la del libretista, quien escribía los guiones dramáticos con el oído sincronizado para el ritmo lírico y musical, además de una mente lúcida en el desarrollo de la estructura dramática. Mas, aun bajo una misma mano, como la de Wagner, la ópera resulta compleja, pues se constituye sobre tres líneas rítmicas en constante lucha por armonizarse: la estructura rítmica musical de la orquesta que sostiene y le da volumen a la rítmica lírica vocal, y a la línea rítmica de la acción dramática, de manera que de este frágil equilibrio, se da la unidad de sentido en la obra.

La estructura de la ópera se ha desarrollado en diversas formas a lo largo de su historia, si bien, la estructura base se mantiene. La ópera se compone de formas de sentido completo que pueden ser más o menos independientes unas de otras como la obertura, el recitativo y el *aria*, además del *ritornello*, que les sirve de enlace. Estas

formas se distribuyen en los tres actos en que se divide la acción dramática. La ópera, como apunta Roger Aliet (2002, p.70), también se puede clasificar por el acercamiento a la estructura dramática trágica o cómica que acoja. Se llama entonces *ópera bufa* desde el siglo XVIII, a aquella que se inclina por el drama cómico; de donde toma un tono más ligero y muchas veces popular, tanto en sus motivos como el uso de la lengua y en la construcción de caracteres, estos más bien estereotipados, como los de la comedia del arte italiana; ejemplo de ello son el *Barbero de Sevilla* de Rossini y las *Bodas de Figaro* de Mozart. Por otro lado, la ópera seria se perfiló sobre la estructura del drama trágico, con un tono y temática más elevado y desenlaces conmovedores y heroicos como el *Jerjes* de Haendel o *Las Troyanas* de Berlioz.

En el estudio de la ópera en la literatura comparada también se ha de tomar en cuenta que el director de escena no solo se encargaba de dirigir la representación dramática, sino también de construir la representación de la acción en el espacio, ante los ojos de los espectadores en el teatro. Así pues, la escenografía y el vestuario, constituyen otro ritmo, en este caso visual, que se armonizaba con la representación musical y dramática. Pues, ¿qué hay de este cuarto ritmo, más o menos perfilado en los libretos al inicio de cada acto? La acción en el espacio toma concreta forma y volumen en cada una de los montajes que se hace del libreto operístico por el director de la obra y el encargado del arte escenográfico. Este tópico que en principio resultaba nimio, dado a que su representación originalmente se desarrolló en los palacios, progresivamente se

convirtió en un elemento fundamental que le añadió presencia a la ópera en los grandes teatros del mundo. Su importancia se puede inferir del hecho de que el propio Wagner estuvo más que pendiente, asumiendo el papel de director de escena de todas sus obras. Así, la representación de la ópera depende también del ritmo visual que impone el arte escenográfico en el montaje escénico. Tanto así que en las vanguardias se puede encontrar la colaboración de artistas de la talla de Picasso, quien pintó los decorados de la obra del compositor Manuel de Falla. Tampoco se pueden dejar de lado los contemporáneos experimentos del compositor Philip Glass con la imagen fílmica conjugada en tiempo simultáneo como en la ópera *La belle et la bête* (1994), donde el compositor toma el film original de Jean Cocteau de 1946 y compone una ópera para ser interpretada en vivo, o *Einstein on the beach* (1976) con guión de Robert Wilson.

Antes que proseguir con la ópera, de la que ya se ha demostrado parte de su rítmica compuesta, y dada esta, también su complejidad como estudio comparativo, se continuará con el ritmo visual y la relación de este con las artes literarias, no sin antes recomendar la lectura del estudio de Leticia Sánchez de Andrés (2005) sobre las óperas *Edipo y Yocasta* de Soler y *Die Soldaten* de Zimmermann, como un ejemplo de estudio comparativo de las artes literarias y musicales en estas obras.

La música como la poesía son estructuras dinámicas que se elaboran en la dimensión temporal. La poesía por su parte, no niega esa elaboración temporal en la

sucesión y el orden de la frase. Sin embargo, si el ritmo, en la música y la poesía se percibe en la temporalidad, en el arte visual de la imagen como la pintura o la fotografía, se expresa en la distribución del espacio. Este puede ser una hoja en blanco o un lienzo, como el continuo que recordaba antes, el ritmo rige allí gracias al orden y a la proporción de las formas.

Cuando se traza una línea en el espacio, de alguna manera se le da existencia concreta a este espacio. Ahora, algo allí es diferenciable; y en ese ahora, aparece también la temporalidad, nacida en la mirada que sigue la línea. Entiéndase, por consiguiente, que la vista intuye un sentido, y emprende un recorrido que le llevará a un destino al final de esa línea. El ritmo visual aún no se generaría de esa línea en particular que rompe con el vacío. Esta da origen, sí, a una expectativa de continuidad, una cadencia, luego a un periodo continuo que se establece gracias a la aparición de esta línea junto con otras que crean una sucesión en el espacio generado. Esta línea que se repite en un periodo, puede dar de pronto un sobresalto al ser cortada, algo le sale al paso. El ojo se detiene, presta atención, perturbado por la alteración en la sucesión que la línea le prometía. Luego vuelve a comenzar su trazo, otra vez le cierran el paso, nueva pausa. Entonces adquiere el ojo un ritmo de travesía. Se percibe al fin una distribución del espacio en la cadencia de las formas que le otorgan sentido al espacio y el tiempo en la mirada. La relación de continuidad y discontinuidad así como en la rítmica musical, es sumamente importante para crear la tensión rítmica visual. Ernst Gombrich lo ilustra

de manera clara, el ojo humano tiene la tendencia a la búsqueda y configuración de continuidades discernibles en la realidad, de manera que incluso “nos comportamos como si pudiéramos contemplar las continuidades como redundantes” (2004 p.121). Cuando algo interrumpe esta ilusión de continuidad, se percibe como una alteración, y llama fuertemente la atención de la mirada a este punto del espacio; sin embargo cuando la discontinuidad al final de cada período regular, se hace recurrente, determina un orden preestablecido y se suma a la expectación de continuidad, de manera que se constituye en un acento. Este se define entonces como “cualquiera de los cambios en el grado de ordenación” (p.111) que llama la atención del espectador sobre la continuidad regulada, y que asimismo, constituye en su progresión, la jerarquía de órdenes dentro de los que se percibe la forma rítmica visual.

Claro que este orden establecido en la imagen y que aparece como ritmo, es en comparación con el ritmo musical, necesariamente no sucesivo. El ritmo espacial, dado por el ojo puede *saltar* en el recorrido de un lado al otro en el espacio formado por la arquitectura rítmica, más no puede hacer lo mismo el oído en la sucesión lineal temporal de la música o en la escucha del poema, a menos que este sea un caligrama, y de esta forma comparta, las propiedades rítmicas de la imagen, tomando antes que el sonido, el carácter formal de la escritura, y luego sí, su construcción rítmica verbal.

El cine por su parte es imagen en movimiento, en eso se acerca a la música. El cine domina la lógica rítmica temporal. No obstante, se distancia del ritmo musical puesto que es imagen de algo, así como la poesía el cine es ritmo de algo, de imágenes, ubicadas en el espacio de la pantalla. El cine también comprende de las artes plásticas la idea de ritmo espacial en la composición que hace de la toma y mediante el encuadre de la cámara, ese tercer ojo que permite ver con la mirada de otro. De esta forma, el ritmo espacial le permite al cine componer la imagen en cada plano y su contenido en favor de la acción. David Bordwell encuentra los elementos compositivos de la imagen fílmica en el encuadre y el montaje. El primero lo define como el conjunto de: “El decorado, la iluminación, y el comportamiento de las figuras que interactúan para crear esquemas de color y profundidad, distancia, luz, oscuridad y movimientos” (1995, p.173). Sin embargo, el verdadero ritmo del film aparece en la *dynamis* temporal del montaje, como lo explica Jean Mitry, “depende de la naturaleza de las tomas-panorámica, *traveling*; etc.- y más aun, de las relaciones dinámicas que cada uno de los planos mantiene con el precedente y con el siguiente” (1989, p. 320). El ritmo en el discurso fílmico, se cohesiona por un sentido que se otorga recíprocamente cada secuencia en las relaciones de los planos que convergen en la mirada del espectador, atenta al desarrollo de la imagen que deviene en acción y significación.

El tiempo que se elabora en el montaje depende de la intensidad que en las acciones se represente y el efecto significativo que este causa en el espectador; de

manera que bien puede ser una acción que se alargue o sea breve en el tiempo cronológico externo, no obstante en el tiempo dramático del montaje, dada la intensidad de las acciones representadas, no se percibe como tal, puesto que está coherentemente estructurado en el sentido de la duración significativa de las acciones. El montaje, entonces, construye el ritmo temporal en la conjugación de las imágenes de manera acorde al sentido de las acciones en el desarrollo de la trama. Al respecto del montaje cinematográfico, también Sergei Eisenstein centraba en este la potencialidad de la experiencia estética del espectador, pues consideraba que:

De hecho cada espectador, según su personalidad y experiencia, de las entrañas de su fantasía, de la urdimbre y trama de sus asociaciones, condicionado todo ello por su carácter, hábitos y situación social, crea una imagen de acuerdo con la guía representacional sugerida por el autor, que lo lleva a entender y experimentar su tema. La imagen planteada y creada por el autor es, al mismo tiempo, creada por los espectadores (1974/1990, p.29).

Sin olvidar lo anterior, se debe recordar que desde que el cine es sonoro (1926, con *Don Juan* de los hermanos Wagner), el ritmo fílmico también se compone y apoya en este. El cineasta en el desarrollo de cada toma y la composición de los planos, igualmente concierta el ritmo de los diálogos que llevan los actores, los sonidos circunstanciales de las acciones en la escena, de forma tal que se conjuguen coherentemente con los acentos, las pausas y el *tempo* del montaje visual. El papel que

juega en este caso no sólo el sonido de la escena, sino también la composición musical que acompaña a la secuencia visual, es trascendental para la construcción del efecto del montaje cinematográfico. Eisenstein, recuerda un ejemplo muy ilustrativo sobre la concordancia rítmica musical y visual que compone una obra fílmica. Se trata del corto animado de Disney *The birds feather* (1931), donde el concierto de las aves junto a un estanque se mueve al compás de la conocida pieza musical de Offenbach, la *barcarola*, también llamada *Nuit de amour* en la ópera de *Los cuentos Hoffmann* (1881). De la historia original de la ópera, no se conserva nada en la animación de Disney, sin embargo, se respeta la forma rítmica que perfila el movimiento de la frase sonora, y se traduce al lenguaje visual que se expresa en el movimiento de cada una de las aves, especialmente, en el contonearse del pavo real frente al estanque, donde se mira para ver reflejada su figura, como el movimiento del ir y venir, refiere Eisenstein, el "*avance y retroceso del agua combinados con el huidizo juego de luz que se refleja sobre la superficie de los canales (...) el movimiento de una barcarola sentido interiormente*"(1974/1990, p.117). Lo curioso de esta reflexión de Eisenstein, resulta del hecho de que la pieza en particular fue compuesta por Offenbach, para otra ópera diferente *Die Rheinnixen* (1864), y la pieza tenía como título la *canción de los elfos*. De manera que lo que encuentra Eisenstein como sentido común, no es el nombre, ni el tema, sino la estructura musical misma, donde el movimiento rítmico que evoca el balanceo y la ligereza que percibe en su propia experiencia, es aquello que permite la concordancia con la imagen visual. En síntesis aquello que Eisenstein descubre, lo que

permite establecer una relación en música e imagen en su experiencia de comprensión, es el reconocimiento de los elementos estructurales que se comunican entre música e imagen en la armonía del ritmo, como único fundamento para establecer una unidad de sentido del film.

El cine como la narrativa literaria cuenta una historia. El ritmo de la narración en la literatura se funda en la sintaxis verbal. Esta se desglosa en diferentes niveles de construcción de las acciones que constituyen la trama. El cineasta, como ya se ha señalado, construye con el montaje de los planos una sintaxis del film que estructura de manera semejante la trama cinematográfica.

El tiempo narrativo en la escritura se separa generalmente en dos en el análisis narratológico: el tiempo externo, el del transcurrir de la lectura y el tiempo interno de la acción narrada. El tiempo en que se experimenta la proyección del cine da la impresión de hacer éste mucho más condensado que aquel tiempo de la lectura de la novela. El cine impacta con su intensidad, en el corto periodo que tiene para atrapar en su ritmo al espectador. La novela por otro lado, se toma su tiempo, pues siempre puede hacer esperar al lector por otro capítulo. Es episódica. En este aspecto, se acerca el film al cuento moderno, ya que es capaz de concentrar la acción en breves imágenes de gran intensidad en un tiempo de efecto comprimido, frente a la distensión de la narración novelesca. El tiempo interno como orden de las acciones en la narrativa literaria se

estructura en la trama, que bien puede mantener la línea cronológica de la historia, o bien puede alterar esta linealidad temporal en el argumento con cortes, dilaciones y saltos temporales, inclusive con líneas de acción paralelas y simultáneas. Estos recursos de alteración y estructuración del tiempo de la trama narrativa son propios tanto del montaje cinematográfico como de la narrativa literaria, especialmente aquella del siglo XX, contemporánea al desarrollo del cine, como denota Hauser:

La discontinuidad de la trama y del movimiento escénico, el carácter inesperado de los pensamientos y de los estados de ánimo, la relatividad e inconsistencia de los patrones temporales son lo que nos hace recordar en las obras de Proust y Joyce, Dos Passos y Virginia Woolf, los cortes, '*flous*' e interpolaciones del cine y es sencillamente magia cinematográfica cuando Proust presenta dos incidentes, que pueden estar a treinta años de distancia, estrechamente unidos, como si sólo hubiera entre uno y otro dos horas. (1966, p. 505).

Francisco Rodríguez Carbajo advierte además, que los recursos de alteración y estructuración temporales de la trama son comunes tanto al montaje cinematográfico como a la narrativa literaria. En el lenguaje literario, se expresan en los saltos temporales de la línea argumental, como la prolepsis que equivale en el lenguaje cinematográfico al flashforward, cuando la voz narrativa remite al lector en un salto hacia adelante del presente de la acción y la analepsis en literatura, conocida como

flashback en el cine por el contrario, da un salto atrás en el tiempo del relato representado por medio de los recuerdos. Es bastante común asimismo la elipsis, que resulta en la omisión consciente de un momento de la acción narrada. La síntesis, por el contrario crea el efecto de aceleración del ritmo de la acción, en tanto que la dilación como su nombre lo dice, ralentiza la duración de la acción. Queda la menos usual pausa, que se refiere a la congelación de una acción en su realización, mientras que la voz narrativa abre un espacio alternativo donde se expresa para ampliar su perspectiva sobre la acción detenida o bien sus protagonistas (2000, p.362).

De esta manera se impone la diferencia de la experiencia de una y otra narración en el medio mismo. El cine compone con formas concretas, la luz que refleja y cae sobre el rostro que da vida al personaje en *Cleopatra* (1963), queda delimitado por los rasgos personales de Elizabeth Taylor, quien la encarna en el momento grabado en la toma. No hay posibilidad de ver otros ojos u otro gesto que no sea el que está grabado en el film. Más aun, cuando esta imagen comprende un referente concreto, es signo de algo más allá de lo que se percibe, y esto sobreviene en el sentido de la imagen para el espectador. La palabra literaria como signo lingüístico evoca, antes que concretiza; con todo, es común tanto a la experiencia de la imagen poética como a la visual, que su realización recae en la comprensión que hace de ella el observador o lector cada vez que la experimenta, como lo recordaba Eisenstein.

Es problemático buscar la voz narrativa en una obra cinematográfica, al menos de que se trate de algún tipo de documental. Luego, el cine de ficción no necesita de una voz para contar una historia: las acciones de los personajes, el encuadre de cada escena, la toma y el montaje de las secuencias bastan para estructurar la narración. La voz narrativa de la literatura, no es voz antes bien, es mirada narrativa, mientras el punto de vista de la narración cinematográfica recae en la cámara. Así, la perspectiva desde la cual se observan las cosas se muestra en el discurso lingüístico literario, en los cambios de persona enunciativa y el grado de conocimiento del mundo y de las acciones que evidencia esta; en la teoría fílmica, se puede pensar que la mirada de la cámara compone lo narrado. Este ojo mecánico se consideró ligado a la idea de verosimilitud de un observador interno o de un contemplador ajeno a la historia narrada que conocía todo lo que allí sucedía; sin embargo, la mirada de la cámara, dada su naturaleza, resulta constitutiva como la voz narrativa literaria, no al modo de un testigo ingenuo, sino antes bien, ejerce el oficio de un arquitecto de la acción narrativa, tal como lo recuerda Bordwell:

El modelo del testigo imaginario olvida que en el cine la narración de ficción comienza no con el encuadre de una acción preexistente, sino con la construcción de la acción. Tal como Kate Hamburger ha dicho: “Mientras que una realidad concreta existe, porque existe, una realidad ficticia existe sólo en virtud del hecho que narra” (1995, p.11).

En consecuencia, no hay hablante verbal de la acción en la narración fílmica, ni un testigo ingenuo en el ojo de la cámara, este siempre está dispuesto por el director de las escenas, quien ordena la construcción de la narración, sin seguir esa idea de verosimilitud del supuesto ojo testigo, antes que la causalidad que persigue la construcción del sentido de la acción narrativa.

Por otra parte, en la teoría de la composición fílmica, como señala Bordwell, se asume la diferencia entre historia y argumento, así como de los elementos no diegéticos que hacen parte de la narración cinematográfica. La historia hace referencia a “la suma total de todos los acontecimientos de la narración” (1995, p.68); pensados usualmente en orden cronológico, desde el principio al fin de la acción narrada. A veces acciones correspondientes a la historia son omitidas en el argumento del film, aun cuando son comprendidas por inferencia de los espectadores; por ejemplo, cuando aparece en las primeras escenas el personaje en edad infantil, y en el siguiente corte del montaje aparece ya en edad juvenil, con rasgos o elementos que permiten asociarlo con el niño de la escena anterior. El argumento, por su parte, “incluye todos los hechos descritos en la historia que se muestran directamente” (p. 68) es decir, aquellos que aparecen explícitamente. Además estos no tienen porqué seguir un orden cronológico, sino causal, y muchas veces se configuran de tal manera que no explicitan las conexiones causales de los acontecimientos que conforman la historia, antes bien, los oculta y crean efectos

de suspenso e intriga en el espectador frente a acontecimientos ambiguos, o bien, omitidos de la historia. El argumento también incluye elementos ajenos a la historia y al mundo al que pertenecen los acontecimientos narrados que son incluidos en el film. Los más evidentes son los créditos y el título, así como la música que acompaña como fondo muchas acciones de escena, e incluso en algunas películas la *voz en off*, que narra algún acontecimiento o memoria; en cualquier caso, no hacen parte de la realidad de la acción representada. Esto no implica que no sean significativos para el espectador, por el contrario, modifican en gran manera la percepción y significación del film para este, sino qué sería de la secuencia de la ducha de *Psicosis* (Hitchcock, 1960), sin la famosa pieza musical de Bernard Herman.

La historia entonces, no se refiere a un texto definido que pre-existe a la estructuración del argumento presentado en el film, antes bien, se entiende que “la historia no es acto de habla, sino un conjunto de inferencias” (Bordwell, 1995, p.51) que hace el espectador a partir de la información que está organizada en el argumento. El espectador, desde esta perspectiva, es participante activo en el proceso de interpretación de la historia narrada y requiere para esta tarea de esquemas estilísticos y argumentativos acumulados en su experiencia vital que le permitan comprender la historia representada, en términos de Jauss, diríase, de reconstruir el horizonte de expectativas de la obra. Esto lo sintetiza Bordwell, cuando define la narración en el cine como “el proceso mediante el cual el argumento y el estilo del filme interactúan en la

acción de indicar y canalizar la construcción de la historia que hace el espectador” (p.53).

No es de extrañar la relación que guarda la estructura narrativa fílmica con la estructura narrativa literaria expuesta por Todorov sobre el relato. Comienza por hacer una definición que puede sonar ya familiar en sus rasgos: ¿Qué constituye un relato?, pregunta el teórico rumano. Primero, implica el desarrollo de una acción; luego, el cambio de un estado a otro en un encadenamiento causal y cronológico. Luego se presupone la rítmica temporal en la división del tiempo en unidades discontinuas (1964, p.68). Traigo de nuevo las anécdotas de Eisenstein para proponer otro ejemplo que puede ayudar a iluminar este tema del paralelismo de las estructuras narrativas, que el propio director presenta como ejemplo de montaje a partir de un fragmento de *Poltava* de Pushkin:

Pero nadie supo cómo o cuándo ella desapareció. Un pescador solitario oyó aquella noche el golpear de cascos de caballos, habla de cosacos y un murmullo de mujer (...) y ocho herraduras habían dejado huellas sobre el rocío matutino de la pradera (1974/1990, p.37).

En el párrafo anterior, Eisenstein sintetiza el movimiento rítmico de la narración de Puskin en cuatro imágenes, que forman la composición del montaje en el acto de

lectura: tres acentos sonoros: el sonido de los cascos, habla de cosacos, murmullo de mujer; y finalmente uno más, que cierra el relato con la imagen que confirma el sentido de la acción, un plano de las huellas de los cascos en la hierba de la mañana. Eisenstein, entonces, comprende el paralelismo entre la estructura narrativa del ritmo en el poema de Pushkin como una construcción que seguiría el ritmo visual de la rítmica cinematográfica.

El paralelismo de las estructuras narrativas literaria y fílmica se puede evidenciar también, en la complementariedad del argumento y la historia en el género detectivesco o policiaco que fundó a mediados del siglo XIX Allan Poe con el conocido relato *Los crímenes de la calle Morgue* (1841). Como Todorov lo recuerda, la narrativa de enigma se construye a partir de una doble historia, o bien en una trama de doble perspectiva: una que corresponde a la *fábula*, donde se configura el enigma que se descubrirá finalmente, en tanto que otra es la *trama* o el argumento que sigue el lector desde el punto de vista del investigador, quien sigue las pistas que le llevarán a descubrir finalmente el enigma. Si se compara con la afirmación del Bordwell, sobre el punto de vista narrativo fílmico, se puede asimilar la construcción de la historia, referida en Todorov a la narración hipotética que ha sucedido en el principio de la narración, y que ha de ser inferida por el lector e investigador a lo largo del *camino de migas* que ofrece el argumento.

Además, Todorov resalta tres tipologías del relato policiaco o criminal en la literatura, que considero, se han comunicado en el cine de este género. El primer modelo

que propone Todorov es el relato clásico policial de la búsqueda en el relato de enigma, donde el argumento solo tendría una importancia secundaria, ante la verdadera trascendencia de la historia, es decir, de la línea narrativa del crimen-enigma. En este tipo de relatos, el argumento de investigación solo funciona como una excusa para descubrir la primera; de allí que el estilo que sostendría la investigación como estrategia narrativa habría de ser lo más sencilla y clara posible, tanto así como para parecer casi inexistente. Ejemplos claros de esta estructura del clásico detectivesco se pueden apreciar en la saga de películas de Sherlock Holmes de Werker, o bien en el clásico de Sydney Lumet *Asesinato en el Orient Express* (1974).

En la segunda tipología Todorov considera la estructura de la narrativa de acción detectivesca o criminal, donde la línea narrativa del detective o del criminal presente en el argumento, resulta más interesante que la historia misma del enigma en sí mismo. En este género, el peso de la historia se vuelca sobre las acciones y el carácter del detective. Mientras en la narrativa literaria, este género se desarrolló en la novela negra, o *hard-boiled* norteamericana con D. Hammett (por cierto de él la famosa obra, *El Halcón Maltés*, rodado como film en 1941) y Raymond Chandler como precursores; esta forma en el cine se diversifica en el subgénero de espionaje, y el de acción. Son clásicos del cine, la saga de películas del detective *Nick Carter* en la década de los cuarenta, las del agente 007, James Bond, en el periodo de la guerra fría, y las del agente Jason Bourne en la última década. Por otro lado, siguiendo la misma estructura, pero tomando el

desarrollo del argumento desde la perspectiva del criminal, se identifican la saga del *Padrino* de Coppola de los años setenta, la *Naranja Mecánica* de Kubrick (1971), *El silencio de los inocentes* (1991), film de J. Demme que dejó grabado el nombre de Hannibal Lecter en la memoria de los cinéfilos. En un tercer camino de combinación, Todorov, ubica la narrativa de suspenso, donde ambas líneas se interceptan, la de la historia y la trama de búsqueda, modificándose mutuamente (1978/1991). El género por excelencia en el cine, que asumió y desarrolló esta forma narrativa fue el Thriller, donde se pueden contar las obras de Hitchcock, como *La ventana indiscreta* (1954), o *Memento* (2000) de Christopher Nolan.

Como se puede evidenciar en la breve revisión del género detectivesco o policiaco, en el género cinematográfico se da la distribución de la importancia de la información dada, implícita u omitida, así como de la apertura de la historia y la capacidad de evocación y encadenamiento causal que permite construir el argumento en la experiencia de comprensión del espectador. Bordwell es consciente de esta relación cuando señala la estructura causal del argumento del cine detectivesco al señalar que este ocultamiento de acciones, motivos e incluso consecuencias de estas, puede incluso, despertar la curiosidad del espectador y llevarlo en su inclinación natural a realizar continuas suposiciones, a completar vacíos significativos del argumento, y a componer la historia en la realización de continuas predicciones sobre el devenir de los hechos

narrados, en una equilibrio entre la sorpresa y la expectación de modelos de concatenación causal preestablecidos (1995, p. 70).

Es más claro encontrar estas similitudes estructurales en el análisis narrativo de una obra concreta. Me detengo un momento para analizar la estructura de enigma de la narrativa detectivesca en el film *Spielzeugland* (*Toyland*, 2007), cortometraje de origen Alemán dirigido y escrito por Jochen Freydank (13m) que ganó el premio de la Academia en la categoría de “*Best live action short film*” en 2009.

El cortometraje parece estructurarse en un esquema narrativo de búsqueda clásica detectivesca, como las clasifica Todorov, a partir de los estudios de los formalistas rusos. Este tipo de estructuras narrativas fueran de las primeras en contar conscientemente con la participación activa de un lector cómplice, para resolver el enigma oculto en la historia narrada, como confesó Borges, gran lector y maestro de este género literario, cuando le interrogaron al respecto. Él especificaba que este tipo de narración exigía un lector atento y consciente del juego del autor con quien comparte la experiencia del artefacto-enigma, que es la trama cerrada y premeditada del argumento (Borges, 1963). Así pues, a lo largo de la exposición del argumento, el espectador arma con las pistas que deja en el camino del montaje del film, de manera que al final llega al descubrimiento del enigma, la historia oculta referida en Bordwell con anterioridad.

En la narración del cortometraje de *Toyland*, la historia se abre en dos temporalidades narrativas a modo de contrapunto, que finalmente se reúnen en el desenlace de la acción narrada. Por un lado la historia se ubica rápidamente en la década de los años cuarenta en Alemania, durante la segunda guerra mundial. El argumento en principio, se refiere a las secuencias de la acción de búsqueda de un niño de seis años por parte de su madre. El segundo argumento que se intercala en el montaje con el primero a modo de flashbacks en contrapunto, comprende las escenas de un pasado reciente, anterior a la desaparición del niño. Estas secuencias permiten al espectador descubrir la relación de amistad entre Heinrich, el niño desaparecido y el hijo de una familia judía que vivía en el mismo edificio. En el transcurso de las secuencias del corto, hasta el desenlace final, se nota que el montaje en conjunto aporta relevancia al argumento de búsqueda, dónde se impone el suspenso como un ingrediente importante, ya que mantiene atento al espectador ante el destino del niño hasta el sorpresivo desenlace.

La secuencia de las acciones que componen el argumento principal se puede desglosar en las partes siguientes:

-Primero presentación del enigma a resolver. Desaparición del niño de su casa, búsqueda del niño por parte de la madre en el apartamento de sus vecinos. Estos han desaparecido, sus muebles están revueltos, el niño no está allí.

-(Flashback) Plano general. Ella se encuentra en el apartamento con sus vecinos, los Silberteins, los hijos de ambas familias tocan el piano. Parece que el señor Silberteins está preocupado por el desprecio de los demás, y sobre todo, por la próxima deportación de la familia por el régimen nazista.

-Plano general. Es invierno la mujer sale del edificio apresurada. Está nevado. Se choca con un hombre gordo y con sombrero, parece su vecino, este lleva el oso de peluche de Heinrich. Ella no le hace caso y le pregunta si ha visto a su hijo. Sale de un lado una mujer vieja, le dice que los Silberteins han dejado el lugar esta mañana, pero que nada más inusual ha sucedido. (2.20).

-Nuevo flashback. Madre e hijo se encuentran en la cocina de su apartamento. Aparece otra dimensión de esta narración, este plano es construido por medio del discurso para ocultarle la verdad a Heinrich. La madre le dice al pequeño que los vecinos van a hacer un viaje a la tierra de los juguetes. Suena un breve fondo de caja musical, El niño queda fascinado con la idea. También quiere ir, pero ella le niega el permiso, el niño nombra a su padre. Parece que está ausente.

-Plano general. Ella corre por una calle de espaldas breve *traveling* de la cámara. Se dirige a un agente de policía. Plano medio, le pregunta si ha visto a su hijo, un niño

de seis años. Él le mira de forma irónica, y le responde que no se preocupe que solo se han llevado judíos hasta la estación. Sonido de fondo bajo, graznido de cuervos. Él se despide:- que tenga un feliz día-(2.51).

- Flashback. El niño se encuentra en las escaleras con el vecino. Plano medio. El hombre parece golpeado en la cabeza, le miente al niño, le dice que se estrelló con un rinoceronte, que le guarde el secreto. (3.14) Plano general. En el cuarto del niño. La madre desempaca las cosas de la maleta que encuentra hecha en su cama, él se queja porque no le permite ir con los vecinos a la tierra de los juguetes.

- Breve *traveling* de profundidad. La mujer entra a la estación. Plano medio (5.55) La detiene un oficial alemán, aparece otro al fondo, le increpa:- perra judía-. Ella se asusta, le responde que su hijo puede estar allí. Ella muestra sus papeles. -No es judía-declara uno. Los oficiales cambian de actitud.

-Plano medio. Es de noche. Heinrich en la ventana, se comunica a voces con su amigo David. Le pregunta por qué no le hablo del viaje, si son hermanos de sangre y prometieron hacer todo juntos. El niño le dice que no puede. Entra a su casa. Se escucha el canto en hebreo de la familia de vecinos, mientras Heinrich entra a la cama. (6.11)

-*Traveling* en descenso. Se ve una locomotora a punto de partir. La cámara se mueve tras la mujer y dos oficiales alemanes que caminan apresurados a lo largo de los vagones. - Nombre de los vecinos, le pregunta a la mujer un oficial-Silberstein- Responde ella. Los ubican en una lista:-Vagón no.3-.

- Flashback. Trinar de pájaros. Plano general, cuarto de Heinrich. Se interrumpe por un ruido obtuso. Pasos de soldados. Toma media, el amigo de Heinrich mira asustado por la ventana antes de ser quitado de allí por una mano. (8.04) Melodía del piano. Plano cenital en movimiento. Heinrich baja a toda prisa con su maleta por las escaleras. Plano general, desde una ventana. Sale apresurado del edificio con su maleta. Plano picado, cae su oso en el patio. Él continua sin darse cuenta. Plano general, de espaldas. El niño corre hacia un automóvil aparcado en la calle. - David, espérame-.

-La madre en la estación. Plano general. Abren el vagón. Plano medio. El vagón está lleno. Entre la multitud aparece la familia Silberteín.- Heinrich, ven-. Dice la madre desde la acera. En medio, un niño que se voltea lentamente. Ella queda en silencio por un momento. Suspenso. El espectador descubre que no es su hijo, es David el hijo de los Silverstein. (9.34).

- Plano medio, en movimiento. Heinrich intenta subir al auto, donde está su amigo, no se lo permiten los soldados. Juego de plano y contraplano. Les grita que

también quiere ir a la tierra de los juguetes, David le responde desde el auto que no existe.

-Plano contrapicado, desde el vagón. Luego contra plano desde la perspectiva de la mujer en la acera junto al vagón. La mujer llama a David:- Heinrich-, le pide al niño que salga. Los padres de David se miran lentamente, luego, el padre lo lleva hasta el borde del vagón. Un momento de suspenso. El oficial alemán observa atentamente al niño. En silencio, el niño no deja de mirar a sus padres. El soldado alemán le da al niño una pequeña reprimenda y se lo entrega a la madre de Heinrich. Cierran el vagón de nuevo. (Se escucha el llanto de un bebé dentro). El oficial se disculpa y le da un beso en la mano a modo de despedida a la mujer. Ella se aleja con el niño de la mano, mientras sale el tren de la estación.

- En la cocina del apartamento. Plano americano. En primer plano de profundidad, Heinrich. La madre cierra las cortinas, se gira y pone una mano en el hombro de David. No dice nada. Heinrich lo invita a jugar. Hacen como si tocaran el piano en la mesa.

-Toma primer plano en *traveling* horizontal, la imagen del principio dos pares de manos tocan el piano. La misma melodía. Las manos ahora son de adultos. La cámara

enfoca unas fotografías sobre el piano. Las fotos de la familia Silberteín, la familia de Heinrich, la foto borrosa de dos soldados.

Como resulta evidente, el film adelanta los motivos centrales y juega con estos en diversos momentos del desarrollo de la narración. En el plano musical y visual, la imagen representativa de la relación amistosa de los dos niños consiste en las manos tocando la melodía del piano. Melodía que se introduce en el plano diegético y servirá asimismo como motivo sonoro y musical del lazo que une a los dos chicos. Por otro lado, se encuentra el tren de juguete en los primeros segundos, que resuena en la realidad de las acciones del desenlace, símbolo del destino del viaje a la muerte en los campos de exterminio, fin último de los judíos deportados, como la familia Silberteín.

El ocultamiento, la ironía y la indiferencia en el plano de los diálogos que sostiene los adultos con Heinrich maquillan el destino macabro de la familia Silberteín con una ilusión que parece más que mentira ingenua, y resulta cada vez como la más oscura ironía, el país de los juguetes. Así mismo hace parte de este discurso de ocultamiento que configura el relato dado en el montaje escénico, la historia del rinoceronte que se encuentra el padre de David, para encubrir la herida en su cabeza, o bien el silencio sobre el destino del padre de Heinrich, el cual nunca se descubre. La indiferencia y la ironía es evidente asimismo, en el manejo de la información que tienen los vecinos que se acercan a la madre, cuando ella busca al muchacho y consideran lo

más "normal", el que se deporta a la familia Silberteín por ser judíos. Se enfatiza en ello con la actitud de los oficiales alemanes, quienes ante la distinción alemán/judío, no dejan de mostrar la crudeza de la discriminación convencionalizada. Esto último, se resalta en la cadena de silencios, dada la omisión hasta el final, de alguna preocupación por el destino de la familia Silberteín, como si ya de antemano estuviesen condenados. Por el contrario, el de caso de Heinrich cambia todo, pues su madre está angustiada por la desaparición de su hijo, pero guarda la esperanza de encontrarlo y recuperarlo; después de todo, ella es alemana, y el niño también. El destino de la familia judía por otro lado, no parece cambiar en ningún momento. De esta manera, la información que aporta el argumento al espectador en cada toma de *flashback*, es reiterada en las escenas de búsqueda, de forma tal que crea una sensación de suspenso en el espectador. Pues en efecto, este espera encontrar al final de la secuencia, al niño alemán en el vagón, mas no espera la certidumbre del sistema de segregación que separa el destino de los niños desde un principio, ni el revés último en el destino de ambos chicos, por causa de esta misma certeza. El descubrimiento del enigma lleva a un cambio en el destino de David, por medio de la voz de la madre de Heinrich en el último minuto del reconocimiento. Al final de la búsqueda la actitud de la madre, al reconocer como suyo el hijo de los Silberteín, da un giro inesperado al argumento. Se cierra la historia con el leitmotiv de la imagen del tren y las manos de los dos amigos, ya mayores en el piano.

Estructuras narrativas de tipo detectivesco o de enigma, como gustaba llamarlas Borges, se encuentran por montón en la literatura como en el cine, donde el género floreció de diversas formas en el suspenso, pero especialmente, en el Thriller. Sin embargo, el renacer de esta estructura narrativa en cada época y contexto se da de forma diferente, gracias a la sensibilidad del público y la sociedad en el momento de producción de la obra. De esta manera, por ejemplo en el cine de Hitchcock, el suspenso se sostiene, no tanto en los acontecimientos, ni en la ideología de la comunidad donde sucede la historia, como en la individualidad del desarrollo psicológico de los personajes y la identificación del miedo de este con el espectador. Por otra parte, el corto de Frezen desarrolla el argumento del enigma ajeno a la psiquis individual y más atento a la psicología colectiva, que contrasta con el discurso ingenuo que sostiene la mentira alrededor del personaje de Heinrich. Esta sensibilidad contemporánea en el cine, se ha desarrollado a través de una tradición de lecturas diversas que han llevado al cine y a la literatura a contar de nuevo, con otro lenguaje, y otras perspectivas, una historia universalmente reconocida, la historia del holocausto, pero igualmente, una historia llena de silencios, de enigmas sin resolver, de personas desaparecidas. Se puede ver en esta tradición obras como la magistral *lista de Shindler* (1993) de Spielberg, *Los Otros* (2001) de Alejandro Amenábar, o *El Pianista* de Roman Polanski.

Por último quisiera señalar un aspecto trascendente en esta reflexión sobre la comunicación del ritmo narrativo literario y cinematográfico en la experiencia de los

lectores-espectadores. El hecho de que el ritmo narrativo cinematográfico en comparación con las artes literarias, ha evolucionado a una velocidad vertiginosa en apenas más de un siglo. Así mismo la sensibilidad del público a las formas y ritmos del cine, se ha visto modificada con el devenir del cine mismo como arte e industria, de manera tal que este arte se ha convertido en un fenómeno de masas. Esto no es una novedad, el propio Walter Benjamín, ya lo veía venir a principios de siglo XX. Lo que habría de llamar la atención al ojo crítico del investigador comparatista, es cómo el relato del cine ha educado masivamente una sensibilidad, una forma de percibir y comprender, la experiencia estética de las artes. Por ejemplo, podría pensarse cómo el hecho de que el ritmo visual del cine de Hollywood hacia la década de los años ochentas, se hubiera acelerado de 11 segundos y 700 planos por film a principios del cine sonoro, a una velocidad promedio de 4 segundos por plano, con 2000 planos por film, modificó asimismo, la comprensión del ritmo de la narrativa literaria, que se veía ante un público criado por la inmediatez de la pantalla. Basta sin ir muy lejos, por el momento, recordar la nueva poética del relato que planteó Calvino antes de morir en sus *seis propuestas para un nuevo milenio* publicado en 1989, para comprender que estas propiedades que planteo el escritor posmoderno (levedad, rapidez, visibilidad, exactitud, multiplicidad y consistencia) no solo se aplican al relato de finales de siglo XX del propio Calvino, de Baricco, Murakami, o de Zweig, sino también es posible visibilizarlas como deudoras de la narrativa cinematográfica.

Lo que resalto por medio de este punto, y aquello a lo que me he referido desde un principio en todo este recorrido, para hacer un cierre a este ejercicio reflexivo, es la importancia de asumir académicamente en el estudio comparativo literario, la relación que establecen las artes en la experiencia del lector, escucha y espectador como una consciencia histórica que vale la pena explorar; para ello tomé el ritmo como categoría de relación comparativa, a fin de evidenciar un panorama que va más allá de la comparación temática de las obras, y descubre, asimismo, el dinamismo histórico de esa relación de las artes, que se genera en la comprensión de esta relación en la experiencia estética de cada uno.

3.3. Coda

Se ha considerado como hilo conector de las artes musicales, fílmicas y literarias el ritmo, como metáfora del ansia de sentido en que se funda la experiencia del arte. Se muestra de esta forma que la experiencia comparada de las artes se puede evidenciar como un fenómeno histórico, siempre en devenir. Así, aun cuando es visible en el ritmo el deseo común por dar sentido del fluir existencial que ha conectado las artes desde un principio, también es patente en el estudio de esta categoría el hecho de que las artes durante siglos se han desarrollado en sus formas concretas, una junto a la otra, en constante diálogo poético y estético, mas con todo ello, perfectamente discernibles como sistemas diferenciados de percepción y comprensión de mundo.

En el film francés *Intouchables* (2011), de Olivier Nakache y Eric Toledano, uno de los personajes explica la razón por la cual la gente se interesa por el arte. Philipe, un adinerado tetraplégico se encuentra en una galería y lleva ensimismado frente a una pintura más de una hora. El otro personaje, Driss, su cuidador, ya impaciente, no entiende la razón de la demora, ni la importancia del cuadro para Philipe, hasta que este le dice que el arte es “la única huella que dejamos sobre la tierra”. Esta escena devela el motivo del que nace esta propuesta comparada, porque las artes desde esta perspectiva no solo son esa huella de paso que se ha venido trazando en la búsqueda de un sentido por cada ser humano en la experiencia poética y estética del arte. Las artes, además, son las únicas con la potencialidad de ponerse enfrente de cada quien para devolverle la mirada. Como dice Didi Huberman, la obra de arte es aquello que al ser mirado, “alza los ojos” (1997, p.20) y en la dialéctica de la mirada, de la escisión de la distancia insalvable entre el objeto contemplado y el observador, lleva al observador a la angustia de ofrecerse en la incertidumbre del acontecimiento del estar presente. De esta manera, la experiencia del arte le permite emprender un camino de comprensión al ser humano de sí mismo y del mundo en que vive, le permite abrirse en el ejercicio de diálogo hermenéutico ya explicitado en los referentes de Gadamer y Jauss.

Regreso a la pregunta inicial: ¿cómo entender la relación entre cine, música y literatura? En esta investigación se ha recorrido un camino conceptual y metodológico

sobre la experiencia de las artes, para responder a la necesidad de ponerle sentido a la experiencia vivida y comprendida de la literatura, para vivirla y estudiarla en compañía dialogada con las demás artes, en este caso: el cine y la música. De allí que se proponga esta relación desde la perspectiva de la apertura metodológica de la literatura comparada. Con esto no se pretende limitar los estudios en literatura a un análisis comparativo de las formas estéticas, en último término lo que se plantea en este trabajo, es la comprensión de esta relación comparativa de las artes como un fenómeno histórico y situado, un acontecimiento comunicativo siempre presente, y en términos de Fokkema, que sucede singularmente para cada quien de manera diferente cada vez, y que al mismo tiempo crea un espacio comunicable, que se denomina experiencias estética de las artes. Con este trabajo se busca el reconocimiento de este discurrir de la experiencia de las artes en cada uno y en la tradición de lecturas que precede a la propia, de manera que plantea los estudios del objeto literario de una forma más flexible y abierta al horizonte cultural en que coexiste en la experiencia de los lectores que lo actualizan. Pero, con todo, esto no hace menos rigurosa esta propuesta, pues exige tanto más, cuanto reconoce la historicidad de sus propios métodos.

En otras palabras, se expone lo que parece evidente ya: que la existencia de la relación de comunicación entre las artes no se puede omitir por más tiempo cuando se habla de estudios literarios. Por ende, se afirma aquí que comprender un fenómeno literario implica también abrir el horizonte estético y tener presente en cada situación

comunicativa los demás horizontes artísticos fronterizos. Más aun, que esta mirada relacional y situada, solo se puede sostener con una consciencia académica de los límites propios y de las teorías en que se fundan los estudios literarios, al abordar estas posibilidades de lectura comparativa de la literatura junto con la música y el cine. Así, al reconocer los límites también es posible hacerlos más conscientes y flexibles ante los horizontes de comunicación entre estas artes, y enriquecer la comprensión de los fenómenos literarios gracias a ello.

De allí que se considera primordial, aprender a establecer diálogos con otros currículos, abriendo los horizontes del propio campo a la conversación con el maestro de artes visuales y musicales. Por ejemplo, desde este enfoque es coherente abrir un cine foro para leer y ver a contra pelo la obra de Virginia Woolf y el film *Las horas* (2002) dirigida por Stephen Laudry; o bien, comprender con la audición de los villancicos y la lectura del *Concierto barroco* de Alejo Carpentier, junto con el músico, que la tradición poética y musical del siglo XVII y XVIII no están tan lejanas como se podría pensar.

Desde esta perspectiva comparativa, es posible romper incluso con la idea mal comprendida de rigurosidad histórica que amarra los programas literarios con una saga del género narrativo y cinematográfico de la ciencia ficción que revise la idea de la inteligencia artificial con *Metrópolis* de Fritz Lang, y la lectura de Luciano de Samosata. La historicidad entonces devendría de la capacidad del lector actual de situarse frente a

la obra, de identificar la tradición a la que está unido en su propia experiencia de las artes en la comunidad donde se encuentra. No estoy anunciando nada nuevo, en las universidades se están dando estos estudios cada vez más a menudo. Solo estoy mostrando un planteamiento teórico que asume conscientemente este acontecer. Así frente a la inmensidad de posibilidades, hasta este punto solo presento un marco teórico y metodológico reflexivo de las artes comparadas. Se muestra a partir de esta base teórica y metodológica un campo de estudio en expansión, donde cabe la posibilidad de la experiencia estética como un método camino vivo, recordando a Larrosa, que se configura en cada acontecer de este diálogo inagotable de las artes.

Para finalizar este capítulo, en las siguientes líneas se presenta como ejemplo de aplicación del enfoque comparado de las artes, un estudio de la música sonera y la poética de Nicolás Guillén. En el trabajo se pretende dar cuenta de las relaciones culturales, sociales y políticas que enlazan el desarrollo del son como símbolo nacional e internacional de la identidad cubana durante el gobierno de la primera república cubana y la poética de Nicolás Guillén en su publicación de *Motivos de Son*. Esta fase final tiene coherencia con el marco teórico y metodológico fundamentado, en tanto incorpora la comprensión de la literatura desde la experiencia comparada de las artes, ya que propende por el abordaje de la obra de Guillén y de son cubano como una consciencia histórica del acontecimiento estético comunicativo de los dos fenómenos artísticos.

3.4 Estudio comparado en la poética de Nicolás Guillén y su relación con la música popular cubana

La poesía tiene su propia música, eso ya está claro, pero también sucede que la música y la poesía pueden componerse sobre el mismo ritmo. Una muestra clara de ello son los poemas del cubano Nicolás Guillén. Como lo afirma Nancy Morejón (1972), Guillén logró la creación de una forma poética única adaptando una forma musical de la cultura popular de la isla: el son como base de su poética.

En su juventud Nicolás Guillén vivió en la Habana, luego de dejar la provincia de Camagüey, donde había estudiado con sus maestros la poesía castellana barroca que también influenció su obra. Luego de un periodo en el que ejerció diversos oficios, trabajó como secretario de gobierno, periodista y tipógrafo en diversos periódicos locales como *El Habanero*, *Dos repúblicas*, *El camagüeyano* y el *Diario de la marina*. En este último logró publicar sus primeras obras reconocidas. En aquel entonces en la Habana de finales de la década de los años veinte, durante el gobierno de la primera República, Guillén vivía el despertar de Cuba a la modernidad, que se evidenciaba en la

llegada del vanguardismo al arte, la apertura de la Universidad Popular José Martí, la fundación del partido comunista y el movimiento nacional obrero.

Entre 1930 y 1931, Guillen publicó *Motivos De Son* y *Songoro Cosongo*. Con estas dos colecciones de poemas llenas de la poética popular y musical de la sierra, el poeta logró una profunda reacción en la poesía cubana, e incluso, en los oídos españoles, como los del escritor y crítico literario Miguel de Unamuno y el poeta Rafael Alberti, quienes se volvieron grandes amigos del cubano. Para entonces, en Cuba su poesía en dialecto montuno a ritmo de son, se reveló como innovadora e incluso irreverente, para la sociedad conservadora habanera. La razón del desconcierto y la novedad de su poesía, era el lenguaje y el ritmo del son montuno. Empero la poesía de Guillén no se debe únicamente a que exhibe el sabor del Caribe sonero, como una imagen enraizada de la identidad del negro cubano, sino también, al momento álgido que reconstruye en ésta, una Cuba donde los ánimos republicanos estaban en constante conflicto, plagada de intereses de oligarquías maniqueas y del dominio norteamericano, al que estaba subyugada la isla desde la enmienda Platt de 1902, pero asimismo una Cuba anhelosa de progreso y búsqueda de su propia identidad.

El son que Guillén tomó como raíz de su simiente poética, hacía parte de la tradición popular del oriente del archipiélago de Cuba desde finales del siglo XIX, derivado de otros ritmos populares como el changüí de origen haitiano, así como de la

música que acompañaba las ceremonias de santería. El son se presentó entonces como un ritmo sincrético, que combinaba en su esencia los ritmos africanos e hispanos que estuvieron en constante comunicación en las plantaciones de la sierra durante el dominio español y el posterior influjo estadounidense.

Para Guillén, el son representaba la expresión de la identidad mestiza que él mismo proponía como ser del cubano: negro y mulato como la música sonera tan en boga para la época. Sin embargo, aun cuando el Son en la Habana había adquirido popularidad, su origen rural atado a la emigración de las clases negras y mulatas más pobres a la ciudad, lo mantuvo relegado de los clubes e incluso fue vetado por inmoral, hasta la década de los años veinte, cuando alcanzó tal difusión que se declaró como género musical nacional. Es en ese entonces cuando Guillén publica *Los Motivos de Son*, seguidos de *Songoro Cosongo*. Al mismo tiempo el son como género musical al fin vencía las barreras de las clases sociales, y llegaba a ser reconocido fuera de la isla con grupos musicales como el trío Matamoros, el grupo de Antonio Machín o el septeto Nacional de Piñeiro, que llegaron a escucharse en Estados Unidos y Europa (Ramos Gandía, 1998, p.4)

En esta época de Guillén en la Habana, se dio la publicación de sus primeros *Motivos de son* en la escucha y vivencia del son habanero que disfrutaba en las fiestas de los solares y comenzaba a traspasar las fronteras nacionales. El poeta absorbió este

ritmo y lo reelaboró, para darle a su poesía un espíritu musical de estructura y temática autóctona; de esta manera su poesía no solo llegó a ser representativa de una clase privilegiada de lectores intelectuales, sino que también transmitía la identidad propia de la mayoría del pueblo de a pie cubano.

El son que retoma Guillén y vuelve suyo, es un ritmo de origen popular de las zonas rurales de Santiago de Cuba, Guantánamo y la Sierra maestra, mas es ante todo su propia elaboración de esta escucha atenta y sentida de su propio mundo, el de los campesinos y los trabajadores mulatos llegados a la Habana durante la primera República. Precisamente el ritmo del son tomó el nombre de *montuno*, por ser originario de las zonas de las plantaciones y la sierra. Este, el son montuno, pasó a ser el son habanero, cuando emigró a la capital con la llegada del ejército permanente en 1911. Consecuencia de ello, rápidamente se modificó en su estructura: incluyó una sección cerrada al modo europeo al inicio del canto, seguida del tradicional estribillo de cuatro compases o menos cantado por un coro que servía de base temática compositiva de ahí en adelante, para las variaciones de la voz solista o montuno. Luego, es evidente que Guillén se apropió de la estructura del son habanero que escuchaba en las fiestas de solares que se celebraban en los barrios mulatos y posteriormente, llegó hasta los cafés y los clubes, y le dio a esta estructura su propia personalidad. Los versos del son que asume en sus poemas Guillén, estaban compuestos usualmente en arte menor, pocas veces en décimas, acompañados con el estribillo, y una copla que concentraba el motivo

del son, que se reelaboraba en estrofas posteriores en versos octosilábicos, intercalados con versos de pie quebrado en los pares, heredado de la tradición española de los romances (1997:91).

Esta estructura se puede evidenciar de forma clara en el ya famoso poema *Mulata*, donde en la primera cuartina, compuesta en versos octosilábicos, presenta el motivo en rima abrazada –abba-, mientras en la segunda estrofa aparece el desarrollo del montuno, seguido del estribillo y la estrofa de cierre con rima asonante pareada y versos de pie quebrado.

Motivo: “ Ya yo me enteré, mulata, / mulata, ya sé que dise / que yo tengo la narise / como nudo de cobbata»

Montuno, que es el comentario travieso y juguetón: "y fíjate bien que tú / no ere tan adelantá / poqqe tu boca e bien grande, / y tu pasa, colorá.

estribillo: "Tanto tren con tu cuerpo, / tanto tren; / tanto tren con tu boca, / tanto tren " (Serrano Serrano, 2003)

En este poema, es evidente que la estructura métrica del son montuno no fue el único aporte de la cultura popular cubana en la lírica de Guillén. El motivo del son introduce en la imagen que construye y en el vocabulario particular del habla popular, la profundidad de la crítica social y racial que cifra el poeta en la figura de la mulata. Como lo comenta Bermejo de Crespo (1997) la apertura de Guillen al habla popular, se

ha de comprender no solo como un exotismo caribeño, sino como una provocación clara ante la situación social que se encontraba latente en el uso de la lengua en la sociedad habanera. En efecto, la Mulata a la que hace referencia el poema, como estereotipo racial, expresa sus aspiraciones y sus complejos, en una sociedad que mantenía fuertemente la disgregación en términos raciales y lingüísticos. Esta se presenta como una figura orgullosa, que desprecia al negro por su fisionomía característica en la metonimia de “la narise como nudo de cobbata” , mas a esto le responde la voz del solista en el papel del negro mostrándole de forma irónica, con un rasgo semejante en la fisionomía de ella misma, que si bien de piel más clara y rasgos europeos, de allí el término *adelantá* , que se refiere a la creencia popular de progreso social enlazado con los rasgos fisiológicos, ella aún mantiene en su cuerpo la marca corporal afrodescendiente de “la boca grande” y la “pasa colorá”, entendida como el cabello ensortijado parte del estereotipo negro (Bermejo,1997, p.86). Luego, la voz poética, termina por hacer una burla del desprecio de la mulata para con él y de sus aspiraciones de ser *adelantá*, y de *darse tanto tren*, de ser tan presuntuosa, en contraste con la figura de la mujer negra, a la que el termina por darle su preferencia ante la mulata al finalizar el poema: “Si tu supiera, mulata, / la veddá; /¡que yo con mi negra tengo,/ y no te quiero pa na!” (p. 87). Este último verso contrasta con los de José M. De Quintana en una guaracha muy conocida para la época como apunta Samuel Feijoo (2005): “Si tú supieras mulata/lo que yo sufro por ti/no me estuvieras matando/ni me trataras así.” La mulata, por consiguiente, es un símbolo de la fuerza y el atractivo de la mujer cubana,

pero asimismo, es objeto del deseo masculino. En los sones populares, la mulata también es un motivo atrayente y explosivo que llama la atención de los hombres, tanto negros como blancos, y que se representa con su risa y su figura contoneante y telúrica, incontrolable, como en la letra del Septeto Nacional de Ignacio Piñeiro, fundado en la isla por los años treinta, que cantaba: “cada vez que miro a mi mulatona, no me puedo contener... mulata, tienes en las caderas una tembladera/ que arrebatamulata, tiene tu dulce boca una risa loca/que me mata/”. Luego, la mulata, antes que la mujer blanca o negra, es símbolo de la sensualidad y de la rumba, entendida esta como la fiesta de las clases bajas, desarrolladas en los solares de las casas. La rumba es un ritmo diferente al son, si bien uno y otro se interpretaba en las fiestas callejeras Habaneras. La mulata entonces, es un personaje central por representar el alma de la fiesta rumbera, como también de la mujer nueva y libre de cambiar de un hombre a otro para perseguir su propio goce. Así aparece en el poema *Songoro consongo* cuando le reprocha: “a é tú le hará como a mí,/ que cuando no tube plata/ te corrite de bachata,/ sin acoddate de mí/” (1997, p.229). La mujer, es también el alma de la música y el centro del anhelo masculino, como expresa Guillén: " Pimienta de la cadera, / grupa flexible y dorada:/rumbera buena/ rumbera mala". Incluso Guillén la asimila al cuerpo de la guitarra " pálida, fina, esbelta/ ojos de inagotable mulata, /cintura de abierta madera."(p. 156).

Por otro lado, Guillén reelabora el motivo sonero del *Negro bembón*, la pareja de la Mulata, se puede recordar la canción de Tite Curet Alonso en voz de Ismael Rivera (1960): "Mataron al negro bembón, mataron al negro bembón /hoy se llora noche y día /porque al negrito bembón /todo el mundo lo quería". La bamba, se asociaba a un rasgo físico del labio inferior de las personas con ascendencia afro, y que en la sociedad habanera de entonces se refería a una pronunciación del habla rústica, que cambiaba la "r" intervocálica por el sonido doble en "d" o "b", e incluso en las zonas rurales en "l", como se nota en el poema anterior de "*cobbata*" por "corbata", o bien de la síncope del último fonema de algunas palabras, como la "s" en posición final o intervocálica en "*inglé (s), bu(s)ca, tiene(s), adelantá(da), colorá(da)*" to(do); también usa el poeta muchas veces la "v" labiodental convertida en bilabial "b", como en "*Bito manué*", "*bite*", o la transformación de "ll" en "y", véase: "*yore*", "*be p'ayá*" (1997:, p.84). El empleo que hace Guillén de este motivo junto con las variante del habla asociada al hecho de ser bembón, crea un doble fondo de representación y crítica a esta sociedad que despreciaba por inculta la forma de expresión popular del habla del campo, e incluso hace evidente la discriminación del negro y el mulato, que se consideraba feo, por no seguir el canon arquetípico de los rasgos del hombre blanco. En su poema *Negro bembón*, Guillén aprovecha este prejuicio de la bamba, para darle la vuelta al arquetipo del negro que el mismo había sufrido muchas veces, cuando afirma el rasgo despreciativo con motivos positivos de su vida, galante, fiestera y relajada: "Bembón así como ere/tiene de tó;/Caridá te mantiene, te lo dá tó./" (1997, p 83) Así, la figura que en

principio está marcada por el habla y los rasgos físicos, además se siente él mismo despreciado, al ser denostado como " negro bembón"; sin embargo la voz del poema ironiza esta actitud del negro ("Po qué te pone tan brabo,/cuando te dicen negro bembón,/si tiene la boca santa,/negro bembón?") Pues, es un hombre que no sufre ni carece de nada; por el contrario, anda siempre bien vestido, sin tener que trabajar(sin pega), porque , como canta el estribillo, la mujer lo mantiene y además, lo provee de dinero (con harina). Puede lucir bien en las fiestas con "majagua de drí blanco", "sapato de dó tono", que era el atuendo del hombre elegante para ir a las fiestas. Además como lo comenta Bermejo de Crespo, Guillén en estos versos describe una situación particular de la sociedad cubana, en la que el hombre negro, si bien discriminado por una sociedad racista, era apreciado y considerado agraciado por su negra e incluso vivía en condición de perpetuo festejo, de allí que le diga: " tiene la boca santa", dicho de alguien a quien todo lo que pidiera, se le cumplía, dicho popular, pues aun en las clases más pobres, de la mujer dependía sustentar los caprichos de su marido como los cuidados del hogar (Guillén, 1997, p. 84). En cuanto a la estructura métrica del poema, esta se mantiene apegada a la forma del son habanero con la estrofa temática inicial, el estribillo y la copla del montuno, así como conserva el verso octosilábico con la rima asonante alternada con versos de pie quebrado, de allí que a este poema, se acomode al compás de 2/4 y fuera musicalizada en varias versiones, la más popular del compositor Eliseo Grenet de la década de los años treinta.

Por su parte, de este mismo cantautor, Guillén toma prestado el motivo para el poema del *Velorio de papá Montero*. Como cuenta la tradición popular, este famoso personaje era un hombre dado a la rumba, al ron y a las mulatas. Al parecer, murió en plena carnaval, y como deseo final, le pide a sus amigos que en vez de lamentos hagan una fiesta en su honor y se cante en su funeral. Guillén retoma el estribillo popular de la canción: “A llorá a Papá Montero, /Zumba, canalla, rumbero/” (1997, p.105); y le da profundidad al carácter del personaje y su afición a la fiesta que personifica, así como amplía el motivo del duelo festivo por el alma de la rumba, tema común en varias tradiciones del Caribe donde muerte y carnaval están estrechamente unidas. Vale recordar en este tema de la tradición popular, los lamentos por la muerte de Joselito Carnaval en Barranquilla. De forma semejante Guillén perfila la muerte carnavalesca del rumbero Papá Montero: "sólo dos velas están/ quemando un poco de sombra; / Para tu pequeña muerte/ con esas dos velas sobra; /Y aún te alumbran más que velas/ la camisa colorada/ que iluminó tus canciones/la prieta sal de tus sonos/ y tu melena planchada” (Guillén, 1997, p. 256).

El personaje de la canción se volvió tan emblemático, que en la década de los noventa (1992), se realizó un largometraje en Cuba, dirigido por Octavio Cortázar y Jorge Cao, donde se recrea la historia legendaria de *La última rumba de papá Montero*. El film es de naturaleza mixta: se debate entre el carácter de documental sobre la rumba y una narrativa que se superpone basada en la leyenda de Papá Montero, como figura

unificadora de la esencia de la rumba. Por otro lado, la estructura del poema de Guillén, se aleja del son y se acerca al romance español con estrofas de rima asonante y versos de arte menor.

La propuesta estética que esgrimía Guillén en su poesía sonera, no se puede considerar solamente como poesía negrista, si bien, es evidente el espacio que abre en esta la figura negra, debe hacerse la aclaración, la poesía de Guillén antes que mantener el status discriminatorio: blanco, negro, mulato, su novedad radica en la afirmación de la diferencia y asimismo en el encuentro de estas identidades culturales múltiples en el espacio común de la música, donde todos sin excepción comparten el placer del llamado del tambor, como dice la canción del bongó: “pero mi profunda voz, /convoca al negro y al blanco, /que bailan el mismo son”(Guillén, 1997, p.93) . Luego lo que subraya la voz del bongó, resulta ser el sincretismo mulato de la identidad cubana, los más relevantes símbolos de esta cultura mulata que plantea Guillén en el poema en un equilibrio afrohispano, aparte del son como música que reúne a todos, resulta ser la religión santera y la criollidad de la cultura cubana: la creencia sincrética en la imagen de Santa Bárbara como Changó, uno de los dioses Yorubas, así como la consanguinidad que toma forma en una nueva identidad, la tierra mulata en donde reina el bongó, allí "no sobra algún Don /y hay títulos de Castilla /con parientes en Bondó"(p.93).

Como se puede comprender en los poemas comentados, Guillén no recurre a la asimilación de ritmo sonero como una forma superficial de folclorismo en la poesía, sino antes bien, valora la tradición de la cultura popular en el son, y la lleva a ser reconocida en su obra como valor estético; de esta forma, le da un puesto de relevancia en la literatura latinoamericana y caribeña. Es innegable que los sones de Guillén son elaboraciones estilistas, donde el poeta no solo toma los motivos y la estructura del son, sino que los reinventa de tal forma que, sin parecer artificioso, construye en estos la complejidad ideológica de los conflictos internos dentro de la sociedad cubana, y el ansia misma que le impulsaba por el reconocimiento de la cultura negra y mulata, conjugada en el espíritu de una Cuba que despertaba a la realidad agri dulce de la modernidad.

Se ha evidenciado en esta breve revisión de la poética de Nicolás Guillén y su relación con el son cubano es constitutiva de la experiencia de comprensión de la obra del poeta. Luego, el ritmo sonero como acontecimiento musical es un elemento estructural en los *Motivos de son* de Guillén, quien expone la jerarquización social de una sociedad cubana discriminatoria, así como propone una categoría de identidad cubana que supera, sin omitir, las diferencias ideológicas de razas y costumbres, en una nueva cubanidad criolla. A su vez la música y los autores del momento, como Eliseo Grenet y el Trío Matamoros, retoman la poética sonera de Guillén con sus coplas montunas y las musicalizan, de manera que la poesía vuelve al dialogo artístico, donde

acontece su recepción como experiencia estética para la comunidad en el momento de producción, así como en las sucesivas audiciones de la obra musical y sus adaptaciones hasta el momento, como la versión más famosa de “*Songoro Cosongo*” en voz de Hector Lavoe (1978). De esta forma, se reintegra la poesía de Guillén a tradición popular de la música caribe sonera y el son cubano se une al canon estético literario de vanguardias latinoamericanas en la modelización que hace Guillén en su poética.

4. CONCLUSIONES

Con el planteamiento teórico sobre la experiencia de las artes presentado en el primer capítulo, no se niega la tensión entre la concepción de la experiencia estética como vivencia o como comprensión. Por el contrario, se evidencia la necesidad de apreciar esta oposición paradigmática, dado que reivindica la experiencia de las artes como algo que hace parte de la vida de cada uno, que le conmueve, que le cambia, pero así mismo, como aquello que le permite reestructurar su horizonte de sentido en el diálogo con la obra. Así, la visión de la experiencia de las artes que se propone como base del enfoque en literatura comparada, es un puente que se configura entre dos pilares que tienen en común el acontecer histórico de la experiencia en la vida del individuo que la vive y que la comprende. Tal afirmación lleva implícito el hecho de que la experiencia de las artes ha tejido una historia, como recuerda Jauss, una tradición de recepción, sobre la cual se sustenta cada una, y a través de la cual se expone su naturaleza dinámica y comunicativa.

En consecuencia, se expuso el estudio antes que de un objeto literario y artístico, de un acontecimiento de comunicación, como se refirió en el capítulo dedicado al enfoque en literatura comparada y artes. Por eso se resalta las propuestas de Remak y especialmente de Fokkema, quienes consideraban que el papel del investigador en

literatura comparada, consistía en el estudio de la situación de comunicación literaria establecida en un contexto social e histórico particular; así como también en el estudio de los efectos de estas sucesivas e incluso simultáneas experiencias de lectura de la obra en la formación de la tradición literaria. De allí que no se asume la perspectiva semiótica de Fokkema, pero sí se comprende que los objetos a estudiar son situaciones de comunicación históricamente situadas, donde el sujeto que experimenta la obra, en su horizonte de comprensión, se juega no solo el horizonte de lo literario, sino también otros horizontes de experiencia artísticos y referenciales, en el ejercicio de darle un sentido a la obra en su vida. Igualmente, se acepta que esta actividad que produce un placer en el sujeto que la experimenta, además, implica una transformación en el sujeto mismo, como propone Jauss y a su modo, Larrosa, pues modifica la forma en que comprende el mundo al confrontar los horizontes de sentido establecidos.

Una vez planteado esto como una base teórica y metodológica; se evidenció la consciencia de la historicidad de la experiencia estética de las artes, expresada en el ritmo musical, literario y cinematográfico. Con este objetivo, se tomaron diversos ejemplos, planteando una panorámica que deja ver las posibilidades de estudio comparativo de las artes para los estudios literarios, de forma diversa al tratamiento temático al que se ligaba comúnmente los estudios comparativos.

Así mismo, por medio de este ejercicio comparativo de la dinámica de los ritmos en las artes, se reconoce la historicidad no solo de lo literario, sino también de los métodos propios de acercamiento al fenómeno literario; además de la evidente necesidad de apertura al diálogo académico con las demás artes. En efecto, para estudiar los acontecimientos literarios, como fenómenos dinámicos y relacionales con las artes, resulta esencial poner entre comillas los límites de lo literario. Entiéndase, comprender las teorías y las herramientas de cada escuela en un contexto histórico, y no como absolutos. Esto igualmente, implica explorar las herramientas de cada sistema artístico en el estudio comparado de las artes, puesto que el enfoque comparativo en artes deja claro en tanto método para el investigador, la necesidad de reconocer la adecuación de las metodologías que le permitan comprender el fenómeno literario en la situación específica de comunicación que pretende estudiar, así como en la relación con el acontecimiento pictórico, el cinematográfico y el musical; entre otros horizontes de sentido que confluyen en relación con el acontecimiento literario.

La literatura comparada, resulta entonces, un campo de estudio de los fenómenos artísticos y literarios, que plantea una apertura de la visión de los estudios literarios y un desafío evidente en su complejidad y versatilidad, puesto que requiere una conciencia académica de los límites históricos propios de lo literario, y de las teorías que han fundado su estudio, tanto como el reconocimiento no solo de la otredad del discurso de las demás artes, sino también de un espacio de diálogo con estas. Es así que se revela la

necesidad de una lectura comparatista que reconozca el lenguaje particular de cada arte, y sus formas de acontecer en cada situación comunicativa. De esta forma, el currículo de literatura puede abrir conscientemente las puertas a la conversación no sólo con las artes sino también con otros horizontes de sentido, como el filosófico y el histórico, sin perder su propia identidad.

Por último, como conclusión de este planteamiento, se subraya la importancia de proponer la categoría de la experiencia de las artes como una base teórica y práctica de la literatura que rescata la vivencia particular del individuo; y al mismo tiempo, actualiza en cada uno el sentido de la obra de arte, como un ejercicio de comprensión de cada quien en la comunidad en que se encuentra, donde su lectura se entreteje con un legado mayor, en el extenso devenir del diálogo artístico.

Se considera que la reflexión teórica presentada hasta aquí no es el final de esta labor, por el contrario, es apenas la apertura de una posibilidad más amplia de investigación tanto en el campo de la literatura comparada. Este es solo un principio del camino, como quien sube a la cima de una colina tras un arduo trasegar y observa primero, el sinuoso dibujo del sendero que ha recorrido hasta llegar a la cima de esa pequeña pendiente, y luego descubre desde allí como el panorama que creía conocer, se ensancha más allá del horizonte que alcanza su mirada. Así, después de todo, este trabajo solo muestra un espacio posible de trabajo sobre la experiencia de las artes, que

puede dar ocasión a multitud de posibilidades de diálogo en el área de los estudios literarios.

5. REFERENCIAS

- ABRAMS MEYER, Howard.** (1953). *The mirror and the lamp. Romantic theory and the critical tradition.* Oxford: Oxford University Press.
- ALIER, Roger.** (2002) *Historia de la ópera.* Barcelona: Robinbook.
- BORDWELL, David.** (1995) *El arte cinematográfico: una introducción.* (Fontal rueda Yolanda Trad.)Barcelona: Ed. Paidos.
- _____. (1996) *La narración en el cine de ficción.* (Vásquez Mota Pilar Trad.) Barcelona: Paidos.
- BORGES, Jorge Luis.** (1963). *La muerte en la literatura.* Entrevista a Jorge Luis Borges. La novela policial. Revista Contratiempo. 3, 6 (2003). [HTML]. Disponible en: <http://www.revistacontratiempo.com.ar/borges2.htm> [30/12/14]
- BROWN, Calvin.** (1948). *Music and Literature. A comparison of the arts.* Athens:University of Georgia press.
- CALVINO, Italo.** (1989). *Seis propuestas para el próximo milenio.* (Palma Cesar. Trad.). Madrid: Ciruela (2012).
- CAPDEVILA I CASTELL, Pop.** (2005). *Experiencia estética y hermenéutica. Un diálogo entre Immanuel Kant y Hans Robert Jauss.* Tesis de doctorado. Universidad de Barcelona. [PDF]. Disponible en: <http://www.tdx.cat/handle/10803/5169> [12/11/13]

CORTAZAR, Julio. (1980). *Clases de literatura*. Bekerley, Alfaguara. (2013)

_____. (1984). *Rayuela*. Madrid: Cátedra. (2010)

DA VINCI, Leonardo. (1680) *Trattato della pittura*. Ed. Carabba. (1947) (Cod.

Vaticano Urbinate 1270). Disponible en:

http://www.liberliber.it/mediateca/libri/1/leonardo/trattato_della_pittura/html/index.htm#toc724. [06/09/14]

EISENSTEIN, Sergei. (1974). *El sentido del cine*. (Leyda Jay Trad.). (1990). México: Siglo veintiuno ediciones.

FEIJOO, Samuel. (2005). *El son literario en Cuba Nicolás Guillén*. La Habana: La Jirilla. Revista digital de cultura cubana. 238, 4. [En línea] Visto en: http://www.lajiribilla.cu/2005/n238_11/238_04.html. [07/11/14]

FOKKEMA, Douwe W. (1982a). *Comparative literature and the new paradigma/ La literatura comparada y el nuevo paradigma* (100-113) (VEGA, María José y CARBONELL, Neus Trad. (1998). *La literatura comparada: principios y métodos*. Madrid: Gredos.

_____. (1982b). *Semiotic Definition of Aesthetic Experience and the Period Code of Modernism: With Reference to an Interpretation of Les Faux-Monnayeurs*. *Poetics Today*, 3, Winter, 61-79. Duke University Press. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/1772206>. [05/10/2013]

- FOWLER CALZADA, Víctor.** (2010) *Problema negro, solución cultural y privilegio blanco*. La Habana: La jiribilla. [En Línea] Disponible en: http://www.lajiribilla.cu/2010/n465_04/465_25.html [24/10/14]
- FREYBANK, J et al.** (Producción y Dirección) *Spielzeugland* (Toyland).(2007) Alemania. Mephistofilm.
- FUBINI, Enrico.** (1973). *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. (Pérez Aranda, Carlos. Trad.) Alianza (1994).
- GABRIELONI, Ana Lia.** (2001). Interpretaciones *teóricas y poéticas sobre la relación poesía y pintura: breve esbozo desde el renacimiento a la modernidad*. Saltana. Revista de literatura y traducción.[En línea] Disponible en: <http://www.saltana.org/1/docar/0011.html#.VC4DCkCCOK0> [12/11/14]
- GADAMER, H. G.** (1998). *Verdad y método*. (OLASAGASTI, Manuel Trad.). Salamanca: Ed. Sígueme. [PDF]. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/66136477/Gadamer-Verdad-y-metodo-vol-1>. [23/11/13]
- _____. (1970). *Lenguaje y comprensión. Verdad y método II*. (OLASAGASTI, Manuel Trad.). Salamanca: Ed. Sígueme. (1998).
- _____. (1978). *Poema y diálogo*. Barcelona: Ed. Gedisa. (1993)
- GOMBRICH, Ernst.** (2004) *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*. Madrid: Debate.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel.** (1995). *Entrevista a García Márquez de TVE*. [AVI]Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Oe5zGydx-4> [28/12/14]

- GLIKSOHN, Jean Michel.** *La literatura y las teorías de la experiencia estética.* (218-234). (BRUNEL, Pierre y CHEVREL, Yves. Compendio de literatura comparada. (1994). Madrid: Siglo XXI editores)
- GUILLÉN, Nicolás.** (1931) *Songoro consongo. Estudio y notas.* BERMEJO DE CRESPO, Esther. (1997). Quito: Antares
- _____. (1995) *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia.* Madrid: Hiperión.
- GUTIERREZ CARBAJO, Francisco.** (2000) *El ritmo novelístico y el ritmo fílmico: Los santos inocentes.* Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. 4, 357-365. [PDF] Disponible en: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_4_042.pdf [08/04/14]
- HARRISON Sidney.** (2005) *Cómo apreciar la música.* Madrid: Edaf.
- HAUSER, Arnold.** (1966) *Historia social de la literatura y el arte.* (TOVAR. A. Trad.) Madrid: Ed. Debate. (2006).
- HERNÁNDEZ GUERRERO, José. A.** (2012). *Teoría del Arte y Teoría de la Literatura.* Cádiz: Seminario de Teoría de la Literatura. (1990). 9-37. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teoria-del-arte-y-teoria-de-la-literatura/html/c3664cba-1dd2-11e2-b1fb-00163ebf5e63_2.html [12/10/14]
- HOUSMAN, Jhon. E.** (1952). *British Popular Ballads.* London: Ayer Publishing, (1969).

HUBERMAN, Didi. (1997). *Lo que vemos lo que nos mira*. Buenos Aires: Bordes manantial. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/95069990/Lo-Que-Vemos-lo-Que-Nos-Mira> [02/01/15]

JAY, Martin. (2003). *La crisis de la experiencia en la era postsubjetiva* (Eduardo Sabrovsky Trad.) Santiago de Chile: Ed.UDP. [PDF]. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/120204222/Martin-Jay-Crisis-de-la-experiencia-en-la-era-postsubjetiva>. [30/11/13]

_____. (2005). *Song of experience. Modern american and european variations on a universal theme*. Bekerley: University of California Press.

JAUSS, Hans. (1972). *Pequeña apología de la experiencia estética*. (Innerarity Danil. Trad.) Barcelona: Paidós. (2002). [PDF]. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/140228636/34299544-Jauss-Pequena-apologia-de-la-experiencia-estetica>. [14/10/13]

_____ (1989). *Respuesta a Claude Pichet*. (Holguín Magdalena Trad.) Bogotá: Universidad Nacional. Ideas y Valores 81, 17-25. [PDF]. Disponible en: <http://www.revista.unal.edu.co/index.php/idval/search/authors/view?firstName=Hans&middleName=Robert&lastName=Jauss&affiliation=&country=>[14/10/13]

_____. (1967). *Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria*. En: RALL, Dietrich & FRANCO, Sandra y otros. (2008). En busca del texto. Teoría de la recepción literaria (55-57). México: Universidad Nacional Autónoma de México.

_____. (1977). *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. (Siles Jaime & Fernández Palacios El Trad.) (1986). Madrid: Taurus .

LARROSA, Jorge. (2006). *La experiencia de la lectura*. México D.C: Fondo de Cultura Económica. EPUB.

LOTMAN, Yuri M. (1982). Estructura del texto artístico. Madrid: Ediciones Itsmo.

LUCA Gerashim. (1973). *Passionnement. In Le chant de la carpe. Paris: Le soleil noir. Librairie José Corti 11 rue de Médicis.* (1986) Disponible en: <http://editions-hache.com/luca/luca1.html>. [14/12/14]

MACHLIS, J., FORNEY, K. (2011). *Schubert and the Lied. The Enjoyment of Music: An Introduction to Perceptive Listening*. New York: W.W. Norton & Company. Disponible en: <https://www.scribd.com/doc/203950710/The-Enjoyment-of-Music-11ed> [27/12/14]

MAIORANA, María Teresa. (2005). Estudios, reflexiones, miradas de una comparatista. Buenos Aires: Editorial Biblos.

MITRY, Jean. (1989). *Estética y psicología del cine*. (René Palacios More, Mauro Armiño Trad.). México: Siglo Veintiuno Editores.

MOREJÓN , Nancy. (1972) *Introducción a la obra de Nicolás Guillén*. Centro virtual Cervantes. [En línea] [HTML] Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/Guillen/obras.html [30/10/14]

- PASTOR CESTEROS, Susana.** (1996). *Cine y literatura: la obra de Jesús Fernández Santos*. Universidad de Alicante. Disponible en:
[\[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cine-y-literatura--la-obra-de-jess-fernandez-santos-0/html/ff4bc89a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_21.html#I_9_\]](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cine-y-literatura--la-obra-de-jess-fernandez-santos-0/html/ff4bc89a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_21.html#I_9_)
 [08/04/14]
- PAZ, Octavio.** (1967). *El arco y la lira. Ritmo México: Fondo de cultura económica*. [PDF]. Disponible en:
[\[http://www.bn.gov.ar/abanico/A91212/pdf/Octavio%20Paz-El%20ritmo.pdf\]](http://www.bn.gov.ar/abanico/A91212/pdf/Octavio%20Paz-El%20ritmo.pdf)
 [08/02/14]
- PINHEIRO MAIA, María Helena.** (2005). *A presença do poetico na prosa saramaguiana*. Ipotesi, Juiz de Fora, 9, 1, 81 – 94. Disponible en:
<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/9-A-presen%C3%A7a-do.pdf>
 [28/12/14]
- PRAZ, Mario.** (1979). *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. (Pochtar, Ricardo Trad.). Madrid: Taurus.
- QUINTUS. Horatii Flacci.** *Epistola Ad Pisones, De Arte Poetica*. iBooks. En:
<http://www.gutenberg.org/ebooks/9175> [14/11/14]
- RAMOS GANDÍA, Nicolás.** (1998). *Historia de la salsa desde sus orígenes hasta 1975*. Universidad Interamericana de Puerto Rico. Recinto de Arecibo. [En línea]
 Disponible en: <http://www.arecibo.inter.edu/biblioteca/pdf/salsa.pdf> [26/10/14]

- REMAK, Henry.** (1971). *Comparative literature: its definitions and function*. (VEGA, María José y CARBONELL, Neus Trad). La literatura comparada: principios y métodos (1998). Madrid: Gredos.
- RIVERA, Ismael et al.** *Cortijo y su Combo et Ismael Rivera. Fiesta boricua*. 1960/2008. Gema records. [MP3] Disponible: http://www.lastfm.es/music/Ismael+Rivera/_El+Negro+Bembon
- SANCHÉZ DE ANDRÉS, Leticia.** (2005) *El concepto de tiempo en el pensamiento de Josep Soler y Bernd Alois Zimmermann. Estudio comparativo de las óperas Edipo y Yocasta y Die Soldaten*. Cuad. Músic. Artes Vis. Artes Escén., Bogotá, D.C. Pontificia Universidad Javeriana. (Colombia), 1,2, 01–239.
- SARAMAGO, José.** (1997). *Cadernos de Lanzarote*. Lisboa: Ed. Caminho.
- SERRANO SERRANO, Samuel.** (2003). *Guillén nace con su música* Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/guillen/acerca/acerca_02.htm [25/10/14]
- SOURIAU, Etienne.** (1965). *La correspondencia de las artes*. (Margarita Nelken Trad.). México: Fondo de cultura económica.
- The Open University.** *Schubert's Lieder: Settings of Goethe's Poems*. [HTML] Disponible en: <http://www.open.edu/openlearn/history-the-arts/history/history-art/schuberts-lieder-settings-goethes-poems/content-section-3> [26/12/14]
- TODOROV, Tzvetan** (Comp.) (1970) *Teoría de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI editores.

_____. (1978). Tipología del relato policial. Los géneros del discurso.

(Romero León Jorge Trad.) Caracas: Monte Ávila. (1991) Disponible en:

<https://docs.google.com/file/d/0B3NnM3au45jhUVpmN3Q2RFQ1UjQ/edit?pli=1>

[02/01/15]

VALÉRY, Paul. (1923). *Eupalinos o el arquitecto* (Mario Pani Trad.) México D.F.:

Facultad de Arquitectura UNAM, 1999. [PDF]. Disponible

en: <http://es.scribd.com/doc/96646244/Valery-Paul-Eupalinos-o-el-Arquitecto#scribd>

[23/10/13].

WEINSTEIN, H. (Productor) NAKACHE O., TOLEDANO E. (Dirección). (2011)

Intouchables. [Cinta cinematográfica] Francia. Quad productions.

WELLEK, Rene. *La crisis de la literatura comparada* (1958) (79-88) (VEGA, María

José y CARBONELL, Neus Trad. (1998). *La literatura comparada: principios y*

métodos. Madrid: Gredos.