

Transposición de textos literarios a otros códigos semióticos en la didáctica

María del Carmen GONZÁLEZ LANDA

En este trabajo se reflexiona sobre la función didáctica que el traslado de potencialidades semánticas de textos literarios a representaciones icónicas, musicales, mímicas, etc., puede realizar en el aprendizaje de la lectura interpretativa y para la percepción de la plurisignificación, cohesión y efecto estético de dichos textos.

Aunque, como afirma Y. Lotman, «el modelo artístico es siempre más amplio y más vivo que su interpretación, y la interpretación es siempre posible únicamente como aproximación»¹, expondremos una serie de fases que ayuden a adquirir progresivamente una metodología para posibilitar la ejecución de dicho traslado interpretativo de forma más racional, con las mínimas pérdidas y con consciencia de las que, sin embargo, serán inevitables.

Todo proceso de transcodificación, es decir, de traspaso de elementos significantes de un lenguaje o código a otro, conlleva una transposición semántica puesto que el cambio de soporte signifiante, especialmente en las estructuras artísticas, supone, además, de su ruptura, actualizar nuevos rasgos de significación propios del nuevo sistema, virtualizar rasgos de significación manifiestos en el enunciado verbal original y además, conservar rasgos de significación activos en ambos sistemas y que, por tanto, son los que sustentan la correspondencia entre las dos series estructurales, pues si no fuera así, no se trataría de transcodificación sino de nueva creación.

1. Yuri LOTMAN *Estructura del texto artístico*, Itsmo, Madrid, 1978, p. 92.

La orientación didáctica de esta propuesta se dirige a orientar a los escolares lectores en las operaciones de actualización y virtualización de semas, así como en las de asimilación de diferencias entre elementos distintos y disimilación de semejanzas entre elementos iguales, de tal manera que lo semejante se perciba como diferente y lo diferente como semejante por efecto del receptor-intérprete y de la estructura artística, que cohesionada entre sí los elementos y permite establecer estas insospechadas y siempre cambiantes relaciones, a causa de los juegos de variación múltiple y de reversibilidad entre los elementos, comparados o comparantes, intrínsecos y extrínsecos, puestos o que pueden ponerse en correspondencia. A partir de las operaciones mencionadas (actualización, virtualización, asimilación, disimilación) realizadas de forma más o menos intuitiva, los alumnos podrán expresar el resultado de su lectura en el nuevo código elegido (plástico, por ejemplo).

Desde la perspectiva de la enseñanza-aprendizaje de la literatura no se pretende ni se considera el conocimiento exhaustivo de la composición, selección o combinación de los símbolos que configuran el nuevo sistema musical, pictórico, mímico, etc., en que se expresen los procesos y el resultado de la interpretación, sino que el nuevo soporte significativo se utiliza, al menos en principio, subsidiariamente.

Entre otras funciones posibles, este traspaso didáctico de potencialidades semánticas actualizadas del texto literario al lenguaje de la imagen puede cumplir las siguientes:

- Suscitar motivación y animar a la lectura, alentando la actitud activa y participativa del lector, quien, si lo desea, siempre puede penetrar en algún aspecto o nivel de la estructura y contenido textual.
- Permitir una apropiación del texto de acuerdo con las posibilidades y preferencias personales, sin exigir inicialmente excesiva cualificación ni rigor.
- Promover la percepción repetida y sucesiva del mismo texto literario, lo que —a su vez— permite a los propios receptores descubrir y poner al descubierto la evolución de su conciencia y sensibilidad perceptora.
- Integrar el esfuerzo intelectual para acceder a la comprensión del texto y a su «literariedad» con el placer estético de la aproximación intuitiva y emotiva.
- Favorecer el análisis, comprensión e interpretación del texto.
- Ayudar a la observación de los elementos que sostienen la función poética, la cohesión y unidad textual por las recurrencias.
- Verificar la indisoluble vinculación entre la densidad y asombrosa potencialidad de su contenido con el medio de su transmisión en los textos estéticos, cuando se valoran como tales y no se instrumentalizan.

- Actualizar el carácter icónico de los textos literarios y las imágenes y elementos plásticos implícitos en ellos.
- Posibilitar la codificación y sintetizar con una forma de expresión menos abstracta, con mayor analogía con el contenido representado y más cercana a lo empírico, el resultado de la puesta en práctica de las distintas operaciones ejercidas en el proceso de interpretación.
- Poder experimentar y hacer consciente el procedimiento de codificación como tal: tanto de la búsqueda y construcción de la interpretación en su contenido y soporte gráfico globales, como de los procesos parciales de selección y combinación de elementos.
- Evidenciar, de forma experimental, el carácter plurisignificativo de los textos artísticos, al comparar las diversas representaciones plásticas surgidas en el aula tras la lectura del mismo texto literario.
- Estimular la comunicación y establecimiento de relaciones entre las diversas interpretaciones propuestas.
- Potenciar la globalización e interdisciplinariedad.
- Desarrollar la aptitud y actitud crítica.
- Estimular la capacidad creativa y lúdica, fecundando la imaginación.

Las fases que —proponemos— podrían seguirse en la construcción (o selección y combinación de otras ya creadas) de representaciones icónicas (caligramas, dibujos, carteles, fotografías, collages, pinturas, viñetas, diapositivas...) analíticas o sintéticas, del texto como totalidad o de sus partes y elementos, figurativas o simbólicas, etc., con las que se busque expresar los procesos y/o resultados de la actualización de algunas de las potencialidades, intrínsecas y extrínsecas, del texto literario leído son:

— Establecimiento y representación plástica global de las diversas esferas semánticas evidenciadas por el alumno en las primeras aproximaciones al texto.

— Formar un panel en el que aparezcan dibujados y distribuidos libremente los sememas que pertenecen o constituyen las esferas semánticas anteriormente detectadas; justificación de su inclusión, que conlleva la observación en el semema o sememas en cuestión de, al menos, un rasgo de significación perteneciente a la esfera semántica que se esté considerando. En esta explicación del «porqué» de la inclusión, muchas veces, se actualizan otros rasgos de significación que es preciso considerar, pues pueden ser soporte de otras lecturas, y causa de relación, por semejanza u oposición, con otros sememas. Este proceso pone de manifiesto tanto los rasgos de significación que el semema aporta como tal y los que asume de su inclusión en esa estructura artística específica del texto literario, como los que su traducción plástica y visual añade o mantiene y suprime. Los sememas dibujados manifiestan sus relaciones recíprocas en el texto y permiten inducir, además, otras relaciones paradigmáticas (in absentia)

entre conjuntos más amplios, formados por clases de sememas en las que se integran y se expansionan los proyectados sintagmáticamente en el enunciado.

— Identificación y denominación de los semas actualizados en los sememas considerados en el apartado anterior.

— Localización y cuantificación de su recurrencia, que permite perfilar más pormenorizadamente las isotopías semánticas, vertebradoras de la cohesión textual, así como condensar la interpretación y hacer emerger o descubrir recurrencia de los semas actualizados en sememas en que anteriormente no se habían evidenciado, afirmando, aún más, la correspondencias entre ellos e intensificando la coherencia interpretativa.

Esta búsqueda de semas recurrentes en los sememas considerados incluye, también, un proceso de selección y reformulación única de una clase de rasgos de significación. En efecto, si en un semema se actualiza un determinado rasgo y éste no aparece, o no consideramos que aparece, en ningún otro semema será descartado. Sin embargo, si aparecen varios rasgos comparables que han sido denominados de formas diversas, se pueden agrupar todos en una sola clase y red denominarla con uno de los nombres ya atribuido, o con otro distinto que englobe y conserve lo más posible de la significación de todos ellos.

El proceso no es sencillo, ya que otras veces los rasgos equiparables no conviene considerarlos juntos sino por separado, pues la interpretación, en el caso contrario, quedaría empobrecida porque la diferencia entre ellos es importante por destacar la plurisignificación.

Otro problema es el de la denominación de los semas, ya que, sea cual sea la forma expresiva en que se sustente el mensaje, la denominación de semas se expresa con otros sememas. El semema que se haya utilizado para denominar un sema contiene, a su vez, otros semas que son los que permiten relacionar los semas entresacados y reformularlos todos en una denominación única.

Por ejemplo, si en un texto aparecen las palabras: resplandor, azul, claro, esperanza, suerte, miedo, espejo; los semas que se pueden entresacar y denominar entre otros podrían ser: /luminosidad/, /colorido/, /alegría/, siempre, claro está, que sean actualizados en la lectura del texto. Pero es evidente que 'luminosidad', 'colorido', 'alegría', no son semas, sino sememas que, a su vez, tienen algún rasgo de significación común. Si conviene considerarlos como un solo sema o no es una cuestión del intérprete; si se considera uno sólo, la red denominación podría ser, por ejemplo, /claridad/ que alude directamente a uno de los sememas considerados en un principio, dando a éste una importancia capital en el conjunto textual. Por supuesto, esto revela ya una opción interpretativa determinada y va dando forma y contorno a la misma.

La localización de los semas recurrentes entre los sememas dibujados en el panel puede ser establecida con ayuda de un código gráfico-

simbólico, previamente acordado. Por ejemplo, si un sema actualizado es /luminosidad/, podremos hacerle corresponder el símbolo «*». Este símbolo no es sólo más fácil de incluir en el panel debajo de cada semema gráfico que lo contenga, sino que, además, permite abstraer el sema sin otras mediaciones (la palabra «luminosidad» podría resultar cargada de otros rasgos que no conviene actualizar en este momento del proceso interpretativo; un dibujo análogo al referente supondría lo mismo y no separaría convenientemente los sememas de los semas recurrentes), el símbolo «*», sin embargo, conlleva una convención más cercana y unívoca con el rasgo último de significación actualizado.

— Conexión, combinación y distribución, intencionales y organizadas, en el plano de las diversas imágenes ejecutadas por cada grupo o alumno y propuesta de la significación que se obtiene con esa composición.

— Interrelación con las de otros compañeros tratando de evidenciar la presencia, más o menos dominante, de las operaciones² siguientes:

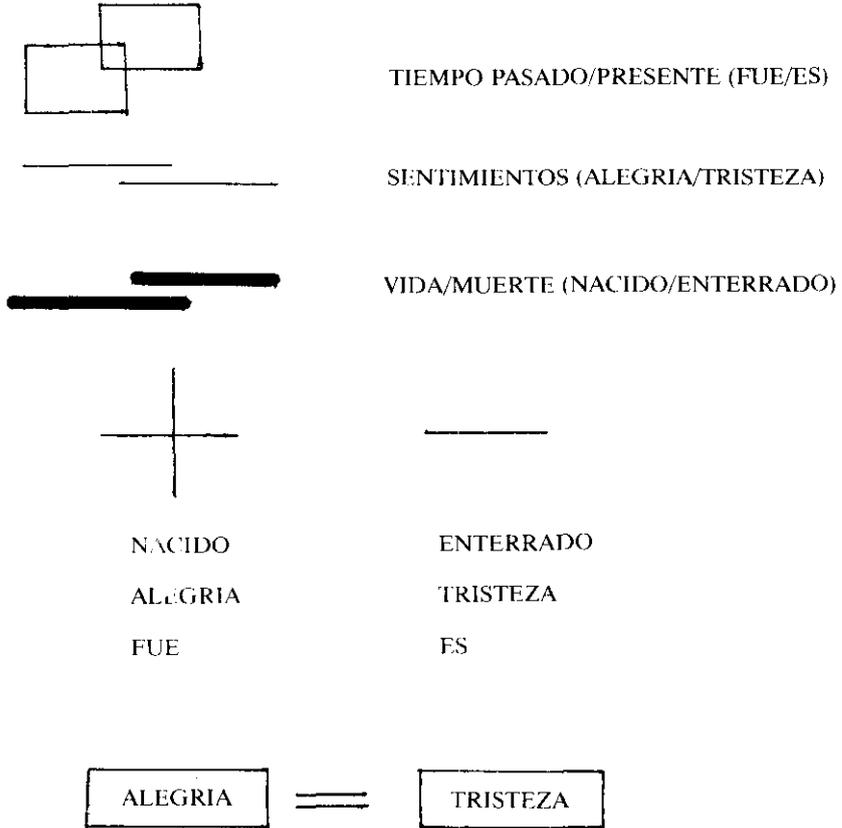
- Conservación: El texto dibujado mantiene idéntico algún semema del texto literario.
- Condensación: Varios sememas del texto original son reescritos en el icónico por uno sólo, que incluye los semas de aquellos.
- Inserción: El texto plástico incorpora sememas que no contenía el texto verbal.
- Supresión: El texto gráfico no recoge ciertos sememas presentes en el texto escrito.
- Sustitución: Sememas del texto inicial son reemplazados en el interpretado por otros que no comparten ningún rasgo de significación con aquellos.
- Trasposición: Sememas de la ilustración poseen un sema común con los sememas correspondientes del texto poético y al menos otro que éstos no poseen.

Tras observar alguno de los anteriores procedimientos como dominante en las representaciones dibujadas, éstas pueden clasificarse según una gradación de mayor a menor nivel de relación o similitud, pese a las inevitables diferencias, con el texto literario, es decir, según el grado de analogía que mantengan con aquél y según resulten en sí mismas monosémicas o cerradas (más próximas a los mensajes prácticos o científicos) o plurisignificativas y sugerentes (más próximas a los mensajes connotativos, emotivos y estéticos).

2. François RASTIER *Sémantique interprétative*, Presses Universitaires de France, Paris, 1987, p. 221. ' ' = semema; / / = sema.

A continuación, vamos a observar la aplicación de ciertos aspectos de lo propuesto hasta aquí en algunas representaciones plásticas trazadas a propósito de la lectura del poema número 43 del *Cancionero y Romancero de Ausencias*³ de Miguel Hernández. Las muestras presentan diversos soportes en los que quedan plasmadas las imágenes: diapositivas, collages, dibujos, fotografías...; unas incluyen el texto literario original, conservando su fragmentación estrófica, y otras no incorporan material verbal alguno. Entre las que mantienen el texto literario, bien distribuyen a un lado del texto la representación icónica, fragmentada igualmente en seis unidades y en la misma disposición vertical en un único plano (muestra número 2); bien dinamizan caligramáticamente su disposición estrófica (muestras números 3 y 4); le endosan una imagen única, alusiva sólo al contenido de los dos versos centrales del poema, a los que añade matices connotativos (muestra número 5); o acentúan la fragmentación estrófica dividiendo el tratamiento icónico de cada estrofa en seis pliegos diferentes (muestras número 6). Entre las que no integran el texto literario, la muestra número 1 presenta marcado carácter figurativo, propio de una interpretación infantil, y mantiene la división estrófica aunque dispuesta horizontalmente en un único plano; la muestra número 7 sustituye el texto literario por una expresión global en un collage único, con motivos figurativos y abstractos, dotado de gran cohesión y belleza. Las muestras números 8 y 9 son las más extrínsecas al texto. Algunas de las representaciones, números uno y dos por ejemplo, revelan un proceso de codificación de marcha analítica, que no cuenta previamente con una intención comunicativa unitaria sino que va seleccionando y combinando elementos del texto de forma parcial y —a veces— con errores, en un intento de traducción casi literal y predominantemente denotativa del contenido de cada estrofa. Otras revelan un proceso de codificación de marcha sintética, que integra en un todo unitario de interpretación la selección y combinación de elementos parciales (muestras números 3 y 7). Así, la significación más general del poema —experiencia extrema de alegría pasada y tristeza presente por el nacimiento-muerte de un niño— que se condensa en las contraposiciones de:

3. Miguel HERNÁNDEZ, *Cancionero y Romancero de Ausencias*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 187.



Se actualiza y sintetiza plásticamente de forma lograda en el caligrama (muestra número 5). Este caligrama, mantiene la misma recurrencia, lexicalizada en el poema y sustituida por el anagrama de un rostro sonriente, del semema 'alegría'; incorpora mayor recurrencia del semema 'corazón', extendiendo su presencia a todas las estrofas (cuando en el poema sólo se lexicaliza en la primera y segunda); ello permite visualizar dentro del mismo corazón la transformación sentimental de aquella alegría pasada en tristeza presente. La contraposición muerte/vida queda sugerida por el contraste entre las ramas enhiestas y la rama truncada en el ramo.

Por otra parte, también existen variaciones cualitativas y cuantitativas en la selección y tratamiento de los sememas actualizados, que, en ciertos casos, depende o está supeditada a la mayor o menor dificultad para el traslado icónico del contenido semántico; por ejemplo, el semema 'corazón' se incorpora a la mayor parte de las representaciones con el tamaño

«grande» y color «azul» de los lexemas del texto literario; otros sememas de contenido abstracto son representados mediante imágenes o señales casi convencionales: «muerte» por medio de un ataúd o una franja negra, muerte de un niño a través de un corazoncito con alas como soporte de su espíritu; «alegría» con un trazo cóncavo señal de sonrisa; «tristeza» con un ojo derramando lágrimas, etc. Los sememas concretos que aluden o describen un entorno natural ('gallos', 'granos de arena ante los mares') o las personas afectadas (mujer-poeta-niño) reciben frecuente soporte icónico de carácter figurativo.

Los sememas del campo semántico luz son dominantes en este texto literario y desarrollan la asociación alegría-luz; están directamente vinculados con uno de los ingredientes del arte pictórico y —por ello— resultan especialmente idóneos para esta trascodificación:

El sema */distribución/* de la luz inserto en los términos «mañana» y «amanecer» se actualiza en las representaciones gráficas (números 1, 2, 6, 7, 8 y 9) con la figuración de un sol naciente que no descubre toda su esfera.

La */intensidad/* o grado de claridad, rasgo actualizado en los lexemas: «claridades», «destellante», «encenderse», «se inflamaban», se traduce plásticamente en rayos solares (1, 2, 4, 6 y 7) o de tormenta (9); llamas (6, 7); contrastes claridad/oscuridad (5, 6, 8, 9).

El */espectro/*, actualizado en los adjetivos «azul» y «dorada», los sustantivos «mares», «arena» y «sangre» y en los verbos «encenderse» y «se inflamaban», se incorpora icónicamente con la utilización cromática de tonos azules, dorados y rojos, predominantes en la coloración de las imágenes. El color negro y las tonalidades oscuras latentes en el texto poético, adquieren presencia dominante en las muestras plásticas (números 5, 6, 8 y 9).

Por otra parte, los semas */movimiento + iteratividad/* actualizados en diversos términos del poema: «arreatado», «latido», «aleteante», «dilatarse», «rodado», «destellante» se expresan plásticamente con la incorporación de unas rayitas secuenciadas en torno a las siluetas de varios de los sememas representados (números 1, 2, 4, 7, 8 y 9) o se insertan mediante la distribución balanceante de los corazones (número 3); en la disposición caligráfica de la palabra «tristes» (número 4) temblorosa y cayendo y de la palabra «alegría» con la g en actitud de baile; en el acoplamiento circular entre la mujer y el niño (número 5); en los girones negros arrastrados por una nube blanca o en el corazón saliendo de la oscuridad (número 6 primera lámina); en el cuarteamiento de la parte izquierda de la cornea, que se derrama por el extremo inferior (número 7); en las gotas de lluvia y los rayos de tormenta (láminas 1 y 3) así como en el vuelo de los pájaros (lámina 2) de la muestra 9.

La contraposición vida/muerte, la más abarcadora del contenido del poema y ya comentada a propósito de la muestra 3, recorre también otras

interpretaciones plásticas; la muestra número 5 sólo refleja el polo positivo de nacimiento-vida; la muestra número 6 incorpora como final de la última lámina una brusca, rotunda y brutal franja negra de muerte; la muestra número 8 establece este contraste mediante unas flores luminosas y coloreadas como plenitud de vida y unos espectros vagos y oscuros como muerte; en la muestra 9 la vida se simboliza en la armonía de la naturaleza y la muerte en los rayos destructores.

Puede detectarse fácilmente que en todas las interpretaciones plásticas se han ejercido las distintas operaciones de conservación, condensación, inserción, supresión y sustitución de sememas y semas.

Tomando como base los textos así representados e interpretados, también se puede explicar, de forma inductiva, las características, semejanzas y diferencias entre diversos tipos⁴ de lectura interpretativa: «descriptiva», que comporta en el resultado leído la misma isotopía genérica que el texto para leer; «productiva», que puede comportar una isotopía genérica diferente al texto de partida; «intrínseca», que se sustenta en la aprehensión de relaciones internas entre los elementos estructurales; «extrínseca», que implica emprender el camino de pensamiento abierto por el texto e incorporar otros nuevos sugeridos por el contexto cultural o que dependen de imágenes semióticas asociadas, condiciones específicas de emisión y recepción, competencia particular del lector, etc.

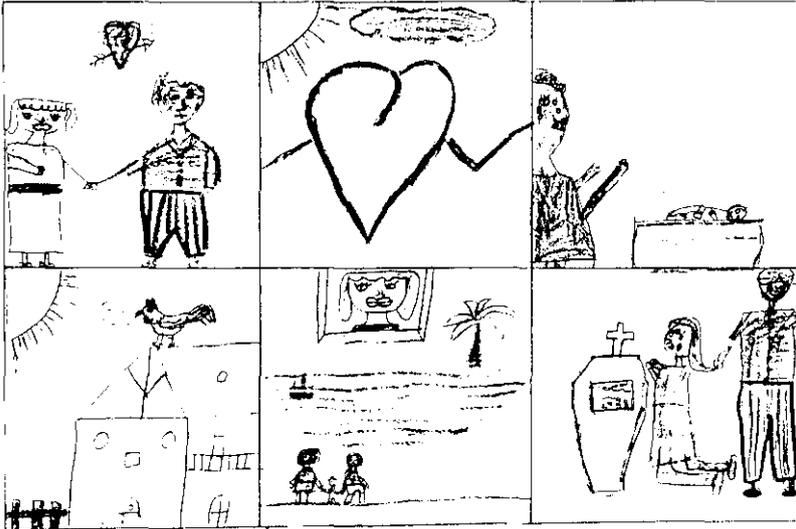
Se podrán proponer en la didáctica unas u otras, de acuerdo con lo que se persiga, en los diferentes niveles y momentos educativos, con la enseñanza-aprendizaje de la literatura.

4. F. RASTIER, *Op. cit.*, pp. 245, 260, 261.

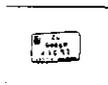
ANEXO

Fotocopias, sin coloración y reducidas,
de las muestras aludidas

1



2



Fue una alegría de una sola vez,
de esas que no son nunca más iguales.
El corazón lleno de historias tristes,
fue anulado por las claridades.



Fue una alegría como la mañana
que puso azul el corazón y grande,
más comunicativo su latido,
más estiró su cuerpo alitante.



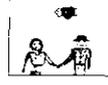
Fue una alegría que doró de tanto
amandarse, reírse, dictarse.
Una nariz y yo la reconocí
desde un rito rodado de su carne.



Fue una alegría en el amanecer
más virginal de todas las verdades.
Se inflamaban los gallos y callaron
abrazados por su misma sangre.



Fue la primera vez de la alegría,
la sola vez si se trata de alegría,
las otras alegrías se quedaron
como grava de arena ante los mares.



Fue una alegría para siempre es,
una siempre amada delirante.
Pero es una tristesza para siempre,
porque apenas nacía fue a enterrarse.



43

FUE UNA alegría de una sola vez.
de esas que no son nunca más iguales.
El corazón, lleno de historias tristes,
fue arrebatado por las claridades.

Fue una alegría como la mañana,
que puso azul el corazón, y grande,
más comunicativo su latido,
más esbelta su cumbre aleteante.

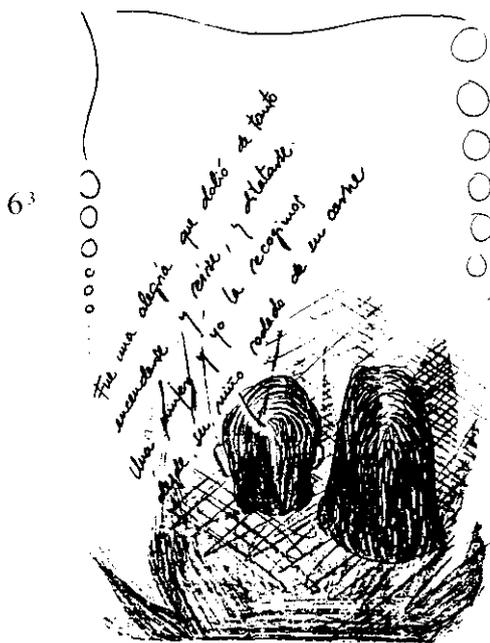
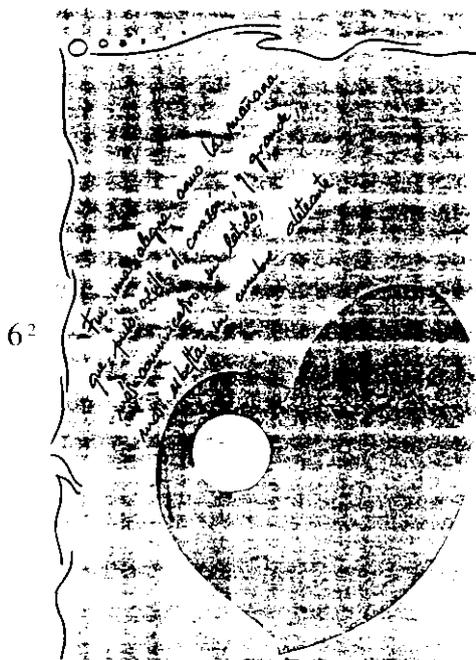
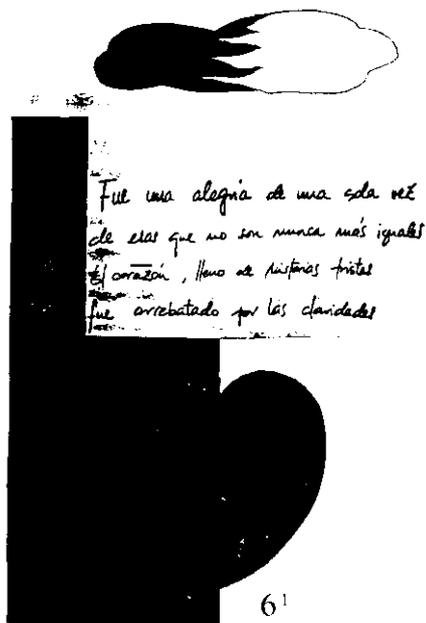
Fue una alegría que dolió de tanto
encenderse, reírse, dilatarse.
Una mujer y yo la recogimos
desde un niño rodado de su carne.

Fue una alegría en el amanecer
más virginal de todas las verdades.
Se inflamaban los gallos, y callaron
atravesados por su misma sangre.

Fue la primera vez de la alegría,
la sola vez de su total imagen.
Las otras alegrías se quedaron
como granos de arena ante los mares.

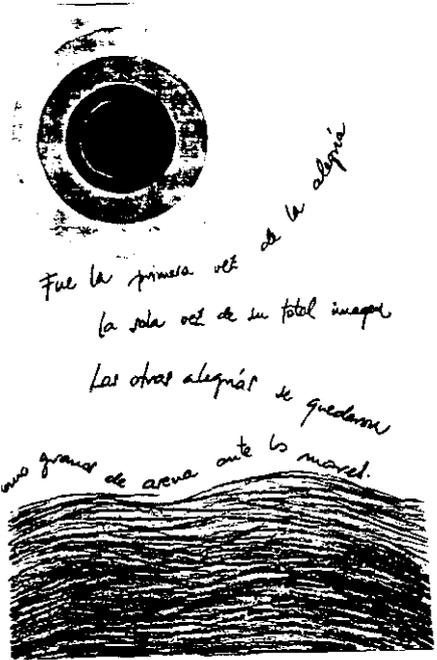
Fue una alegría para siempre sola,
para siempre dorada, destellante.
Pero es una tristeza para siempre,
porque apenas nacida fue a enterrarse.

(1939)





64



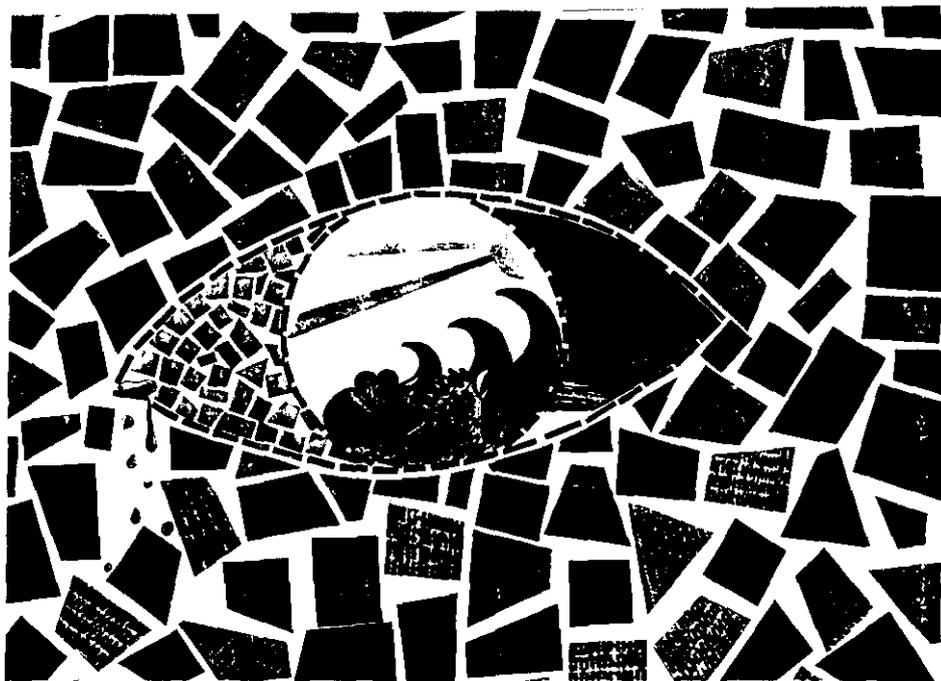
65

66

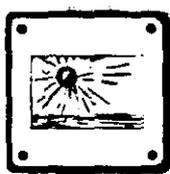
Fue una alegría para siempre sola,
para siempre dorada, destellante.

Porque si una tristeza para siempre,
porque apenas nacida fue a entorpecer.



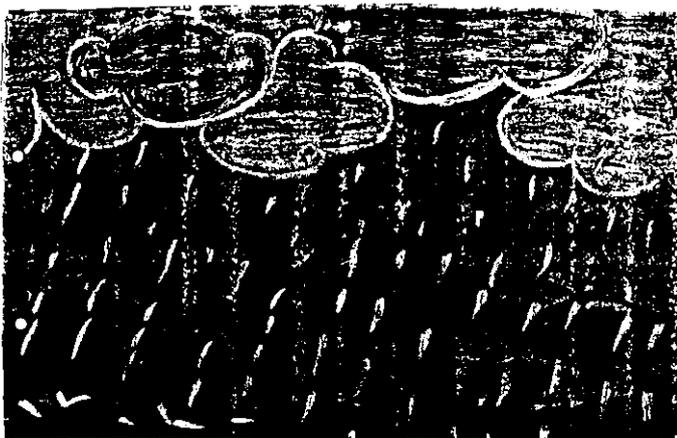


7



8



9¹9²9³