

EL ANÁLISIS INTERDISCURSIVO EN CONTEXTO (HISTÓRICO): ADAPTACIONES A LA NOVELÍSTICA CORTA POPULAR DE CINE Y SERIALES RADIOFÓNICOS EN LOS AÑOS 50*

Carmen PUJANTE SEGURA
Universidad de Murcia
carmenpujante @um.es

RESUMEN: El análisis interdiscursivo se erige como una herramienta crítica valiosa para el estudio comparado de textos literarios, en este caso, de novelas cortas que resultaron de la adaptación de discursos no literarios como el cinematográfico o el radiofónico, formas de espectáculo populares en los años 50 en España. En detrimento de las divergencias intrínsecas entre estas clases discursivas, en tanto que discursos artísticos enfatizaremos sus semejanzas marcadas primordialmente por la proyección discursiva de unos componentes cuya incidencia se pretende relacionar aquí con el concepto de poliacroasis, con lo “popular” o “paracultural” y con un contexto histórico particular. El éxito de estas manifestaciones esencialmente interdiscursivas supuso una coyuntura cultural que aprovechó *La Novela del Sábado*, la colección de novelas cortas más popular entonces, donde se publicó la adaptación, entre otras obras, de la película *Bienvenido, Mister Marshall* o del serial radiofónico *La última dicha*.

Palabras clave: análisis interdiscursivo, adaptación literaria, cultura popular, discurso radiofónico, discurso cinematográfico.

ABSTRACT: The interdiscursive analysis places itself as a valuable critical tool for the comparative study of literary texts. In this case, it is useful for the study of the short novels derived from the adaptation of non-literary discourses such as the film or radio discourses, different types of shows that were popular in Spain in the fifties. At the expense of the intrinsic divergences among such discursive types, we will emphasise their similarities as artistic discourses whose impact is intended to be related here to the concept of ‘polyacroasis’, to the ‘popular’ or ‘paracultural’ and to a particular historical context. The success of such naturally interdiscursive signs meant a cultural juncture used by *La Novela del Sábado* (The Saturday Novel), the then most popular collection of short novels where, among other works, the adaptation of the film

* Este trabajo es resultado de la investigación realizada en el proyecto de I+D+i de referencia HUM2007-60295, financiado por la Secretaría de Estado de Investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación

Bienvenido, Mister Marshall (Welcome Mr. Marshall!) or the serial *La Última Dicha* (The Last Joy) were published.

Key words: interdiscursive analysis, literary adaptation, popular culture, radio discourse, film discourse.

1. PLANTEAMIENTO

Mientras el serial radiofónico español alcanzaba su punto álgido, pero también su fecha de caducidad, en los años 50 (Balsebre 2001: 277-280), el cine lograba zafarse triunfalmente de esa extinción y hasta del poder censorio (VV.AA. 2005: 280-293), además (o a pesar) de constituir ambos no sólo discursos artísticos al servicio de otro discurso político-ideológico, sino también formas de espectáculo exitosas y populares durante esa década. Hasta tal punto es así que se vio en su adaptación al discurso literario un éxito asegurado bajo esa otra forma de consumo, la lectura, la que vendió semanalmente *La Novela del Sábado* entre 1953 y 1955, una de las últimas colecciones de la estirpe literaria que se remonta a *El Cuento Semanal* (1907-1912) (Magnien 1983; VV.AA. 2006) y la más popular en esos años (Fernández Gutiérrez 2004).

Entre los cien números de *La Novela del Sábado*, vieron la luz las adaptaciones de las películas *Bienvenido, Mister Marshall*, *Los últimos de Filipinas* y *La guerra de Dios*, o del serial radiofónico *La última dicha*, género popularizado que también contó con su adaptación teatral. Por ello, podemos dilucidar sin agotarlas algunas de las estructuras cotextuales y contextuales que hicieron de esas expresiones interartísticas un éxito popular entonces, así como analizar esas adaptaciones desde una perspectiva interdiscursiva favorecida por la maleabilidad intrínseca del género novelístico breve puesta al servicio de la transducción. Estos propósitos comportarían, por un lado, la consideración inexorable del determinismo del contexto histórico (y de su discurso retórico oficial) ejercido sobre la proyección también discursiva de estas manifestaciones culturales, al mismo tiempo que la reivindicación crítica de ese componente contextual histórico en el seno del prisma analítico interdiscursivo, y, por otro lado, la incidencia y conveniencia del concepto de ‘poliacroasis’ y de su potencial relación con la cultura oral y con un arte popular, e incluso con una “paracultura” en unos determinados términos.

Los presupuestos propios del análisis interdiscursivo mostrarían su eficacia crítica a la hora de considerar el acercamiento o parentesco de textos literarios en particular, pero también, en general (Albaladejo 2009a: 95), de

textos no literarios, junto a discursos de muchas clases: publicitarios, periodísticos, jurídicos, históricos, científicos, religiosos, políticos, digitales, traducciones, etc., entre los que hay relaciones de interdiscursividad tanto si existen relaciones objetivas entre los discursos, presencia de unos en otros, interferencias entre unos y otros, como si la relación se limita a que están unos junto a otros en la galaxia de la comunicación contemporánea. Por ello, el conocimiento del texto literario será más exhaustivo gracias a su comparación con otras clases de textos.

2. ANÁLISIS INTERDISCURSIVO EN CONTEXTO HISTÓRICO: FORMAS POPULARES DE ESPECTÁCULO EN LOS AÑOS 50

Las clases discursivas cinematográfica, radiofónica y narrativa literaria en la España de los 50 gravitaron en un mismo contexto y en una misma galaxia de discursos. Si bien desde el análisis interdiscursivo se puede incidir en el estudio inmanente o intrínseco, no se ha desestimar su complementación mediante el análisis del factor contextual y referencial, con el fin de advertir en nuestro caso no sólo las semejanzas discursivas entre los textos literarios propuestos —novelas cortas— y otros discursos artísticos —como el cinematográfico y el radiofónico—, sino también el componente histórico, contextual y hasta discursivo-ideológico que contribuye convergentemente a emparentar estas construcciones culturales bajo una misma aura de éxito coetáneo.

El “decenio bisagra” (Nicolás 2005: 223) que representan los años 50 por su desenvolvimiento histórico (el afianzamiento del franquismo como tal régimen político —dictatorial— paralelo a su occidentalización o aperturismo, incluso hacia el mundo estadounidense) ofrece un terreno abonado para esas formas de espectáculo y ejerce innegablemente sobre ellas y sobre cierta literatura su “determinismo histórico” (Pujante Segura 2009), digno de consideración en el análisis interdiscursivo. En la coyuntura de esa fase del franquismo, además de firmar por ejemplo la entrada en la ONU, España estableció con EE.UU. una serie de acuerdos más o menos cumplidos, como el conocido Plan Marshall, recordado gracias a una magistral versión filmica.

El argumento original de esa versión en el cine, *Bienvenido, Mister Marshall*, se debe a J. A. Bardem y a L. García Berlanga, quien la dirigió contando con M. Mihura para el guión de esta obra que posee su versión novelada a cargo de L. E. Calvo-Sotelo, publicada en el número 29 de *La Novela del Sábado* a finales del mismo año de su estreno, 1953. Esta cuestión alertaría, entre otras cosas, sobre el éxito beneficioso e inmediato de unas obras también inmediatas, inmediatas respecto a la contemporaneidad del referente contextual-histórico con su implicación correspondiente en el aspecto semántico-intensional de la propia obra, sus temas, personajes, tratamientos, estilos, etc. Por esos años se filman, además, películas sobre espectáculos típicamente españoles, como el taurino, que igualmente cuenta con representación entre esas novelas cortas con *De oro y azul*, de Josefina Carabias. En ese discurso cinematográfico “oficial” tenía cabida lo religioso —de gran popularidad entre los ciclos populares españoles después del “cine con niño”—, lo político y lo bélico, en armonía en este caso con el siguiente ciclo filmico más celebrado entonces, el del cine de adoctrinamiento, eminentemente anticomunista (VV.AA. 2005: 281). La continuidad respecto a la década autárquica la representarían la comedia y el musical folclórico (destaquemos, por ejemplo, lo cómico de *Bienvenido, Mister Marshall* y el peso de lo musical de ésta y de las otras dos adaptaciones aludidas), sustituido a finales de la década de los 50 por el ciclo del cuplé, a la vez que desaparecerá el dramón rural en favor del drama urbano realista con resonancias italianas, una tendencia paralela, por otra parte, a la de algunas novelas cortas publicadas en dicha colección.

Por ello, se ha de insistir en la convivencia y hasta connivencia tanto de esta serie de componentes discursivos, en este caso del cine, como de aquélla con la disidencia

gracias al continuismo en ese contexto histórico y artístico, una problemática que ilustraría ejemplarmente la película de Bardem y Berlanga, así como la misma heterogeneidad de los números de la colección literaria escogida. Desde esta perspectiva, asimismo, sería interesante aludir a otro discurso, el “discurso de la censura” (Neuschäfer 1994: 10).¹ Sin embargo, oficialmente prima el discurso continuista, como demostrarían las otras dos adaptaciones filmicas publicadas en *La Novela del Sábado: Los últimos de Filipinas* (nº 39, 16 de enero de 1954; su versión original cinematográfica data de 1945 y es dirigida por Antonio Román con guión curiosamente radiofónico de quien consta en la versión novelada como autor, Enrique Llovet) y *La guerra de Dios* (nº 43, 13 de febrero de 1954; el film es también reciente, de 1953, con Rafael Gil como director y con Vicente Escrivá como guionista, quien consta junto con Ramón D. Faraldo como autor en la adaptación a la novela corta).

Para estas obras volveríamos a destacar la recurrencia temática y léxico-semántica en torno a lo melodramático, lo religioso y lo patriótico, entre otras propiedades comparadas por otro discurso, el radiofónico, representado aquí por el texto escrito al alimón por Guillermo Sautier Casaseca y María Luisa Alberca, célebres voces de la radio española desde los años 40: *La última dicha* (nº 58, 29 de mayo de 1954),² “novela corta”, tal y como se hace constar en dicho número, que no es sino “la versión literaria de la comedia que, con el mismo título, ha sido estrenada recientemente en Madrid”.

Estas transducciones e interdiscursividades³ vendrían avaladas no sólo por la propia idiosincrasia de los discursos artísticos tratados, sino también por hechos como la asidua y polifacética participación de los autores en cada uno de ellos, como, por ejemplo, la de colaboradores de *La Novela del Sábado* como Concha Espina o Josefina Carabias, también voces radiofónicas que, como la de Luisa Alberca, coautora de dicho serial, destacaron igualmente por su contribución a la generación de señas de identidad especialmente en el primer franquismo (Sánchez Álvarez-Insúa 2006). El éxito de taquilla de *La última dicha* como obra de teatro —y de sus autores— avalaría así también el del serial, y éste con seguridad el de la adaptación novelística,⁴ ya que la radio gozó

1. Para el citado Neuschäfer en su estudio de las censuras —en plural— y la autocensura, de sus tácticas de camuflaje y disimulo, de ese fenómeno causa-efecto siempre activo, no resultaría casual que fuese la novela, seguida del teatro y, por último, del cine, la que primero se hiciera con ese discurso o lenguaje propio, entre otros motivos, por su reducción a lo privado de la lectura, en oposición a lo público o masivo o hasta *poliacroático* —añadiría— de los espectáculos teatral y cinematográfico, a los que se podría añadir el radiofónico, hecho al que se acercaría el de las tiradas de este tipo de colecciones literarias o revistas.

2. Fueron todos estos números publicados en *La Novela del Sábado* por Tecnos, hasta que, a partir del número 47, pasó a manos de Cid, ambas editoriales sitas en Madrid.

3. Nos referimos de manera general a “adaptación”, aun no descartando el término allegado por Lubomír Doležel de “transducción” o el de “traducción intersemiótica” de Jakobson, sin replantear dicha problemática en este estudio. De ese modo, seguiremos la línea del propio teórico de la interdiscursividad, Tomás Albaladejo, quien también señala en sus trabajos la inclusión de la intertextualidad en dicha interdiscursividad.

4. En la contraportada se nos ofrece una aclaración, un avance o incluso un reclamo publicitario al informar de que se trata de una “versión literaria” efectuada a partir de una “comedia”. La aclaración de “literaria” se referiría a lo propiamente “textual”, a lo destinado a ser publicado según unas convenciones y al margen de lo “espectacular” del teatro; mientras que la de “comedia”, de manera ampliamente genérica, lo haría al “hecho teatral” (ya que, sin embargo, esta obra *literaria* terminará, a pesar del *feliz* reencuentro,

de enorme popularidad sobre todo hasta 1956, momento en que la televisión llegó a nuestro país: los mismos componentes cotextuales y contextuales de la década de los 50 que favorecieron el despunte de ciertos discursos artísticos ya massmediáticos explicarían también el declive de otro tipo de discursos, cuestión que además haría honor a la productividad teórica del estudio interdiscursivo para otros enfoques.

De la misma manera como se han acercado cotextual y contextualmente el discurso de la adaptación literaria y el cinematográfico, se ha destacado pues el débito del serial radiofónico y de su adaptación a la novelística breve para con el teatro, débito comprobable, por ejemplo, mediante los numerosísimos diálogos que llegan a constituir escenas teatrales en *La última dicha*, que permiten a los personajes sacar a la luz polifónicamente las ambigüedades de sus sentimientos a pesar de subsistir una interpretación única y zanjada que parece tomar forma de moraleja o moralidad explícitamente dirigida, que otorgan a esta historia una carga melodramática o “rosa” y que, además, hacen de este discurso literario-radiofónico-teatral un discurso fundamentalmente poliacroático.

También en esta versión literaria de *La última dicha* destaca un ferviente componente religioso, que pasa a un primer plano desde el mismo comienzo con la escena de la procesión del Santo Sepulcro, esa escena primera que es ralentizada, casi de un modo cinematográfico, para darle si cabe mayor dramatismo al silencio que reina en el inicio del relato. Desde estas claves ha de leerse, por otra parte, un firme repudio del suicidio y hasta la reivindicación de un modelo femenino, todo ello acorde con planteamientos ideológicos propios del discurso nacional-católico que encuentran su expresión en ciertos campos léxico-semánticos recurrentes como el religioso (por ejemplo, en ese comienzo, la protagonista femenina es presentada directamente en la procesión, enferma y enajenada, pero arrepentida y mártir). Se trata de destacar, pues, tan sólo algunos componentes compartidos por estos discursos en forma de novelas cortas, componentes tanto retóricos como ideológicos, cotextuales y contextuales que inciden en su acercamiento interdiscursivo en esa coyuntura histórica.

en un lecho de muerte). También el título posee esa doble dirección connotativa: aunque sea la última dicha vivida por los personajes, Fernando y Carmen, tras su separación antes de la muerte de la protagonista femenina, resulta un relato *dichoso* (y moralizante): “una última dicha: la de saberse comprendido al fin por aquel que tanto daño hizo con su incompreensión”. Las expectativas así lanzadas, como en los mejores seriales, se verán cumplidas. Por otra parte, en lo referente al teatro, se ha de considerar su estructuración en dos componentes, el literario —el texto propiamente— y el espectacular —la representación—, la suma de los cuales conforma el hecho teatral, entendido éste, pues, como una forma de comunicación, imaginaria y compleja, que consta de dos fases asociadas a cada una de las partes detectadas en él, texto y representación (Bobes Naves 1997). Por ello, nos limitamos en definitiva al análisis de una novela corta, sin por ello obviar la potencialidad de un estudio interdiscursivo propiamente intrínseco que compaginara ambos componentes a partir de esta obra en particular, que alberga pasajes que resultan verdaderas escenas teatrales y que, entre otras características, contribuiría a poner el acento de nuevo sobre la cuestión de la cultura oral y la poliacroasis.

3. LA MALEABILIDAD DISCURSIVA DE LA NOVELA CORTA AL SERVICIO DE LA ADAPTACIÓN Y LA CULTURA POPULAR Y ORAL

Estas consideraciones tienen como causa-consecuencia la incidencia y la revitalización de la maleabilidad propiamente discursiva de un género escurridizo como la novela corta, explotado por y para la adaptación, un género narrativo cuya esencia se podría calificar de interdiscursiva y “comparable”. Ejemplar es la tendencia a comparar y situar la novela corta *entre discursos* o entre géneros como el cuento o la novela por parte de la teoría (Baquero Goyanes 1949) y por la de la práctica tal y como se está comprobando, problemática que encuentra parte de su expresión en la propia oscilación terminológica y/o conceptual al referir dicho género literario. En cuanto a esa “intergeneridad” intrínseca, se vería favorecida, igual que por el carácter proteico señalado por Bajtin (1989) para la novela en general, por ese experimentalismo propiciado por la novela corta. Sin embargo, en el devenir evolutivo de los géneros literarios narrativos, los cruces no sólo no son ineludibles, sino también necesarios incluso para la propia supervivencia; es más, esas propiedades narrativas y discursivas en general, variables en el uso y el abuso, conseguirían hacerse con una especificidad tal que, continuando con la terminología de García Berrio y Huerta Calvo (1992), conseguirían dar a luz un nuevo y radical miembro, el antigénero o incluso el contragénero, un *bastardo* que sólo se despegaría de lo ideológico pero no de lo formal.

Así, revalorizando el mestizaje discursivo, sólo habría cabida para lo plurigenérico, o, si se prefiere, lo intergenérico y hasta lo interdiscursivo. En este sentido, el género de la novela corta se vería “prostituido” por sus congéneres, calificándolo de “exógeno” y hasta de “mass-mediático” (Martínez Arnaldos 1993: 14). Pero, como para los otros discursos artísticos analizados, se reclama su dimensión histórico-sociológica, que “exigirá la visión de la *novela corta* como producto de una involución a partir del sentido crítico de Cervantes, tanto desde el punto de vista formal como desde el ideológico” (Rodríguez Cuadros 1996: 35), en este caso haciendo depender este género de la cultura también autoritaria de los siglos XVI y XVII. Además, ya en el seiscientos, las novelas cortas tenían mucho de teatral (Baquero Goyanes 1983), igual que las de finales del XIX y principios del XX, momento del éxito de las novelas cortas teatrales (Martínez Arnaldos 1975: 108-111).

Esta cuestión nos conduce a otra de las implicaciones de este estudio, la preeminencia de una proyección discursiva de lo propiamente oral sobre el arte popular en general, que relacionaremos una vez más con el género narrativo de la novela corta que favoreció esas adaptaciones ya en su época dorada en el primer tercio del siglo XX, relacionadas con la corriente también popular de espectáculos como el boxeo o el music-hall, además del naciente cine y el popularísimo teatro (como analiza M. Martínez Arnaldos en el estudio incluido igualmente en este volumen o U. Lada al relacionar desde la interdiscursividad el carácter espectacular que otorga la oralidad al texto narrativo). Otro éxito lo supuso la vinculación con el cuplé, como estudia Rivalan-Guého (2007), quien concluye, precisamente destacando la relevancia de la cultura oral, que dicha relación formaría ya parte de un bien cultural propiamente español (sin negar

las influencias cosmopolitas), tal y como demostraría un amplio abanico de temas recurrentes entre estos dos discursos, temas que junto a otros componentes pasarían a la cultura escrita y, por ende, a otro código y otro discurso, sin dejar de enfatizar su poder cultural y hasta mediático.⁵

4. POLIACROASIS Y FUNCIÓN FÁTICA DE LO PARTICULAR

Se ha referido una serie de componentes discursivos genéricos (Albaladejo 1999) compartidos, en absoluto de manera casual, sino históricamente, por las clases de discursos escogidas. En este caso, literatura de quiosco, películas de cine, seriales radiofónicos y hasta obras teatrales comparten un espectro temático que tiende a lo melodramático o lo “rosa” —fusionado con lo bélico, lo religioso y lo político—, un continuismo o un tradicionalismo también estilístico y temático alternado con una disidencia artística e ideológica, técnicas retóricas que contribuyen a acentuar el suspense de manera similar a los folletines decimonónicos, cierta teatralidad o preeminencia de los diálogos, etc., todo ello con consecuencias “externas” como, por ejemplo, la profesionalización y emancipación de un nuevo tipo de artista o escritor o como la periodización a la que es llamado su público (un día de la semana o una franja horaria que se relaciona con las tácticas massmediáticas que ya se venían ensayando).

En cuanto a la poliacroasis (Albaladejo 2009b), no sólo ésta se hace presente en el discurso propiamente retórico, sino también en el literario o en el artístico en general; de hecho, aproximaría discursivamente las clases cinematográfica, radiofónica y literaria (así como la teatral), sin obviar el componente visual y espectacular del cine o el teatro frente a lo solitario de una lectura literaria, aunque nos refiramos a colecciones literarias populares de numerosas tiradas; sólo algunos ejemplos: en las películas *Bienvenido, Mister Marshall* y *Los últimos de Filipinas* sobrevuela una voz narradora, no encarnada en ningún personaje, que se dirige a los espectadores mientras hila la historia en cuanto relato y también en cuanto discurso con una interpretación orientada (especialmente en la segunda). Ejemplo de poliacroasis también lo ofrecería el discurso ya célebre en la historia del cine español del alcalde de Villar del Río en la primera película, en la que, además, esa voz *en off* que no disimula la primera persona del singular también dirige el relato de la versión literaria. En ese primer capítulo, «El

5. “Al pasar del espacio de la cultura oral a la cultura escrita se produce un cambio significativo: la transformación del cuplé y de la cupletista en modelos estereotipados. La cupletista se convierte en el prototipo de mujer liviana, metida en asuntos de amor capaces de apasionar al público. Lo mismo pasa con los lugares que pierden su autenticidad para convertirse en tópicos de la geografía novelesca y, desde un punto de vista literario, contribuyen a la economía del relato de manera muy interesante. Basta con mencionar el Apolo para que, inmediatamente, se abra en la mente del lector un espacio de representación que permite al narrador ahorrarse descripciones que alargan el relato y cansan al lector. [...] El cuplé anuncia el paso de una cultura “activa” a una cultura “pasiva” y, más aún, de una cultura del texto a una cultura del sonido (y de la imagen). Su responsabilidad cultural e ideológica en todas estas evoluciones capitales no ofrece la menor duda” (Rivalan-Guégó 2007: 70).

pueblo», prima la narración al introducir e informar, pero en otros como el tercero, «European Recovery Program», destaca el diálogo, propio del cine y también del teatro y hasta de la radio, como se aprecia en la versión novelada del serial. La poliacroasis externa es poderosa retóricamente y también espectacularmente, popularmente, lo que podría ser alegado como una causa del éxito de ciertos discursos como el radiofónico, hecho que invitaría a su vez a la adaptación literaria impregnada de poliacroasis interna (sin negarle el papel de la pragmática interna al primero ni de la externa a la segunda).⁶

Esos componentes vinculados aquí con la poliacroasis se podrían relacionar a su vez con una retórica del *delectare* y con la variedad que reclama cierto público de discursos artísticos populares: por ejemplo, entre otros motivos, por su proyección retórica discursiva salvando las diferencias de código, por la variedad que exige y busca el entretenimiento, por su cercanía al público que se “engancha” a esas formas de espectáculo o de consumo y que exige agilidad a relatos ya sean filmicos, radiofónicos o literarios, etc., propiedades que se yuxtapondrían discursivamente sobre todo en contextos pretendidamente homogéneos desde la ideología, contextos que favorecerían al mismo tiempo una retórica también homogénea, convincente, atrayente, poder que no entraría en contradicción con la polirrecepción del fenómeno poliacroático.

Interesa reclamar el concepto de ‘poliacroasis’ para esta aplicación teórico-analítica de la interdiscursividad por su vinculación justamente con una retórica cultural, en cuya amplitud se enmarcarían los discursos analizados dentro del contexto histórico concretado: se podría hablar de una retórica cultural, ideológica, política propia del franquismo, a la que respondería declaradamente un amplio espectro cultural, emparentado con las obras cinematográficas *La guerra de Dios* o *Los últimos de Filipinas*, en el que, con todo, no cabrían generalizaciones, como nos advierte *Bienvenido, Mister Marshall*. Esas mismas generalizaciones han de ser evitadas a toda costa en otra cuestión traída aquí a colación como es la problemática de lo popular o lo paracultural.

Del mismo modo que hablamos de esos componentes discursivos comunes, optamos por referirnos ya no a una paraliteratura o una paracultura, sino a unos criterios paraliterarios (Couégnas 1992), cuya proyección discursiva externa e interna, considero, explicarían en gran parte ese amplio territorio interdiscursivo compartido por las clases analizadas. Así, cabría hablar de una preeminencia de esos rasgos paraculturales, en detrimento de una paraliteratura o una paracultura al margen de un discurso retórico cultural amplio o canonizado. Aunque Couégnas se centre en la ficción novelesca, considera que “le champ paralittéraire (ou “paraculturel”) dans son ensemble est donc beaucoup plus vaste que l’objet” (Couégnas 1992: 24). Y entre esas propiedades que aquí allegamos en tanto que componentes discursivos destacan algunos de los compar-

6. “Y es precisamente la recursividad de la pragmática la clave de la comunicación que aparece representada en el objeto lingüístico, literario y no literario, en el que hay comunicación interna, comunicación dentro del texto, además de la comunicación externa en la que se sitúa el texto como objeto de producción, transmisión y recepción” (Albaladejo 2009b: 5). Se podría vincular con la recursividad observada en cada una de las obras analizadas a la reflexividad, a lo metalingüístico, a la relación entre el enunciado y la enunciación, a las alusiones a lo oral indirectamente al referirse al “relato” o a la “historia”...; en definitiva, a lo que se cuenta y cómo se cuenta, ya sea por el narrador literario, cinematográfico o radiofónico.

tidos por nuestras clases discursivas, como el predominio de la acción en el relato, el recurso a los estereotipos y hasta la preocupación por cierta transparencia del lenguaje o de la polarización propiamente ideológica, características de ese modelo paraliterario —y, como tal, abstracto— a las que más adelante se añadirá, siguiendo el esquema jakobsoniano, el énfasis en la función fática, conativa y referencial, que aquí queremos relacionar, para terminar con la poliacroasis en la representación literaria como componente de la retórica cultural.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBALADEJO, T., «Los géneros retóricos: clases de discurso y constituyentes textuales», en: I. Paraíso Almansa (coord.): *Téchne Rhetoriké. Reflexiones actuales sobre la tradición retórica*, Valladolid: Universidad de Valladolid 1999, 55-64.
- , «La lingüística del texto y el análisis interdiscursivo en la literatura comparada», en: A. Penas / R. González (eds.): *Estudios sobre el texto. Nuevos enfoques y propuestas*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2009, 89-113.
- , «La poliacroasis en la representación literaria: un componente de la retórica cultural», *Castilla. Estudios de Literatura* 0 (2009), 1-26.
- BALSEBRE, A., *Historia de la radio en España (1874-1985)*. 2 vols. Madrid: Cátedra 2001.
- BAQUERO GOYANES, M., *El cuento español en el siglo XIX*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas 1949.
- , «Comedia y novela en el siglo XVIII», en: VV.AA.: *Serta Philologica Fernando Lázaro Carreter*. Madrid: Cátedra 1983, 13-29.
- BAJTIN, M., *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus 1989.
- BOBES NAVES, M. C., *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco Libros 1997 (2ª edición corregida y ampliada).
- COUÉGNAS, D., *Introduction à la paralittérature*. París: Seuil 1992.
- FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, J. M., *La Novela del Sábado (1953-1955). Catálogo y contexto histórico-literario*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas 2004.
- GARCÍA BERRIO, A. / J. HUERTA CALVO, *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Cátedra 1992.
- MAGNIEN, B. *ET ALII, Ideología y texto en El Cuento Semanal (1907-1912)*. Madrid: Ediciones de la Torre 1983.
- MARTÍNEZ ARNALDOS, M., *La novela corta española en el primer tercio del siglo XX. Teoría y práctica*. Murcia: Universidad de Murcia 1975.
- , *La novela corta murciana. Crítica y sociología*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio 1993.
- NEUSCHÄFER, H.-J., *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura: novela, teatro y cine bajo el franquismo*. Barcelona/Madrid: Anthropos / Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas 1994.
- NICOLÁS, E., *La libertad encadenada. España en la dictadura franquista*. Madrid: Alianza Editorial 2005.

- PUJANTE SEGURA, C., «El determinismo de la historia sobre la literatura: *La Novela del Sábado* (1953-1955). Novelas cortas, escritoras y franquismo», en: F. Carmona Fernández / J. M. García Cano (eds.): *La Literatura en la Historia y la Historia en la Literatura. In honorem Francisco Flores Arroyuelo*. Murcia: Universidad de Murcia 2009, 291-308.
- RIVALAN GUÉGO, C., «El cuplé, la cupletista, el escritor y el lector. Presencia de la cultura oral en las colecciones de novelas cortas de gran divulgación (1907-1933)», *Cultura escrita y sociedad. "Cien años más tarde. Las colecciones literarias de gran divulgación y la cultura escrita en la España de principios del xx"* 5 (2007), 52-72.
- RODRÍGUEZ CUADROS, E., «La novela corta del Barroco español: una tradición compleja y una incierta preceptiva», *Monteagudo* 1 (1996) (3ª época), 27-46.
- SÁNCHEZ-ÁLVAREZ INSÚA, A., «Luisa Alberca y la generación de señas de identidad en el primer franquismo», *Arbor* 720 (2006), 469-487.
- VV.AA., *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra 2005 (5ª edición).
- VV.AA., «Centenario de *El Cuento Semanal*», *Monteagudo* 12 (2007) (3ª época).