Teoría y práctica del comentario literario

José Antonio
Hernández Guerrero

SERVICIO DE PUBLICACIONES UNIVERSIDAD DE CADIZ

José Antonio Hernández Guerrero

TEORÍA Y PRÁCTICA DEL COMENTARIO LITERARIO

Cádiz, 1996

© JOSÉ ANTONIO HERNÁNDEZ GUERRERO
SERVICIO DE PUBLICACIONES DE LA UNIVERSIDAD DE CÁDIZ
Edita: SERVICIO DE PUBLICACIONES DE LA UNIVERSIDAD DE CÁDIZ
I.S.B.N.: 84-7786-350-4
Depósito Legal: CA-400-96
Diseño y maquetación: CREASUR, S.L.

JIMENEZ-MENA, ARTES GRAFICAS, S.L.
c/. La Línea de la Concepción, s/n
Zona Franca (Cádiz)

Printed in Spain

ÍNDICE

0.- INTRODUCCIÓN

1.0.- CONSIDERACIONES ELEMENTALES SOBRE LA CRÍTICA LITERARIA

1.1.0.- La crítica y la lectura literarias
1.1.1.- *La crítica estimula la lectura*
1.1.2.- *La crítica orienta la lectura*
1.1.3.- *La crítica fundamenta la lectura*

1.2.0.- Los instrumentos para la crítica literaria
1.2.1.- *Unos principios teóricos elementales*
1.2.2.- *Unos criterios prácticos de análisis*
1.2.3.- *Unas pautas metodológicas sencillas*

2.0.- PRESUPUESTOS BÁSICOS DE LA CRÍTICA LITERARIA

2.1.0.- La lectura literaria es una tarea compleja contradictoria y gradual
2.1.1.- *Leer es descifrar*
2.1.2.- *Leer es contextualizar o recontextualizar*
2.1.3.- *Leer es analizar*
2.1.4.- *Leer es disfrutar*

2.2.0.- La lectura literaria es una actividad creadora
2.2.1.- *La lectura literaria da sentido al mundo*
2.2.2.- *La lectura literaria interpreta al hombre*
2.2.3.- *La lectura literaria crea una nueva realidad*

3.0.- CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA CRÍTICA LITERARIA

3.1.- La crítica literaria es una labor mediadora y didáctica
3.2.- La crítica literaria es diversa
3.3.- La crítica literaria es provisional
3.4.- La crítica literaria es concreta
3.5.- La crítica literaria es personal

4.0.- LAS CUESTIONES PREVIAS: CRITICAR ES PREGUNTAR

4.1.- Criticar es situar la obra
4.2.- Criticar es verificar las expectativas del lector
4.3.- Criticar es examinar los prejuicios
4.4.- Criticar es identificar las claves interpretativas
4.5.- Criticar es valorar la calidad literaria

5.0.- LA NOCIÓN DE "LITERATURA" COMO PRINCIPIO, CRITERIO Y PAUTA PARA LA CRÍTICA LITERARIA

5.1.0.- La obra literaria es una creación artística
5.1.1.- *Armonía*

5.1.2.- *Mímesis*
5.1.3.- *Ficción*
5.1.4.- *Forma privilegiada de conocimientos*
5.1.5.- *La literatura como autoexpresión*
5.1.6.- *Otras teorías*

5.2.0.- La literatura es un lenguaje peculiar
5.2.1.- *Señal que llama la atención sobre sí misma*
5.2.2.- *Signo que informa de una realidad diferente*
5.2.3.- *Síntoma que revela al autor*
5.2.4.- *Símbolo que identifica y refleja las aspiraciones de los lectores*

5.3.0.- La literatura como creación lingüística
5.3.1.- *El principio de actualización*
5.3.2.- *El principio de intertextualidad*
5.3.3.- *El principio de coherencia*

6.0.- TIPOS DE COMENTARIOS DE TEXTOS

6.1.0.- El comentario didáctico
6.1.1.- *Ilustrar conceptos*
6.1.2.- *Orientar la lectura*
6.1.3.- *Educar el gusto*

6.2.0.- El comentario periodístico
6.2.1.- *Publicitario*
6.2.2.- *Interpretativo*
6.2.3.- *Valorativo*

6.3.0.- El comentario científico
6.3.1.- *El comentario filológico*
6.3.2.- *El comentario histórico*
6.3.3.- *El comentario lingüístico*
6.3.4.- *El comentario estilístico*
6.3.5.- *El comentario tematológico y temático*
6.3.6.- *El comentario sociológico*
6.3.7.- *El comentario psicológico*
6.3.8.- *El comentario estético*
6.3.9.- *El comentario antropológico*
6.3.10.- *El comentario pragmático lingüístico*
6.3.11.- *El comentario referencial*

7.0.- LA CRÍTICA DE LOS GÉNEROS LITERARIOS

7.1.0.- Las propiedades comunes a los diferentes géneros literarios
7.1.1.- *Ficcionalidad*
7.1.2.- *Ambigüedad*
7.1.3.- *Connotación*
7.1.4.- *Belleza*

7.2.0.- La crítica de los textos líricos
7.2.1.0.- *Las características del texto lírico*
7.2.1.1.- Carácter decorativo
7.2.1.2.- Carácter sentimental
7.2.1.3.- Carácter lúdico

7.2.2.0.- *Los procedimientos de los textos líricos*
7.2.2.1.- La expresión escrita
7.2.2.2.- La expresividad fónica
7.2.2.3.- La expresividad gramatical
7.2.2.4.- La expresividad léxico-semántica

7.3.0.- La crítica del texto narrativo
7.3.1.0.- *Las características del texto narrativo*
7.3.1.1.- Grado de realismo
7.3.1.2.- Poder de captación

7.3.2.0.- *Los procedimientos del texto narrativo*
7.3.2.1.- Presencia de un narrador
7.3.2.2.- Manipulación del tiempo
7.3.2.3.- Manipulación del espacio
7.3.2.4.- Organización de la trama y del discurso narrativos
7.3.2.5.- La pintura de los personajes

7.4.0.- El comentario del texto teatral
7.4.1.0.- *Las características del texto teatral*
7.4.1.1.- Representatividad
7.4.1.2.- Uso de lenguajes extraverbales
7.4.1.3.- Forma dialogada autónoma.

7.4.2.0.- *Los procedimientos teatrales*
7.4.2.1.- Actualización temporal y espacial
7.4.2.2.- Encarnación de personajes y de comportamientos

BIBLIOGRAFÍA

0.- INTRODUCCIÓN

Nos hemos decidido a escribir y a publicar este libro con el propósito y con la preocupación de que resultara un instrumento útil para el análisis crítico de las obras literarias. A pesar del carácter práctico de esta obra, hemos evitado reducirla a un mero recetario y, en consecuencia, no limitamos el contenido a la formulación de las pautas de análisis sino que ofrecemos pistas para que el crítico descubra los fundamentos reales de sus impresiones y de sus juicios personales, para que explicite los principios que de hecho orientan su lectura y para que identifique los criterios interpretativos y valorativos de sus comentarios. Nos hemos esforzado en exponer las ideas de una manera comprensible y, en aras de esa claridad, no hemos dudado a la hora de seleccionar los contenidos y de sacrificar algunas informaciones y reflexiones. Nuestro afán de sintetizar con el fin de que la lectura resultara cómoda nos ha obligado, a veces, a prescindir de matices, de distinciones y de referencias. Renunciamos, por lo tanto, desde el principio al objetivo de la exhaustividad y partimos del supuesto de que un libro de esta naturaleza -didáctica y divulgadora- nunca estará completo.

En síntesis, podemos decir que el objetivo de este libro es ayudar a los críticos y a los profesores a buscar fórmulas para hacer más conscientes, rigurosos y sólidos sus comentarios, y más interesante y placentera la lectura de las obras literarias. Para conseguir estas metas proponemos unas ideas, unos criterios de análisis y unas pautas metodológicas, articulados de la siguiente manera:

En primer lugar, hacemos algunas consideraciones elementales sobre la lectura y sobre la crítica de la literatura: explicamos las relaciones recíprocas entre estas dos tareas convergentes y complentarias, y justificamos la necesidad de que la crítica esté apoyada en unos principios teóricos, justificada por unos criterios prácticos y orientada por unas pautas metodológicas.

Seguidamente, explicitamos los presupuestos básicos de la crítica literaria: la complejidad de la lectura y su extraordinario poder creativo.

A continuación, definimos las características generales de la crítica literaria y, en especial, su función didáctica y su índole diversa, provisional, concreta y personal: el crítico es un lector cualificado que sirve de intermediario entre el autor y los destinatarios y, en consecuencia, debe conocer la obra, al creador y a los lectores.

En la cuarta parte del libro llamamos la atención sobre determinadas cuestiones que, aunque son fundamentales, no suelen ser estudiadas en muchos manuales: insistimos que criticar una obra es cuestionarla, es hacer conscientes las preguntas implícitas que mueven a leerla: es examinar las expectativas, los prejuicios que van a determinar la interpretación y la valoración de los lectores.

La parte central del libro está dedicada a profundizar en la noción de "literatura" para poder utilizarla como principio, como criterio y como pauta para la crítica literaria. En especial subrayamos los tres rasgos -estético, semiológico y lingüístico- que, a lo largo de la tradición, han constituido los principios creativos y los criterios clasificatorios y, a veces, valorativos.

Distinguimos y describimos los principales tipos de comentarios literarios determinados por los objetivos que pretenden y por los destinatarios a los que se dirigen: la didáctica, la periodística y la científica.

Finalmente, y apoyándonos en los rasgos caracterizadores más importantes, trazamos unas pautas metodológicas con el propósito de orientar la crítica de las composiciones pertenecientes a los diferentes géneros literarios tradicionales: el lírico, el narrativo y el teatral.

Hemos formulado las definiciones de las nociones de la manera más clara posible para que, sin perder el rigor, sean fáciles de comprender y aplicables como criterios de análisis en los comentarios de los textos. Ilustramos las explicaciones teóricas con críticas elaboradas por especialistas cualificados y contemporáneos: muchos de ellos son acreditados investigadores y profesores experimentados que, en la actualidad, desempeñan su labor en diferentes universidades españolas.

Queremos advertir que no pretendemos ofrecer un tratado de Teoría de la Literatura ni un Método original de Crítica Literaria. Insistimos en que explicamos nociones teóricas sólo en la medida en que nos sirven de puntos de apoyo y de guías operativas para el análisis crítico. Se trata, por lo tanto, de facilitar una "lectura pragmática" de la teoría. Nuestra propuesta no es nueva, sino que constituye una selección de los conceptos más repetidos en los manuales y más utilizados, aunque no siempre de manera consciente, en los comentarios críticos. Nuestra es sólo la elección, la interpretación y la aplicación de dichos conceptos.

1.0. CONSIDERACIONES ELEMENTALES SOBRE LA CRÍTICA LITERARIA

1.1.0.– La crítica y la lectura

Teniendo en cuenta el carácter pedagógico y básico de esta obra, que pretende ser un método de crítica literaria, la comenzamos exponiendo unos principios teóricos elementales, unos criterios prácticos de análisis y unas pautas metodológicas sencillas, con el propósito de que ayuden al profesor a cumplir su tarea de mediación didáctica y con la intención de que le sirvan al crítico de instrumentos válidos para estimular, para orientar y para fundamentar una lectura reflexiva y placentera de la literatura. No podemos perder de vista que el destino natural de la obra literaria es su lectura y hemos de tener claro que la lectura es una destreza que se aprende y se perfecciona mediante la práctica eficazmente dirigida.

Esta obra, por lo tanto, no sustituye la lectura de la verdadera literatura sino que pretende favorecerla e intensificarla. Nos atreveríamos a afirmar todavía más: las ideas, los criterios y las pautas que aquí exponemos solamente cobran sentido si están precedidos, acompañados y seguidos de la lectura de obras literarias. Este libro no sirve para aprenderlo sino para aplicarlo, para llevarlo a la práctica y para verificar en ella su utilidad.

Tras la explicación de cada una de las nociones, transcribimos algún texto y sugerimos la lectura de otros, pero, naturalmente, el lector debe usar de su libertad para comprobar la validez de nuestras propuestas en sus lecturas preferidas. Aunque sea una obviedad, hemos de proclamar que un crítico literario es, sobre todo, un lector inteligente y apasionado de literatura que asume la misión de ganar nuevos lectores y de orientarlos y entusiasmarlos.

1.1.1.– *La crítica estimula la lectura*

La primera consecuencia que extraemos de la idea anterior es que el crítico debe cumplir la función de **estimular** la lectura. El crítico literario debe ser un "filólogo" en el sentido etimológico del término: un amante, un enamorado, un entusiasta de la palabra escrita, y debe mostrar su interés por hacer partícipes a los demás de sus experiencias plancenteras.

En primer lugar, por lo tanto, la crítica ha de despertar el interés de los destinatarios o posibles lectores, y para ello ha de señalar aquellos aspectos de la obra que resulten atractivos, y ha de destacar los valores cotizables en un momento y en un ambiente determinados. El crítico ha de indentificar las expectativas de los lectores y, en el caso de que no existan, ha de crearlas.

El crítico, por lo tanto, ha de ser un "propagandista" de la literatura en general y, para ello, ha de conocer por propia experiencia los valores y los alicientes que la lectura ofrece; ha de saberlos explicar con claridad y hasta con cierto entusiamo.

1.1.2.- *La crítica orienta la lectura*

La lectura de la literatura –de igual manera o, quizás, con mayor intensidad que las demás experiencias humanas– es personal e intransferible: cada lector hace su propia lectura. Pero este hecho no implica la imposibilidad o la inconveniencia de una ayuda orientadora.

La crítica literaria, en segundo lugar, ha de **orientar** la lectura. El crítico es el guía experimentado que conoce previamente las dificultades y los alicientes del camino, el profesional cualificado que está en posesión de las claves y de las estrategias que hacen de la lectura literaria una aventura apasionante.

1.1.3.- *La crítica fundamenta la lectura*

Finalmente, la crítica sirve para hacer conscientes las raíces profundas del placer estético que proporciona la lectura y para descubrir los fundamentos de los juicios que merece la obra literaria.

La lectura de la literatura es un proceso reflexivo que se intensifica en la medida en que el lector advierte el funcionamiento de los mecanismos psicológicos conscientes e inconscientes, y la influencia de los factores culturales y lingüísticos que intervienen. La literatura es, no lo olvidemos, un producto cultural cuya consistencia se la proporcionan las múltiples capas que las tradiciones han ido sedimentando. Para disfrutar en profundidad resultará muy útil conocer la composición de las diferentes aportaciones.

Leerá, sin duda alguna, con mayor provecho y deleite una composición de Garcilaso, por ejemplo, quien conozca las características generales del Renacimiento[1], su estética, los problemas específicos del Renacimiento español, la lengua española en el Siglo de Oro, los temas y las formas de la literatura renacentista, los géneros literarios y, concretamente, las nuevas estructuras métricas, etc.

1.2.0.- LOS INSTRUMENTOS PARA LA CRÍTICA LITERARIA

La **crítica literaria** es una actividad compleja y difícil que requiere el uso de instrumentos adecuados que faciliten la exposición de explicaciones claras y coherentes, y la formulación de juicios sólidos y acertados. No podemos perder de vista que la **crítica literaria** es una labor **técnica**, ni que, aunque su práctica se enriquece con las intuiciones, el ingenio y las habilidades personales del crítico, se debe apoyar en una base teórica consistente y ha de usar los procedimientos metodológicos y didácticos ya experimentados con éxito a lo largo de una dilatada y rica tradición. Los principales instrumentos son

los principios teóricos,

los criterios prácticos y

las pautas metodológicas.

(1) La organización política, social y económica, las innovaciones científicas y artísticas, la nueva relación entre mundo, hombre y Dios, el sentido racional, el ansia de saber y el deseo de llegar a un conocimiento universal, el interés por toda la cultura clásica, las transformaciones del sentimiento religioso, etc.

1.2.1.- *Unos principios teóricos elementales*

Partimos del convencimiento de que la crítica literaria se debe elaborar apoyándose sobre la base de unos principios teóricos –concebidos, al menos, como la condensación de experiencias acumuladas–, construidos sobre una red consistente de nociones sólidas y de clasificaciones coherentes. El crítico que, además de interpretar y de valorar la obra, pretenda cumplir su función mediadora entre el autor y los lectores, deberá ser capaz de aplicar con rigor y de explicar con claridad los fundamentos epistemológicos, semióticos, estéticos y lingüísticos de sus juicios. Deberá responder de una manera coherente a preguntas fundamentales sobre cuestiones básicas como, por ejemplo, ¿qué es literatura?, ¿para qué sirve?, ¿cómo se elabora?, ¿cómo se lee? Por eso, para efectuar la lectura crítica deberá poseer –además del conocimiento de las normas de cada época y de los caracteres del género y del estilo a los que pertenece la obra literaria– unas definiciones teóricas claras que hagan posible un análisis concienzudo del funcionamiento y de los mecanismos que intervienen en los procesos de elaboración y de recepción: en la tarea compleja de la escritura y en la actividad apasionante de la lectura[2].

La crítica literaria no consiste en la mera declaración de la impresión subjetiva que produce la lectura de una obra. Aunque el punto de partida sea esa primera impresión, la meta ha de ser la identificación y la explicación de sus fundamentos tanto objetivos como subjetivos.

1.2.2.- *Unos criterios prácticos de análisis*

La crítica consiste, como es sabido, en aplicar criterios objetivos para la interpretación y para la valoración de los textos. Los criterios son las unidades que sirven de puntos de referencia en los juicios: son las razones en las que se apoyan los comentarios. Criticar es juzgar, y juzgar es medir o pesar; por eso necesitamos medidas y pesas.

Si pretendemos que la crítica literaria sea rigurosa, es imprescindible poseer un conjunto de criterios –pesas y medidas– exactas y fáciles de aplicar como, por ejemplo, el grado de originalidad, la intensidad expresiva, la fuerza sorpresiva, la riqueza decorativa o la finura humorística de los procedimientos utilizados en una obra. Con estas afirmaciones no pretendemos defender que la crítica literaria sea una labor comparable a las

(2) Como es sabido, la indagación y la reflexión sobre los propios comportamientos es una de las características de la condición humana. El hombre, cuando actúa como tal, se pregunta y, a veces se inquieta, por el origen, por el fin, por la naturaleza y por el sentido de sus acciones: no le basta con el conocimiento de los hechos, sino que necesita poseer su explicación y su justificación. Por eso, todos actuamos orientados y apoyados en una Teoría –reflexión sistematizada de los principios–, en una Lógica –formulación del funcionamiento del pensamiento y de la razón– y en una Etica –justificación de las pautas de comportamiento–.
No es extraño, por lo tanto, que la Ciencia de la Literatura, entendida en su acepción más amplia – como la reflexión sobre la naturaleza, sobre el proceso de elaboración y sobre los criterios de interpretación y de valoración de las obras literarias–, fuera una actividad que apareciera al mismo tiempo que las primeras manifestaciones del arte poético y que, de manera más o menos sistemática, las acompañara a lo largo de todo su desarrollo histórico.
Como han puesto de manifiesto los historiadores y los teóricos de la literatura, ya en el mundo griego los poetas explicitaron sus conceptos literarios y los filósofos elaboraron estudios razonados y sistemáticos en los que se pudieran apoyar los juicios críticos y las reflexiones teóricas sobre la naturaleza y sobre la elaboración de las obras literarias. A lo largo de toda nuestra tradición cultural han aparecido múltiples obras que pretendían facilitar la creación literaria y ayudar a su interpretación y a su valoración. Cada una de ellas era deudora de los conceptos clásicos y de las ideas filosóficas y científicas de su tiempo. Pero hemos de esperar hasta el siglo XIX para que, bajo el impulso del espíritu "cientifista" del positivismo decimonónico, surgiera, entre otras disciplinas de reflexión sobre las actividades humanísticas, la Ciencia de la Literatura.

operaciones matemáticas. Como más adelante veremos, en ella intervienen factores subjetivos y cambiantes pero hemos de tener claro que, en cualquier caso, debemos identificarlos y explicarlos de manera razonada. Podemos decir que un poema es "bello" o una imagen es "bonita" o, incluso, que una novela "nos agrada", pero al crítico le hemos de exigir que descubra las razones de dicho "gusto" o "juicio".

La crítica literaria ha de determinar, mediante el uso de criterios adecuados, el carácter literario de una obra, ha de identificar el género al que pertenece, la corriente en la que se inscribe, su situación histórica y su calidad estética.

1.2.3.– *Unas pautas metodológicas sencillas*

La crítica es una destreza que se adquiere y se desarrolla mediante el uso de pautas orientadoras, de caminos diseñados previamente y señalizados con detalle. Aunque cada crítico ha de encontrar su plan, su fórmula y su estrategia propios, en función de las características de la obra que comenta, de los objetivos que persigue y de los destinatarios a los que se dirige, conviene que tenga en cuenta las orientaciones dictadas por los críticos –los maestros– experimentados. Debe actuar de la misma manera que el conductor que decide su propio itinerario tras conocer, al menos mediante el uso de mapas y de planos, las condiciones del paisaje y el funcionamiento del vehículo. Como ejemplos nos pueden servir la distinción de niveles lingüísticos –fonético, gramatical y léxico–, la oposición entre la expresión y el contenido, la comparación con otras obras análogas, la identificación de influencias, la verificación de las intenciones del autor o la valoración de las interpretaciones de los lectores.

Principios fundamentales de la Crítica Literaria

La Crítica Literaria ha de apoyarse en un conjunto sistematizado de principios teóricos que, formulados de manera breve, clara y rigurosa, definan la naturaleza de la creación poética y los caracteres del género al que pertenece. Esta teoría constituye los cimientos sobre los que debemos levantar toda la construcción crítica.

En segundo lugar, debe explicitar los criterios prácticos de análisis que se aplican y las razones que explican una determinada interpretación y valoración del texto que se comenta.

En tercer lugar, ha de trazar las pautas metodológicas, las estrategias de lectura y los procedimientos de escritura que se han utilizado

2.0.- PRESUPUESTOS BÁSICOS DE LA CRÍTICA LITERARIA

2.1.0.- La lectura es una tarea compleja, contradictoria y gradual

El punto de partida de nuestro método de crítica literaria es un presupuesto básico: la lectura de la literatura -incluso cuando se realiza de manera automática- es una tarea **compleja, contradictoria** y **gradual**: en ella intervienen diversos mecanismos y múltiples factores, y es diferente según sean las perspectivas estéticas o culturales y los niveles de profundización. Leer es, además, adentrarse y, al mismo tiempo, salirse de uno mismo: escuchar y hablar, es ser uno mismo y ser otro. El poeta y crítico Pedro Salinas explica estas mismas ideas de manera clara y sencilla en el texto que reproducimos a continuación.

Teniendo en cuenta nuestro planteamiento y objetivo pedagógicos, distinguimos cuatro tipos complementarios de lectura y así afirmamos que leer literatura es **descifrar**, **contextualizar, analizar** y **disfrutar**.

Al objeto de distinguirlos de manera experimental, proponemos que el alumno realice cada una de las lecturas en diferentes textos[1] literarios.

(1) Etimológicamente esta palabra procede del término latino textus que significa "tejido, trama, entrelazado". En Quintiliano ya aparece empleado en el sentido figurado y referido al ámbito de las letras. Este retórico subraya el poder encantador del discurso y afirma que el valor de las palabras varía según *qua compositione... in textu iungatur (Institutiones Oratorias*, IX, 4, 13).

Palabras previas a una lectura de su poesía

(Wellesley College, Mass., 1937)

Voy a decir unas palabras sobre el posible valor de la poesía para los seres humanos. Lo que quiero decir se podría resumir en estas palabras: un poema no es nada. Pero puede serlo todo. Una vez una niña estaba dibujando la calle de una ciudad por la que se paseaba una multitud de personas: y a éstas las representaba por medio de una serie de palotes, de manera que la humanidad quedaba reducida, en el dibujo de la niña, a una serie de números unos. Mirando aquel ingenuo dibujo me di cuenta de la grandeza del hombre, que es también su gran tragedia: consiste en ser un número uno. Es decir, tiene que vivir consigo y para sí. Sin duda, un limpiabotas de Nueva York es un ser muy limitado. Tampoco podemos poner en duda que Napoleón fuera un ser muy limitado: porque no podía ser más que Napoleón. Mas por muy fuerte que sea una personalidad siempre tiene deseos de salir de sí, de enajenarse, de extrañarse. El místico, el bailarín, el poeta, el borracho salen de sí. También el contemplar un cuadro o escuchar una sinfonía es una manera de apartarnos de nuestro propio ser.

Pero a ese impulso de salirnos de nuestro propio ser, de vivir algo que no sea propiamente lo nuestro, de perdernos en lo ajeno, lo acompaña otro impulso no menos fuerte: el de no dejar de ser uno mismo, no perder conciencia de la propia personalidad.

Al que se sale de sí hasta el punto de perder conciencia de sí mismo se le llama "loco". Pues bien, nada es tan enteramente análogo a la poesía como esos dos impulsos contradictorios y complementarios. **Si leemos una novela o vemos un drama, nos salimos de nuestro ser, para vivir el papel de un personaje, para substituir nuestra personalidad por la suya y vivir su vida ficticia, durante un corto plazo de tiempo. Mientras que la lectura de un poema nos saca de nosotros mismos, de nuestra realidad, nos hace perder el sentido de ser uno. Pero, simultáneamente, nos hace volver hacia el interior de nuestro ser: porque los protagonistas del poema leído somos nosotros mismos. Oímos el mismo canto del ruiseñor y sufrimos la misma pena del poeta: lo que a él le ocurrió, nos ocurre también a nosotros, aunque sea en menor escala. Es decir, la lectura del poema nos saca de nuestro limitado yo, para, inmediatamente, volvernos a él. En cierta ocasión el escritor inglés Chesterton estaba haciendo las maletas en su casa de Chelsea. Llegó un amigo y le preguntó: "¿adónde te vas?". "A Chelsea", replicó Chesterton. "Pero, cómo, ¡si estás en Chelsea!" "Es que -contestó Chesterton- voy a Chelsea pasando por París, Berlín, Viena y Constantinopla". Quería decir Chesterton, por supuesto, que cuando se sale de viaje es para regresar al punto de partida.**

Así la lectura de un poema nos saca de nuestro ser, nos separa de nuestro yo superficial, pero sólo para llevarnos a nuestro yo más profundo, para devolvernos a nuestro verdadero ser. Se trata de un viaje de ida y vuelta. Porque cuando leemos un poema que nos conmueve, el poeta se convierte en parte de nuestro ser y, al mismo tiempo, nuestras emociones se identifican con las suyas: lo que fue del poeta se hace nuestro. Y así cuando Miss Equis lee un poema de Shelley ya no es Miss Equis: es Miss Equis más ese poema de Shelley. Y a su vez, el poema es algo más que el poema: es el poema más la personalidad y la emoción de Miss Equis. Esto quiere decir que el poeta, al hacer vivir a otros lo que ha vivido él, multiplica la capacidad vital del poeta y se multiplica a sí mismo.

Para expresar gráficamente lo que quiero decir, podríamos enunciarlo así: *a)* el yo del lector es 1; *b)* el mundo es un todo, la suma, la totalidad; *c)* el poema no leído, en el libro cerrado, no es nada, equivale a cero. Y si colocamos el poema a la derecha del lector, del número uno, el resultado será 10. El cero ha multiplicado (digamos) al uno y lo ha hecho (contrariamente a la regla matemática) diez veces más, lo ha hecho 10. Y el número uno, a su vez, ha dado valor al cero. En suma, se ha verificado la mágica operación de la poesía, la multiplicación de la capacidad de sen-

tir, de entender, de vivir un momento dado. ¡Cuántos ceros se pueden poner a la derecha del número uno, esto es, cuántos poemas pueden multiplicar el espíritu de cada lector! Algo así como un trillón, un número casi infinito. Y así llegamos a un resultado mágico de una aritmética fantástica en la que el ser humano, que era uno en el poema (que era cero, como apunté), alcanza el valor del infinito, es decir, el valor poético puro.

Una de las estudiantes que me escuchan podría objetar: "Sí, eso es cierto, pero, ¿qué sucede si se ponen los ceros a la izquierda del uno? Entonces el uno no cambiaría de valor". Y, en efecto, así sería. Pero respondería también que los poemas, es decir, los ceros, hay que ponerlos siempre a la derecha del uno, porque así estará en el lugar del corazón. Y ahora sólo me resta pedirle perdón al Departamento de Matemáticas por mi fantasía numérica, al de Inglés por mi mala construcción de las frases y al de Dicción por mi execrable pronunciación. Y también al de Biología por mi alusión final al corazón. [A continuación, Pedro Salinas leyó los poemas, 13, 27, 36 y 46 de *Razón de amor* y el 54 de *La voz a ti debida*.]

Pedro Salinas, 1983, *Ensayos Completos*, Madrid, Editorial Taurus, 431-433.

2.1.1.- *Leer es descifrar*

Leer es, en primer lugar, **descifrar** el significado de las palabras de una lengua y los sentidos que adquieren en un texto concreto: es identificar los valores semánticos que, asignados por el uso y consignados en el diccionario, se precisan en la situación locutiva y en el contexto literario en el que están empleados.

Este ejercicio exige la consulta asidua de los diccionarios y enciclopedias y, si se practica de forma constante y sistemática, ayudará notablemente a que se amplíe el vocabulario. Hemos de insistir en que la *riqueza léxica* no es sólo un "adorno cultural", sino una herramienta eficaz de análisis de la realidad. Mediante el aprendizaje de nuevos términos logramos una mayor capacidad de discernimiento, de utilización y de disfrute de los hechos y de las cosas. El lenguaje, no lo olvidemos, nos orienta la mirada y nos facilita la comprensión del mundo.

Para **descifrar** acertadamente un texto literario es necesario poseer conocimiento suficiente de los diversos códigos interpretativos en los que se fundamenta su sentido, sus valores, su unidad y su coherencia. Hemos de advertir que los diferentes códigos -lingüísticos, estéticos, literarios, culturales, éticos, ideológicos, religiosos, etc.- que confluyen en el texto literario no siempre coinciden con los del lector que, como se comprende con facilidad, se alteran en la medida en que éstos cambian de situación geográfica, histórica y cultural.

Ejercicio práctico

- **Lea con atención el texto siguiente**
- **Anote todas las palabras cuyos significados desconoce**
- **Elija el sentido en el que se emplea**

El melcochero

¡Melcochas finas, melcochas! El melcochero va paseando por la feria y lanzando su grito. Son los primeros días de enero; la vieja ciudad tiene un aspecto triste, sombrío; ha desaparecido el tapiz verde-claro de los maizales; en los campos de eriazo se destacan plomizos los olivos; no está ya el cielo azul, y a ratos, el vendaval sopla y hace gemir en los sobrados las viejas ventanitas. *¡Melcochas finas, melcochas!*, repite el melcochero. Una lluvia menuda, intermitente, ha hecho alejarse a la gente de la feria; los feriantes, en sus casillas, pasean arriba y abajo por el angosto pasillo; algunos las han cerrado y cubierto la delantera con los blancos toldos; pasan de tarde en tarde dos o tres labriegos con su paso tardo, indeciso; ha llegado el crepúsculo vespertino y entra el frío prematuro que hace cerrar las puertas y las ventanas, en un ambiente opaco, bajo un cielo plomizo, las campanas de la Colegiata lanzan las campanadas lentas, lentas, del *Angelus*, allá por el extremo de una calleja, pasa un clérigo con el balandrán hinchado por el viento.

¡Melcochas finas, melcochas!, torna a gritar el melcochero. ¿Para qué lanza su grito este melcochero? Él va tristemente paseando por la feria; lleva un ancho fayanco lleno de estas menudas gollerías; pero nadie, nadie, nadie compra sus melcochas. Las luces de la ciudad se van encendiendo; de una tienda sale, sobre la negra calle, como una súbita explosión de luz; en una farmacia brilla el rojo globo del escaparate y en la vetusta torre la esfera del reloj destaca con un suave resplandor blanco. Ya las campanas han callado y no tocan el *Angelus*; hay un momento de profundo reposo en las tinieblas, y de pronto, una campanita chica y otra grande comienzan a entremezclar sus sones tristemente y anuncian una misa de *requiem* para mañana.

¡Melcochas finas, melcochas!, grita el melcochero en la feria; un clown, un pobre clown de los caminos y de las posadas, le mira desde la puerta de su barraca. "Melcochero -le dice- no habrá sido mucha la venta hoy". "Ninguna -replica el melcochero-. ¿Y ustedes, entrada? "Ninguna -contesta el pobre clown. Las campanas prosiguen con sus sones largos, desgarradores; en el viejo casino del pueblo, cuatro o seis hidalgos, sentados en un rincón, cambian de rato en rato una frase anodina. "¿Cree usted -pregunta uno- que esta lluvia durará mucho?" "No sé -contesta otro; el tiempo parece metido en agua". "No ha llovido en todo el otoño", observa un tercero. Las bombitas eléctricas apenas lanzan una luz débil, mortecina; se oye una puerta que golpea a intervalos, furiosa. Todas las casas de la ciudad están cerradas; las calles aparecen solitarias, desiertas; en la feria han sido echados todos los toldos; el clown ha apagado las luces de su barraca; por una callejuela, silencioso, lento, se ha marchado con su ancho cesto el melcochero. Cuando llegue a su casa, una mujer le preguntará: "¿Has vendido mucho, Tomás?" Él dejará el fayanco de las melcochas sobre la mesa y dirá: "Nada".

Azorín, 1954, *España*, Madrid, Espasa-Calpe, S.A.: 107-109.

2.1.2.- *Leer es contextualizar o recontextualizar*

Hasta cierto punto podemos decir que, incluso cuando desciframos un texto -que constituye, como es sabido, la operación más elemental y neutra de la lectura-, lo colocamos en un contexto lingüístico y en una situación temporal, espacial y cultural: en un paisaje determinado, en un momento concreto de la historia, en un nivel social y económico, en una corriente ideológica y estética. El texto lo interpretamos, además, mediante la aplicación de unos esquemas propios determinados por la situación desde la que cada lector lee, desde la perspectiva de sus coordenadas éticas y, en general ideológicas, propias: procesamos la información que recibimos, situándola en nuestro propio horizonte temporal, espacial, valorativo y nocional. La asimilamos, midiéndola y pesándola con nuestras propias categorías estéticas y valores extraliterarios.

Si alguien nos dice que una mujer o un hombre son bellos o feos, elegantes o desaliñados, buenos o perversos, listos o torpes, cada uno de nosotros ve -imagina- un rostro o unas actitudes y unos comportamientos diferentes.

Con la proclamación de esta obviedad o con la banalización de una teoría -que es más compleja y requiere mayores matizaciones- sólo pretendemos explicitar mediante imágenes un presupuesto básico para extraer algunas de sus virtualidades teóricas y de sus consecuencias prácticas[2].

(2) En realidad, éste es uno de los presupuestos comunes que unen en el subsuelo a las teorías literarias modernas. Todas ellas definen la lectura como una actuación sobre el texto. Unas teorías tan diferentes en la superficie como son la Semiología, la Hermenéutica, la Estética de la Recepción e, incluso, la Deconstrucción, conciben y explican la lectura como una **recontextualización**.

Ejercicio práctico

- Tras la detenida lectura del texto siguiente, trate de completar el paisaje que en él se describe y detalle los aspectos concretos que usted imagina: explique, por ejemplo, cómo ve usted la calle, la ciudad de Vetusta, la torre de la catedral, etc.
- Compárelo con otros escenarios que la descripción de "Clarín" le evoca.

La heroica ciudad dormía la siesta. El viento sur, caliente y perezoso, empujaba las nubes blanquecinas que se rasgaban al correr hacia el norte. En las calles no había más ruido que el rumor estridente de los remolinos de polvo, trapos, pajas y papeles, que iban de arroyo en arroyo, de acera en acera, de esquina en esquina, revolando y persiguiéndose, como mariposas que se buscan y huyen y que el aire envuelve en sus pliegues invisibles. Cual turbas de pilluelos aquellas migajas de la basura, aquellas sobras de todo, se juntaban en un montón, parábanse como dormidas un momento y brincaban de nuevo sobresaltadas, dispersándose, trepando unas por las paredes hasta los cristales temblorosos de los faroles, otras hasta los carteles de papel mal pegados a las esquinas, y había pluma que llegaba a un tercer piso, y arenilla que se incrustraba para días, o para años, en la vidriera de un escaparate, agarrada a un plomo.

Vetusta, la muy noble y leal ciudad, corte de lejano siglo, hacía la digestión del cocido y de la olla podrida, y descansaba oyendo entre sueños el monótono y familiar zumbido de la campana de coro, que retumbaba allá en lo alto de la esbelta torre en la Santa Basílica. La torre de la catedral, poema romántico de piedra, delicado himno, de dulces líneas de belleza muda y perenne, era obra del siglo dieciséis, aunque antes comenzada, de estilo gótico, pero cabe decir, moderado por un instinto de prudencia y armonía que modificaba las vulgares exageraciones de esta arquitectura. La vista no se fatigaba contemplando horas y horas aquel índice de piedra que señalaba el cielo; no era una de esas torres cuya aguja se quiebra de sutil, más flacas que esbeltas, amaneradas como señoritas cursis que aprietan demasiado el corsé; era maciza sin perder nada de su espiritual grandeza, y hasta sus segundos corredores, elegante balustrada, subía como fuerte castillo, lanzándose desde allí en pirámide de ángulo gracioso, inimitable en sus medidas y proporciones. Como haz de músculos y nervios, la piedra, enroscándose en la piedra, trepaba a la altura, haciendo equilibrios de acróbata en el aire; y como prodigio de juegos malabares, en una punta de caliza se mantenía, cual imantada, una bola grande de bronce dorado, y encima otra más pequeña, y sobre ésta una cruz de hierro que acababa en pararrayos.

Leopoldo Alas, "Clarín", 1963, *La Regenta*, Barcelona, Planeta: 3-4

2.1.3.- *Leer es analizar*

Leer literatura es analizar el texto: es examinar la función estética y la eficacia expresiva de los procedimientos, recursos y mecanismos literarios. El crítico, como mediador y como pedagogo, debe identificar las claves para la interpretación adecuada de la obra y los fundamentos de las estrategias que podrá usar el lector para **comprender** mejor y para **disfrutar** más. De igual manera que el mecánico avezado conoce la forma de cada una de las piezas, la disposición de los engranajes y el funcionamiento del motor, el profesor y el crítico han de saber componer y descomponer el texto y observar las operaciones y las reacciones racionales, imaginarias y emotivas que intervienen en la escritura y en la lectura. No podemos olvidar un principio fundamental formulado en este mismo libro: "las claves para la crítica de una composición están encerradas en sus propias entrañas".

Ejercicio práctico

- Analice detenidamente el contenido global del poema siguiente.
- Trate de identificar los conceptos o las imágenes que, a su juicio, constituyen las claves para su adecuada comprensión.

ADEMÁS

Júbilo al sol. ¿De quién? ¿De todos? Júbilo.
Un sonreir ya general apenas
De relumbre y penumbra se distingue.
Facilidad de acera matutina,
Deslizamiento de los carruajes
Sin premura hacia un fondo de gran Mayo,
Supremo en la avenida tersamente
Dócil al resbalar de la mañana.
¿Por qué las calles tanto me embelesan
Si nada acciona como tentación
Por mi camino hermoso y cotidiano?
Penden tal vez más densos los follajes,
Olerá más al sol -recién cortada-
La hierba en los declives de un jardín.
¿O debo mi ventura al raudo ataque
-En una sola ráfaga de brisa
Como una embriaguez insostenible,
Si no es un solo instante- del aroma
Que hacia mi alma exhalan esos pinos?
¿O será nada más este calor,
Tan leve y ya tan abrazado al mundo?
Todo apunta hacia un ápice perfecto,
Y sin decir su perfección me colma
De la más clara fe primaveral.
¿Este suelo? Meseta en que me pasmo
De tanta realidad inmerecida,
Ocasión de mi júbilo. Tan firme,
Tan entrañable, tan viril lo siento
Que se confunde con mi propia esencia.
Hoy me asomo feliz a la mañana
Porque la vida corre con la sangre,
Y se me imponen placenteramente
Mi fatal respirar y un sonreir
Sin causa, porque sí, porque es mi sino
Propender con fervor al universo
-Quien, réplica dichosa de los dados,
Responde con prodigios además.
De veras se dirige a mi fervor
Esa luz sonriente en la penumbra
Del pavimento, bajo los follajes,
Sonriente en los claros de los troncos
Y de las hojas más privilegiadas,
Entre el verdor cortés y su ciudad.

Todo es prodigio por añadidura.

Jorge Guillén, *Cántico*, 1962.

2.1.4.- *Leer es disfrutar*

No podemos perder de vista que el destino de la Literatura es el **placer estético**, ni debemos olvidar que la función de la crítica es señalar las claves del **deleite literario**. El objetivo de la enseñanza literaria, por lo tanto, será "**educar el gusto**"[3] y ampliar la capacidad de "**saborear**" la lectura.

Hemos de advertir, sin embargo, que debemos evitar una visión simplista y empobrecedora del **goce estético**: no podemos banalizar el **disfrute literario** ni confundirlo con la **diversión** que experimentamos, por ejemplo, cuando escuchamos un chiste ocurrente. Hemos de tener claro que la lectura literaria es una tarea estética y que la **sensibilidad literaria** es una facultad integradora de índole compleja que abarca la finura sensorial, la delicadeza sentimental y la agudeza reflexiva, tres dimensiones diferentes de la belleza.

(3) Véase Hans-Georg Gadamer, 1984, *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, y G. della Volpe, 1987, *Historia del gusto*, Madrid, Visor.

Ejercicio práctico

- Señale los elementos que, a su juicio, producen sensaciones o sentimientos placenteros: los que provocan emociones, recuerdos de situaciones gratas o graciosas.
- Explique las razones y los fundamentos de dichas reacciones y los mecanismos que la generan.

Capítulo X

Donde se cuenta la industria que Sancho tuvo para encantar a la señora Dulcinea, y de otros sucesos tan ridículos como verdaderos.

Llegando el autor desta grande historia a contar lo que en este capítulo cuenta, dice que quisiera pasarle en silencio, temeroso de que no había de ser creído; porque las locuras de don Quijote llegaron aquí al término y raya de las mayores que puedan imaginarse, y aun pasaron dos tiros de ballesta más allá de las mayores. Finalmente, aunque con este miedo y recelo, las escribió de la misma manera que él las hizo, sin añadir ni quitar a la historia un átomo de la verdad, sin dársele nada por las objeciones que podían ponerle de mentiroso; y tuvo razón, porque la verdad adelgaza y no quiebra, y siempre anda sobre la mentira, como el aceite sobre el agua. Y así, prosiguiendo su historia, dice: que así como don Quijote se emboscó en la floresta, encinar, o selva junto al Toboso, mandó a Sancho volver a la ciudad, y que no volviese a su presencia sin haber primero hablado de su parte a su señora, pidiéndola fuese servida de dejarse ver de su cautivo caballero, y se dignase de echarle su bendición, para que pudiese esperar por ella felicísimos sucesos de todos sus acometimientos y dificultosas empresas. Encargóse Sancho de hacerlo así como se le mandaba, y de traerle tan buena respuesta como le trujo la vez primera.

-Anda, hijo -replicó don Quijote-, y no te turbes cuando te vieres ante la luz del sol de hermosura que vas a buscar. ¡Dichoso tú sobre todos los escuderos del mundo! Ten memoria, y no se te pase della cómo te recibe: si muda las colores el tiempo que la estuvieres dando mi embajada; si se desasosiega y turba oyendo mi nombre; si no cabe en la almohada, si acaso la hallas sentada en el estrado rico de su autoridad; y si está en pie, mírala si se pone ahora sobre el uno, ahora sobre el otro pie; si te repite la respuesta que te diera dos o tres veces; si la muda de blanda en áspera, de aceda en amorosa; si levanta la mano al cabello para componerle, aunque no esté desordenado; finalmente, hijo, mira todas sus acciones y movimientos; porque si tú me lo relatares como ellos fueron, sacaré yo lo que ella tiene escondido en lo secreto de su corazón acerca de lo que al fecho de mis amores toca; que has de saber Sancho, si no lo sabes, que entre los amantes, las acciones y movimientos exteriores que muestran, cuando de sus amores se trata, son certísimos correos que traen las nuevas de lo que allá en lo interior del alma pasa. Ve, amigo, y guíete otra mejor ventura que la mía, y vuélvate otro mejor suceso del que yo quedo temiendo y esperando en esta amarga soledad en que me dejas.

-Yo iré y volveré presto -dijo Sancho-; y ensanche vuesa merced, señor mío, ese corazoncillo, que le debe de tener agora no mayor que una avellana, y considere que se suele decir que buen corazón quebranta mala ventura, y que donde no hay tocinos, no hay estacas; y también se dice: donde no piensan, salta la liebre. Dígolo porque si esta noche no hallamos los palacios o alcázares de mi señora, agora que es de día los pienso hallar, cuando menos lo piense; y hallados, déjenme a mí con ella.

-Por cierto, Sancho -dijo don Quijote-, que siempre traes tus refranes tan a pelo de lo que tratamos cuando me dé Dios mejor ventura en lo que deseo.

Esto dicho, volvió Sancho las espaldas y vareó su rucio, y don Quijote se quedó a caballo descansando sobre los estribos y sobre el arrimo de su lanza, lleno de tristes y confusas imaginaciones, donde le dejaremos, yéndose con Sancho Panza, que no menos confuso y pensativo se apartó de su señor que él quedaba; y tanto, que apenas hubo salido del bosque, cuando volviendo la cabeza, y viendo que don Quijote no parecía, se apeó del jumento, y sentándose al pie de un árbol comenzó a hablar consigo mesmo y a decirse:

-Sepamos agora, Sancho hermano, adónde va vuesa merced. ¿Va a buscar algún jumento que se le haya perdido? -No, por cierto. -Pues ¿qué va a buscar? -Voy a buscar, como quien no dice nada, a una princesa, y en ella al sol de la hermosura y a todo el cielo junto. -Y ¿adónde pensáis hallar eso que decís, Sancho? -¿Adónde? En la gran ciudad del Toboso. -Y bien, y ¿de parte de quién vais a buscar? -De parte del famoso caballero don Quijote de la Mancha, que desface los tuertos, y da de comer al que ha sed, y de beber al que ha hambre. -Todo eso está muy bien. Y ¿sabéis su casa, Sancho? -Mi amo dice que han de ser unos reales palacios o unos soberbios alcázares. -Y ¿habéisla visto algún día por ventura? -Ni yo ni mi amo la hemos visto jamás. -Y ¿pareceos que fuera acertado y bien hecho que si los del Toboso supiesen que estáis vos aquí con intención de ir a sonsacarles sus princesas y a desasosegarles sus damas, viniesen y os moliesen las costillas a puros palos, y no os dejasen hueso sano? -En verdad que tendrían mucha razón, cuando no considerasen que soy mandado y que

Mensajeros sois, amigo,

Non merecéis culpa, non.

-No os fiéis en eso, Sancho; porque la gente manchega es tan colérica como honrada y no consiente cosquillas de nadie. Vive Dios que si os huele, que os mando mala ventura. -¡Oxte, puto! ¡Allá darás, rayo! ¡No, sino ándeme yo buscando tres pies al gato por el gusto ajeno! Y más, que así será buscar a Dulcinea por el Toboso como a Marica por Rávena, o Bachiller por Salamanca. ¡El diablo, el diablo me ha metido a mí esto; que otro no! Este soliloquio pasó consigo Sancho, y lo que sacó dél fue que volvió a decirse: -Ahora bien, todas las cosas tienen remedio, si no es la muerte, debajo de cuyo yugo hemos de pasar todos, mal que nos pese, al acabar de la vida. Este mi amo por mil señales ha visto que es un loco de atar, y aun también yo no le quedo en saga, pues soy más mentecato que él, pues le sigo y le sirvo, si es verdadero el refrán que dice: "Dime con quien andas, decirte he quién eres", y el otro de "No con quien naces, sino con quien paces". Siendo, pues, loco, como lo es, y de locura que las más veces toma unas cosas por otras, y juzga lo blanco negro y lo negro blanco, como se pareció cuando dijo que los molinos de viento eran gigantes, y las mulas de los religiosos dromedarios, y las manadas de carneros ejércitos de enemigos, y otras muchas cosas a este tono, no será muy difícil hacerle creer que una labradora, la primera que me topare por aquí, es la señora Dulcinea; y cuando él no lo crea, juraré yo; y si él jurare, tornaré yo a jurar; y si porfiare, porfiaré yo más, y de manera que tengo de tener la mía siempre sobre el hito, venga lo que viniere. Quizá con esta porfía acabaré con él que no me envíe otra vez a semejantes mensajerías, viendo cuán mal recado le traigo dellas, o quizá pensará, como yo imagino, que algún mal encantador de estos que él dice que le quieren mal la habrá mudado la figura, por hacerle mal y daño.

Con esto que pensó Sancho Panza quedó sosegado su espíritu, y tuvo por bien acabado su negocio, deteniéndose allí hasta la tarde, por dar lugar a que don Quijote pensase que le había tenido para ir y volver del Toboso; y sucedióle todo tan bien, que cuando se levantó para subir en el rucio vio que del Toboso hacia donde él estaba venían tres labradoras sobre tres pollinos, o pollinas, que el autor no lo declara, aunque más se puede creer que eran borricas, por ser ordinaria caballería de las aldeanas, pero como no va mucho en esto, no hay para qué deternernos en averiguarlo. En resolución, así como Sancho vio a las labradoras, a paso tirado volvió a buscar a su señor don Quijote, y hallóle suspirando y diciendo mil amorosas lamentaciones. Como don Quijote le vio, le dijo:

-¿Qué hay, Sancho amigo? ¿Podré señalar este día con piedra blanca, o con negra?

-Mejor será -respondió Sancho- que vuesa merced le señale con almagre, como rétulos de cátedras, porque le echen bien de ver los que le vieren.

-De ese modo -replicó don Quijote-, buenas venturas traes.

-Tan buenas -respondió Sancho-, que no tiene más que hacer vuesa merced sino picar a Rocinante y salir a lo raso a ver a la señora Dulcinea del Toboso, que con otras dos doncellas suyas viene a ver a vuesa merced.

-¡Santo Dios! ¿Qué es lo que dices, Sancho amigo? -dijo don Quijote-. Mira no me engañes, ni quieras con falsas alegrías alegrar mis verdaderas tristezas.

-¿Qué sacaría yo de engañar a vuesa merced -respondió Sancho-, y más estando tan cerca de descubrir mi verdad? Pique, señor, y venga, y verá venir a la Princesa, nuestra ama, vestida y adornada; en fin, como quien ella es. Sus doncellas y ella todas son una ascua de oro, todas mazorcas de perlas, todas son diamantes, todas rubíes, todas telas de brocado de más de diez altos; los cabellos, sueltos por las espaldas, que son otros tantos rayos del sol que andan jugando con el viento, y sobre todo, vienen a caballo sobre tres cananeas remendadas, que no hay más que ver.

-Hacaneas querrás decir, Sancho.

-Poca diferencia hay -respondió Sancho- de cananeas a hacaneas; pero vengan sobre lo que vinieren, ellas vienen las más galanas señoras que pueden desear, especialmente la princesa Dulcinea, mi señora, que pasma los sentidos.

-Vamos, Sancho hijo -respondió don Quijote-; y en albricias destas no esperadas como buenas nuevas, te mando el mejor despojo que ganare en la primera aventura que tuviere, y si esto no te contenta, te mando las crías que este año me dieren las tres yeguas mías, que tú sabes que quedan para parir en el prado concejil de nuestro pueblo.

-A las crías me atengo -respondió Sancho-; porque de ser buenos los despojos de la primera aventura no está muy cierto.

Ya en esto salieron de la selva y descubrieron cerca a las tres aldeanas. Tendió don Quijote los ojos por todo el camino del Toboso, y como no vio sino a las tres labradoras, turbóse todo, y preguntó a Sancho si las había dejado fuera de la ciudad.

-¿Cómo fuera de la ciudad? -respondió-. ¿Por ventura tiene vuesa merced los ojos en el colodrillo, que no ve que son éstas, las que aquí vienen, resplandecientes como el mismo sol al mediodía?

-Yo no veo, Sancho -dijo don Quijote-, sino a tres labradoras sobre tres borricos.

-¡Ahora me libre Dios del diablo! -respondió Sancho-. Y ¿es posible que tres hacaneas, o como se llamen, blancas como el campo de nieve, le parezcan a vuesa merced borrico? ¡Vive el Señor, que me pele estas barbas si tal fuese verdad!

-Pues yo te digo, Sancho amigo -dijo don Quijote-, que es tan verdad que son borricos, o borricas, como yo soy don Quijote y tú, Sancho Panza; a lo menos, a mí tales me parecen.

-Calle, señor -dijo Sancho-; no diga la tal palabra, sino despabile esos ojos, y venga a hacer reverencia a la señora de sus pensamientos, que ya llega cerca.

Y diciendo esto, se adelantó a recebir a las tres aldeanas, y apeándose del rucio, tuvo del cabestro al jumento de una de las tres labradoras, y hincando ambas rodillas en el suelo, dijo:

-Reina y princesa y duquesa de la hermosura, vuestra altivez y grandeza sea servida de recebir en su gracia y buen talante al cautivo caballero vuestro, que allí está hecho piedra mármol, todo turbado y sin pulsos, de verse ante vuestra presencia. Yo soy Sancho Panza su escudero, y él es el asendereado caballero don Quijote de la Mancha, llamado por otro nombre el Caballero de la Triste Figura.

A esta sazón ya se había puesto don Quijote de hinojos junto a Sancho, y miraba con ojos desencajados y vista turbada a la que Sancho llamaba reina y señora; y como no descubría en ella sino una moza aldeana, y no de muy buen rostro, porque era cariredonda y chata, estaba suspenso y admirado, sin osar desplegar los labios. Las labradoras estaban asimismo atónitas, viendo aquellos dos hombres tan diferentes hincados de rodillas, que no dejaban pasar adelante a su compañera; pero rompiendo el silencio la detenida, toda desgraciada y mohina, dijo:

-Apártense nora en tal del camino, y déjenmos pasar, que vamos de priesa.

A lo que respondió Sancho:

-¡Oh princesa y señora universal del Toboso! ¿Cómo vuestro magnánimo corazón no se enternece viendo arrodillado ante vuestra sublimada presencia a la coluna y sustento de la andante caballería?

Oyendo lo cual otra de las dos, dijo:

-Mas ¡jó, que te estrego, burra de mi suegro! ¡Mira con qué se vienen los señoricos ahora a hacer burla de las aldeanas, como si aquí no supiésemos echar pullas como ellos! Vayan su camino, e déjenmos hacer el nueso, y serles ha sano.

-Levántate, Sancho -dijo a este punto don Quijote-; que ya veo que la Fortuna, de mi mal no harta, tiene tomado los caminos todos por donde pueda venir algún contento a esta ánima mezquina que tengo en las carnes. Y tú, ¡oh extremo del valor que puede desearse, término de la humana gentileza, único remedio deste afligido corazón que te adora!, ya que el maligno encantador me persigue, y ha puesto nubes y cataratas en mis ojos, y para sólo ellos y no para otra ha mudado y transformado tu sin igual hermosura y rostro en el de una labradora pobre, si ya también el mío no le ha cambiado en el de algún vestiglo, para hacerle aborrecible a tus ojos, no dejes de mirarme blanda y amorosamente, echando de ver en esta sumisión y arrodillamiento que a tu contrahecha hermosura hago la humildad con que mi alma te adora.

-¡Tomá que mi agüelo! -respondió la aldeana-. ¡Amiguita soy yo de oir resquebrajos! Apártense y déjenmos ir, y agradecérselo hemos.

Apartóse Sancho y dejóla ir, contentísimo de haber salido bien de su enredo. Apenas se vio libre la aldeana que había hecho la figura de Dulcinea, cuando picando a su cananea con un aguijón que en un palo traía, dio a correr por el prado adelante. Y como la borrica sentía la punta del aguijón, que le fatigaba más de lo ordinario, comenzó a dar corcovos, de manera que dio con la señora Dulcinea en tierra; lo cual visto por don Quijote, acudió a levantarla, y Sancho a componer y cinchar el albarda, que también vino a la barriga de la pollina. Acomodada, pues, la albarda, y queriendo don Quijote levantar a su encantada señora en los brazos sobre la jumenta, la señora, levantándose del suelo, le quitó de aquel trabajo, porque haciéndose algún tanto atrás, tomó una corridica, y puestas ambas manos sobre las ancas de la pollina, dio con su cuerpo, más ligero que un halcón, sobre la albarda, y quedó a horcajas, como si fuera hombre; y entonces dijo Sancho:

-¡Vive Roque, que es la señora nuestra ama más ligera que un acotán, y que puede enseñar a subir a la jineta al más diestro cordobés o mejicano! El arzón trasero de la silla pasó de un salto, y sin espuelas hace correr la hacanea como un cebra. Y no le van en zaga sus doncellas; que todas corren como el viento.

Y así era la verdad; porque en viéndose a caballo Dulcinea, todas picaron tras ella y dispararon a correr, sin volver la cabeza atrás por espacio de más de media legua. Siguiólas don Quijote con la vista, y cuando vio que no parecían, volviéndose a Sancho, le dijo:

-Sancho, ¿qué te parece cuán mal quisto soy de encantadores? Y mira hasta dónde se extiende su malicia y la ojeriza que me tiene, pues me han querido privar del contento que pudiera darme ver en su ser a mi señora. En efecto, yo nací para ejemplo de desdichados, y para ser blanco y terreno donde tomen la mira y asiesten las flechas de la mala fortuna. Y has también de advertir, Sancho, que no se contentaron estos traidores de haber vuelto y transformado a mi Dulcinea, sino que la transformaron y volvieron en una figura tan baja y tan fea como la de aquella aldeana, y juntamente le quitaron lo que es tan suyo de las principales señoras, que es el buen olor, por andar siempre entre ámbares y entre flores. Porque te hago saber, Sancho, que cuando llegué a subir a Dulcinea sobre su hacanea (según tú dices, que a mi me pareció borrica), me dio un olor de ajos crudos, que me encalabrinó y atosigó el alma.

-¡Oh canalla! -gritó a esta sazón Sancho-. ¡Oh encantadores aciagos y mal intencionados, y quién os viera a todos ensartados por las agallas, como sardinas en lercha! Mucho sabéis, mucho podéis, y mucho mal hacéis. Bastaros debiera, bellacos, haber mudado las perlas de los ojos a mi señora en agallas alcornoqueñas, y sus cabellos de oro purísimo en cerdas de cola de buey bermejo, y, finalmente, todas sus funciones de buenas en malas, sin que le tocáredes en el olor; que por él siquiera sacáramos lo que estaba en cubierto debajo de aquella fea corteza; aunque, para decir verdad, nunca yo vi su fealdad, sino su hermosura, a la cual subía de punto y quilates un lunar que tenía sobre el labio derecho, a manera de bigote, con siete o ocho cabellos rubios como hebras de oro y largos de más de un palmo.

- A ese lunar -dijo don Quijote-, según la correspondencia que tienen entre sí los del rostro con los del cuerpo, ha de tener otro Dulcinea en la tabla del muslo que corresponde al lado donde tiene el del rostro; pero muy luengos para lunares son pelos de la grandeza que has significado.

-Pues yo sé decir a vuesa merced -respondió Sancho- que le parecían allí como nacidos.

-Yo lo creo, amigo -replicó don Quijote-, porque ninguna cosa puso la naturaleza en Dulcinea que no fuese perfecta y bien acabada; y así, si tuviera cien lunares como el que dices, en ella no fueran lunares, sino lunas y estrellas resplandecientes. Pero, dime, Sancho: aquella que a mí me pareció albarda, que tú aderezaste, ¿era silla rasa, o sillón?

-No era -respondió Sancho- sino silla a la jineta, con una cubierta de campo que vale la mitad de un reino, según es de rica.

-Y ¡que no viese yo todo eso, Sancho! -dijo don Quijote-. Ahora torno a decir, y diré mil veces, que soy el más desdichado de los hombres.

Harto tenía que hacer el socarrón de Sancho en disimular la risa, oyendo la sandeces de su amo, tan delicadamente engañado. Finalmente, después de otras muchas razones que entre los dos pasaron, volvieron a subir en sus bestias, y siguieron el camino de Zaragoza, adonde pensaban llegar a tiempo que pudiesen hallarse en unas solenes fiestas que en aquella insigne ciudad cada año suelen hacerse. Pero antes que allá llegasen les sucedieron cosas que, por muchas, grandes y nuevas, merecen ser escritas y leídas, como se verá adelante.

Miguel de Cervantes, *El Quijote: capítulo X.*

2.2.0.- LA LECTURA LITERARIA ES UNA ACTIVIDAD CREADORA

2.2.1.- *La lectura literaria da sentido al mundo*

La lectura literaria, cuando es reflexiva, imaginativa y degustativa, examina en profundidad el mundo y le da sentido: descubre nuevas dimensiones y asigna nuevos significados a los objetos y a los sucesos[4].

2.2.2.- *La lectura literaria interpreta al hombre*

La lectura de la literatura identifica las aspiraciones más profundas del hombre, define sus pensamientos y capta sus emociones. Al preguntarnos sobre las cosas, los textos literarios nos responden sobre nosotros mismos. La lectura de la literatura, al interpretar un universo distante y al mismo tiempo cercano, reconoce el latido diario e íntimo de la propia existencia.

2.2.3.- *La lectura literaria crea una nueva realidad*

La lectura de la literatura es una manera de construir un mundo original[5], es una forma de crear una nueva realidad. Por eso se afirma que la lectura constituye una verdadera escritura[6].

---

(4) Esta concepción de la lectura tiene su origen moderno en Kant cuando dice que "Los conceptos sirven [...] para deletrear los fenómenos, para poderlos leer como experiencias" *(Prolegómenos,* 30).

(5) La naturaleza era para Galileo un gran libro abierto, pero un libro, parece añadir Kant, que no está escrito todavía, un libro en blanco donde están aún por trazarse las palabras que le darán sentido. La naturaleza es ahora un libro posible que se hace libro al ser leído.

(6) Después de conocer las reflexiones de Kant, comprenderemos que no se trata sólo de leer lo escrito, de descifrar lo significado por un significante ya instituido. Ahora la lectura es más bien una escritura. El entendimiento no lee los signos escritos en el gran libro de la naturaleza sino que los constituye a partir de la materia infinitamente significante de nuestras impresiones.
El sujeto kantiano es más escritor que lector. El libro que lee es el que él mismo ha escrito o, mejor, el que él mismo va escribiendo. La naturaleza se convierte en libro sólo para aquél que es capaz de escribirlo. La literatura, podemos decir nosotros, sólo puede ser leída por el literato, la poesía sólo es sentida por el poeta.
El ejemplo kantiano es algo más que un precedente para la lectura: semiotizar, interpretar, deconstruir, son funciones que apuntan, como toda actuación lectora paciente, a identificarse con la escritura que las suscitó, a transformarse en actividad productora de un tercer texto, el texto de la lectura, que no se confunde ni con el texto primero objeto, ni con el horizonte discursivo implícito del propio lector. La "obra abierta" para Umberto Eco, como *Rayuela* de Cortázar, por ejemplo, es aquella que exige a su lector que escriba o que reescriba el texto por medio de su lectura ("A su manera este libro es muchos libros...", Cortázar, 1968).

El lector de literatura, de igual manera que el escritor, ha de ser un poeta, un músico, un pintor, un escultor: un artista que lea con los ojos, con los oídos, con el gusto, con el olfato y con el tacto. Es más, debe sentir las emociones y activar la reflexión. Ha de ser también un filósofo y un psicólogo.

Como ilustración de estas ideas proponemos un comentario sobre la poesía de Federico García Lorca, elaborado por su compañero de "generación" y amigo personal, el profesor, crítico y poeta Pedro Salinas. En su trabajo crítico recrea la atmósfera emotiva y el ambiente cultural en el que surgen los versos del poeta granadino, ahonda hasta el fondo del mundo poético y descifra los significados profundos de las imágenes y de los símbolos. Aunque reconoce que la obra de un poeta no constituye un sistema filosófico, advierte que la literatura encierra una determinada concepción de la vida humana: es una respuesta diferente a los interrogantes fundamentales de la existencia.

García Lorca y la cultura de la muerte

Apenas se aventura el lector por el mundo poético que Lorca labró con sus poemas líricos y dramáticos, siéntese sobrecogido por una extraña atmósfera. Ambiente, al parecer natural, con escenas y gentes del pueblo perfectamente reconocibles; pero está el aire como trémolo de presentimiento y amenaza. Así, el verano

...siembra
rumores de tigre y llama.

Cual si su advenimiento se hubiera de sentir como fuego de consunción y herida de garras. La aurora accede por rarísimo modo:

Grandes estrellas de escarcha
vienen con el pez de sombra
que abre el camino del alba.

¿Qué verá, el que en medio de la heterogénea festividad de los gitanos, en su ciudad mire a los espejos?

Por los espejos sollozan
bailarinas sin caderas.

La metáfora estremece con la premonición de lo que está llegando, la Guardia Civil, la fuerza destructora del júbilo nocturno. Y también los guardias civiles, se imaginan ver en el estrellado cielo

una vitrina de espuelas.

La función de estas imágenes no es decorativa, sino significante, reveladora. Son anunciadoras de lo desusado, de lo misterioso, que este mundo poético tiene en su fondo, y que cobrando formas de personaje o hecho, caerá sobre el escogido a la hora fatal. Avisan de una inminencia, de un algo que se prepara en lo que va a venir. Inexorable. Y es que el reino poético de Lorca, luminoso y enigmático a la vez, está sometido al imperio de un poder único y sin rival: la Muerte. Ella es la que se cela, y aguarda su momento, detrás de las acciones más usuales, en los lugares donde nadie la esperaría. Tiene escrito el poeta.

La muerte entra y sale
y entra y sale la muerte

Lo aplica a una taberna: pero cumple extenderlo a la vida entera de los humanos, a la representación de la existencia del hombre. El destino de casi todos los personajes que Lorca

pone en pie, así en sus romances como en sus tragedias, es la muerte. Los pone en un camino que no tiene más desemboque posible que el morir. En un poema juvenil dijo:

¿Cuántos hijos tiene la muerte?
Todos están en mi pecho.

A lo largo de su producción el poeta ha ido desahogándose el pecho de ese sofoco de muertos, convirtiéndolos en criaturas poéticas.

La famosa imagen del jinete, del caballista, tan natural a la campiña andaluza, cargada va de significación mortal. El jinete nunca llegará a su término de viaje, porque desde las torres de Córdoba le avizora la muerte:

Ay, que la muerte me espera
antes de llegar a Córdoba.

Ese, el morir, era su verdadero destino, que él descubre en el último momento de un viaje como otro de tantos, con las alforjas llenas de aceitunas. Espera, en el célebre *Romance Sonámbulo*, la gitana, a su amante, que corre la noche, a caballo.

Ella sigue en su baranda
verde carne, verde pelo
soñando en la mar amarga.

Pero la extraña doncella del cuerpo verdoso y su amante, jamás se reunirán en amor y vida, porque cuando el caballista alcanza su meta, la casa de ella, el pecho lo trae desgarrado por mortal herida, y la gitana, flota muerta sobre el agua, sostenida en el reflejo helado de la luna. Si se juntan, es la muerte.

El mismo fin que a los individuos acecha a los grupos humanos, a las ciudades. Inventa Lorca en el *Romance a la Guardia Civil*, una de las más fabulosas urbes, de confitería y tragedia, juego y sino, artificio y misericordia. Ciudad de la fiesta, la titula. Pero ya se presenta, presagiante, un caballo:

un caballo malherido
llamaba a todas las puertas.

Y luego, la Guardia Civil, símbolo aquí de la potencia destructora, que arrasa las torres de canela, y las inocentes alegrías. Ni siquiera esta ciudad, obra de imaginación, se evade de la fatalidad de la muerte. Cuando años más tarde vaya a Nueva York, urbe nada imaginaria y poco festiva, se le transparenta al poeta, detrás de esos fingimientos de vida, de esas formas atropelladas de actividad, la tremenda verdad: que llevan la muerte dentro. Debajo de las cantidades, de la grandeza cuantitativa, lo que hay es sangre:

Debajo de las multiplicaciones
hay una gota de sangre de pato; debajo de las divisiones
hay una gota de sangre de marinero
debajo de las sumas, un río de sangre tierna...

Cuando Lorca enfoque su genialidad poética hacia el teatro, allí nos volveremos a encontrar esa temática de la muerte reiterada una y otra vez. Escoge, de figura central de su primer drama importante, otra doncella de "sangre tierna", la Marianita Pineda de la historia y del cantar. Sus tres tragedias rurales, *Bodas de sangre*, *Yerma*, *La casa de Bernarda Alba*, anudan y retuercen las pasiones violentas de unos cuantos seres tan apretadamente que sólo "el cuchillo, el cuchillito de oro, el que apenas cabe en la mano, el que penetra fino", esa arma, de rebrillo metafórico y punta de verdad, podrá llegar al centro de la maraña, desenlazar el conflicto, soltando la sangre. Igual que las tragedias populares terminan las superrealistas, *Así que pasen cinco años*, en las escenas conservadas de *El Público*, Lorca no se cansa de ofrecer parejas de carne fresca a la danza sin descanso de la muerte.

La obra de un poeta no es un sistema filosófico: no es una filosofía conscientemente elaborada, como tal, expuesta en forma discursiva. Pero, ¿hay creación de gran poeta que no lleve en su conjunto, como lleva el papel su filigrana, casi invisible, marcando su origen y distinción, individualizándola, su propio modo de concebir al hombre, y la vida y el mundo? Cada novela, cada drama, de un Balzac, de un Shakespeare, valdrán por sí mismos, como una nota musical, sola; pero al abarcar la obra entera, se sentirá surgir la nueva melodía que estas notas, buscándose, juntándose, al fin, en un decir total, traen al mundo. No hay poeta de talla que no intente descifrarle su cifra al Universo. La poesía es siempre respuesta al eterno preguntar que nos entra en el alma con la luz de la mañana o la tiniebla vesperal, de la existencia de las cosas, de la dureza del hierro y la ternura de la carne, de lo aparente de la flor y lo calado de la mina. Por debajo de su simple afirmación de ser, vibra la pregunta de todo: "¿Qué soy, en tu alma?" hasta cuando un poeta está él preguntando, es que responde a lo que la vida le pregunta con voz callada, de entre los dos; preguntas que él solo percibe, y que sólo vislumbramos por sus contestaciones. El poeta es testigo que en el proceso eternamente abierto del mundo declara -Góngora o Leopardi- en su defensa o en su cargo.

La visión de la vida y de lo humano que en Lorca luce y se trasluce, está fundada en la muerte. Lorca siente la vida, por via de la muerte. Podría parecer paradójica esa idea, pero sólo por un momento. En verdad, la tradición religiosa y filosófica de muchos siglos viene ofreciendo al hombre, como aleccionadora y adiestradora de los pasos por la vida, la consideración de la muerte. Concuerdan aquí los estoicos paganos, la Biblia, la doctrina de la Iglesia.

Pero en el siglo XIX va parándose esa actitud del pensamiento que se suele llamar "el culto de la vida", que entre sus consecuencias tendrá la de mirar la muerte como opuesta y adversaria irreconcialiable de la vida. El mecanicismo y el vitalismo, como dice Ferrater Mora, contribuyen "a estimar la muerte como algo que debe ser esencialmente *reprimido*. Se exalta la existencia material como la única forma del vivir humano y se exhorta al hombre a henchir su duración temporal de satisfacciones, goces y presas. Desde Pasteur en adelante se defiende la vida física del hombre con técnicas cada día más perfeccionadas. Cobra valor casi sacramental la fórmula pintada en la ventanillas de los coches de ferrocarril británicos: *Safety first*. La seguridad es lo primero. Téjese una conspiración del silencio en torno a la idea del destino mortal de los humanos. Se elude llamar a los cementerios por su nombre, y se buscan ilustres neologismos o eufemismos sentimentales: *Necrópolis*, se empezó a llamar al cementerio en Madrid, lo cual a algunos no les sonaba a funerario, *Memorial Park* en los Estados Unidos. La conciencia de la constante amenaza de la muerte, desapegada ya de sentenciosas formulaciones morales, se proyecta en lo económico con el fabuloso crecimiento de los titulados *seguros de vida*. Graciosa transferencia, ya que el medro de esos contratos en la sociedad moderna delata que, por mucho que el hombre se dé tono de no pensar en la muerte, paga mensual tributo a su sombra amenazadora. Allá en la Edad Media, años de pensar simbólico y religioso sentir, el temor de la mortalidad se plasmaba en alegorías pictóricas o poéticas, en las danzas de la muerte; hoy, en las fórmulas legales de la póliza de seguros. Pero ahí está, siempre.

Y la filosofía y el arte de nuestros tiempos, reaccionando frente a esa desvalorización de la muerte, ofrecen muestras notorias de su revalorización. El pontífice de la filosofía existencialista, Martin Heidegger, acuña su expresión definitiva sobre el hombre: *"Sein zum Tod"*, ser para la muerte. Otro filósofo del siglo XX, Georg Simmel, afirma que "la vida exige interiormente la muerte" como a su contrario y no tendría, sin ella sentido ni su forma específica. Aplicando la idea a los personajes de Shakespeare, ve sus muertes no como accidentes fatales, sino como lo que él llama la maduración de su destino. "La maduración de su destino en cuanto que éste expresa su vida, en sí misma, la maduración de su muerte".

Rainer María Rilke lleva a la experiencia poética esa tendencia del pensamiento. Rilke atalaya el mundo desde dos alturas: muerte y soledad. Suya es la división entre la muerte pequeña y la gran muerte, la muerte personal, la propia del individuo y la muerte ajena, la despersonalizada y común. De ahí, su famosa súplica poética: *"Oh Señor, da a cada uno su muerte propia, una muerte que derive de su vida. La gran muerte que cada uno lleva en sí -es el fruto en torno al cual todo gravita"*. La muerte no es desgracia que nos arremente desde fuera; compañera de nuestra vida, con ella crece en nuestro interior, conforme merecemos. Secuaz en esto Rilke de Séneca, cuando decía en una epístola: *"Cada día morimos, porque cada día quitamos una parte de nuestra vida; en tanto que crecemos, decrece la vida"*.

Juegan en los vocabularios las dos luces de ciertas palabras. En el inglés, por ejemplo, achiévement, si significa terminar, dar fin a algo, como el morir da fin a la vida material, también vale como realizar, cumplir, completar. Acabamiento y perfección se buscan en la expresión de una "obra acabada", significando perfecta. Por eso dice Rilke, que ese interés espiritual en la

muerte no ha de interpretarse como negación de la vida; al contrario, porque al darnos una conciencia constante de la muerte, agudiza, perfecciona la conciencia de la vida.

No se piense que comparo a Rilke con Lorca; son poetas muy distintos. A lo que deseo apuntar es a esa concurrencia de los dos en buscar en la muerte el centro de gravedad de la vida. El poeta de Praga exterioriza su obsesión de la mortalidad en meditativos acentos, en matices de melancólica ternura; el granadino en voces, en gritos de violento dramatismo, en metáforas relampagueantes. Se podría traer como ejemplo sus respectivos modos de objetivar un mismo pensamiento: la muerte que vive dentro de nosotros, que llevamos interiorizada. Rilke habla del pasar de una muchacha:

Tu muerte era ya vieja
cuando empezó tu vida.

Lorca finge que le preguntan:

¿Qué sientes en tu boca
roja y sedienta?

Y en otra poesía:

ni hay nadie que al tocar a un recién nacido
olvide las inmóviles calaveras de caballo.

En el poeta checo-germano *un concepto,* formulado sutilmente por la convivencia y la contraposición dentro de un mismo ser, de la juventud de la vida y la vejez de la muerte. En el español imágenes, de impresionante sensualidad, de contraste dramático: boca roja, hueso de calavera. Allí, los términos generales: vida, muerte, juventud, vejez. Aquí, las representaciones concretas: labios y hueso, infante recién salido y calavera de caballo.

Para mí la diferencia entre los dos poetas se hallaría en el distinto origen que en cada uno tiene la obsesión del pensamiento de la muerte. En un caso, Rilke va labrando en su conciencia, a través de repetidas experiencias interiores que él analiza, medita y ahonda, una especie de Thanatodicea, doctrina de la muerte; se le ve, recluso en su soledad, alquimista en su cueva, destilando sentimientos, refinando visiones, a la busca del sentido de la muerte. Pero Lorca, aunque expresa con originalidad y acento personal evidentes el mismo sentir de la muerte, no ha tenido que buscarlo por procesos de especulación interior, en las galerías de su alma. Se lo encuentra en torno suyo, en el aire natal donde alienta, en los cantares de las servidoras de su casa, en los libros de su lengua, en las iglesias de su tierra; se lo encuentra en todo lo que su persona individual tiene de pueblo, de herencia secular. Nace Lorca en un país que lleva siglos viviendo un especial tipo de cultura, el que llamo *cultura de la muerte.*

Pedro Salinas, *1983, Ensayos Completos, 3, Madrid, Editorial Taurus,* 279-284.

Finalidad de la Crítica Literaria

La Crítica Literaria tiene como finalidad facilitar una lectura correcta y grata, y un juicio acertado y fundamentado de una obra. Posee, por lo tanto, un carácter interpretativo y una función valorativa.

En otras palabras, podemos decir que la "crítica literaria" se propone dar cuenta de la propia comprensión y deleite de un texto.

Simplificando mucho, se puede afirmar que la "crítica de un texto literario" debe explicarlo e identificar los fundamentos objetivos de su calidad estética.

Se trata de exponer de forma comprensible y rigurosa qué dice y por qué agrada o desagrada una composición literaria.

3.0.- LAS CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA CRÍTICA LITERARIA

3.1.- La crítica literaria es una labor mediadora y didáctica

La crítica de un texto literario es una lectura técnica cuyo objetivo es facilitar la lectura de los destinatarios y lograr una empatía con el autor: estimular la curiosidad, despertar el interés, orientar la atención e incentivar la fruición de los lectores. El crítico ejerce esta función mediadora y pedagógica señalando las claves interpretativas y valorativas, y describiendo los códigos lingüísticos, culturales, estéticos y literarios.

La lectura del crítico se diferencia de la del lector ordinario por la aplicación de un sistema, por la conciencia metodológica y por su interés en descubrir las operaciones realizadas sobre el texto. En pocas palabras, podemos decir que el acto crítico consiste en la comparación entre el sistema del texto y el del lector.

3.2.- La crítica literaria es diversa

Un texto literario admite diferentes lecturas, convergentes o divergentes, compatibles entre sí. Su riqueza de significados denotativos y connotativos, su fuerza expresiva, sus múltiples capas y sus diferentes caras, por un lado, y la posibilidad de adoptar frente a él distintas perspectivas temporales, espaciales, estéticas y culturales, por otro lado, hacen posible distintas interpretaciones y diferentes valoraciones.

Esta afirmación, sin embargo, no implica que cualquier lectura sea válida y correcta. El texto literario está "abierto" a distintas interpretaciones pero también limita el juego libre de la imaginación del lector. La obra literaria dice y sugiere muchas cosas pero calla o niega otras. Podemos encontrar diversos sentidos en un mismo texto pero no olvidemos que un mismo escrito se puede leer bien y mal. Recordemos que la lectura es un objetivo siempre mejorable que exige esfuerzo y aprendizaje.

3.3.- La crítica literaria es provisional

La crítica literaria puede ser global o parcial: o abarca todos los niveles significativos y formales, o se limita a uno o a varios aspectos. Por muy exhaustiva que sea, la lectura crítica no es total ni definitiva. Siempre deja abierta la posibilidad de nuevas lecturas y de inéditas consideraciones. Podemos decir, en consecuencia, que la historia de una obra literaria es la descripción de sus lecturas sucesivas: de sus diferentes interpretaciones y valoraciones. Recordemos, por ejemplo, cómo Góngora ha sido alternativamente objeto de elogios y de ataques[1]. El siglo XVIII, desde la introducción del neoclasicismo, fue adverso a Góngora pero su obra fue rehabilitada a fines del siglo XIX cuando Verlaine y los modernistas españoles se declararon partidarios suyos, atraídos por su concepto aristocrático de la poesía y quizás por su misma oscuridad. En la actualidad, gracias sobre todo a los estudios de Dámaso Alonso y a la general revalorización del estilo barroco, se le considera como una de las más altas cumbres de la poesía española.

(1) Los principales ataques partieron de Jáuregui, Cascales y Faria e Sousa, a cuyos alegatos se opusieron los elogiosos comentarios de Salcedo Coronel, Pellicer, Salazar y Mardones. Las cordiales burlas de Lope y los hirientes dardos de Quevedo fueron contestados por Góngora con agudos versos satíricos.

3.4.- La crítica literaria es concreta

Aunque la crítica literaria se basa en unos principios teóricos generales y aplica unos criterios -interpretativos y valorativos- fundamentados, sus juicios se deben apoyar en el examen detallado de los caracteres específicos de cada género, época, estilo, corriente, autor y en los análisis detallados de los rasgos peculiares de cada obra. La crítica literaria, por lo tanto, no es un mero pretexto para exponer teorías más o menos coherentes y personales sobre la creación artística, sobre los comportamientos éticos o sobre la naturaleza humana.

3.5.- La crítica literaria es personal

Los principios teóricos, los criterios de análisis y las pautas metodológicas constituyen los fundamentos, la estructura y el andamiaje de la fórmula personal que cada crítico posee para elaborar sus comentarios y para emitir sus propios juicios. La crítica literaria, por lo tanto, es una tarea personal que, aunque debe estar fundamentada en datos reales y en criterios objetivos, en última instancia refleja el sentido preciso que le asigna cada crítico.

4.0.- LAS CUESTIONES PREVIAS DE LA CRÍTICA LITERARIA

CRITICAR ES PREGUNTAR

Para conseguir el objetivo pragmático de la lectura crítica de los textos literarios, planteamos unas cuestiones previas referidas a los tres factores que participan en el proceso de comunicación: **el autor, la obra y el lector**. La lectura crítica es un encuentro interpersonal, una relación interactiva, un diálogo abierto y un proceso de colaboración creativa.

Una fórmula práctica para proceder a una lectura crítica consiste en hacer explícitas las cuestiones que el lector plantea a la obra: los interrogantes con los que se dispone a abordarla y las preguntas sucesivas que le van surgiendo a lo largo de una o de múltiples lecturas. El crítico debe identificar los **pre-juicios** con los que se dispone a leer una obra: las cuestiones que se refieren a sus propias disposiciones iniciales como lector, a la información que posee sobre el autor y a las expectativas generadas por la obra.

Podemos afirmar que la crítica consiste en responder de manera razonada a los interrogantes que una obra suscita en el lector ante, durante y tras su atenta lectura.

4.1.- CRITICAR ES SITUAR LA OBRA

Aunque, como es sabido, una obra literaria no es **sólo** el trasunto de la biografía de su autor, y, por lo tanto, el conocimiento de las circunstancias y de los acontecimientos vitales no debe suplir al análisis de su propia obra[1], pensamos que el lector que aborda una obra literaria con la intención de **criticarla** ha de preguntarse por la información que posee sobre el autor. Ha de verificar los datos pertinentes de su biografía y, más concretamente, la visión personal de los sucesos que, a su juicio, sirven de claves para interpretar el contenido y el estilo que definen su creación literaria.

La identificación de las fechas de nacimiento y de muerte -en el caso de que ya hubiese fallecido- o, al menos, de la época en que vivió, será necesaria para situar la obra en su contexto histórico, sociológico, cultural y estético.

El conocimiento de la formación intelectual del escritor y, de manera más particular, de sus lecturas literarias, servirá para identificar las influencias recibidas y las conexiones intertextuales. Será conveniente, también, tener en cuenta el conjunto de su creación y trayectoria literarias, al objeto de establecer el lugar que ocupa la obra comentada en la bibliografía y para definir su significado relativo. Como es sabido, no es lo mismo un trabajo primerizo de un joven escritor que una obra madura, coronación de una dilatada vida literaria.

Criticar una obra es situarla en su tiempo, en su espacio y en su horizonte cultural y estético: es determinar el lugar que ocupa en la Historia de la Literatura.

(1) Precisamente algunas de las propuestas metodológicas de comienzos de este siglo -en concreto, el Formalismo Ruso- rechazan el exceso de "biografismo" con que se planteaban muchos estudios positivistas decimonónicos.

4.2.- CRITICAR ES VERIFICAR LAS EXPECTATIVAS DEL LECTOR

Aunque la obra es desconocida antes de su lectura -es una incógnita que se ha de despejar-, el lector se forma una idea previa determinada por las informaciones que le han llegado sobre el autor, el género, el asunto y sobre los factores externos como, por ejemplo, otras críticas, la corriente en la que se inscribe, el género al que pertenece e, incluso, la colección y la editorial en la que se ha publicado. Es conveniente que el crítico tenga conciencia de las **expectativas** generadas por las informaciones sobre la obra y, sobre todo, ha de evitar dejarse influir hasta tal punto que sus juicios consistan exclusivamente en una mera justificación "racionalizadora" de sus ideas preconcebidas.

Criticar una obra es verificar si responde a las expectativas con las que el lector inicia, prosigue y culmina su lectura. Es comprobar hasta qué punto coincide con el modelo ideal que el lector se ha creado. Leer literatura es, en cierto modo, verificar un acertijo.

4.3.- CRITICAR ES EXAMINAR LOS PREJUICIOS

Hemos de tener claro que el lector se acerca a una obra cargado de ideas pre-concebidas que están determinadas por sus experiencias literarias previas, de la misma manera que el que asiste a una corrida de toros, a un partido de fútbol, a una representación teatral o a una película de cine **pre-siente** con la imaginación o con los deseos, el resultado final. Las acciones humanas conscientes suelen estar motivadas por sus representaciones mentales. Vamos detrás de aquello que esperamos y podemos decir que, en cierta medida, leer literatura es una manera de **re-conocer** lo que ya conocemos, de **re-vivir** lo que ya hemos vivido.

Es conveniente, por lo tanto, que examinemos nuestra actitud previa y que identifiquemos si nos decidimos a leer una obra literaria -por ejemplo- por curiosidad o por aburrimiento, o si el objetivo es preparar un examen, hacer publicidad, explicar una clase o elaborar una tesis. La lectura y los juicios que formemos de una obra dependerán, en cierta medida, de las intenciones y de las expectativas con que la abordemos.

No podemos tampoco pasar por alto que, cuando leemos un libro, ponemos en funcionamiento las ideas que sobre él nos han trasmitido la publicidad, los comentarios de un amigo, las impresiones que nos produjeron las obras anteriores del mismo autor, las enseñanzas escolares, etc.

El crítico se podrá guiar por criterios libres pero no arbitrarios. Debemos estar en guardia para advertir el peligro de ignorar los **pre-juicios** y para evitar la tentación de dejarnos llevar de manera inconsciente por nuestras preferencias y, sobre todo, para no caer en el error de identificar estas preferencias personales con valores absolutos y objetivos.

Siempre corremos el riesgo de confundir las evidencias subjetivas con las verdades universales y de presentar como crítica objetivamente válida los juicios que sólo se apoyan en nuestros gustos personales.

Una de las convicciones que hemos de transmitir al alumno que se dispone a criticar un texto es que sabe mucho más de lo que cree saber. Para la crítica literaria son válidos y aprovechables muchos de sus conocimientos ya adquiridos y la mayoría de las experiencias vividas anteriormente. Su sistema de preferencias, el sentido del gusto, las opiniones sobre política, ética, arte, literatura, y sobre el universo mundo, sus aficiones, sus manías y sus convicciones, el ambiente, sus tedios y exaltaciones, etc. constituyen un marco de referencias y una fuente inagotable de observaciones. Todo ello puede funcionar como guía orientadora e, incluso, como criterio estricto, aunque frecuentemente implícito. Es conveniente que invierta tiempo en aclarar y en ordenar sus propias ideas y sus particulares estimaciones.

Con estas afirmaciones no pretendemos defender que un **comentario crítico** de un texto literario sea una ocasión propicia para que escribamos sobre cualquier asunto o para que mostremos nuestros conocimientos enciclopédicos, sino que la lectura concienzuda de una obra literaria -su interpretación y su valoración- es un proceso reflexivo en el que intervienen los principios, las categorías y los criterios que configuran nuestra mentalidad.

4.4.- CRITICAR ES IDENTIFICAR LAS CLAVES INTERPRETATIVAS

La acción del crítico entraña también los riesgos de la aventura ya que le obliga a recorrer inevitablemente unos caminos desconocidos e inciertos. El crítico debe poseer, por lo tanto, un notable sentido de la orientación que le permita buscar y encontrar pistas suficientes que le lleven a la interpretación correcta y a la valoración justa de la obra que comenta.

Podemos decir que, hasta cierto punto, el crítico ha de estar dotado de capacidad de prospección, del "instinto de adivinar" para elaborar hipótesis y para elegir las más oportunas; capacidad de invención y de creación, habilidad para utilizar una información que, por muy amplia que parezca, siempre será escasa, incompleta y ambigua.

A esta facultad aludimos cuando afirmamos que el crítico necesita menos información que el resto de los lectores para elaborar un acertado juicio y cuando hablamos de "intuición", "ojo clínico", "vista", "oído", "olfato", "tacto" o de un "sexto sentido".

Criticar es buscar la clave más o menos secreta que determina y explica el significado literario y el valor artístico de una obra: es identificar el fundamento del interés que despierta o del rechazo que provoca.

4.5.- CRITICAR ES VALORAR LA CALIDAD LITERARIA

Pero hemos de tener en cuenta que comentar un texto literario no es sólo proponer una serie de cuestiones particulares ni responder a un conjunto de preguntas concretas preparadas de antemano, sino que, además, es una invitación a una reflexión seria sobre los grandes problemas estéticos e ideológicos que plantea el texto y que cuestiona la concepción literaria del propio crítico, la validez de sus principios teóricos y la utilidad de sus criterios prácticos de análisis. La crítica deberá identificar, además, en qué medida una obra concreta cumple las exigencias de una determinada concepción de literatura, género o estilo o, por el contrario, en qué grado los transgrede y los cambia. Esta concepción de la crítica exige profundizar en las múltiples dimensiones que encierra cada una de las obras literarias de cierta calidad.

Los objetivos fundamentales de la crítica son, en primer lugar, determinar el carácter literario de una obra e identificar los rasgos que acreditan tal naturaleza, y, en segundo lugar, valorar su calidad literaria: su fidelidad a las normas y a las convenciones, y su capacidad innovadora.

5.0.- LA NOCIÓN DE LITERATURA COMO PRINCIPIO, CRITERIO Y PAUTA PARA LA CRÍTICA LITERARIA

Como hemos dicho anteriormente, el crítico ha de apoyar sus juicios sobre la base firme de una teoría rigurosa y coherente: sobre una serie de enunciados que, verificados en las diferentes manifestaciones literarias de las distintas épocas y géneros, sirven de principios epistemológicos, de criterios de análisis y de pautas metodológicas.

Como es fácil de suponer, la primera cuestión teórica que el crítico ha de plantearse es la **concepción** de literatura. Todos sus comentarios y juicios remitirán, en última instancia, a su **idea** de dicha "manifestación cultural". Su dictamen se reducirá a opinar -de manera razonada y clara- sobre la **naturaleza** y sobre la **calidad** literarias de una obra. Tendrá que decidir si una creación es o no es **literatura** y si es mejor o peor **literatura**.

En consecuencia, para alcanzar tales objetivos el crítico deberá poseer una idea lo más exacta posible de la naturaleza del hecho literario y deberá ser capaz de formular una **definición** rigurosa, clara y operativa de **literatura**.

Noción de literatura

Apoyándonos en las definiciones más repetidas a lo largo de la tradición teórica, sintetizando los rasgos más constantes y siguiendo las enseñanzas de los manuales más acreditados, proponemos la siguiente definición descriptiva:

"Literatura es un lenguaje artístico elaborado con los medios y procedimientos de una lengua"

Esta descripción integra, por lo tanto, tres conceptos claves que, interpretados y valorados de maneras diferentes en las distintas épocas, definen la Literatura en su conjunto, identifican cada obra literaria y pueden servir para orientar las distintas actividades críticas.

Creemos que estas tres nociones -**arte, lengua y lenguaje**- constituyen tres rasgos esenciales y complementarios de una definición que pretende ser sencilla, científica y didáctica, y pueden servir, incluso, para establecer criterios válidos para una división de la historia de la crítica literaria. Advirtamos, de antemano, que la reflexión de nuestra disciplina se ha resentido con excesiva frecuencia de la tendencia a privilegiar algunos de dichos factores.

5.1.0.- La obra literaria es una creación artística

Con independencia de las diferentes posturas que los teóricos han adoptado sobre el problema de las relaciones de la Literatura con las demás artes[1], es un hecho incontrovertible que la creación literaria siempre ha sido caracterizada y valorada a partir de principios y de criterios artísticos. La distinción histórica entre *Gramática* y *Retórica* se apoya precisamente en esta oposición. Si la primera se propone como *ars recte dicendi* -el uso correcto del lenguaje-, la segunda *-como ars bene dicendi-* se orienta hacia la modificación del lenguaje gramatical con fines estéticos: "*la delectatio*" (Pozuelo, 1988: 95). Recordemos la denominación tradicional de "bellas letras", como escritura elaborada con un afán de crear belleza.

La crítica literaria debe cumplir la función de medir la calidad artística de la obra que se comenta. Para lograr este objetivo podrán servir como criterios valorativos las nociones más acreditadas a lo largo de la Historia de la Crítica literaria. Cada una de ellas constituye un punto de referencia válido para los análisis y para los juicios críticos.

(1) Véase J.A. Hernández Guerrero, (ed.), 1990: 9-36.

5.1.1.- *Armonía*

Para los análisis críticos del carácter artístico de una obra literaria puede servir el concepto platónico de "armonía"[1] que se refiere al equilibrio entre el contenido y la expresión, a la unidad de los valores lógicos, éticos y estéticos, y a la coherencia psicológica y sociológica.

Esta noción, que ha tenido una aplicación muy directa en la creación y en la crítica literarias a lo largo de toda la tradición occidental, sigue influyendo en muchos juicios valorativos modernos. Podemos decir que algunos de los planteamientos actuales sobre las dimensiones estética, ética, social, religiosa y política de la literatura tienen su fundamento en los principios platónicos.

El análisis de la "armonía artística" podemos enfocarlo desde diferentes perspectivas. Las principales son las siguientes:

1.- El equilibrio entre las distintas partes en las que se articula la composición.

2.- La unidad de todos los elementos, determinada por el mensaje global que transmite.

3.- La coherencia entre los significados y los procedimientos literarios que se utilizan.

4.- La jerarquía entre los diferentes valores estéticos, ideológicos, morales, sociales, políticos o religiosos.

(1) Esta noción -fecunda en el pensamiento prescrático, consagrada por Pitágoras y, posteriormente, por el núcleo de la teoría medieval de la ornamentación- la constituyó Platón (427-347) en principio universal de valor absoluto y trascendente. Según Platón, la belleza que se identifica con la bondad y con el bien, es una ley ontológica que abarca la praxis humana en todos sus aspectos.

Ejercicio práctico

Como ejemplos se pueden comentar las obras de la literatura medieval que están impregnadas de una religiosidad globalizadora y totalizante. En muchas producciones literarias europeas y más concretamente españolas podemos identificar la visión teocéntrica y una clara intención moralizadora y didáctica.

Algunas manifestaciones líricas de la Europa medieval ilustran elocuentemente estas ideas. Recordemos, por ejemplo, algunas creaciones populares como los cantos de romería, de camino o de mayo, o las composiciones cultas de los primeros juglares como la cançó, el sirventés o la tensó.

Nosotros sugerimos que se analice una **alegoría** ya que por su contenido simbólico descubre la actitud del hombre medieval ante la realidad -visible e invisible- del mundo y ante el tiempo presente y pasado. Como ejemplo puede servir *Los Milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo. Transcribimos a continuación los versos que sirven de introducción a la obra:

Yo, maestro, Gonçalvo de Berceo nomnado,
yendo en romería caecí en un prado
verde e bien sencido, de flores bien poblado,
logar cobdiciadero para omne cansado...
Daban olor sobejo las flores bien olientes,
refrescavan en omne las caras e las mientes,
manavan cada canto fuentes claras, corrientes,
en verano bien frías, en invierno calientes.

5.1.2.- *Mímesis*

La noción aristotélica de "mímesis"[1], que tanta influencia (V. Bozal, 1987 a) ha ejercido en el ámbito de la creación artística, con diferentes matizaciones, sigue conservando validez como instrumento de análisis crítico de la literatura.

Este concepto de "mímesis" nos sirve para identificar la relación que la obra mantiene con la realidad extraliteraria: la manera de referirse, de acercarse o de separarse de la realidad humana y natural[2].

1.- Desde esta perspectiva el crítico puede medir el grado de realismo, posibilidad y verosimilitud de los hechos narrados o de los objetos descritos.

2.- Le sirve también para juzgar sobre la racionalidad o irracionalidad de determinadas propuestas estéticas, fundadas, como es sabido, en las experiencias acumuladas en la vida cotidiana.

3.- Permite, además, la educación del "gusto" concebido como un sentido racional, producto del proceso de lectura y de crítica de conocimientos y de experiencias.

(1) Aristóteles (394-322), como es sabido, constituyó la "mímesis" en el principio y en la clave del arte en general y, concretamente, de la poesía. El arte, según él, imita la actividad de la naturaleza, la prolonga y la completa. En su *Retórica* afirma que "la imitación satisface igualmente en las artes de la pintura, escultura y poesía" (1971, b, 5), y suministra una base para relacionar el arte visual (arquitectura, escultura y pintura) y el arte acústico (poesía, música y danza).

(2) Este principio de la "mímesis" constituyó el núcleo sobre el que se desarrolló todo el sistema clásico elaborado en el Renacimiento a partir, básicamente, de la *Epístola* horaciana y su posterior aristotelización mediante la paráfrasis de los grandes tratadistas italianos (García Berrio, 1975, 1977 y 1980) y eje en torno al cual se articularon los diferentes conceptos que configuran el sistema clasicista y neoclasicista: Cascales (1567-1642), Boileau (1636-1711), Batteux (1713-1780), Luzán (1702-1754), Blair (1718-1800). Cf. Darío Villanueva, 1992, *Teorías del realismo literario*, Madrid, Espasa-Calpe.

Ejercicio práctico

Para explicar este carácter **mimético** de la literatura, se pueden leer y comentar algunos pasajes del *Cantar de Mio Cid*. Como han puesto de relieve los críticos, el rasgo más acusado de esta obra es su vigoroso realismo: se prescinde de elementos fantásticos y de exageraciones violentas, y podemos contemplar un cuadro de época dotado de sobria grandeza y de sorprendente exactitud. Las más heroicas hazañas y los ínfimos detalles de la vida cotidiana aparecen descritos con la fidelidad de una crónica.

En el comentario que proponemos, se pueden verificar la caracterización de los personajes y la correspondencia con datos históricos y geográficos[3].

Fabló mio Çid, el que en buen ora çinxo espada:
"Martín Antolínez, sodes ardida lança!
"si yo vibo, doblar vos he la soldada.
Espeso e el oro e toda plata,
"bien lo veedes que yo no trayo nada.
"huebos me seirié pora toda mi compaña;
"fer lo he amidos, de grado non avrié nada.
"Con vuestro consejo bastir quiero dos arcas;
"inchámoslas d´arena, ca bien serán pesadas,
"cubiertas de guadalmeçí, e bien en enclaveadas.

"Los guadalmeçís vermejos e los clavos bien dorados.
"Por Raquel e Vidas vayádesme privado:
"quando en Burgos me vedaron compra y el rey me a ayrado,
"non puedo traer el aver, ca mucho es pesado,
"empeñar gelo he por lo que fore guisado;
"de noche lo lieven, que non lo vean cristianos.
"Véalo el Criador con todos los sos santos,
"yo más non puedo e amidos lo fago".

Martín Antolínez non lo detardava
passó por Burgos, al castiello entrava,
por Raquel e Vidas apriessa demandava.

Raquel e Vidas en uno estavan amos,
en cuenta de sus averes, de los que avien ganados.
Llegó Martín Antolínez a gisa de menbrado:
"¿O sodes, Raquel e Vidas, los mios amigos caros?
"En poridad fablar querría con amos".
Non lo detardan, todos tres se apartaron.
"Raquel e Vidas, amos me dat las manos,
"que non me descubrades a moros nin a cristianos:
"por siempre vos faré ricos, que nos seades
"El Campeador por las parias fo entrado, [menguados.
"grandes averes priso e mucho sobejanos,
"retorvo dellos quanto que fo algo;
"por en vino a aquesto por lo fo acusado.
"Tiene dos arcas llennas de oro esmerado.
"Ya lo veedes que el rey le a ayrado.
"Dexado ha heredades e casas e palacios.

(3) Cuarenta y tres personajes son mencionados o presentados por el narrador, asignándoles un nombre propio. Como muestra de la pretensión de **veracidad histórica** que tiene el Poema, hemos de señalar el hecho indicado por Menéndez Pidal: entre los más de veinte personajes que se mueven en torno al Cid, sólo dos, Martín Antolínez y Félez Muñoz, no figuran en los documentos de fines del siglo XI y principios del XII.

5.1.3.- *Ficción*

Otra noción de considerable utilidad para el análisis crítico de las obras literarias es la de "ficción". Este concepto surge cuando, a fines del siglo XVI se empiezan a oir voces que rechazan una "**mímesis**" exagerada[1], y se desarrolla a partir del siglo XVIII cuando se reinterpreta y, en algunos casos, se supera la concepción tradicional de "**mímesis**", se defiende la libertad creadora del genio, se valora su capacidad ilusoria y se proclama la autonomía del universo artístico[2]. Esta noción pone el acento en una relación particular

(1) Ciertos teóricos sobre Poética, en Italia y en Francia, se atrevieron a decir que el arte debía enmendar a la Naturaleza, casi siempre defectuosa (Romero de Solís, 1981). En la España barroca, los defensores de Lope, en un célebre libelo, concedieron al poeta el derecho de perfeccionar la obra de la Naturaleza. Carducho, en sus *Diálogos*, sostenía que los artistas griegos y romanos "enmendaron los desaciertos de la Naturaleza", y no dudaba en censurar el naturalismo pictórico de Velázquez.

(2) En los primeros decenios pesa aún excesivamente el prestigio del Clasicismo francés, y los tratadistas de la primera mitad desde Batteux (1713–1780) hasta Montesquieu (1689–1755), mantienen, sin grandes matizaciones, el principio de la copia más o menos servil de la Naturaleza. Hay que esperar a lo *Salones* de Diderot (1713–1784), posteriores a 1767, para leer que "la pintura ideal tiene algo que está más allá de la Naturaleza y, por consiguiente, tiene tanto de rigurosa imitación cuanto de genio, y tanto de genio cuanto de imitación rigurosa". Es suficientemente explícita su afirmación sobre literatura: "una ficción digna de ser contada a gentes sensatas". Diderot es el primero en afirmar que es la Naturaleza la que imita al arte.
En Inglaterra, Thomas Warton (1728–1790), en su *Ensayo sobre Pope* (1756), sostiene que lo que hace al poeta es la imaginación creadora y ardiente. Young sale en defensa de los genios originales y se manifiesta contrario a los genios imitativos (1774), y Henry Home (1696–1782), en los *Elements of Criticism*, que le valieron el sobrenombre de Aristóteles Inglés, dedica su atención a las artes "no imitativas", estableciendo la belleza artística sobre fundamentos distintos de la mímesis tradicional.
En la España neoclásica, sólo a fines del siglo pueden oirse voces que defienden las prerrogativas del genio creador e inventivo: Azara, que en su *Comentario a la obras de Mengs* niega resueltamente que la imitación sea más bella cuanto más fiel, y el padre Esteban de Arteaga (1747–1799), que apunta las ventajas de una imitación "ideal" y traduce un texto significativo de Aristóteles con notable precisión: "La poesía es más importante y más filosófica que la historia". Su obra titulada *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal* (1789), refleja, en cierta medida, la interpretación individualista y sensualista de las doctrinas de Locke (1632–1704) y de Condillac (1715–1780), defiende que el arte se basa en la imitación –no en la copia– de la naturaleza, de cuyas imperfecciones la purifica mediante la "belleza ideal", a la que define como "arquetipo o medio mental de perfección que resulta en el espíritu del hombre después de haber comparado y reunido las perfecciones de los individuos".
La *Crítica del juicio* (1790) abre también nuevas perspectivas. En ella Kant (1724–1804) afirma lo siguiente: El arte sólo puede llamarse bello cuando tenemos conciencia de que es arte, y, sin embargo, presenta el aspecto de Naturaleza". El artista, por lo tanto, actúa con espontaneidad, con libertad, sin tener que someterse a reglas que pongan trabas a sus energías espirituales. Según Kant, el genio consiste en la unión feliz de la imaginación y del entendimiento, pero con la particularidad de que tanto en el arte como en el juego, la imaginación es la que guía. El genio es como una segunda naturaleza que no obedece a reglas externas, no imita, sino que crea modelos: "Todos estamos de acuerdo en que el genio es diametralmente opuesto al espíritu imitativo".
Schiller (1864–1937), admirador y seguidor de Kant, hace originales observaciones sobre la "honestidad de la obra literaria" que debe afirmar, sobre todo, la capacidad "ilusoria". No se trata, advierte, de engañar al lector, sino de valorar la creación como pura y simple representación. El hombre es civilizado en la medida en que aprende a valorar la "apariencia". Este antiplatonismo funda, al mismo tiempo, el "desinterés" y la "autonomía" del universo artístico.
En su *Discurso sobre la relación de las artes figurativas con la naturaleza*, Schelling (1775–1854) sostiene que, "para todo hombre suficientemente cultivado, la imitación de lo que se llama real, llevada hasta la ilusión, aparece como falsedad en su más alto grado, y produce la impresión de espectros... El arte que quisiera representar la corteza vacía o el simple contorno exterior de los objetos individuales, sería muerto y de una rudeza insoportable". Schelling reconcilia el concepto de imitación, al que le da un sentido nuevo y profundo, con el de belleza "característica".
Para Hegel (1770–1831), la imitación es "trabajo servil, indigno del hombre... Lo que nos agrada, afirma, no es imitar, sino crear: El arte limpia la verdad de formas ilusorias y engañosas de este mundo imperfecto y grosero para

del discurso literario con la realidad: estas proposiciones se refieren a personas y a sucesos imaginarios más que históricos. (Véase Albaladejo, 1986). Se redefinen así las relaciones de la literatura con la realidad ya que la ficcionalidad no se limita a los personajes, a las situaciones y a los sucesos imaginarios. La obra literaria es un hecho semántico que proyecta un mundo que incluye también a los narradores y a los lectores implícitos. Hemos de advertir, sin embargo, que las obras literarias ponen también en escena realidades históricas y psicológicas y que algunos enunciados pertenecientes a la Lingüística y a la Filosofía crean personajes ficticios como, por ejemplo, los que presentan una parábola o un escenario hipotético[3].

Desde esta perspectiva se considera que la Literatura proporciona una visión alternativa de la vida, que ofrece una propuesta correctora o superadora de la realidad y, en definitiva, representa una negación de sus límites. La Literatura se convierte así en una manera de crear mundos posibles, en un instrumento para identificar las aspiraciones individuales y para superar las frustraciones sociales. Pero hemos de advertir que las fronteras entre las experiencias personales y la ficción son permeables. A veces, lindan, otras se yuxtaponen. Se intercambian sus leyes produciendo textos híbridos, ajenos a los dictados de las clasificaciones.

En consecuencia, al crítico le compete la función de calibrar:

1.- La efectividad imaginaria de los procedimientos utilizados,

2.- El poder liberador de los mensajes artísticos,

3.- El valor relativo y cambiante de las convenciones sociales y, finalmente,

4.- El modelo de mundo que subyace en una determinada obra.

revestirlas de otras formas más elevadas y más puras creadas por el espíritu mismo. Así, lejos de ser simples apariencias ilusorias, las formas del arte encierran más realidad y más verdad que las existencias fenomenológicas del mundo real. El mundo del arte es más verdadero que el de la Naturaleza y que el de la Historia".

Schopenhauer (1788–1860), aunque fiel al pensamiento de Platón, se separa de él en este punto. Si Platón menosprecia el arte porque imita los objetos particulares, el filósofo alemán lo califica como el medio más eficaz para representar las ideas universales. Esta opinión coincide, al menos parcialmente, con la interpretación que hace William Wordsworth (1770–1850) del texto de Aristóteles en su célebre "Preface" a la segunda edición de las *Baladas líricas* (1798): que el objeto de la poesía es la verdad; pero una verdad no individual y local, sino general y operativa; una verdad sentida con pasión por el artista. Creemos que Coleridge (1772–1834) es todavía más explícito al establecer una distinción entre la "natura naturans" y la "natura naturata"(*Biografía literaria* y *Anima poetae*).

(3) Se puede entonces decir que la obra se refiere a un mundo posible entre muchos mundos posibles, más que a un mundo imaginario. Ciertos teóricos, para exponer mejor las implicaciones de esta ficcionalidad, en lugar de decir que la obra refiere un mundo ficcional, amplían el concepto y prefieren afirmar que todo el proceso comunicativo es ficticio. La novela representa la acción del que describe o cuenta unos hechos.

La "mímesis" de la literatura consistiría, no tanto en la imitación de personajes y de acontecimientos, cuanto en la imitación de discursos "naturales", de actos de lenguaje "serios". Las novelas serían las instancias ficticias de diversos tipos de libros -crónicas, periódicos, memorias, biografías, historias e incluso colecciones de cartas-. El novelista "aparenta que escribe una biografía pero lo que hace es fabricarla" (Smith, 1978: 30).

Martínez-Bonati va todavía más lejos al defender que los signos llamados lingüísticos de una obra son, en efecto, imitaciones ficticias y no verdaderamente lingüísticas (1981: 81).

Hay novelas que "aparentan" que son biografías o colecciones de cartas, o que ponen en escena un personaje que aparenta contar su vida, pero para la mayoría de textos literarios, la ficcionalidad no es apenas la cualidad que distingue a una novela de una biografía. Smith explica esto diciendo que Tolstoi, al escribir *La muerte de Iván Ilitch*, "aparenta escribir una biografía pero lo que hace es fabricarla" (*Ibidem*).

Ejercicio práctico

Aunque la acción de la fantasía se manifiesta de manera más o menos intensa en todas las épocas y en las distintas corrientes literarias[4], hemos de reconocer que algunos movimientos cultivan esta facultad de manera preferente. Recordemos, por ejemplo, el *superrealismo* basado en el "automatismo psíquico puro", es decir, en la asociación libre de ideas y de imágenes, prescindiendo totalmente del control de la lógica y de la referencia a la realidad. Sirva de ejemplo ilustrativo el siguiente poema:

El ángel de los números

Vírgenes con escuadras
y compases, velando
las celestes pizarras.

Y el ángel de los números,
pensativo, volando
del 1 al 2, del 2
al 3, del 3 al 4.

Tizas frías y esponjas
rayaban y borraban
la luz de los espacios.
Ni sol, luna, ni estrellas,
ni el repentino verde
del rayo y el relámpago,
ni el aire. Sólo nieblan.

Vírgenes sin escuadras,
sin compases, llorando

Y en las muertas pizarras,
el ángel de los números,
sin vida, amortajado
sobre el 1 y el 2,
sobre el 3, sobre el 4...

Rafael Alberti, 1929, **Sobre los ángeles.**

(4) La misma poesía renacentista -de manera análoga a las demás manifestaciones artísticas-, animada del deseo de lograr una armoniosa belleza formal, pinta una naturaleza totalmente idealizada, sólo existente en la imaginación de sus creadores. Los lectores podemos disfrutar de "un verde prado de fresca sombra lleno", en el que un "viento fresco, manso y amoroso" mece suavemente "los verdes sauces" o algún "alta haya"; un "dulce y claro río", cuyas "corrientes aguas, puras, cristalinas" bañan con "manso ruido" alguna "verde y deleitosa ribera" "sembrada de flores" constituyen el escenario obligado de "el dulce lamentar" de algún pastor enamorado.

5.1.4.- *Forma privilegiada de conocimientos*

Para la crítica literaria resulta muy útil y aprovechable la concepción de la Literatura como forma privilegiada de conocimientos. Los tratadistas y los críticos, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XIX, repiten que la literatura es un instrumento eficaz de expresión de lo real: una forma privilegiada de conocimiento[1].

Como es sabido, la realidad humana, debido a su complejidad de factores y a la imprevisibilidad de las reacciones, es misteriosa. Por esta razón, podemos afirmar que los comportamientos humanos no son definibles mediante fórmulas científicas estrictas -estrechas- sino que hemos de explicarlos mediante analogías y comparaciones que descubran sus múltiples y sutiles matices. Por eso, la razón no es suficiente y es necesaria la sensibilidad del artista: los sentidos y los sentimientos del poeta que sean capaces de identificar los ecos emotivos o, en términos más técnicos, los valores connotativos.

En consecuencia afirmamos que la condición y la calidad artísticas de un texto se valoran por su capacidad expresiva. La literatura, más que representar el mundo, lo "expresa".

1.- Los procedimientos y, en especial, las imágenes encierran concepciones del mundo más o menos originales.
2.- Los personajes, los objetos y los sucesos cuando se usan como asuntos literarios, se llenan de nuevos significados estéticos e ideológicos que deben ser interpretados por los críticos.

(1) Recordemos que en los años cincuenta tuvo lugar en España una de la polémicas poéticas más conocidas de la posguerra. Frente a la opinión de Vicente Aleixandre y Carlos Bousoño, para quienes la poesía era sobre todo un vínculo de comunicación, según los poetas catalanes Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma y Enrique Badosa, la creación literaria era una privilegiada vía de conocimiento (Véase Genara Pulido Tirado, 1992, *La Teoría Poética de Carlos Bousoño*, Universidad de Granada: 37)

Ejercicio práctico

Como ejercicio práctico puede servir el análisis de *La Celestina* para comprobar cómo aparecen en ella rasgos propios de la Edad Media que fenece y algunos caracteres que reflejan el espíritu del Renacimiento que está surgiendo. *La Celestina* pone de manifiesto de manera dramática la encrucijada de estos dos mundos representados por la manera de ser, de pensar y de actuar de los personajes que viven y mueren en ella.

Melibea, Celestina, Lucrecia, Alisa

Melibea.- ***¡Oh lastimada de mí! ¡Oh mal proveída doncella! ¿Y no me fuera mejor conceder su petición y demanda ayer a Celestina, cuando de parte de aquel señor, cuya vista me cativó, me fue rogado, y contentarle a él y sanar a mí, que no venir por fuerza a descobrir mi llaga cuando no me sea agradecido, cuando ya, desconfiando de mi buena respuesta, haya puesto sus ojos en amor de otra? ¡Cuánta más ventaja tuviera mi prometimiento rogado que mi ofrecimiento forzoso! ¡Oh mi fiel criada Lucrecia! ¿Qué dirás de mí? ¿Qué pensarás de mi seso cuando me veas publicar lo que a ti jamás he querido descobrir? ¡Cómo te espantarás del rompimiento de mi honestidad y vergüenza, que siempre, como encerrada docella, acostumbré tener! No sé si habrás barruntado de dónde procede mi dolor. ¡Oh, si ya vinieses con aquella medianera de mi salud! ¡Oh soberano Dios! A ti, que todos los atribulados llaman, los apasionados piden remedio, los llagados medicina; a ti, el cual todas las cosas a los hombres sojuzgaste, humildemente suplico des a mi herido corazón sofrimiento y paciencia con que mi terrible pasión pueda disimular. No se desdore aquella hoja de castidad que tengo asentada sobre este amoroso deseo, publicando ser otro mi dolor que no el que me atormenta. Pero ¿cómo lo podré hacer, lastimándome tan cruelmente el ponzoñoso bocado que la vista de su presencia de aquel caballero me dio? ¡Oh género femíneo, encogido y frágile! ¿Por qué no fue también a las hembras concedido poder descobrir su congososo y ardiente amor, como a los varones? Que ni Calisto viviera quejoso ni yo penada.***

Lucrecia.- ***Tía: deténte un poquito cabe esta puerta. Entraré a ver con quién está hablando mi señora. Entra, entra, que consigo lo ha.***

Melibea.- ***Lucrecia: echa esa antepuerta. ¡Oh vieja sabia y honrada, tu seas bienvenida! ¿Qué te parece, cómo ha querido mi dicha y la fortuna ha rodeado que yo tuviese de tu saber necesidad, para que tan presto me hobieses de pagar en la misma moneda el beneficio que por ti me fue demasiado para ese gentilhombre que curabas con tu virtud de mi cordón?***

Celestina.- ***¿Qué es, señora, tu mal, que así muestra las señas de su tormento en las coloradas colores de tu gesto?***

Melibea.- ***Madre mía: que comen este corazón serpientes dentro de mi cuerpo.***

Celestina (Aparte).- ***Bien está. Así lo quería yo. Tú me pagarás, doña loca, la sobra de tu ira.***

Melibea.- ***¿Qué dices? ¿Has sentido en verme alguna causa donde mi mal proceda?***

Celestina.- ***No me has, señora, declarado la calidad del mal. ¿Quieres que adevine la causa? Lo que yo te digo es que recibo mucha pena de ver triste tu graciosa presencia.***

Melibea.- ***Vieja honrada: alégramela tú, que grandes nuevas me han dado de tu saber.***

Celestina.- ***Señora: el sabidor sólo es Dios; pero como para salud y remedio de las enfermedades fueron repartidas las gracias en las gentes, de hallar las melecinas, dellas por experiencia, dellas por arte, dellas por natural instinto, alguna partecica alcanzó a esta pobre vieja, de la cual al presente podrás ser servida.***

Melibea.- ***¡Oh, qué gracioso y agradable me es oírte! Saludable es al enfermo la alegre cara del que le visita. Paréceme que veo mi corazón entre tus manos hecho pedazos. El cual, si tú quisieses, con muy poco trabajo juntarías con la virtud de tu lengua: no de otra manera que cuando vio en sueños aquel grande Alejandre, rey de Macedonia, en la boca del dragón la saludable raíz con que sanó a su criado Tolomeo del bocado de la víbora. Pues, por amor de Dios, te despojes para muy diligente entender en mi mal y me des algún remedio.***

Celestina.- ***Gran parte de la salud es desearla; por lo cual creo menos peligroso ser tu dolor. Pero para yo dar, mediante Dios, congrua y saludable melecina es necesario saber de ti tres cosas. La primera, a qué parte de tu cuerpo más declina y aqueja el sentimiento. Otra, si es nuevamente por ti sentido, poque más presto se curan las tiernas enfermedades en sus principios que***

cuando han hecho curso en la perseveración de su oficio; mejor se doman los animales en su primera edad que cuando ya es su cuero endurecido para venir mansos a la melena; mejor crecen las plantas que tiernas y nuevas se trasponen que las que fructificando ya se mudan; muy mejor se despide el nuevo pecado que aquel que por costumbre antigua cometemos cada día. La tercera, si procede de algún cruel pensamiento que asentó en aquel lugar. Y esto sabido verás obrar mi cura. Por ende, cumple que al médico, como al confesor, se hable toda verdad abiertamente.

Melibea.- *Amiga Celestina, mujer bien sabia y maestra grande: mucho has abierto el camino por donde mi mal te pueda especificar. Por cierto, tú lo pides como mujer bien experta en curar tales enfermedades. Mi mal es de corazón, la izquierda teta es su aposentamiento, tiende sus rayos a todas partes. Lo segundo: es nuevamente nacido en mi cuerpo. Que no pensé jamás que podía dolor privar de seso, como éste hace. Túrbame la cara, quítame el comer, no puedo dormir, ningún género de risa querría ver. La causa o pensamiento, que es la final cosa por ti preguntada de mi mal, ésta no sabré decir, porque ni muerte de debdo, ni pérdida de temporales bienes, ni sobresalto de visión, ni sueño desvariado, ni otra cosa puedo sentir que fuese, salvo la alteración que tú me causaste con la demanda que sospeché de parte de aquel caballero Calisto, cuando me pediste la oración.*

Celestina.- *¿Cómo, señora, tan mal hombre es aquél? ¿Tan mal nombre es el suyo, que en sólo ser nombrado trae contigo ponzoña su sonido? No creas que sea ésa la causa de tu sentimiento, antes otra que yo barrunto. Y pues que así es, si tu licencia das, yo, señora, te la diré.*

Melibea.- *¿Cómo, Celestina? ¿Qué es ese nuevo salario que pides? ¿De licencia tienes tú necesidad para me dar salud? ¿Cuál físico jamás pidió tal seguro para curar al paciente? Di, di, que siempre la tienes de mí, tal que mi honra no dañes con tus palabras.*

Celestina.- *Véote, señora, por una parte quejar el dolor; por otra, temer la melecina. Así, que será causa que ni tu dolor cese ni mi venida aproveche.*

Melibea.- *Cuanto más dilatas la cura, tanto más me acrecientas y multiplicas la pena y la pasión. O tus melecinas son de polvo de infamia y licor de corrupción, conficionados con otro más crudo dolor que el que de parte del paciente se siente, o no es ninguno tu saber. Porque si lo uno o lo otro no abastase, cualquiera remedio otro darás sin temor, pues te lo pido le muestres, quedando libre mi honra.*

Celestina.- *Señora: no tengas por nuevo ser más fuerte de sufrir al herido la ardiente trementina y los ásperos puntos que lastiman lo llagado y doblan la pasión, que no la primera lisión, que dio sobre sano. Pues si tú quieres ser sana y que te descubra la punta de mi sotil aguja sin temor, haz para tus manos y pies una ligadura de sosiego, para tus ojos una cobertura de piedad, para tu lengua un freno de silencio, para tus oídos unos algodones de sofrimiento y paciencia, y verás obrar a la antigua maestra destas llagas.*

Melibea.- *¡Oh, cómo me muero con tu dilatar! Di, por Dios, lo que quisieres, haz lo que supieres, que no podrá ser tu remedio tan áspero que iguale con mi pena y tormento. Agora toque en mi honra, agora dañe mi fama, agora lastime mi cuerpo, aunque sea romper mis carnes para sacar mi dolorido corazón, te doy mi fe segura y, si siento alivio, bien galardonada.*

Lucrecia.- *El seso tiene perdido mi señora. Gran mal es éste. Cativado la ha esta hechicera.*

Celestina (Aparte).- *No le oí nada [diga lo que dijere, sabe que no hay cosa más contraria en las grandes curas delante de los animosos zurujanos que los flacos corazones, los cuales con su gran lástima, con sus dolorosas hablas, con sus sensibles meneos, ponen temor al enfermo, hacen que desconfíe de la salud y al médico enojan y turban, y la turbación altera la mano, rige sin orden la aguja. Por donde se puede conocer claro] que es muy necesario para la salud que no esté persona delante, y así, que la debes mandar salir. Y tú hija Lucrecia perdona.*

Melibea.- *Salte fuera presto.*

Lucrecia.- *¡Ya!. ¡Ya! ¡Todo es perdido! Ya me salgo, señora.*

Fernando de Rojas, (?- 1541), *La Celestina*, décimo aucto.

5.1.5.- *La literatura como autoexpresión*

La concepción romántica de la literatura como forma privilegiada de "autoexpresión" ofrece amplios cauces para la crítica literaria. Mediante el análisis riguroso de los rasgos peculiares, el crítico podrá definir la manera singular que cada poeta posee de objetivar las resonancias íntimas de los objetos y de los sucesos. La poesía es una vía para ahondar en el interior del poeta y un instrumento para alcanzar un conocimiento preciso, adecuado e intuitivo de la emoción que le embarga[1].

Esta concepción de la creación poética ha sido la base sobre la que se ha sustentado el concepto de "estilo" como caracterización proyectiva de un autor, y sobre la que se ha levantado toda la edificación teórica y crítica de la Estilística de orientación romántica y freudiana[2].

El crítico deberá, en primer lugar, identificar los caracteres estilísticos de los diferentes niveles lingüísticos: fónico, gramatical y léxico-semántico. En segundo lugar, analizará el significado de dichos caracteres para dibujar con ellos el perfil poético y la definición estilística del autor.

(1) Benedetto Croce (1866-1952) y sus seguidores afirman que hasta que el escritor no expresa su emoción "no sabe de qué emoción se trata". Según estos autores, la expresión artística de una emoción es la que hace del hombre un artista. Convertirse en artista es pasar de un estado en el que el hombre está dominado por una emoción, al estado en el que la emoción es dominada por él. La autoexpresión es aquel proceso mediante el cual el hombre se da a conocer y, al mismo tiempo, se conoce a sí mismo. El poeta, además, se va haciendo, creando, a sí mismo mediante su propia expresión.

(2) Esta corriente la han seguido, no sólo Croce, Vossler, Spitzer, Amado Alonso y Dámaso Alonso, sino también, en cierta medida, Bachelard y Barthes.

Ejercicio práctico

Aunque esta noción es utilizable en la literatura general y, en consecuencia, deberá servir como criterio de análisis de cualquier composición poética, es comprensible que resultará más útil y más fácil de aplicar en las creaciones intimistas, en los temas amorosos, en los poemas que expresan el dolor de los celos, de la desilusión, del rompimiento y de la soledad como, por ejemplo, la siguiente Rima de Gustavo Adolfo Bécquer:

Olas gigantes, que os rompéis bramando
en las playas desiertas y remotas,
envuelto entre sábana de espumas,
¡llevadme con vosotras!

Ráfagas de huracán, que arrebatáis
del alto bosque las marchitas hojas,
arrastrado en el ciego torbellino,
¡llevadme con vosotras!

Nubes de tempestad, que rompe el rayo
y en fuego ornáis las desprendidas orlas,
arrebatado entre la niebla oscura,
¡llevadme con vosotras!

Llevadme, por piedad, adonde el vértigo
con la razón me arranque la memoria...
¡Por piedad!...¡Tengo miedo de quedarme
con mi dolor a solas!

5.1.6.– *Otras teorías*

Otras teorías elaboradas en el siglo XX –de desigual influencia y de diferente persistencia- también pueden ser útiles para los análisis críticos de las obras literarias. Casi todas, aunque no sean válidas como explicaciones globales y universales, poseen una eficacia relativa ya que pueden servir para aclarar determinados aspectos de obras concretas. Esquematizamos a continuación las más significativas.

La **Teoría de la euforia** -radicalmente antiintelectualista- considera la experiencia poética como un resonancia puramente intuitiva y emocional. Según esta concepción, la función del crítico, más que en definir los valores intelectuales de una composición, consiste en identificar la experiencia sentimental que proporciona, la vibración afectiva que estimula[1].

Para el **Ilusionismo** -el extremo opuesto de la teoría cognoscitiva literaria y que explica cómo las experiencias estéticas, en especial las poéticas, se producen, lejos de la realidad, en un mundo de ilusiones, de apariencias, de imaginación[2]- el crítico debe definir la capacidad de la creación literaria para "ilusionar" en el doble sentido del término: engañar y entusiasmar.

Según la **Teoría lúdica**, que considera la experiencia poética como un tipo peculiar de juego[3], la poesía sirve al creador y al lector para abrir ámbitos de diversión, espa-

---

(1) Esta teoría sirve de base a la corriente de la "poesía pura" que la inició el poeta francés, Paul Valéry, la desarrolló el inglés E. Selincourt, y su portavoz fue el francés Henri Brémond, autor de la famosa *History of Religious Feeling* (H. Brémond, *Poésie pure*, 1929, y *Poésie et Prière*, 1929). Excluye las actividades superficiales de la vida y las acciones del intelecto. Para su análisis no sirven, por lo tanto, la Gramática ni la Filosofía. Niegan aquello que la traducción conserva de los poemas y no les sirve el tema, ni el sonido de las frases individuales, la secuencia lógica de las ideas, el desarrollo de la historia, los detalles de la descripción, ni siquiera la emoción surgida inmediatamente. Según Brémond, la poesía es un "**encantamiento indefinible**", suficiente para establecer "contacto con una realidad misteriosa" y para "expresar las profundidades de nuestra alma". La música del verso es un elemento secundario, es un "conductor del fluido". La poesía pura y el **encantamiento** que de ella surge nos ofrecen un reposo que nos conducen hacia otro mundo "donde nos aguarda una presencia que nos humaniza". En último término, la poesía tiende a convertirse en oración.
La esencia de la poesía, según esta idea, no son sus propiedades formales, sino un estado del alma, un estado emocional, trascendentalmente místico. Esta concepción de la poesía estriba en la lentitud con la que leemos la poesía y en la escasa atención que prestamos a su contenido; por eso, a veces, unas pocas palabras bastan para afectarnos; nos sometemos a su encanto sin una comprensión precisa de su contenido, igual que hace la gente sencilla cuando lee salmos. Por eso los contenidos del poema deleitan también cuando su sentido es vago y su valor depende de cosas imponderables: basta con cambiar una palabra para destruir la impresión.

(2) Esta teoría, surgida en los orígenes mismos de la poética occidental, en las obras de Gorgias y de los sofistas, vuelve a aparecer con algunas modificaciones justamente en la primera mitad del siglo XX. –K. Lange (1855–1921), por ejemplo, explica que la experiencia poética consiste en una ilusión consciente.

(3) La noción de juego desempeña un papel importante en varias teorías estéticas y literarias. Schiller, en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre* (Carta 15), llega incluso a considerar el impulso lúdico como el fundamento del impulso artístico. Tal impulso lúdico no es, sin embargo, para Schiller, un instinto particular sino una síntesis del instinto de forma y del instinto sensible. En sus *Principios de psicología,* Spencer ha mantenido que el instinto del juego se explica como una energía biológica sobrante que puede verterse en dos formas: una inferior, que es el deporte, y

cios de broma e, incluso, situaciones para la travesura[4], y la función mediadora de la crítica servirá para analizar el funcionamiento y la eficacia de los mecanismos que estimulan la evasión, la distracción y el recreo[5].

La **Teoría de la empatía** defiende que la experiencia poética consiste en la transferencia de los sentimientos del poeta al poema. Atribuye al texto, por lo tanto, lo que éste no posee previamente en sí mismo. El crítico se prodrá proponer como objetivo identificar la "resonancia psíquica" que produce un poema y que implica y genera una peculiar satisfacción.

La **Teoría de la contemplación** sostiene, por el contrario, que, en una experiencia poética, el placer que sentimos no se deriva, en modo alguno, de nosotros mismos, del sujeto, sino del poema, al que nos sometemos y del que aprehendemos su belleza.

En resumen podemos decir que desde estas ópticas la crítica podrá descubrir, en primer lugar, los rasgos que alejan el texto de la realidad cotidiana y, en segundo lugar, tratará de medir la eficacia de los procedimientos mediante los cuales se logra tales efectos y el grado de distanciamiento o separación[6]. Estas concepciones pueden servir como pauta para describir aquellos poemas constituidos a base de recursos decorativos, tanto fónicos como gramaticales o léxicosemánticos, y que pretenden producir efectos meramente sorpresivos o evasivos.

---

otra superior, que es el arte. El impulso lúdico puede, pues, llegar a satisfacerse con actividades no directamente destinadas a cumplir finalidades biológicas. La teoría del impulso como una energía psíquica –o biopsíquica– sobrante ha estado muy difundida a fines del siglo XIX y a comienzos del XX, prácticamente todas las concepciones naturalistas se han adherido a ella. Mientras que para unos el juego cumple una finalidad estrictamente biológica, para otros se realiza lo que Wundt llamaba la heterogénesis de los fines: el término final de la actividad puede divorciarse de su origen. La estrecha relación entre la actividad lúdica y la artística ha sido defendida por K. Groos, quien, a diferencia de Spencer, estima que la actividad lúdica no es una descarga, sino una preparación para la vida. Otras teorías proponen que el juego es una consecuencia del impulso de imitación o la expresión de un deseo de dominio o de competencia; o una actividad enteramente desinteresada. Todas estas teorías han sido rechazadas por J. Huizinga al sostener que el juego es una función del ser vivo –no sólo del hombre– dotada de independencia con respecto a otras actividades. Se trata de algo libre, superfluo –por ello, más deseado– separado de la vida corriente, creador de orden, surgido de la tensión. En sus formas superiores el juego tiende a la representación de algo, es decir, a la figuración o transfiguración de la realidad. El juego es por ello un fenómeno cultural, creador de cultura.

(4) A mediados del siglo XIX, Herbert Spencer (1820–1903)–, fiel a su evolucionismo darwiniano, esbozó una teoría de lo bello partiendo del análisis del sentimiento de placer o desagrado. El placer, según él, reside en el máximo estímulo logrado con un mínimo esfuerzo. Spencer ve la razón del juego y su analogía con el arte en el uso libre de las fuerzas sobrantes de los procesos vitales.

(5) El "impulso de juego" es un principio capital en la estética de Schiller, y aparece ya en su *Ensayo sobre la gracia y la dignidad* (1793). Lo descubre en la mentalidad y en la terminología de Kant, que habla del libre juego de la facultades. Ese "impulso de juego" es de nuevo, según Schiller, un principio que sintetiza el movimiento contrario a los otros dos, el instinto "sensible" y el instinto "formal" (Véase J. Plazaola, 1973). Como afirma Rafael Núñez Ramos, "Todo poema incita a la experiencia de lo auténtico, pero la experiencia sobreviene sólo si uno se acerca al poema con la actitud desinteresada y afanosa propia del **juego**, sin buscar nada de él". En ***La literatura como lujo*** (1993) George Bataille (1897–1962) plantea la cuestión de la gratuidad de la literatura o, en palabras de Jordi Llovet, de la "idea de la literatura como *gasto improductivo*, en contraste con lo que se entiende por producción de bienes materiales en una sociedad moderna". La reflexión de Bataille sobre la creación literaria gira en torno a tres conceptos claves: "fiesta", "soberanía" y "sacrificio".

(6) Esta teoría se apoya en los mismos fundamentos psicológicos y usa los mismos resortes expresivos que los actuales lenguajes virtuales.

Modelo ilustrativo

Como conclusión y resumen de las teorías sobre la concepción de la literatura como manifestación artística y, en consecuencia, como argumento en favor de la posibilidad y pertinencia de que se usen como criterios de análisis las diferentes definiciones de arte, transcribimos parcialmente un trabajo crítico de Itzíar Túrrez Aguirrezabal.

Pautas artísticas y textos literarios

Si consideramos que el objeto de la Historia del Arte es el estudio y el conocimiento histórico y estético de las obras artísticas deberemos aceptar que el problema de la interpretación debe ser uno de los objetivos más importantes de esta disciplina[7]. Saber interpretar una obra de arte -producto original elaborado por el hombre artificialmente con la intención de comunicar algo, hecho histórico y estético- no es sólo de interés para los historiadores de arte, sino también para todos aquellos que de alguna manera deseen ponerse en contacto con las creaciones artísticas, es decir, con las manifestaciones formales del mundo de la cultura.

[...] Aún así las relaciones (entre la literatura y las demás artes), como hemos dicho, son innegables[8] y los trabajos realizados en esta línea, aun con matizaciones posteriores, fructíferos. Sirva como ejemplo el insustituible estudio de Wölfflin[9] quien no se limitó a analizar el barroco, en las artes plásticas sino que admitió la posibilidad de extender este concepto al dominio literario llegando a considerar a Tasso como poeta barroco, en contraste con Ariosto que, a su entender, era característicamente renacentista. El famoso historiador suizo caracteriza el barroco como un estilo que se desarrolla a partir del "clasicismo" del Renacimiento, y establece cinco categorías antitéticas -fundamentalmente reducibles al binomio táctil-visual, heredado por Wölfflin de Alois Riegl- que definen las transformaciones verificadas en el paso del estilo del Renacimiento al Barroco:

1) Paso de lo *lineal* a lo *pictórico*. El carácter lineal, propio del arte del Renacimiento, delimita vigorosamente los objetos, confiriéndoles calidad táctil en los contornos y en los planos; el carácter pictórico, propio del arte Barroco, desprecia la línea como elemento delimitador de los objetos, conduce a la confusión de las cosas y exige del espectador la renuncia a toda sensación táctil. En vez de línea, la pintura barroca valoriza el color.

2) Paso de la *visión de superficie a la* visión de *profundidad*. El arte de Renacimiento, de acuerdo con el valor que concede a la línea, dispone los elementos de una composición en una superficie, según planos distintos; el arte barroco, al despreciar la línea y los contornos, desprecia también la superficie, superponiendo los elementos de una composición según una óptica de profundidad.

3) Paso de la *forma cerrada* a la *forma abierta*. La obra artística del Renacimiento, es un todo cerrado y rigurosamente delimitado; la del Barroco, por la "relajación de las reglas y recu-

(7) J. Fernández Arenas, 1982, *Teoría y metodología de la Historia del Arte*, Madrid, Guadarrama.

(8) La aparición, transformación y posterior fijación tanto del término como el concepto "barroco" y su posterior aplicación a las diversas artes, ilustra lo dicho. Véase, entre otros, O. Kurtz, "Barocco: storia di un concetto", en el vol. dirg. por V. Branca, *Barocco europeo e barocco veneziano* Venezia, Sansonim 1962; R. Wellek, "The concept of baroque in literary scholarship", *Concepts of criticism*, New Haven and London, Yale Univ. Press, 1963.

(9) H. Wölfflin, *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, Madrid, Espasa–Calpe, 3ª ed. 1952.

sación de los rigores constructivos", se opone a este ideal de un todo bien delimitado. La regularidad y la simetría de las formas, en el arte renacentista, crean la idea de estabilidad y finitud del cosmos artístico; la asimetría y las tensiones compositivas, en el Barroco, dan idea de inestabilidad, de obra in fieri.

4) Paso de la *multiplicidad* a la *unidad.* En el arte del Renacimiento, cada una de las partes tiene su propio valor, coordinándose, sin embargo, en un todo armónico; en el Barroco, la unidad resulta de la confluencia de todas las partes en un solo motivo, o de la subordinación total de las diversas partes a un elemento principal.

5) Paso de la *claridad absoluta* a la *claridad relativa de los objetos.* En el arte del Renacimiento, los objetos, en virtud del carácter lineal de su representación, tienen una calidad plástica que confiere claridad perfecta a la composición; en el arte barroco, las cosas son representadas sobre todo en sus calidades no plásticas, y la luz y el color, muchas veces, no definen las formas ni ponen de relieve los elementos más importantes, de suerte que el ideal de claridad de un Rafael, por ejemplo, se pierde en la pintura de Rubens o Caravaggio. "No es que los barrocos sean confusos", explica Lionello Venturi, "pues la confusión inspira siempre aversión; sino que ya no consideran la claridad del motivo como meta de la representación [...]. Composición, luz y color ya no tienen la simple función de servir a la claridad de la forma, sino que viven una vida propia"[10].

[...] Impulsado por Oswarld Spengler el concepto de "barroco" no sólo se extendió a todas las artes, sino también a la filosofía, a la psicología, a las matemáticas, a la física, a la medicina e, incluso, a la política.

Teniendo en cuenta lo hasta aquí señalado, vamos a presentar algunos datos y observaciones realizadas sobre textos literarios. Como es natural, atenderé a algunos situados dentro del marco temporal al que hemos venido haciendo referencia, es decir, dentro de la etapa Renacentista. De este fructífero período de las letras españolas –adecuadamente denominado Siglo de Oro– me referiré a uno de mis autores preferidos, el llamado "príncipe de los poetas", Garcilaso de la Vega. A través de sus producciones trataré de comprobar si puede ser caracterizado como poeta clásico renacentista. Para ello me fijaré en su adjetivación puesto que el adjetivo[11] es un instrumento adecuado para revelar la sensibilidad y estilo poético. Es sabido que Garcilaso fue el introductor no sólo de nuevos metros de versificación, sino también de una "lengua poética" distinta de la empleada por los líricos castellanos anteriores, siendo un rasgo distintivo de esa "lengua poética" la utilización de elementos pertenecientes a la poesía latina clásica y a la italiana renacentista. La lengua utilizada por el toledano destaca por la *sencillez* y *perfecta* armonía de todos sus componentes. Sus versos no deslumbran con alardes cultos ni imágenes atrevidas sino que "se deslizan suaves, utilizando palabras corrientes, comparaciones fáciles y metáforas consagradas por la tradición literaria"[12]. Pero no debemos engañarnos: *Sencillez* no quiere decir improvisación. El poeta elabora cuidadosamente sus versos aplicando muy sabios procedimientos del arte humanístico. Recordemos que en esta época la imitación de la antigüedad clásica era la meta perseguida por todos los que se preocupaban por la labor literaria[13].

Pues bien, si comparamos los adjetivos utilizados por Garcilaso en relación con el *Cancionero General*, Herrera, Góngora y el *Cancionero de 1628* haciendo especial mención de los recomendados por Cicerón, comprobamos el valor de la obra de Garcilaso. Su importancia no radica en el número de elementos ciceronianos que introduce, sino en el hecho de que los elementos por él utilizados[14] –bien siguiendo el uso advertido ya en el *Cancionero General*, bien introduciéndose por primera vez a través de su poesía –se mantienen en los vocabularios de los autores posteriores. El *ciceronianismo* evidenciado en los textos de Góngora y del *Cancionero de 1628* tiene dos vías de acceso: la primera, la que, de manera progresiva y continuada, se comprueba desde Garcilaso. La frecuencia de aparición de este recurso fue aumentando gradualmente a medida que se sucedían las obras de nuestro autor, quien iba alcanzando madurez téc-

(10) L. Venturi, *Storia critica d'arte*, Torino, Einaudi, 1964: 209.

(11) En relación a los conceptos "adjetivo"/"epíteto", véase I. Túrrez, *La lengua en el Siglo de Oro*, Bilbao, Univ. de Deusto, 1987: 66–70.

(12) R. Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Selecta de Revista de Occidente, 1948, 2ª ed. 1968: 66–70.

(13) En relación con el ciceronianismo véase I. Túrrez, *Op. cit.*; no mencionaré otras influencias debido a la gran cantidad de bibliografía que puede consultarse.

(14) *Ibid.*: 154–170 especialmente.

nica, pero siempre de la manera más adecuada, es decir, según el género que se tratase. Piénsese en la importancia del decoro poético[15].

Hasta ahora hemos comprobado que algunas de las características señaladas como esenciales – *imitación de los clásicos, decoro poético*– se cumplen. Pero esto no nos parece suficiente. Deberemos conocer también cuál es la *cosmovisión* de nuestro autor, es decir, su particular forma de concebir y descubrir la realidad del universo. Esta cosmovisión se caracteriza por el predominio del Hombre considerado fundamentalmente como Individuo y descrito desde la perspectiva de ser vivo, tanto física (anatómica, fisiológica) como psíquicamente, siempre según el canon del ideal renacentista. Así, en lo que se refiere al cuerpo humano, no hay excepción, sino determinadas preferencias:

Eg. I 227 ¿Dò la coluna que el dorado techo

Eg I 128 tus claros ojos ¿a quién los volviste?

S. XI 10 *vuestras rubias cabezas a mirarme*

En el apartado de la "sensibilidad" hay que destacar la gran importancia que adquieren los sentimientos y entre ellos el "amor" que presenta dos polos[16], el constructivo y el destructor, tanto cuando aparece en sentido literal como cuando lo hace en figurado:

Eg. I 58 y el encendido fuego en que me quemo

S. XXVIII 12 De tan hermoso fuego consumido

Junto al Hombre, en segundo plano, el Cosmos, considerado esencialmente como Materia, Geografía y Astronomía, con mención especial del fuego, agua, monte, río y sol. También aparecen frecuentemente el aire, el viento y la brisa, predominando la nota sensorial, táctil:

C. III 2 de agua corriente y clara

Eg. II 1790 el sol ardiente, puro, relumbrante

Eg. II 734–5 ¡Ay viento fresco y manso y amoroso,
almo, dulce, sabroso! Esfuerza, esfuerza

Menos relevantes que el Cosmos, aparecen otros dos campos: la Botánica y la Zoología –denominados conjuntamente como Naturaleza– reflejo, al igual que el campo anterior, del clasicismo de nuestro autor al ser descritos, desde una perspectiva idealizadora. Es obvio que en un mundo así, no recibido como es, sino idealizado como se sueña, "las cualidades de las cosas naturales hayan de ser preferentemente aquellas que se adhieren a esas cosas haciéndolas tipos ideales o, pudiéramos decir, ideas reales en sentido platónico"[17]. Hay una primacía de la flor y del árbol. El tratamiento deparado por nuestro autor es genérico, con escasez de menciones específicas y falta de descripción detallada y minuciosa. Lo que caracteriza el estilo de ver del poeta renacentista es la escasa gama de cualidades, sin apenas matiz, con las que se abarca el paisaje vegetal y la impresión placentera. Hay que destacar, asimismo, lo limitado de la escala cromática:

Eg. II 53 o de alguna robusta y verde encina

Eg. I 102–3 por ti la verde hierba, el fresco viento,
el blanco lirio y colorada rosa

Eg. I 353 Elisa, envueltos en un blanco paño

La Divinidad, por su parte, alcanza un importante porcentaje fácilmente explicable por al abundancia de términos mitológicos, propios para la aparición de un lenguaje figurado.

Por todo lo expuesto, hacemos nuestras las palabras de G. Sobejano:

---

(15) La frecuencia de adjetivos, especialmente los que formalizan tropos, aparece de forma escalonada: Elegías, Sonetos, Eglogas.

(16) G. Sobejano, *El epíteto en la lírica española*, Madrid, Gredos, 1970: 217.

(17) *Ibid.*: 194.

"No será extraño, hecha esta consideración, que el epíteto, índice de expresividad, aparezca investido en la poesía renacentista de un sentido predominantemente estético, sujeto a un a priori tipificador que no revela la directa imagen, la reacción afectiva directa del propio poeta, sino la imagen o la reacción típicas, consagradas en el modelo o en el ideal estético del poeta, educado en el modelo[18].

Y, así, concluimos que la obra de Garcilaso puede considerarse como modelo de las esencias más puras del mundo poético del Renacimiento.

Itziar Túrrez Aguirrezabal, "Pautas artísticas y textos literarios", en J.A. Hernández Guerrero (ed.), 1990, *Teoría del Arte y Teoría de la Literatura,* Cádiz, Seminario de Teoría de la Literatura: 275-282.

(18) *Ibid.*: 193.

5.2.0.- La literatura es un lenguaje peculiar

De la misma manera que la pintura "dice cosas" mediante colores, y la escultura transmite mensajes a través de volúmenes, la literatura es un lenguaje peculiar que emplea palabras para decir cosas diferentes de lo que significan en el uso coloquial o científico.

El escritor literario emplea palabras que usamos en nuestras conversaciones pero les da unos sentidos distintos de los que les asigna el diccionario. Cuando Antonio Machado dice: "Donde acaba el pobre *río* la inmensa *mar* nos espera", nos está hablando de algo más que de una "corriente de agua continua y más o menos caudalosa que va a desembocar en otra, en un lago o en el mar": nos habla de la vida y de la muerte.

La literatura es un lenguaje, es un medio de indicación, de significación, de expresión y de comunicación[1]. Sintetizando mucho podemos definirla como un lenguaje secundario (Lotman, 1978), complejo y motivado. Todos sus elementos poseen significado, todos son semánticos (Manuel Cáceres Sánchez, 1990, 1991 a, 1991 b)[2].

La base de los significados literarios, de carácter simbólico y abierto (Eco, Barthes, Talens...) o, en otras palabras, su ambigüedad y su polivalencia, imponen diferentes niveles de lectura. Desde esta perspectiva, creemos que son precisamente los contenidos imaginarios los que convierten a la obra literaria en señal, signo, síntoma y símbolo, debido a la peculiar manera en que se emplea la lengua, se concibe la realidad, actúa el emisor y reaccionan los receptores[3].

---

(1) Este es el fundamento de la "Crítica Semiológica" que se constituyó inicialmente aprovechando las aportaciones teóricas del Formalismo ruso, de la Semiótica filosófica y de la Lingüística estructural.

(2) Afirma Bobes Naves que "la obra literaria tiene sus propias leyes: crea un mundo de ficción donde los personajes y sus conductas, el tiempo, los espacios y los ambientes se convierten en signos de un mundo coherente y cerrado" (1985: 15). Y para Talens, "El arte es un lenguaje específico, diferente e irreductible al tipo de lenguaje que conocemos como lengua natural. En consecuencia, su funcionamiento es semiótico y no lingüístico" (1978: 18).

(3) La Semiología literaria forma parte, por lo tanto, de una teoría, tanto de la significación, como de la comunicación, y se apoya en una concepción del discurso entendido como "totalidad significante". Su primer objetivo es la construcción de una gramática capaz de asegurar el análisis de los textos y su objeto es la elaboración de una teoría de la comunicación literaria. Deberá formular unos principios y unas pautas capaces de orientar en los procesos de elaboración de la obra y en su lectura crítica interpretativa y valorativa (J. Trabant, 1975). El primer autor que delinea globalmente un acercamiento semiótico a las manifestaciones artísticas es Charles Morris en su obra *Aesthetics and the Theory of Sings*. Siguiendo a Charles Morris (1939a, 1939b, 1964, 1968, 1985), podemos distinguir la Semiología Semántica, que estudia la relación de los signos literarios con lo designado; la Semiología Pragmática, que tiene por objeto las relaciones de los signo literarios con los lectores, y la Semiología Sintáctica que se ocupa de las relaciones de los signos literarios entre sí. Véase Bobes Naves, *ibidem*

5.2.1.– *La literatura: señal que llama la atención sobre sí misma.*

La primera función que ejerce el lenguaje –todo lenguaje– es la de atraer la atención sobre sí mismo: es un grito, una llamada. La literatura, como lenguaje específico, es, en primer lugar, una **señal** que informa sobre la existencia y sobre la naturaleza de un hecho literario. Posee una serie de elementos cuya finalidad principal es hacer que el texto que se ofrece al oyente o al lector sea recibido como literatura. En la literatura, la lengua y todos sus procedimientos llaman la atención sobre sí estimulando la capacidad imaginativa, sobre todo de carácter sinestésico.

Los sonidos o los grafemas, lo mismo que los diferentes recursos gramaticales y léxico–semánticos, a través de su percepción por los sentidos corporales, sugieren, con mayor o menor eficacia, imágenes polimorfas y polivalentes. Lo primero que dice la literatura es precisamente eso: que es literatura y que como tal debe ser interpretada, que su significado no es referencial sino imaginativo, que ha sido creado por la imaginación del autor y que debe ser recreado por la imaginación de los lectores. Según Susana Langer, las señales anuncian una situación inmanente y preparan para ella a su intérprete[1].

(1) Esta propiedad del lenguaje oral es el fundamento de la explicación genética que elaboraron los sensualistas, concretamente Condillac (1715–1780) y Destutt de Tracy (1754–1836). Ernst Cassirer (1874–1954), por el contrario, opone las "señales" (operativas) a los "símbolos" (designativos). Sostiene que el significado metafórico ha precedido al significado concreto de las palabras, y la poesía al lenguaje racionalizado, lo cual explica también el nacimiento de los mitos y del arte en general.

Ejercicio práctico

Proponemos los pimeros versos del "Romance sonámbulo" del *Romancero Gitano* (1928), de Federico García Lorca para que se identifiquen los elementos fónicos, gramaticales y semánticos que cumplen, entre otras funciones, la de **llamar la atención** del lector, **sorprenderle** y advertirle que se trata de una composición poética.

Verde que te quiero verde.
Verde viento, verdes ramas.
El barco sobre la mar
y el caballo en la montaña.
Con la sombra en la cintura,
ella sueña en su baranda,
verde carne, pelo verde,
con ojos de fría plata.
Verde que te quiero verde.
Bajo la luna gitana
las cosas la están mirando
y ella no puede mirarlas.

Verde que te quiero verde.
grandes estrellas de escarcha
vienen con el pez de sombra
que abre el camino del alba.
La higuera frota su viento
con la lija de sus ramas,
y el monte, gato garduño,
eriza sus pitas agrias.
Pero ¿quién vendrá? ¿Y por dónde?...
Ella sigue en su baranda,
verde carne, pelo verde,
soñando en la mar amarga...

Federico García Lorca, 1928, *Romamcero Gitano.*

5.2.2.– *La literatura: signo que informa de una realidad diferente*

Todo lenguaje es, al menos, "**signo**". Es un medio, un instrumento, un vehículo, que lleva al conocimiento de otra realidad diferente a sí mismo. Nos habla de algo, nos refiere algo: retrata, reproduce, describe, descubre, narra... Cumple, en expresión de Jakobson ya clásica, una "función referencial" (1981).

La obra de arte y, en concreto, la creación literaria, es ordinariamente portadora de dicho contenido en mayor o en menor grado. El arte realista y el naturalista, por ejemplo, se proponen como objetivo y persiguen como ideal la reproducción de personas, objetos o sucesos que sirven de modelos. Mediante diferentes técnicas, según las épocas y los autores, los relatos, las descripciones, las narraciones, los diálogos... "copian" dichos motivos, temas o asuntos (Darío Villanueva, 1992 a). En ocasiones, un tipo de crítica, que podríamos llamar "referencial", se ha dedicado a identificar los referentes y a verificar el nivel de fidelidad que alcanza la obra con respecto a aquél.

Debemos tener en cuenta, sin embargo, que los referentes constituyen en la literatura y en el arte en general sólo puntos de partida, ocasiones que estimulan al autor y le sugieren la creación de nuevos mundos. Son, en definitiva, elementos que, combinados de múltiples maneras, contribuyen a la creación de representaciones inéditas. En este sentido creemos que se deben entender las afirmaciones de Morris sobre el carácter "no–referencial" del signo estético. Es cierto que no mantiene las relaciones convencionales entre los signos y los objetos indicados, como lo hace el discurso científico. No necesita, por lo tanto, verificación, no exige denotación al menos total[1].

En el acto mismo de la percepción de la obra de arte, no es necesario establecer la referencia con su objeto extra-artístico, no es necesario el "denotatum", y sí con los valores de los que la obra artística es "signo"; es decir el arte es un lenguaje especial que únicamente atañe a los valores y no necesariamente a las afirmaciones o a los elementos "verídicos", propios del discurso científico o lógico. Pero, no lo olvidemos, a veces las afirmaciones del arte sirven para transmitir "verdades" y para generar o intensificar "convicciones".

La literatura puede ser, efectivamente, un instrumento de conocimiento de la realidad. Gracias a las obras literarias, podemos penetrar en la naturaleza íntima, secreta y misteriosa, de las cosas tal como las ve y las vive el hombre. La literatura no sustituye a las ciencias ni a la filosofía pero sí podemos decir que las complementa.

(1) Susana Langer, que adopta la división de Charles Morris, distingue entre las "señales" que "anuncian" los objetos, y los "símbolos" que nos los "dan a conocer". "Los símbolos no son representantes de sus objetos, son vehículos para la 'concepción' de objetos". Concebir una cosa o una situación no es lo mismo que reaccionar hacia ella abiertamente, o percatarse de su presencia. Al hablar acerca de las cosas, tenemos concepciones de ellas, pero no las cosas mismas; los símbolos significan directamente las 'concepciones', no las cosas" (S. Langer, 1942: 57–58).

Ejercicio práctico

El siguiente poema de Antonio Machado ofrece la posibilidad de identificar los elementos del paisaje a los que se refiere y los rasgos del mismo que el poeta selecciona; se podrán también examinar los significados que les asigna a cada uno de ellos, y, finalmente, se podrán descubrir sus valores ideológicos y simbólicos.

Orillas del Duero

¡Primavera soriana, primavera
humilde, como el sueño de un bendito,
de un pobre caminante que durmiera
de cansancio en un páramo infinito!

¡Campillo amarillento,
como tosco sayal de campesina,
pradera de velludo polvoriento
donde pace la escuálida merina!

¡Aquellos diminutos pegujales
de tierra dura y fría,
donde apuntan centenos y trigales
que el pan moreno nos darán un día!

Y otra vez roca y roca, pedregales
desnudos y pelados serrijones,
la tierra de las águilas caudales,
malezas y jarales,
hierbas monteses, zarzas y cambrones.

¡Oh tierra ingrata y fuerte, tierra mía!
¡Castilla, tus decrépitas ciudades!
¡La agria melancolía
que puebla tus sombrías soledades!

¡Castilla varonil, adusta tierra;
Castilla del desdén contra la suerte,
Castilla del dolor y de la guerra,
tierra inmortal, Castilla de la muerte!

Era una tarde, cuando el campo huía
del sol, y en el asombro del planeta,
como un globo morado aparecía
la hermosa luna, amada del poeta.

En el cárdeno cielo violeta
alguna clara estrella fulguraba.
El aire ensombrecido
oreaba mis sienes y acercaba
el murmullo del agua hasta mi oído.

Entre cerros de plomo y de ceniza
manchados de roídos encinares,
y entre calvas roquedas de caliza,
iba a embestir las ocho tajamares
del puente el padre río,
que surca de Castilla el yermo frío.

¡Oh Duero, tu agua corre
y correrá mientras las nieves blancas

de enero el sol de mayo
haga fluir por hoces y barrancas,
mientras tengan las sierras su turbante
de nieve y de tormenta,
y brille el olifante
del sol, tras de la nube cenicienta!...

¿Y el viejo romancero
fue el sueño de un juglar junto a tu orilla?
¿Acaso como tú y por siempre, Duero,
irá corriendo hacia la mar Castilla?

Antonio Machado, (1907–1917) *Campos de Castilla.*

5.2.3.– *La literatura: síntoma que revela al autor*

La literatura es, además, un vehículo privilegiado de autoexpresión personal. Mediante las obras literarias, el autor, no sólo dice cosas, sino que "se dice" a sí mismo, se expresa hasta tal punto que podemos afirmar que la descripción de un mundo y la narración de una historia, en muchas ocasiones, no es más que el propio retrato.

La literatura nos habla de algo y, sobre todo, de alguien. La facultad poética, más que espejo que refleja lo exterior, es un foco de luz que ilumina y aviva, es una fuerza "autoexpresiva" que transfigura las realidades a las que se aplica.

Este principio sirve de base, como hemos visto anteriormente, a la teoría estilística y a las diferentes corrientes psicocríticas (Freud, Jung, Mauron...). Lázaro Carreter ha puesto de manifiesto cómo Spitzer –que se inició en el ambiente cultural vienés dominado por Freud– ensayó una alianza entre la lingüística, la filología y la historia literaria con el psicoanálisis[1]. Esta teoría busca, mediante lecturas repetidas, los rasgos idiomáticos que parecen sustentar materialmente el gozo estético que experimenta el lector. Se da por supuesto que tales sentimientos son homólogos a los que originaron la escritura. De esta manera, se pueden descubrir las claves creadoras determinadas por motivaciones psicológicas[2].

(1) "El primer Spitzer –dice Lázaro Carreter– pasaba así del lenguaje al alma del artista cuyo reflejo en la obra era su estilo, su psicograma oculto en el lenguaje: unas preferencias, unas constantes, unas recurrencias objetivamente verificables en la escritura que, una vez observadas, permitían entender la obra y la particularidad creadora, anímica del autor. Todos sus designios, lúcidos e irracionales, se reflejarían automáticamente, con un automatismo freudiano, en los rasgos del estilo, con tanta fidelidad, como la curva de un sismógrafo registra los temblores interiores del planeta" (1980).

(2) La consideración spitzeriana de la obra literaria constituye, en cierto modo, un avance de las posteriores teorías psicoanalíticas representadas por Mauron y, hasta cierto punto, por Barthes, y de uno de los elementos que integran, junto con la interpretación antropológica, la "Temática" y la "Poética de lo imaginario" cultivadas por Gaston Bachelard, Durand, Antonio García Berrio...

Ejercicio práctico

En los siguiente fragmentos de "Soliloquio del farero", de la edición de 1958, de *La realidad y el deseo*, de Luis Cernuda, podemos advertir cómo los elementos del paisaje que contempla constituyen, no sólo los testigos de sus sentimientos, sino también pantallas luminosas en las que se refleja su interior consciente o inconsciente. El mar, más que escenario, es la representación plástica de su soledad, de su llamada angustiosa de compañía: el mar es el poeta.

Cómo llenarte, soledad,
sino contigo misma...

...Acodado al balcón miro insaciable el oleaje,
Oigo sus oscuras imprecaciones,
Contemplo sus blancas caricias;
Y erguido desde cuna vigilante
Soy en la noche un diamante que gira advirtiendo a los hombres,
Por quienes vivo aun cuando no los vea;
Y así, lejos de ellos,
Ya olvidados sus nombres, los amo en muchedumbres,
Roncas y violentas como el mar, mi morada,
Puras ante la espera de una revolución ardiente
o rendidas y dóciles, como el mar sabe serlo
Cuando toca la hora de reposo que su fuerza conquista.

Tú, verdad solitaria,
Transparente pasión, mi soledad de siempre,
Eres inmenso abrazo;
El sol, el mar,
La oscuridad, la estepa,
El hombre y su deseo,
La airada muchedumbre,
¿Qué son sino tú misma?

Por ti, mi soledad, los busqué un día;
En ti, mi soledad, los busqué un día;
En ti, mi soledad, los amo ahora.

5.2.4.– *La literatura: símbolo que identifica y refleja las aspiraciones de los lectores*

Finalmente, la literatura ha sido definida como un cauce de comunicación interpersonal, como un proceso abierto y dinámico de conexión fecunda. Usamos aquí el término "símbolo" como un soporte de identificación colectiva en el que destacamos los elementos imaginarios y afectivos que configuran a la obra literaria y la sitúan en un determinado contexto cultural e histórico: la obra literaria y, en general la creación artística, alcanzan su especificidad estética, en gran medida, por su singular capacidad para reflejar las dimensiones más profundas del espíritu humano y las aspiraciones ancestrales de las diferentes colectividades[1]. La obra literaria va al encuentro del lector y supone su existencia[2].

El lenguaje artístico provoca por su propia naturaleza la adhesión y estimula la comunicación, la comunión. Recrearse, disfrutar con una obra literaria, es una manera de adherirse, es una forma de identificarse con el contenido del discurso y de comunicarse con el autor. Desde muy antiguo se tiene conciencia de que la forma externa, la expresión material, casi siempre determina y condiciona la aceptación del contenido de los mensajes y, en gran medida, lo constituye.

Desde este punto de vista se puede decir que la literatura es un punto de encuentro y un ejercicio de colaboración entre el escritor y el lector. El lector no se limita a descifrar la obra literaria sino que, además, la disfruta, la valora y la recrea. Para que esto sea posible, es necesario que se vea en ella reflejado, explicado y comprendido. La lectura literaria no es una simple lectura, lo mismo que la visión artística no es un simple mirar sino una contemplación que supone cierto grado de "simpatía". Plotino decía que no se puede contemplar la belleza sin ser bello. No se puede leer poesía sin ser, en cierta manera, poeta. El que se acerca a una obra literaria demuestra cierta complicidad con ella: va movido por unas expectativas. La lectura, por lo tanto, implica, no sólo una actitud activa, sino, en cierto modo, "productiva"; si no es creadora, lo es, al menos, recreadora o cocreadora.

Es precisamente desde esta óptica pragmática desde la que adquiere relevancia el papel co– y re–creador de las sucesivas lecturas, interpretativas y valorativas, y donde se inscriben corrientes actuales –teóricas y críticas– como la "Estética de la recepción", la "Lectura deconstructiva" e, incluso, la "Poética de lo imaginario" que, como es sabido, concede singular importancia a la historia mitológica y de las religiones y, en general, a la interpretación antropológica de la obra literaria.

---

(1) "La literatura –dice Senabre– sólo existe como tal en cuanto alcanza a su destinatario: al público. Y no parece arriesgado conjeturar que este ente [...] no es mero receptor pasivo de la obra, sino que con cierta frecuencia, al menos, desempeña un papel concreto en la producción literaria" (1986: 15).

(2) Blanchot dice que "el escritor siente en sí, viviente y exigente, la parte del lector que está aún por nacer, y con mucha frecuencia, por una usurpación a la que apenas escapa, es el lector, prematura y falsamente engendrado, el que se pone a escribir en él" (1973: 209).

Ejercicio práctico

Los lectores actuales podemos advertir con cierta facilidad que algunos protagonistas de la literatura constituyen figuras simbólicas que encarnan mentalidades, actitudes y comportamientos de muchos lectores de diferentes épocas. Pensemos, por ejemplo, en Hamlet, Beatrice, el Quijote, Sancho o Don Juan. Esto mismo ocurre con personajes de niveles sociales bajos como, por ejemplo la Celestina o Lázaro. Todos ellos reflejan, no sólo determinados tipos sociales, sino también dimensiones más o menos profundas y explícitas de la condición humana.

La lectura atenta del fragmento del primer capítulo del *Lazarillo* que transcribimos a continuación podrá descubrir cómo esta novela, cuyo protagonista sirve aún de base al concepto de "pícaro" dentro y fuera de la literatura, ilustra algunas de las contradicciones que experimentan los hombres "normales".

Cuenta Lázaro su vida y cuyo hijo fue

Pues sepa vuestra merced, ante todas cosas, que a mí llaman Lázaro de Tormes, hijo de Tomé Gonzáles y Antonia Pérez, naturales de Tejares, aldea de Salmanca. Mi nacimiento fue dentro del río Tormes, por la cual causa tomé el sobrenombre, y fue de esta manera. Mi padre, que Dios perdone, tenía cargo de promover una molienda de una aceña, que está ribera de aquel río, en la cual fue molinero más de quince años. Y estando mi madre una noche en la aceña, preñada de mí, tomóle el parto y parióme allí. De manera que con verdad me puedo decir nacido en el río.

Pues siendo yo niño de ocho años, achacaron a mi padre ciertas sangrías mal hechas en los costales de los que allí a moler venían, por lo cual fue preso y confesó y no negó y padeció persecusión por justicia. Espero en Dios que esté en la gloria, pues el Evangelio los llama bienaventurados. En este tiempo se hizo cierta armada contra moros, entre los cuales fue mi padre, que a la sazón estaba desterrado por el desastre ya dicho, con cargo de acemilero de un caballero que allá fue. Y con su señor, como leal criado, feneció su vida.

Mi viuda madre, como sin marido y sin abrigo se viese, determinó arrimarse a los buenos por ser uno de ellos y vínose a vivir a la ciudad y alquiló una casilla y metióse a guisar de comer a ciertos estudiantes y lavaba la ropa a ciertos mozos de caballos del Comendador de la Magdalena, de manera que fue frecuentando las caballerizas.

Ella y un hombre moreno, de aquellos que las bestias curaban, vinieron en conocimiento. Este algunas veces se venía a nuestra casa y se iba a la mañana. Otras veces, de día llegaba a la puerta en achaque de comprar huevos, y entrábase en casa. Yo, al principio de su entrada, pasábame con él y habíale miedo, viendo el color y mal gesto que tenía; mas, de que vi que con su venida mejoraba el comer, fuile queriendo bien, porque siempre traía pan, pedazos de carne y en el invierno leños a que nos calentábamos.

De manera que, continuando la posada y conversación, mi madre vino a darme un negrito muy bonito, el cual yo brincaba y ayudaba a calentar.

Y acuérdome que, estando el negro de mi padrastro trebejando con el mozuelo, como el niño veía a mi madre y a mí blancos y a él no, huía de él, con miedo, para mi madre y, señalando con el dedo, decía: "¡Madre, coco!"

Respondió él riendo: "¡hideputa!".

Yo, aunque bien muchacho, noté aquella palabra de mi hermanico y dije entre mí: "¡Cuántos debe de haber en el mundo que huyen de otros porque no se ven a sí mismos!".

Quiso nuestra fortuna que la conversación del Zaide, que así se llamaba, llegó a oídos del Mayordomo y, hecha pesquisa, hallóse que la mitad por medio de la cebada que para las bestias le daban, hurtaba, y salvados, leña, almohazas, mandiles y las mantas y sábanas de los caballos hacía perdidas; y cuando otra cosa no tenía, las bestias desherraba, y con todo esto acudía a mi madre para criar a mi hermanico. No nos maravillemos de un clérigo ni fraile, porque el uno hurta de los pobres y el otro de casa para sus devotas ya para ayuda de otro tanto, cuando a un pobre esclavo el amor animaba a esto.

Y probósele cuanto digo y aún más. Porque a mí con amenazas me preguntaban, y como niño respondía y descubría cuanto sabía con miedo, hasta ciertas herraduras, que por mandado de mi madre a un herrero vendí.

Al triste de mi padrastro azotaron y pringaron y a mi madre pusieron pena por justicia, sobre el acostumbrado centenario, que en casa del sobredicho Comendador no entrase ni al lastimado, Zaide en la suya acogiese.

Por no echar la soga tras el caldero, la triste se esforzó y cumplió la sentencia. Y por evitar peligro y quitarse de malas lenguas se fue a servir a los que al presente vivían en el mesón de la Solana. Y allí, padeciendo mil importunidades, se acabó de criar mi hermanico, hasta que supo andar, y a mí hasta ser buen mozuelo, que iba a los huéspedes por vino y candelas y por lo demás que me mandaban.

En este tiempo vino a posar al mesón un ciego, el cual, pareciéndole que yo sería para adiestrarle, me pidió a mi madre, y ella me encomendó a él, diciéndole como era hijo de un buen hombre, el cual por ensalzar la fe había muerto en la de los Gelves y que ella confiaba en Dios no saldría peor hombre que mi padre y que le rogaba me tratase bien y mirase por mí, pues era huérfano.

Él respondió que así lo haría y que me recibía no por mozo, sino por hijo. Y así le comencé a servir y adiestrar a mi nuevo y viejo amo.

Como estuvimos en Salamanca algunos días, pareciéndole a mi amo que no era ganancia a su contento, determinó irse de allí; y cuando nos hubimos de partir, yo fui a ver a mi madre y, ambos llorando, me dio su bendición y dijo:

– Hijo, ya sé que no te veré más. Procura de ser bueno y Dios te guíe. Criado te he y con buen amo te he puesto; válete por ti.

Y así me fui para mi amo, que esperándome estaba.

Salimos de Salamanca, y llegando a la puente, está a la entrada un animal de piedra, que casi tiene forma de toro, y el ciego mandóme que llegase cerca del animal y allí puesto, me dijo:

– Lázaro, llega el oído a este toro y oirás gran ruido dentro de él.

Yo simplemente llegué, creyendo ser así. Y como sintió que tenía la cabeza par de la piedra, afirmó recio la mano y dióme una gran calabaza en el diablo del toro, que más de tres días me duró el dolor de la cornada, y díjome:

– Necio, aprende que el mozo del ciego un punto ha de saber más que el diablo.

Y rio mucho la burla.

Parecióme que en aquel instante desperté de la simpleza en que como niño dormido estaba.

Dije entre mí:

"Verdad dice éste, que me cumple avivar el ojo y avisar, pues solo soy, y pensar cómo me sepa valer".

Comenzamos nuestro camino y en muy pocos días me mostró jerigonza. Y como me viese de buen ingenio, holgábase mucho y decía:

– Yo oro ni plata te lo puedo dar; mas avisos para vivir, muchos te mostraré.

Y fue así que después de Dios, éste me dio la vida, y siendo ciego me alumbró y adiestró en la carrera de vivir.

Huelgo de contar a vuestra merced estas niñerías, para mostrar cuánta virtud sea saber los hombres subir siendo bajos y dejarse bajar siendo altos, cuánto vicio.

5.3.0.- La literatura como creación lingüística

–Si la pintura se realiza con colores y la música con sonidos, la literatura se elabora mediante palabras pertenecientes a una determinada lengua (Aristóteles, *Poética*, Madrid, Taurus, 1987: 47–48). Por eso, a lo largo de la tradición, la creación literaria se ha definido como un tipo peculiar de discurso verbal, y se ha concedido especial relevancia a todos los elementos formales[1].

A comienzos de nuestro siglo, los Formalistas rusos ponen el acento en los rasgos lingüísticos como criterio válido para definir la peculiaridad literaria de una obra y, en consecuencia, consideran que los textos literarios se caracterizan, ante todo, por la especial utilización de los diferentes elementos de la lengua que se emplee[2]. En consecuencia, la aplicación y la justificación de los procedimientos constituirán cuestiones teóricas y críticas fundamentales (M. Rodríguez Pequeño, 1991)[3].

El problema de la "literariedad" planteado así por los Formalistas rusos[4] sirve, pues, para atraer la atención sobre los modelos de rasgos formales que serían esenciales

(1) Antonio García Berrio señala que "examinando el contenido del *Ars* horaciano descubrimos, como una constante reiteradísima, la atención preferente por conocimientos caracterizables en conjunto como formales" (1978: 429), aunque advierte, seguidamente, que Horacio también concedió importancia a los elementos pertenecientes al plano del contenido. Fueron las paráfrasis elaboradas en la época renacentista, probablemente procedentes de corrientes cristiano–medievales, favorables al saber, al contenido ideal, a la filosofía, las que –según García Berrio– impidieron que cristalizara un reconocimiento teórico formal de la obra literaria. Por esta razón son escasos los teóricos renacentistas que reclamaron los derechos prioritarios de la forma sobre el fondo en la poesía (*Ibidem*: 429 y ss.).

(2) "El objeto de la Ciencia de la Literatura –como afirma Jakobson– no es la literatura sino la 'literariedad', es decir, aquello que hace de una obra dada, una obra literaria" [...]. "Si los estudios literarios pretenden llegar a ser una ciencia, declara este mismo autor, deben reconocer el procedimiento como su "personaje único" (1960: 19 y ss.).

(3) García Berrio (1973: 23) ha destacado como mérito fundamental de la Escuela formalista su condición de ser el primer sistema crítico que recoge el desafío de un arte nuevo, simbolista–futurista. Dicho arte, como es sabido, niega los principios clásicos afirmados como dogmas por el anterior, mimético, que usaba para expresarse un lenguaje de signo básicamente lógico–racional, y que en virtud de un mero "añadido" de ornato lingüístico y jugueteo con la imagen, adquiría ciertas propiedades anejas de actuación emotiva. Los mismos formalistas –Zirmunskij, Eifhembaum, Tomasevskij, Sklovskij, Tynianov, Jakobson...– y otros prestigiosos lingüistas –Erlich, Striedter, Todorov, García Berrio, Pozuelo...– han explicado la significación de la escuela, y han elaborado rigurosos análisis históricos y críticos. Pero, para los propósitos concretos de estas reflexiones, creemos que es suficiente que indiquemos algunos de los rasgos más característicos.

(4) Los Formalistas, que parten del supuesto de que la obra literaria es un producto esencialmente verbal, defienden que el estudio de la literatura debe apoyarse en el análisis de los diferentes niveles lingüísticos de los textos y que, por lo tanto, las teorías descriptivas deben servir de instrumentos válidos para la definición del objeto de la literatura e incluso de criterio operativo para la interpretación y para la valoración de las creaciones poéticas (Fokkema, 1981, 1984, 1989; Albaladejo, 1986). El lenguaje cotidiano –nos dirán los Formalistas– tiende a automatizarse porque la relación signo–realidad se convierte en habitual; las palabras se usan sólo como meros instrumentos y dejan de interesar como tales. El lenguaje poético pretende contrarrestar esa automatización aumentando la duración y la intensidad de la percepción mediante el oscurecimiento de la forma (García Berrio, 1983). El carácter estático y puramente cuantitativo que tenía en principio este concepto de "desautomatización" fue superado posteriormente por Tynianov y más adelante –ya en la Escuela de Praga– por Mukarovsky: no es la suma de artificios lo que confiere poeticidad,

en las obras literarias y, por el contrario, accidentales en otros textos. Estudiar un texto como "literatura", en vez de servirse de él como documento biográfico, histórico o como formulación filosófica, significa para el teórico y para el crítico literarios, concentrar su atención en el empleo de ciertas estrategias verbales. Los Formalistas proponían "como afirmación fundamental que el objeto de la ciencia literaria debe ser el estudio de las particularidades específicas que distinguen unos objetos literarios de otros que no lo son" (Eikhenbaum, 1927: 37). El reto esencial estriba en reconocer aquellas particularidades específicas de las obras literarias que sean suficientemente generales para manifestarse tanto en la prosa como en el verso[5].

Esta hipótesis desviacionista, formulada explícitamente por los Formalistas y desarrollada por las escuelas estructuralistas, fue defendida también –aunque desde una perspectiva teórica diferente– por la estética idealista[6].

Rasgos fundamentales de la literariedad

Esta "literariedad" posee tres rasgos fundamentales, tres elementos de su definición que constituyen, al mismo tiempo, los tres principios en los que se debe apoyar una teoría coherente y una crítica rigurosa:

– el de **actualización** –los procedimientos que llaman la atención sobre el mismo lenguaje–

– el de **intertextualidad** –las dependencias y los vínculos con otros textos de la tradición literaria–

– y el de **coherencia** –la perspectiva de selección de procedimientos y de materiales– (J. Culler, 1989: 31–43).

sino la función de los mismos; y esta función no puede medirse únicamente frente a la convención del lenguaje cotidiano sino que ha de establecerse frente a las propias convenciones normativas de la tradición literaria y de las series extraliterarias. La "desautomatización" deja de ser así un principio absoluto para convertirse en una pauta relativa, dependiente de la función que cada elemento literario ocupa en el conjunto de normas que actualizan, normas que, además, van variando y modificándose hasta constituir un sistema dinámico de convenciones (Pozuelo, 1988 b).

(5) Recordemos que Jean–Paul Sartre (1905–1980) respondía a esta cuestión *Qu'est ce que la littérature*? (1950) estableciendo una separación entre la prosa que se serviría del lenguaje para decir cualquier cosa, y la poesía que actuaría sobre el lenguaje (1948). Sin embargo, sus análisis de novelas y los de mayoría de críticos muestran que –la prosa también puede ser definida a partir de la "literariedad". Pero hemos de advertir que esta concepción del lenguaje literario, como tipo peculiar del discurso, no es totalmente nueva. Si bien se trata de una cuestión que ha ocupado una posición central en nuestra época, ha sido objeto de atención por parte de las Poéticas, Retóricas y Preceptivas de todos los tiempos. Los rasgos que definen los conceptos como "desautomatización" y "desvío" están presentes ya, como indica Lázaro Carreter (1974: 35), en la antigua Retórica.

(6) Para esta escuela las "peculiaridades idiomáticas" o "desviaciones" se explican por las particularidades psíquicas que revelan. La lengua literaria es "desvío" pero, no por los datos formales que aporta, sino porque traduce una originalidad espiritual, un contenido anímico individualizado (Pozuelo, 1988 a,).

5.3.1.- *El principio de actualización*

El texto literario se caracteriza por su singular poder para atraer la atención sobre sí mismo[1]. Existen diversas maneras de llamar la atención sobre la lengua con el fin de que el lector no reciba el texto como un simple medio transparente de comunicar un mensaje, sino para que se sienta atraído por la materialidad del significante y por otros aspectos de la estructura verbal. La "desviación" o la "aberración" lingüística[2] se logra mediante la "desautomatización", gracias al empleo de procedimientos pertenecientes al ámbito de la Fonética –ritmos, rimas, aliteraciones–, de la Gramática –combinaciones insólitas de palabras, elección de estructuras no gramaticales o incompatibles, paralelismos y repeticiones–, del Lexicología –neologismos, uso de fórmulas arcaicas o innovadoras– o de la Semántica imágenes literarias–[3].

Debemos advertir, además, que esta "desviación" y su efecto "desautomatizador" se marcan además mediante el uso de términos y de expresiones aceptados tradicionalmente como literarios. Cada lengua posee ciertas palabras y ciertas construcciones que indican que estamos situados en el ámbito literario. La parodia y la destrucción de este mismo lenguaje señalan también que se trata de un discurso literario.

Creemos, insistimos, que no podemos limitar la "literariedad" de un texto a los procedimientos lingüísticos, ya que todos los elementos o procedimientos pueden encontrarse en textos no literarios[4]. El solo hecho de que un discurso atraiga la atención sobre su lenguaje no es suficiente para que un texto sea literario. El discurso publicitario y los juegos de palabras, por ejemplo, hacen que nos fijemos sobre el lenguaje sin que por esto podamos afirmar que se trata de discursos literarios. Jakobson indica una vía de reflexión, en su célebre distinción de las seis funciones del lenguaje, definiendo la función poética del lenguaje como "una focalización sobre el mensaje en cuanto tal" (1960: 353)[5]

---

(1) Sklovskij declara que "la lengua poética difiere de la lengua cotidiana por el carácter perceptible de su construcción" (Eikhenbaum, 1127: 45). Según Mukarovky, la lengua poética no se define, por su belleza, por su intensidad afectiva ni por su cantidad de imágenes, sino por su manera de hacerse evidente y de actualizarse (1977: 3–4).

(2) La finalidad y el resultado de esta "actualización" constituyen lo que los Formalistas llaman el "extrañamiento", "desfamiliarización" o "desautomatización" del lenguaje, que produce la perceptibilidad de los signos en cuanto tales, de un discurso elaborado, estructurado y cerrado en el que cada elemento cumple una función predeterminada.

(3) La imagen literaria suele ser interpretada como elemento y señal de "literariedad" porque también sitúa los objetos y los sucesos bajo perspectivas insólitas y porque exige un esfuerzo de interpretación. Incluso las novelas realistas presentan una amplia gama de imágenes más o menos sorprendentes para despertar y mantener la atención y para advertir sobre la naturaleza literaria del texto. En otro plano, la perspectiva narrativa que se adopte, también contribuirá, en gran medida, al efecto desautomatizador.

(4) El mismo Jakobson reconoce que "las aliteraciones y otros procedimientos eufónicos son utilizados por el lenguaje cotidiano hablado. Se oyen en el tranvía bromas fundadas en las mismas figuras que la poesía lírica más sutil, y muchos chismes están contados siguiendo las mismas leyes que rigen la composición de las novelas..."(1973: 114).

(5) Esta definición retoma, al menos parcialmente, la noción tradicional según la cual el objeto estético posee un valor en sí mismo, no está al servicio de fines utilitarios, sino que posee lo que Kant en su *Crítica del juicio* (1790) llama "finalidad sin objetivo". Libre de las limitaciones y de las servidumbres de los discursos cotidianos, históricos y prácticos,

La noción de la "función poética del lenguaje", por lo tanto, pone el acento en el lenguaje en sí mismo pero, no como un valor autónomo, sino como una relación específica con los otros constituyentes de la situación lingüística. Sklovskij habla de la literatura como del "camino sobre el que el pie siente la piedra, el camino que vuelve sobre sí mismo" (1919: 115).

La obra no se dirige hacia un objetivo pragmático pero esto no quiere decir que no tenga sentido; de hecho se refiere a sus propios medios, es decir, que la llamada de atención del lenguaje en el texto literario es una manera de separarse de otros contextos y de situarlo en un ámbito de textos y de procedimientos literarios[6].

la obra literaria se sitúa de manera diferente, y se constituye como estructura autónoma ligada al ejercicio de la imaginación del autor y del lector. La literariedad, por lo tanto, también incluye la idea de un discurso polivalente en el que todos los sentidos de una palabra (sobre todo las connotaciones) pueden entrar en juego, o la de un discurso portador de un sentido oculto, indirecto, suplementario, que sería el contenido más específico e importante.

(6) Se vuelve así al propósito de Jakobson según el cual los estudios literarios deben tomar el procedimiento como su personaje único, como el protagonista, como el asunto del discurso literario.

Ejercicio práctico

Para comprender adecuadamente la noción de **"desvío"** e identificar las diferentes funciones poéticas que cumple –sorpresiva, decorativa, expresiva, etc.– proponemos, que, tras la lectura detenida del siguiente poema de Góngora, se redacte en prosa su contenido, se comparen las diferencias en los aspectos fonético, gramatical y léxico y, finalmente, se describan los efectos de la rima, de la peculiar organización sintáctica y de las principales imágenes.

Mientras por competir con tu cabello,
oro bruñido, el sol relumbra en vano;
mientras con menosprecio, en medio del llano
mira tu blanca frente al lilio bello;

mientras a cada labio, por cogello,
siguen más ojos que al clavel temprano;
y mientras triunfa con desdén lozano
del luciente cristal tu gentil cuello;

goza cuello, cabello, labio y frente
antes lo que fue en tu edad dorada
oro, lilio, clavel, cristal luciente,

no sólo en plata o viola troncada
se vuelva, mas tú y ello juntamente
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

Luis de Góngora, *Obras Completas,* Madrid, Aguilar, 1972: 447.

Modelo ilustrativo de comentario

El siguiente análisis de la **desautomatización** del tópico del Dios Amor sirve de ilustración y de modelo de este tipo de comentario literario, a partir de la noción de "desviación".

La *desautomatización* del tópico del Dios Amor

Las principales vías lingüístico desautomatizadoras **del tópico del Dios Amor arrancan de un planteamiento teatralizador respecto a la tradición que alcanza a todo poeta barroco. La contemplación de la literatura corre pareja con el proceso mismo de creación y puede asegurarse que no existe tópico más teatral y "literario" que el del Dios Amor. En la tradición el tópico había incidido ya en una semántica de objetivización del sentimiento favorecedora de la estructura dialógica e interpretativa. El receptor de la queja, emitida por una amante es un personaje mitológico curioso e insobornable: el Dios Amor, armado de aljaba y flechas, ciego, niño. Su presencia se hace inevitable en cualquier Cancionero amoroso desde Ovidio. En el de Jorge Manrique, por ejemplo:**

"Oh, muy alto Dios de Amor
por quien mi vida se guía,
¿Cómo sufres tú, señor,
siendo justo juzgador,
en tu ley tal eregía?
Pues con tales razones
consientes pasar así,
suplícote que perdones
mi lengua, si con pasiones
dijere males de ti"[7].

Existió siempre en los Cancioneros castellanos y aún antes[8] **la tendencia a establecer el poema como una estructura dialógica que se resolvía en interpelación, requerimiento o súplica. Todos los poetas se entregaban, sin discriminación, a la larga serie de tópicos en los cuales se mantenía siempre el fenómeno de la objetivación que suponía un desdoblamiento del emisor en emisor–receptor, estableciendo una situación discursiva en el que el tema del discurso –el propio discurso– era el objeto–referente y al mismo tiempo el receptor:**

"Todos aquellos, amor,
qu´en amar somos quexosos
todos somos deseosos
que no nos des más dolor,
todos facets, mi buen senyor,
complyr su buena codiçia,
todos guarda de maliçia
non pienses en desonor"[9]

(7) Jorge Manrique, *Cancionero*, ed. A. Cortina, Madrid, Espasa–Calpe, 1971: 3.

(8) Vid. la larga serie de estrofas dedicadas por Juan Ruiz al debate con amor. "De cómo el Amor vino al Arcipreste y de la pelea que con él ovo dicho Arcipreste", *Libro del Buen Amor*, estrofas 181–575.

(9) "Decir de Johan de tapia", en *Cancionero de Palacio*, Ed. de F. Vendrell de Millás, Barcelona, C.S.I.C., 1945. Canción núm. 76, pág. 175.

Curiosamente la pervivencia del tópico en los Cancioneros castellanos del siglo XV difiere de su presencia en los Cancioneros provenzales. Como P. Le Gentil ha señalado, excepto Guirault de Calançon ninguno de éstos se inspira directamente en las descripciones ovidianas, antes bien lo presentan como un ser de sexo femenino cuyos atributos no difieren gran cosa de los de la dama, es un personaje análogo a ella hasta confundirse[10]. Más tarde, y de la mano de Petrarca fundamentalmente, volvemos a la caracterización antigua, que lo convertía en un actante mediador entre dama-amante cuyo significado era la personificación del destino o fortuna amorosa. Otra vez la tradición cortés habrá de pasar por el crisol filo-clásico del petrarquismo:

"souvr'un carro di foco un garzon crudo..."[11]

Todavía logra sostenerse el tópico en el Renacimiento, si bien la posición funcional del emisor-amante y el sentido contextual varían notablemente a partir de la poesía de Herrera que incorpora al tópico alguna novedad. En Herrera, aún manteniéndose la objetivación, ésta opera en la esfera de la lucha interior del amante; el Dios Amor es un fuego, como en Petrarca, interior, aumentando la cercanía sin lograr, claro, desterrar del todo el efecto teatralizador:

"(¿Por qué) renuevas este encendimiento,
tirano Amor, en mi herido pecho,
que ya casi olvidado del mal hecho,
vivía en soledad de mi tormento, etc." [12]

La cercanía con que Herrera personificaba la pasión amorosa habrá de ser la constante barroca en el tratamiento del tópico, sólo que la cercanía, se comprenderá fácilmente, opera en el Barroco en un sentido muy distinto, casi opuesto, al interiorismo de Herrera. El tópico automatizado **habrá de ser ocasión de un formidable tirón en la misma consideración de su figura, que lograse desautomatizar la visión de un cuadro esterotipado. Lope de Vega arranca al dios Amor del cuadro para sentarlo a su lado, a discutir cuestiones de deudas y pagarés. El proceso desmitificador e infrarealista que incorpora Lope al convertir al dios en un falso negociante, estafador vulgar, es bien significativo de la acuciante necesidad de imaginar nuevos usos:**

"Amor, mil años ha que me has jurado
pagarme aquella deuda en plazos breves;
mira que nunca pagas lo que debes,
que esto sólo no tienes de hombre honrado.

Muchas veces, Amor, me has engañado
con firmas falsas y esperanzas leves;
a estelionatos con mi fe te atreves
jurando darme lo que tienes dado.

Hoy que llega mi vida al plazo estrecho,
si en palabras me traes y en engaños
que te echaré en la cárcel no lo dudo.

Mas, ¿cómo pagarás, Amor si has hecho
pleito de acreedores por mil años
y en buscando tu hacienda estás desnudo?[13]

No hay duda de que los recursos lingüísticos de Lope de Vega están incardinados para lograr una pieza de ingenio sobre el juego semántico de una isotopía léxica, la del acreedor de pagarés, en función de la cual se establece el sentido disémico de gran parte de los vocablos. Hay, pues, un tratamiento reductor del tópico al juego ingenioso sobre eje semántico del paralelismo "deuda de amor" / deuda económica, que posibilita esa disemia.

---

(10) Vid. P. Le Gentil, *La poésie lirique....*, cit. págs. 166-167.

(11) F. Petrarca, "Triomphi de Amore", Sigo la edición de *Rime e Tronphi* a cargo de Ramat, Milano, Rizzoli, 1971, pág. 544.

(12) F. de Herrera, *Poesías*, Soneto VIII, edición de V. García de Diego, Madrid, Espasa Calpe, 1970, pág. 31.

(13) Lope de Vega, *Poesías líricas*, vol. I, Ed. de J.F. Montesinos, Madrid, Espasa Calpe, 1968, pág. 136.

El tratamiento que Quevedo ofrece del tópico en su lírica amorosa camina en el mismo sentido desmitificador que hemos visto apuntado en Lope. Las diferencias serán menos significativas que las coincidencias, en orden a mostrar no sólo una variación de sensibilidad poética sino también a confirmar la necesidad de dotar de relieve expresivo, aunque sea en función de un juego de ingenio, a la tradición fuertemente automatizada[14]. **Una vez más vamos a asistir a la existencia de una encrucijada expresiva, que sólo en una manipulación** desautomatizadora **del tópico puede encontrar salida. Los vehículos** desautomatizadores **son muy variados en Quevedo, no en vano dedicará varios poemas al tópico.**

El siguiente poema ofrece un sorprendente contraste entre cuartetos y tercetos. Obsérvese cómo Quevedo continúa manejando idéntica modulación lingüística a la de los poetas castellanos anteriores: el "apóstrofe" violento que culmina en la "interrogatio" enfática del primer terceto:

"Si tu país y patria son los cielos,
¡oh Amor!, y Venus, diosa de hermosura,
tu madre, y la ambrosía bebes pura
y hacen aire al ardor del sol tus vuelos;

si tu deidad blasona por abuelos
herida deshonesta, y la blancura
de la espuma del mar, y (a) tu segura
vista, humildes, gimieron Delfo y Delos,

¿por qué bebes mis venas, fiebre ardiente,
y habitas las médulas de mis huesos?
Ser dios y enfermedad ¿cómo es decente?

Deidad y cárcel de sentidos presos,
la dignidad de tu blasón desmiente,
y tu victoria infaman tus progresos" (poema 310)

El movimiento rítmico del poema apunta todo él hacia el primer terceto, en el que Quevedo ha ofrecido la sustitución del mito objetivador de la pasión por una versión intimista. Los términos metafóricos por los que se refiere al amor –"beber mis venas", "fiebre ardiente"– preludian ya futuros logros en la metáfora ígnea que son muy característicos de su lenguaje, ya que el énfasis se marca sobre la atribución de semas de acción física para referirse a los sentimientos, fenómeno éste de muy extendido uso en la lírica amorosa de Quevedo. También supone un fenómeno típicamente quevediano la dependencia oracional en función del mantenimiento de las subordinadas, en una progresión constante que, apoyada en el movimiento rítmico mantiene en suspenso la atención hasta el verso 9 ó comienzo de los tercetos, donde suele encontrarse el núcleo oracional principal al que abocan los cuartetos y las subordinadas. Ello no sólo revela semánticamente el intimismo de los tercetos, sino sobre todo otorga al poema una cohesión sintáctico-semántica muy característica como veremos de la lengua poética de Quevedo.

José María Pozuelo Yvancos, 1979, *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Murcia, Secretariado de Publicaciones de la Universidad.

(14) Resulta curioso que todavía en el siglo XVI preocupase a los teóricos las debidas cuestiones acerca del origen y representación del dios Amor, hasta el extremo de que tanto Bembo como León Hebreo dedican sendos capítulos de *Los Asolanos* y *Diálogos de Amor*, respectivamente, a tratar de la cuestión, preocupados sobre todo por armonizar la tradición poética clásica con el nuevo tono intimista de las poéticas del neoplatonismo. Vid. también las páginas de F. de Herrera en sus *Comentarios...*, cit., págs. 330–331.

5.3.2.- *El principio de intertextualidad*

Mediante la aplicación del "**principio de intertextualidad**" se aísla el texto de los contextos prácticos, filosóficos e históricos, se define su función gratuita y se sitúa en el ámbito específico de la literatura. Desde esta perspectiva podemos decir que, escribir es inscribirse en la tradición literaria, en el horizonte peculiar en el que las obras pueden y deben ser entendidas y explicadas.

Toda obra literaria es creada en referencia y por oposición a un modelo específico, y se alimenta de otras obras de la tradición, a las que trata de superar y de contradecir. Las obras están determinadas por unas formas y por unas estructuras convencionales. Sklovskij demuestra que "la convencionalidad se alberga en el corazón de toda obra literaria en cuanto que las situaciones se liberan de sus relaciones cotidianas y se determinan según las leyes de una trama artística dada" (1919: 118). Insistimos, por lo tanto, en que la forma de la obra está determinada por las formas literarias precedentes, incluso por aquellas a las que niega.

El Quijote constituye un ejemplo ilustrativo de "intertextualidad", ya que, se propone como objetivo la crítica paródica de los textos anteriores. La **parodia**, como es sabido es una de las formas literarias en las que las relaciones intertextuales resultan más transparentes y fáciles de identificar. Pero hemos de advertir que *El Quijote* establece relaciones literarias no sólo con los libros de caballería, con la novela pastoril y con la picaresca, géneros contemporáneos suyos, sino también con otros modelos de la cultura occidental desde los clásicos griegos y latinos (poesía, coloquios, tragedias) hasta, según algunos críticos, con los narradores bizantinos.

Una de las tareas de la crítica literaria es identificar los modelos en los que se inspira una determinada obra, señalar las analogías con otras creaciones y descubrir los aspectos en los que se diferencia.

Ejercicio práctico

El poema que transcribimos a continuación pone de manifiesto, no sólo su fidelidad a los moldes métricos tradicionales, sino también la analogía temática y su similitud con los procedimientos poéticos más usados en la literatura clásica española.

Ahora

"Ahora que pesa el corazón cansino,
mohíno de no andar ni amar por nada,
ahora que la ilusión desalquilada
reclama huella y sombra de inquilino.

Ahora que ayuno de candeal y vino
y cuelgan las arañas mi posada,
ahora es la hora para tu llegada
al hostal de mi amor, Huésped divino.

Aquí; sí, por aquí, conmigo, amarra
la mula aquí. Por más que no la tienes...
¡Ay mis ojos descalzos por la aurora!

Cierra por dentro y dame de esa jarra
que hace antigua la sed. ¡Oh Dios que vienes
ahora que huelga el corazón, ahora!

José Luis Tejada, 1962, *Para andar conmigo,*

Analice los aspectos formales y temáticos del poema anterior.
Trate de identificar el modelo en que se inspira.
Señale las similitudes y las diferencias con dicho modelo.

Modelo ilustrativo de comentario

El siguiente análisis sirve de modelo ejemplar del comentario crítico, fundamentado teóricamente en el principio de intertextualidad que, como hemos dicho, muestra cómo una determinada obra se inscribe en una determinada tradición literaria y reconstruye el horizonte peculiar en el que puede y debe ser explicada, interpretada y valorada.

El cervantismo de Gonzalo Torrente Ballester

La positiva recepción de *La saga/fuga de J.B.* proporcionó a Gonzalo Torrente Ballester a partir de 1972 un amplio número de lectores y la atención de la crítica que merecía (y sólo en contados casos, como precisamente el de Eugenio de Nora, le había sido deparada), aupándole así a la cabeza de la narrativa española contemporánea en castellano, pero desnaturalizando, en cierto modo, la auténtica realidad del escritor al producirse tal acogida en fecha tan tardía, casi treinta años después de la publicación de su primera novela, *Javier Mariño* (1943). *La saga/fuga de J.B.* no constituye, sin embargo, una sorpresa en su trayectoria ni por su calidad, ni por su temática, ni por su concepción global. Resulta de una evolución, prolongada a lo largo de tres decenios, que ahora nos parece extraordinariamente coherente. [...]

En los años cuarenta el gran problema de la novela en España (aparte de la censura, de la que *Javier Mariño*, como es bien sabido, fue víctima) era la discontinuidad. Los jóvenes escritores de entonces fueron privados de un beneficioso contacto con sus mayores, dispersados en el exilio, y de un fácil acceso a la producción narrativa europea y americana de más actualidad, todo ello agravado por la inveterada debilidad de nuestra propia tradición novelística. De ello se lamentaba Torrente Ballester en un artículo de 1948 publicado en la revista *Arbor* pero, lejos de limitarse a la mera denuncia, su tarea como creador ha estado encaminada siempre al fortalecimiento de aquella tradición mediante la apertura al exterior y, sobre todo, su fundamentación sobre el pilar más sólido que sea posible, *El Quijote*, *donde se encuentra* el patrón novelístico moderno de Occidente. Esto último constituye, sin duda, la clave de toda la literatura de Gonzalo Torrente Ballester, compendio a la vez de sus elementos más característicos y de la propia actitud intelectual y estética del escritor. Es, por otra parte, el tema central de mi exposición, que por el momento me basta, sin embargo, con dejar meramente enunciado, para seguir con la argumentación histórico-literaria ya inicada, que desarrollaré tan sólo a grandes rasgos.

[...] Los más recientes comentaristas coinciden en afirmar que lo auténticamente novedoso y fecundo de *El Quijote* es la síntesis entre *novela*, representación, como nos decía hace unos momentos Clara Reeve, de la vida y costumbres reales de una época, y el *romance*, el relato de más altos vuelos imaginativos. Esa racionalización del *romance* ya había sido atribuida a Cervantes por Ortega, para quien la interrelación mutua de lo ideal y de lo real pasaba a ser, con *El Quijote*, decisiva en la construcción de la novela moderna. Los primeros en ampliar sus posibilidades fueron novelistas ingleses del XVIII como Sterne, Fielding, Smollet o Richardson. Nada extraño, pues, que Torrente acuse una considerable influencia de las ideas orteguianas sobre la novela, confiese como lo hace en el prólogo de *La princesa durmiente va a la escuela*" mi pertenencia a la tradición anglocervantina" y, en definitiva, reconozca en los *Cuadernos de un vate vago*" un discípulaje cada vez más consciente y voluntario" hacia Cervantes, que, se apresura a matizar "no supone naturalmente comparación alguna"[1].

(1) Barcelona, Plaza y Janés, 1982, p. 153.

Ese discipulaje, como no podía dejar de esperarse, viene de muy atrás y parte de la propia infancia del escritor. Según ya se destaca en su más completa biografía hasta el momento, la publicada por Carmen Becerra en 1982[2] –libro al que se han añadido dos nuevas obras de conjunto en 1984, *Torrente Ballester en su mundo literario* de Alicia Jiménez (Salamanca) y *Gonzalo Torrente Ballester* de Janet Pérez (Boston)–, el 13 de junio de 1922 un ejemplar del *Quijote* es el decisivo obsequio que Gonzalo recibe en Estepona con motivo de su duodécimo cumpleaños. Y desde este dato menos anecdótico de lo que pudiera parecer podemos rastrear paso a paso el itinerario cervantino de nuestro autor.

Dos de sus piezas dramáticas, en 1982 reunidas en sendos volúmenes con su correspondiente y esclarecedor prólogo, son desde sus propios títulos fehacientes indicios de ello: "El casamiento engañoso", "auto sacramental" de 1941, y "República Barataria", comedia de 1943. En aquel prólogo Torrente recuerda que en *Javier Mariño*, "novela en cierto modo realista, *se utiliza también la fantasía* en su versión de lo *maravilloso* (episodio de Irene)"[3], y en el que acompaña en 1983 la primera edición de *La princesa durmiente va a la escuela*, escrita veintidós años antes, hace notar que "hacia mil novecientos cincuenta mi aparato imaginativo estaba perfectamente lubricado y era capaz de alcanzar un techo bastante alto" (p. 27).

De 1965 data uno de los trabajos teóricos más interesantes de Torrente, "Esbozo de una teoría del personaje literario"[4] donde fundamentalmente a partir de la elaboración cervantina de don Quijote se apunta una de las ideas recurrentes, y críticamente irreprochable, del escritor ferrolano: la concepción del personaje como pura significación verbal.

Con todos estos precedentes es sin embargo forzoso admitir que la impronta cervantina marca singularmente el periodo 1967–77 en la trayectoria de Torrente, y se prolonga sin solución de continuidad hasta hoy.

Son aquellos los años en que el escritor se enfrenta con un vasto, e inicialmente nebuloso proyecto narrativo titulado "Campana y piedra" del que terminarán desgajándose como dos textos autónomos *La saga/fuga de J.B.* (1972) primero, *Fragmentos de Apocalipsis* (1977) después.

Podemos reconstruir afortunadamente la trastienda de este magno ciclo novelesco del que saldrá el Torrente Ballester definitivo al que nos referíamos al comenzar nuestra exposición, gracias a unos textos de incalculable valor metaliterario, teórico y crítico, como son *Los cuadernos de un vate vago*, publicados en 1982, diario íntimo del escritor, y las dos series de su diario público, conocido semana a semana a través del vespertino madrileño *Informaciones* que se titulan *Cuadernos de la Romana* (1976).

Añádase la extensa exposición sobre su arte que Gonzalo Torrente hizo en la semana que con la concurrencia de cinco narradores y cinco críticos la Fundación Juan March dedicó a la novela en junio de 1975, todas cuyas sesiones fueron recogidas en un libro el año siguiente[5]; añádase también el ensayo, publicado por aquellos días, *El Quijote como juego*, que merece, obviamente, comentario aparte, y por último, en 1977, el discurso de ingreso en la Real Academia Española, titulado "Acerca del novelista y su arte", al que respondió, con plena coincidencia de criterios, su colega y paisano Camilo José Cela –otro destacado creador cervantista, autor de una extraordinaria versión actualizada de *El Quijote* publicada en cuatro tomos por la editorial Rembrandt de Alicante en 1981– quien, entre otras muchas apreciaciones que tendrían oportuno acomodo aquí si hubiera tiempo para ello, identifica "la realidad que pide Torrente Ballester con la verdad de Cervantes".

En todos los textos mencionados, tanto creativos como meta–creativos, la presencia del *Quijote* es intensa y mantenida, sin que ello signifique que a partir de 1977, como si del abandono de una moda se tratara, Gonzalo Torrente Ballester dejase de surcar aquel rumbo. Aparte de lo mucho que de lo anterior aparece en sus dos libros siguientes, *La isla de los jacintos cortados* (1980) y *Daphne y ensueño* (1983), las dos novelas siguientes se organizan desde el supuesto del "manuscrito hallado": *Quizá nos lleve el viento al infinito* (1984) y *La rosa de los vientos* (1985). En el prólogo a ésta, el autor justifica la reiteración, que teme no le sea perdonada fácilmente, porque "me permite agarrarme al ejemplo del *Quijote*, al que de una manera o de otra, recurro siem-

(2) *Gonzálo Torrente Ballester,* Madrid, Ministerio de Cultura, 1982.

(3) *Teatro I*, Barcelona, Ediciones Destino, 1982, p. 17.

(4) *Cuadernos del idioma*, Buenos Aires, I, 3, 1965, pp. 67–86.

(5) *Novela española actual*, Fundación Juan March–Masierga, 1976, Nueva ed., Madrid, Fundación J. March–Cátedra, 1977.

pre: tengo al `manuscrito hallado´ por la más honra (sic) de las convenciones vigentes para el arte de la novela"[6].

Con ser importantes todas estas fuentes directas, publicadas entre 1975 y 1985, destacan ciertamente dos, *El Quijote como juego* y *Fragmentos de Apocalipsis*, cuya redacción simultánea nos consta por más de una página de *Los cuadernos de un vate vago* (254, 267, 277, en especial 331)[7]. De ambos textos obtendremos principalmente los argumentos para la explicación del cervantinismo de Gonzalo Torrente Ballester que no faltan, después de enunciado páginas atrás el primero de ellos: la ironía.

El propio título del ensayo de 1975 nos proporciona el segundo: lo lúdico. En la sugerente interpretación de nuestro novelista: "el *Quijote* es la historia de un juego que se escribe jugando" (*Nuevos cuadernos de la Romana*)[8]. Juego en el que se implican el autor, el protagonista y el lector. Alonso Quijano no está loco, sino que resuelve irónicamente el anacronismo entre lo que es –un hidalgo manchego– y lo que le gustaría ser –un héroe andante como los que pueblan los romances de caballerías– mediante una representación –en la palabra inglesa *play* van de la mano las dos significaciones que a Torrente le interesa destacar aquí– que confiere estatuto puramente verbal al contorno y circunstancias que el hidalgo necesita para ejercer como Don Quijote. Por ello, "la operación eminentemente quijotesca es la transformación de lo real en escenario adecuado" (p. 94–5), "el verdadero quijotismo (...) consiste en crear, mediante la palabra, la realidad idónea al despliegue de la fingida personalidad" (p. 194–5). Operación que se estructura a través de una cadena de invenciones: el Autor, Cervantes, inventa un Narrador, Cide Hamete Benengeli, que inventa a un personaje, Alonso Quijano, que inventa a don Quijote, que, a su vez, crea verbalmente a Dulcinea y todo cuanto conviene a su quimera. Y el lector, pieza clave, acepta lúdicamente ese pacto narrativo como sarta de juegos.

Un planteamiento como éste –que ha sido objeto de una sagaz valoración por Carlos Castilla del Pino en su trabajo "La lógica del personaje y la teoría del *Quijote* en Torrente Ballester"[9] –o al menos muy similar lo encontramos en *La saga/fuga de J.B.*, donde la ironía se hermana con el juego, en *Fragmentos de Apocalipsis* y, en general, en todas las obras posteriores. [...]

El tercero de los principios cervantinos que constituye un destacado centro de atención metaliteraria para Torrente y determina su obra es el de lo que el autor de *Fragmentos de Apocalisis* llama "principio de realidad suficiente", "descubierto" –según él mismo revela en su conferencia de la fundación Juan March en 1975– cuando la creación de *Don Juan*, a principios de los años 60.

Gonzalo Torrente Ballester es un decidido defensor de la fantasía y de la forma como claves de la composición novelística. Pero no por ello deja de reconocer –como algunos formalistas radicales– la conexión existente entre novela y realidad, a la que dedica importantes párrafos de su discurso académico. Y así, en *El Quijote como juego* se sostiene que "el principio de *realidad suficiente* no postula el cotejo de la obra de arte con lo real, sino sólo una equivalencia de *impresiones*, que se obtiene, no por imitación o copia, sino mediante una selección de palabras y, sobre todo, por su organización subsiguiente" (p. 42–43).

Se trata, ni más ni menos, de una de las ideas más revolucionarias de la teoría de la novela en Cervantes tal y como la estudió en su admirable libro Edward Riley: que la verosimilitud, criterio que equivale en novela al de verdad en historia, no depende de la naturaleza de lo que se cuenta, sino de cómo se cuenta –de la estructura y de la forma–. [...]

La cuarta dimensión cervantina del sistema novelístico de Torrente Ballester está apuntada en lo que hemos dicho y posee especial relevancia. Se trata de esa forma de autorreflexividad, también llamada "duplicación interior", "relato especular" o "mise en abyme" por la que la novela deja de ser un relato ingenuo, y el texto narrativo no se nos presenta tan sólo como resultado, sino por el contrario también como proceso: el discurso cuenta una historia, pero a la vez cómo la historia se ha ido contando sin renunciar a la explicitación de las dificultades técnico–compositivas que haya sido necesario resolver en el transcurso de toda la operación.

---

(6) *La rosa de los vientos*, Madrid, Ediciones Destino, 1985, p. 13.

(7) *"Don Quijote" como juego*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1975. *Los cuadernos de un vate vago*, Barcelona, Plaza y Janés, 1982.

(8) Barcelona, Ediciones Destino, 1976, p. 69.

(9) En *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester*, Salamanca, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1981, pp. 29–38.

La metanovela impone, pues, rigurosas reglas: la primera en la fenomenicidad del texto, cuyo nacimiento y fijación como escritura ha de justificarse, frente a la solución "nouménica" de tantas otras novelas. Y la segunda, la discusión interna de los propios términos en que la forma interna y externa del relato va enhebrada, lo que abre la puerta a la inserción de la literatura dentro de la literatura y, en general, favorece sobremanera la presencia del pacto lúdico y de la actitud irónica en el universo de la obra y, sobre todo, en su actualización por el lector.

Gonzalo Torrente Ballester -que se pregunta retóricamente "¿no pone de manifiesto (*El Quijote*) el inmenso saber técnico de su autor? (*Nuevos Cuadernos de la Romana*, p. 150)- destaca en su lectura de la obra cervantina el juego de su fenomenicidad, llamando la atención sobre dos aspectos generalmente obviados: que el autor narra, que no transcribe, el manuscrito arábigo de Cide Hamete Benengeli traducido por un morisco aljamiado al que ha contratado a tal fin en el Alcaná de Toledo, y que la mínima diferencia entre los títulos de ambas partes - "El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha", frente al "ingenioso caballero" de la segunda- es sumamente reveladora de que la primera mediatiza como novela ya publicada el desarrollo de su continuación, dando lugar al juego especular, y colmando la ambición del protagonista, que no aspiraba a otra cosa que "a ser *personaje de un libro*" (*El Quijote como juego*, p. 70). [...]

Mas el arte narrativo de Torrente no me sugiere tan sólo las dos vinculaciones teóricas a las que acabo de referirme, sino también, y muy especialmente, una tercera que puede ayudar muy mucho a iluminarlo. Se trata del perspicaz estudio que Gérard Genette hace de lo que él llama "la literatura en segundo grado" en su libro *Palimpsestes*[10], desarrollo de algunas ideas ya esbozadas en la *Introduction à l´ architexte* tres años anterior[11]. Toda la creación de Torrente está concebida desde, por y para esas diversas formas de transtextualidad que caracterizan la escritura más consciente de nuestra civilización libresca, de la que Jorge Luis Borges es modelo máximo, abrumada por todo lo que se ha escrito ya, pero necesitada a la vez de autoexpresarse. Advertimos en nuestro escritor todas las modalidades transtextuales que Genette registra: la *intertextualidad* de sus frecuentes citas, pastiches, alusiones o parodias que el *Fragmentos de Apocalipsis* nos llevan hasta el propio Borges, a Pessoa y a Machado, a Unamuno y a Alvaro Cunqueiro. Junto a ella, la *metatextualidad* de las constantes elucubraciones teóricas y críticas que sus novelas incluyen; la *paratextualidad*, entendiendo por tal cosa el circuito de comunicación que se establece entre los prólogos y las obras que le siguen, y, sobre todo, la *hipertextualidad* o relación del texto con todos los anteriores -del mismo autor o no- de los que procede por transformación simple o compleja. Es aquí donde la escritura moderna merece en justicia el nombre de palimpsesto, porque trasluce a los ojos penetrantes del lector inteligente otras escrituras, sin que por ello rechace a aquellos destinatarios menos competentes. [..]

Gonzalo Torrente Ballester no es una sola de sus novelas. Tampoco el conjunto de ellas como entregas variadas de una labor creadora. Es, ante todo, una clarividente trayectoria que ha ido detectanto cuáles eran los vacíos existentes y contribuyendo a subsanarlos con una obra oportuna (que no oportunista). Y así, ha atinado a reavivar en España la tradición cervantina, que es salvoconducto a la vez de universalidad y de modernidad; ha superado desde ella los excesos de un realismo mostrenco y de un experimentalismo banal; y ha dado ejemplo de independencia y rigor al margen de esa gran sombra que planea sobre la novelística actual, la mediación mercantilista. [...]

Darío Villanueva, *1991, El polen de ideas*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, S.A.: 185-202.

(10) París, Du Seuil, 1982. Traducción española, Madrid, Taurus, 1989.

(11) Paris, Du Seuil, 1979.

5.3.3.- *El principio de coherencia*

Pero hemos de tener en cuenta que la "**actualización**" y la "**intertextualidad**" no son siempre criterios suficientes de "**literariedad**" ya que "desvíos" y "repeticiones" se dan también en otros textos. Es sobre todo la "**coherencia**"[1] la manera de "**integración**" de estas estructuras –es decir el establecimiento de una interdependencia funcional y unificadora según las normas de la tradición y del contexto literario– lo que caracteriza a la literatura. Podemos distinguir tres tipos de **coherencia**.

En primer lugar, la que establecen las relaciones de elementos que, en otros discursos, no poseen función alguna –la rima, la aliteración o el paralelismo en la conversación normal–. Advirtamos que en un poema, el paralelismo sintáctico, por ejemplo, induce a establecer una relación semántica entre sus componentes ya que donde domina la función poética del lenguaje, "la similitud se convierte en el procedimiento constitutivo de la secuencia" (Jakobson, 1960: 358).

La coherencia en un segundo nivel une a los diferentes elementos de una obra considerada globalmente. La creación literaria es un todo orgánico (Ingarden, 1973, a) y, en consecuencia, la tarea de la interpretación consiste en buscar y en demostrar esta unidad. Los Formalistas rusos hablaban de "la dominante" que se presenta bajo la forma de un elemento o de una estructura unificante (a veces una figura como el quiasmo) identificable en todos los niveles (Jakobson, 1973: 145). Lo esencial es que esta unidad determine y exija un esfuerzo para percibir cómo un elemento del texto se refiere a los otros, los transforma y crea una estructura de conjunto.

Esta unidad genera tensiones, descubre contradicciones entre los elementos o entre las estructuras a diferentes niveles. "La lengua de la poesía es el lenguaje de la paradoja", declara un representante del *New Criticism* americano (Brooks, 1947: 3): la literatura, por el juego de las connotaciones y por la presentación irónica de los discursos (los discursos cotidianos y los discursos de la literatura anterior), hace sentir hasta qué punto toda reducción a una posición monolítica se basa en simplificaciones. Esta presunción de la unidad hace aparecer las disonancias y produce muchos de los efectos literarios de este género.

En un tercer nivel de coherencia, la obra significa por su relación con el contexto literario: en su relación con los procedimientos y con las convenciones, con los géneros literarios, con los códigos y modelos por los que la literatura permite a los lectores interpretar el mundo. A este nivel, el texto literario ofrece siempre un comentario sobre una lectura implícita (Iser, 1972) o puede ser interpretado como una alegoría de la lectura, como una reflexión sobre las dificultades de la interpretación (De Man, 1979).

---

(1) M.–E. Conte, en su trabajo "Coerenza testuale", en *Lingua e Stile*, nº 1 (1980): 135–154, precisa los valores del concepto "coherencia".

La posibilidad de leer un texto literario como una reflexión sobre su propia naturaleza hace de la literatura un discurso autoreflexivo, un discurso que, implícitamente (a causa de su situación de comunicación diferida) cuenta algo interesante sobre su propia actividad significativa. Esto no quiere decir que el texto se explique enteramente o que se domine plenamente. Las investigaciones recientes sugieren, por el contrario, que existen muchos aspectos del funcionamiento del texto que escapan a la reflexión o a la definición. En este sentido, el objeto profundo de la literatura es siempre la imposibilidad de la literatura: esta búsqueda del absoluto literario del cual la obra representa, hasta cierto punto, su fracaso (Blanchot, 1955).

Desde esta perspectiva podemos decir que la literatura es una crítica de la literatura –de la noción de literatura que hereda–, y en consecuencia, que la **"literariedad"** es un tipo de reflexibilidad. Esta discusión sobre la **"literariedad"** oscila entre una definición de propiedades de los textos y una definición de las convenciones y de los presupuestos con los que interpretamos al texto literario. Por una parte, está claro que la noción de **"literariedad"** es una función de relaciones diferenciales del discurso literario y de otros discursos más que una cualidad intrínseca[2]. Pero, por otro lado, cada vez que se identifica cierta **"literariedad"**, se constata que estos tipos de organización se encuentran en otros discursos[3].

(2) Jakobson cita como ejemplo de la función poética del lenguaje, un slogan americano de la campaña presidencial de Eisenhower en 1954, "I like Ike": se da aquí una repetición paronomástica muy fuerte en la que el sujeto que ama y el objeto amado están completamente envueltos por el acto de amar.

(3) Debemos tener muy presente también que una serie de investigaciones actuales en dominios tan diferentes como la Antropología, el Psicoanálisis, la Filosofía y la Historia han encontrado cierta "literariedad" en los fenómenos no literarios. Jacques Derrida demuestra el puesto central, nuclear, de la metáfora en el discurso filosófico. Claude Lévi-Straus ha descrito cómo en los mitos y en el totemismo se revela una lógica análoga al juego de oposiciones de la temática literaria (varón/hembra, terrestre/celeste, moreno/rubio, sol/luna).

Ejercicio práctico

Como ejercicio práctico de comentario estructural proponemos que, tras la lectura detenida del siguiente soneto de Francisco de Quevedo, se analicen los procedimientos poéticos, de manera especial los paralelismos y las paradojas, y se advierta su convergencia con el mensaje fundamental que transmite –la contradicción entre el afán de vivir intensamente y la carrera imparable hacia la muerte– y las sensaciones y los sentimientos que provoca.

Vivir es caminar breve jornada,
y muerte viva es, Lico, nuestra vida,
ayer al frágil cuerpo amanecida,
cada instante en el cuerpo sepultada.

Nada, que, siendo, es poco, y será nada
en poco tiempo, que ambiciosa olvida;
pues, de la vanidad mal persuadida,
anhela duración, tierra animada.

Llevada de engañosos pensamientos
y de esperanza burladora y ciega,
tropezará en el mismo monumento.

Como el que, divertido, el mar navega,
y, sin moverse, vuela con el viento,
y antes que piense en acercarse, llega.

Francisco de Quevedo y Villegas, *Poesía original,* Barcelona, 1963, nº 8.

Modelo ilustrativo de comentario

Como modelo de este tipo de comentario estructural puede servir el siguiente análisis semántico que efectúa María del Carmen Bobes Naves a un poema de Jorge Guillén:

Procedimientos de unificación en *Muerte a lo lejos*[4]

Isotopía única

Hay en *Cántico* un soneto, "Muerte a lo lejos", que resulta una fuente inagotable para el análisis crítico.

Alguna vez me angustia una certeza
Y ante mí se estremece mi futuro,
Acechándole está de pronto un muro
Del arrabal fina en que tropieza

La luz del campo. ¿Mas habrá tristeza
Si la desnuda el sol? No, no hay apuro
Todavía. Lo urgente es el maduro
Fruto. La mano ya le descorteza.

...Y un día entre los días el más triste
Será. Tenderse deberá la mano
Sin afán. Y acatando el inminente

Poder diré sin lágrimas: embiste
Justa fatalidad. El muro cano
Va a imponerme su ley, no su accidente.

En otras ocasiones hemos advertido la perfección con que organiza las relaciones gramaticales; hemos analizado las normas de selección que explican su lenguaje y hemos estudiado la estructura de sus campos semánticos[5]. Ahora queremos volver sobre él para analizar algunos de los recursos con los que alcanza su coherencia y unidad[6] semánticas.

Los motivos de la "trama" se articulan en forma encadenada, por deducción o por contraposición, en torno a un tema único que se constituye en la isotopía más general del poema, la muerte. No se trata, sin embargo, de la muerte considerada en sí misma, sino del temor del que vive y su actitud ante la muerte, es decir, el tema es el sentimiento de la muerte, la muerte desde una subjetividad, la del poeta.

Este tema se desenvuelve en dos partes, traducidas lingüísticamente en distribuciones binarias en todos los niveles de la expresión. El poeta sabe, y así lo dice expresamente en los tercetos, que el futuro inexorable y fatal traerá la muerte. Desde ese conocimiento no merece la pena intentar nada, ya que cualquier actitud que no fuese la de una aceptación total sería inútil. Pero sí cabe una liberación del tiempo presente, y esto es lo que intenta el poeta en el razonamiento que informa los cuartetos; el eje de separación entre una y otra parte lo señala, como tantas veces en esta estrofa, el paso de los cuartetos a los tercetos: los cuartetos exponen el temor que siente

(4) Publicado en *Homenaje a J. Guillén*, Wellesley College, Massacchussetts, 1978.

(5) Vid. *Gramática de "Cántico"*, Cupsa Editorial, Madrid, 1975.

(6) Los subrayados son nuestros.

el poeta y razonan sobre el presente; los tercetos expresan la actitud que el poeta ha decidido adoptar en el futuro, cuando llegue la muerte.

Descartada toda posibilidad de acción para evitar un futuro que se sabe inexorable, y rechazada cualquier reflexión que no sea la de una aceptación estoica (*diré sin lágrimas)*, el poeta repasa en los cuartetos la situación presente de angustia y temor *(alguna vez me angustia una certeza y ante mí se estremece mi futuro)* en busca de esa liberación del tiempo presente, del tiempo de la vida. Si la muerte es inevitable y se hace preciso aceptarla con o sin lágrimas cuando llegue, en cambio, sobre la vida, y mientras dure, es posible la acción de la voluntad: el poeta decide que no es urgente pensar en la muerte, angustiarse, sino que resulta más urgente pensar en el fruto maduro, en la obra.

Los cuartetos incluyen verbos en presente y usan el lenguaje constativo de una situación y de un razonamiento; por el contrario, en los tercetos aparecen verbos en futuro o perífrasis de un claro valor obligatorio (un día...*será; tenderse deberá* la mano; *diré* sin lágrimas: el muro cano *va a imponerme* su ley...), de modo que los signos lingüísticos, desde su valor de unidades morfológicas, sin acudir a su sentido, dan testimonio de presente o de futuro, de discurso o de imposición fatal.

A pesar de esas dos partes que, insistimos, están claramente diferenciadas en el poema desde el nivel gramatical al semántico, el soneto mantiene una coherencia y una unidad totales.

La unidad se consigue mediante una contraposición que enfrenta "Muerte / Vida" como partes positiva y negativa de un mismo campo semántico, que carece en castellano de término fundante.

La oposición no se plantea en forma directa, pues los términos propios de las dos zonas del campo, "muerte", "vida", permanecen latentes y su manifestación se consigue mediante indicios lingüísticos en contrapunto temporal (presente / futuro), de acción (mano activa / mano sin afán), o de actitud (alegría / tristeza), espacial (luz del campo / arrabal), etc.

La coherencia semántica, en este caso la unidad semántica, no procede de la organización sintagmática, sino de las recurrencias sémicas establecidas por esos indicios siempre en oposición binaria y siempre en relación a la oposición general "muerte / vida", que actúa de isotopía única, por tanto.

El poema no depende en su unidad y coherencia de una construcción sintáctica cerrada, como podría ser una unidad "más allá de la oración" formada, por ejemplo, por una afirmación y un matiz expresado por medio de una oración adversativa (la muerte acecha, pero no me preocupa de momento); o una condición y su condicionado (si vivo con temor en el presente, no podré trabajar); o la expresión de un hecho y su causa (trabajaré deprisa porque vendrá la muerte), o un mandato al que se añade su justificación (no temas a la muerte, porque vendrá igualmente), etc., o cualquier otro contenido para el que la sintaxis dispone de esquemas en unidad "más allá de la oración".

Insistimos en que "Muerte a lo lejos" no depende para su unidad de la construcción sintáctica, aunque se apoye también en ella (como veremos en el uso que hace de los artículos *un, el*), sino de una isotopía continuada que se manifiesta por medio de oposiciones binarias, encadenadas entre sí, y que ponen de relieve aspectos parciales de la oposición fundamental y única.

Entendemos, siguiendo a A.J. Greimas, que isotopía es un haz de categorías semánticas redundantes que el discurso implica, y que cabe explicitar mediante el análisis del texto[6]. Una vez captada la isotopía más general, la lectura e interpretación de las unidades del poema se orientan en el sentido que aquella impone, independientemente de la forma sintáctica en que se expresen, e incluso independientemente de los lexemas concretos que les den forma lingüística. El contenido de la isotopía es el argumento que pone en una relación de subordinación a las distintas expresiones del conjunto, aunque sintácticamente se organicen en forma paratáctica.

Ya hemos advertido que la isotopía general es "muerte", en oposición a "vida", y que se manifiesta en varias oposiciones parciales. La primera puede ser "presente / futuro", en la que el primer término equivale a "vida" y el segundo a "muerte". El encadenamiento de motivos se inicia así y sigue mediante analogías que va descubriendo el poeta.

En un lenguaje metafórico, el tiempo se transforma en espacio, y la muerte, como final del tiempo, se expresa por medio de un término ajeno en principio al contexto de la isotopía, en un *muro*, que impide seguir y que pone límite al espacio (el lexema "muro" no indica propiamente

(6) Vid. A.J. Greimas, *Du sens. Essais sémiotiques*, ed. du Seuil, París, 1970 (nota de la p. 10).

espacio, pero es "término de espacio"), de la misma manera que impide el paso a *la luz del campo* y pone límites al *arrabal final.*

Las metáforas espaciales suelen ser muy eficaces, quizá por su fácil representación imaginativa. El significante metafórico es el término espacial y el significado sustituido puede ser cualquiera, prácticamente son universales. En "Muerte a lo lejos" el proceso se concreta en la sustitución del significado "muerte" por el significante *muro.* De esta sustitución derivan una serie de fenómenos que ponen de manifiesto la eficacia del procedimiento metafórico, situándolo muy lejos de esa sencilla explicación de que la metáfora es la sustitución de un término por otro.

Muro, como simbolizante del contenido "muerte", ofrece al lector una denotación válida sólo en ese uso (muerte), y unas connotaciones que proceden de todo lo que puede superponer de su propio significado: "límite de espacio", "dureza", impotencia ante él", "desconocimiento de lo que hay al otro lado", "proyección de oscuridad o sombra", etc. Por ello resulta imposible sustituir en el verso *muro* por *muerte* sin cambiar todo el sentido. *Muro* no sólo nos dice lo mismo que muerte (valor denotativo en el poema), sino que nos informa sobre el modo en que el autor ve la muerte: el pensamiento de la muerte angustia al poeta como un muro que le cerrará el paso. Y no sólo implica una visión[7] de la muerte, sino que también es expresión de una actitud emotiva y de una valoración. La metáfora indica todo esto por sí misma, pero en este uso concreto el sentido negativo procede además del contexto inmediato en que está situada, con verbos como *angustiar, estremecer, acechar,* que alejan a *muro* de lo que sería su contexto habitual, con verbos como *construir, levantar, tropezar con,* etc.

Por otra parte, ambos lexemas o conceptos,"muro", "muerte", arrastran tanto en su interpretación como términos propios con contenido reconocido en el diccionario, como en su valor de símbolo, con contenido válido en el poema, una serie de metáforas y atribuciones que se contraponen continuamente a lo largo de los 14 versos del soneto, como fases o aspectos de un sentido conjunto y único.

El simbolizante *muro* se convierte a su vez en simbolizado y genera nuevos significados haciéndose polivalente, aunque siempre en orden a la isotopía general: detiene la luz del campo, es el fin de la vida, es el fin del trabajo, comporta tristeza, es signo de la impotencia y del desconocimiento del hombre sobre la muerte y lo que hay al otro lado, etc.

Los términos van sucediéndose encadenadamente: un muro en que tropieza la luz del campo es la expresión que connota "final", pero a la vez, y por medio del lexema *luz,* se origina una interrogación en la que ya se presenta la luz transformada en sol: ¿Habrá tristeza si la desnuda el sol? La articulación, el encadenamiento, descansa ahora sobre la relación semántica de identidad que se establece entre los términos luz = sol. Ambos implican "alegría"; aunque no se use expresamente este término, sí se contrapone al término negativo de su campo semántico "tristeza". La conexión se hace más fuerte con el término latente "alegría", opuesto a "tristeza" a través de luz y sol.

La interrogación podría haberse formulado retóricamente, pero queda contestada en la frase que sigue, con lo que el encadenamiento es sintáctico: a la relación de cohesión y de unidad que se establece mediante la identidad semántica, viene a sumarse la unidad que procede de la relación sintáctica "pregunta - respuesta".

El proceso se hace aún más complejo: a la pregunta sobre la posibilidad de la tristeza contestaría suficientemente un "sí" o un "no". Sin embargo, se contesta mediante una relación negativa con "apuro", que únicamente puede entenderse si se admite una "presuposición" al texto. Está sobreentendida la equivalencia alegría = trabajo o tristeza = falta de trabajo en la contestación. *No, no hay apuro todavía.* Si no se admite como presuposición esa equivalencia, resulta un sin-sentido: *no hay apuro todavía, lo urgente es el maduro fruto.*

Vuelve el discurso a un encadenamiento basado esta vez en los lexemas, casi sinónimos, *apuro–urgente,* que hace más explícita la presuposición anterior y da paso a la frase siguiente al referirse al fruto maduro y a la mano que lo descorteza.

La angustia, el estremecimiento, el temor al muro, etcétera, van sustituyéndose por falta de apuro, por el fruto que se ofrece maduro a la mano. El tiempo presente no es sólo tiempo de vida, que desemboca en la muerte, es también tiempo de luz, de sol, de alegría, de trabajo, de creación, de frutos ofrecidos y descortezados. La liberación del tiempo presente es cuestión de voluntad: a

(7) Vid. G. Genette, *Figuras. Retórica y estructuralismo,* ed. Nagelkop, Córdoba (Argentina), 1970. Al estudiar el sentido de la metáfora en Proust, insiste Genette en su interpretación como "visión" (p. 45).

la angustia involuntaria del comienzo y al poder inminente del final del soneto, se opone la urgencia por la obra.

La unidad del poema basada en la contraposición vivencial "vida / muerte" se analiza en isotopías parciales, de tipo temporal "presente / futuro", de tipo fenoménico "campo / arrabal", actitud subjetiva "trabajo (alegría) / tristeza".

La isotopía "muerte" logra la unidad del poema al dar sentido a todas las oposiciones que aparecen en él, y a los lexemas que la expresan o que permanecen latentes. Términos como futuro, certeza, angustiar, estremecer, acechar, muro, arrabal, final, luz, campo, mano, etc., que pertencen a campos semánticos muy diversos y que pueden formar parte de contextos muy variados, se organizan, por relación a la isotopía "muerte / vida" en dos campos, negativo y positivo respectivamente: *certeza, futuro, muro, arrabal, el día más triste, la mano sin afán,* connotan "vida". Términos que no son opuestos entre sí por su significado léxico llegan a oponerse a través del sentido que adquieren en un texto literario.

El soneto no incluye en ningún momento el término propio de la isotopía, a no ser en el título *"Muerte* a lo lejos", pero son, como acabamos de verificar, muchos los términos que connotan muerte. Es interesante advertir, sin embargo, que todas las connotaciones proceden exclusivamente del sentido que les da el poema, es decir, no están incorporadas, ni siquiera como sentidos figurados, a los lexemas como unidades del sistema lingüístico castellano. Ni muro, ni arrabal, ni certeza, etc., tienen connotación alguna que los aproxime a la muerte. El lector quizá puede encontrar esporádicamente alguna connotación literaria *(el muro de mi dolor,* dice Blas de Otero), o de frase hecha (nada más cierto que la muerte), o quizá algún sema común (arrabal = final del pueblo; muerte = final de la vida), pero es suficiente el contexto literario inmediato para interpretar a todos esos términos en el campo de la "muerte" y para ordenarlos hacia esa lectura que proponemos en nuestra interpretación.

Partiendo del término *muro*, metáfora inicial, todas las modificaciones y determinaciones que se hacen en el texto van sumándose en progresiva intensificación hasta llegar al final del soneto donde se repite la palabra. La experiencia del lector sobre el término va configurando su sentido en el texto.

Cuando aparece la primera vez lleva un artículo indeterminado: *un muro;* cuando al final aparece como *el muro cano*, a las correspondencias iniciales *muro = muerte* (válidas en el texto) se añaden los valores significativos de otros términos que en el soneto se refieren en el plano real o simbólico a *muro*. El muro final es un muro con todo lo que se ha dicho de él hasta entonces: *muro + determinaciones y expansiones anteriores*. La pequeña familiaridad que supone para el lector su primer encuentro con el término, la acumulación de rasgos y circunstancias referidos directa o indirectamente a él, consigue para esa expresión final, *el muro cano*, el sentido preciso que alcanza en el poema.

La realidad de esta potenciación del significado podemos verificarla. Si en la primera referencia se sustituye *muro* por su término simbolizado "muerte", no se explicaría *el muro* final, y mucho menos *muro cano* como sujeto del verbo *imponer*. Tampoco se explicaría satisfactoriamente toda la larga serie de adjetivos, verbos y enunciados que se encadenan a lo largo del poema:

Alguna vez me angustia una certeza
Y ante mí se estremece mi futuro
Acechándole está de pronto la muerte...

Aparte de las alteraciones métricas que implicaría esta sustitución, dejaría de tener sentido los que siguen

Del arrabal final en que tropieza
La luz del campo.

Ni *arrabal*, ni *tropezar*, ni *luz*, ni *campo*, términos de definición ostensiva, adquirirían sentido referido directamente a muerte. Sin embargo, lo tienen plenamente si la referencia al mismo contenido se hace a través del simbolizante *muro*.

Tampoco alcanzaría sentido el *muro* que aparece al final. Entre el primero y el último se sitúa una cadena de metáforas cuyo valor y sentido se explica si se mantiene la referencia indirecta a *muerte* a través del lexema *muro*. Al final el término es ya conocido por el lector y no se sorprende ante frase tan sorprendente como *el muro cano va a imponerme su ley*.

Sin embargo, en esta frase la sustitución de *muro* por *muerte* ya sería posible: "*la muerte* va a imponerme su ley" resulta una expresión propia, aunque, por supuesto, no tan eficaz como la que usa el poeta, porque muro ya no significa sólo muerte, sino todo la que hasta ahora se ha ido diciendo: final de la obra, final del tiempo, final del campo, de la luz, de todo. El término *muro*, además de sustituir a muerte, actualiza ante el lector un contenido mucho más amplio y sintetiza la visión que el poeta ha ido exponiendo en todo el texto.

La unidad del poema se apoya en todas estas contraposiciones semánticas y en todas las intensificaciones procedentes de las relaciones sintácticas, porque todas tienen una referencia única y el lector las interpreta subordinándolas a ella: *muerte*. [...]

María del Carmen Bobes Naves, 1978, *Comentarios de Textos Literarios*, Oviedo, Cupsa Editorial/Universidad: 219-229.

La literatura es un fenómeno complejo

Podemos concluir este capítulo diciendo que una reflexión sobre la noción de "literatura" nos obliga a buscar y a encontrar en las obras una organización compleja, intensa y peculiar del lenguaje –de sus contenidos y de su expresión–, una determinada concepción estética y una singular relación con el mundo de la realidad social y cultural en la que se produce y se recibe. Más que para resolver el problema de la "literariedad", las fórmulas categóricas y las definiciones simples, unilaterales, parciales y, por lo tanto incompletas, pueden ser válidas para la crítica literaria siempre que no pretendan ser excluyentes. Hemos de aceptar, por lo tanto, que cada una de las investigaciones que aislan los elementos y las convenciones determinantes para producir y para valorar la literatura deben converger en la creación de un conjunto de vías diferentes y complementarias, de fórmulas válidas para el estudio global de la literatura.

6.0.– TIPOS DE COMENTARIOS DE TEXTOS

6.0.– Los tipos de comentarios de textos

El método de comentario de texto aconsejable para una obra determinada depende, entre otros factores, de la finalidad concreta que el crítico se proponga en cada caso, y de los destinatarios específicos a los que se dirija. Distinguimos tres tipos fundamentales:

1.– El comentario didáctico

2.– El comentario periodístico

3.– El comentario científico

6.1.0.- EL COMENTARIO DIDÁCTICO

La Literatura, además de ser una manifestación artística, es un disciplina académica cuyo objeto consiste en informar sobre su naturaleza, y en explicar su historia, sus fundamentos y sus métodos tanto de elaboración como de lectura. El **"comentario de texto"** es un instrumento didáctico fundamental. Tiene la finalidad de dotar al alumno de unas nociones y de unas técnicas elementales de análisis que le faciliten una lectura provechosa y grata de la literatura. En este caso, el texto sirve de ilustración a las nociones teóricas y a las normas prácticas que puedan ser utilizadas como claves interpretativas y como criterios valorativos de los textos literarios. El **"comentario de texto"** constituye un complemento indispensable del estudio de las Poéticas, Preceptivas e Historias de la Literatura.

El **"comentario de texto"** es un método fundamental y necesario para el estudio de la Literatura, para mejorar el conocimiento, el entendimiento, la delectación y la valoración de las obras, de las épocas y de los movimientos literarios.

Los **"comentarios didácticos"** son múltiples ya que pueden versar sobre los contenidos del texto o sobre las características de su expresión, sobre los diferentes factores que, como valores estéticos, lo configuran. Se pueden considerar de una manera aislada o articulados entre sí. Además de la consideración de los temas, por lo tanto, los análisis se pueden hacer sobre los procedimientos fónicos (musicalidad, ritmo, etc.) sobre los procedimientos morfosintácticos y sobre los recursos léxico–semánticos.

Por muy elementales que sean los comentarios, se deberá tender a la identificación de las relaciones que guardan entre sí los diferentes recursos estilísticos, e intentar descubrir la confluencia común en un efecto estético determinado.

En el **comentario didáctico** se da la peculiaridad de que el sujeto y el destinatario es el mismo alumno. Secundariamente, el lector del comentario podrán ser los demás compañeros o el profesor a quien, además, le servirá de criterio adecuado para la evaluación.

Como podrá comprobarse, el punto de partida y la meta del comentario coinciden al menos en apariencia: ambos puntos constituyen los dos extremos del proceso de lectura del texto. El comentario se ha de iniciar con una "lectura atenta" y ha de desembocar en otra "lectura profunda y placentera". Pero adviértase, además, que la lectura del fragmento objeto del **comentario didáctico** supone una lectura previa, al menos superficial, de la obra completa, y tiene como finalidad identificar algunos rasgos que sirvan de claves para la interpretación del resto del texto.

Modelo ilustrativo de Comentario didáctico

Como ejemplo ilustrativo de los ejercicios de **comentarios didácticos** reproducimos a continuación el que propone uno de los manuales de Lengua y Literatura Españolas para los alumnos del tercer curso de bachillerato: 1977, *Lengua Española y Literatura*, 3º de Bachillerato, Educación Santillana: 150–151.

Sentéme al cabo del poyo, y, por que no me tuviese por glotón, callé la merienda. Y comienzo a cenar y morder en mis tripas y pan, y disimuladamente miraba al desventurado señor mío, que no partía sus ojos de mis faldas, que en aquella sazón servían de plato. Tanta lástima haya Dios de mí como yo había dél, porque sentí lo que sentía y muchas veces había por ello pasado y pasaba cada día. Pensaba si sería bien comedirme a convidalle; mas, por me haber dicho que había comido, temíame no aceptaría el convite. Finalmente, yo deseaba aquel pecador ayudase a su trabajo del mío y se desayunase como el día antes hizo, pues había mejor aparejo, por ser mejor vianda y menos mi hambre.

Quiso Dios cumplir mi deseo, y aun pienso que el suyo. Porque como comencé a comer y él se andaba paseando, llegóse a mí y dijome:

-Dígote, Lázaro, que tienes en comer la mejor gracia que en mi vida a hombre y que nadie te lo verá hacer que no le pongas gana aunque no la tenga.

"La muy buena que tú tienes -dije yo entre mí- te hace parecer la mía hermosa".

Con todo, parecióme ayudarle, pues se ayudaba y me abría camino para ellos, y díjele:

-Señor: el buen aparejo hace buen artífice. Este pan está sabrosísimo y esta uña de vaca tan bien cocida y sazonada que no habrá a quien convide con su sabor.

-¿Uña de vaca es?

-Sí, señor.

-Dígote que es el mejor bocado del mundo y que no hay faisán que así me sepa.

-Pues pruebe, señor, y verá qué tal está.

Póngole en las uñas la otra y tres o cuatro raciones de pan de lo más blanco. Y asentóseme al lado y comienza a comer como aquel que lo había gana, royendo cada huesecillo de aquellos mejor que un galgo suyo lo hiciera.

-Con almodrote -decía-, es éste singular manjar.

-Con mejor salsa lo comes tú- respondí yo paso.

-Por Dios, que me ha sabido como si hoy no hubiera comido bocado.

"¡Así me vengan los buenos años como es ello! -dije yo entre mí".

Pidióme el jarro del agua, y díselo como lo había traído. Es señal que, pues no le faltaba el agua, que no le había a mi amo sobrado la comida. Bebimos, y muy contentos nos fuimos a dormir, como la noche pasada:

Y por evitar prolijidad, de esta manera estuvimos ocho o diez días, yéndose el pecador en la mañana con aquel contento y paso contado a papar aire por las calles, teniendo en el pobre Lázaro una cabeza de lobo.

Contemplaba yo muchas veces mi desastre: que, escapando de los amos ruines que había tenido y buscando mejoría, viniese a topar con quien no sólo no me mantuviese, mas a quien yo

había de mantener. Con todo, le quería bien, con ver que no tenía ni podía más. Y antes le había lástima que enemistad. Y muchas veces, por llevar a la pasada con que él lo pasase, yo lo pasaba mal.

Porque una mañana, levantándose el triste en camisa, subió a lo alto de la casa a hacer sus menesteres, y en tanto, yo, por salir de sospecha, desenvolvile el jubón y las calzas, que a la cabecera dejó, y hallé una bolsilla de terciopelo raso, hecha cien dobleces y sin maldita la blanca ni señal que la hubiese tenido mucho tiempo.

"Este -decía yo- es pobre y nadie da lo que tiene; mas el avariento ciego, y el malaventurado mezquino clérigo, que, con dárselo Dios a ambos, al uno de mano besada y al otro de lengua suelta, me mataban de hambre, aquéllos es justo desarmar y aquéste de haber mancilla".

Dios me es testigo que hoy día, cuando topo con alguno de su hábito con aquel paso y pompa, le he lástima con pensar si padece lo que aquél le vi sufrir. Al cual, con toda su pobreza, holgaría de servir más que a los otros por lo que he dicho. Sólo tenía dél un poco de descontento. Que quisiera yo que no tuviera tanta presunción; más que abajara un poco su fantasía con lo mucho que subía su necesidad. Mas, según me parece, es regla ya entre ellos usada y guardada. Aunque no haya cornado de trueco, ha de andar el birrete en su lugar. El señor lo remedie, que ya con este mal ha de morir.

***Lazarillo de Tormes* (fragmento)**

+ Lee atentamente el texto completo y resúmelo de una forma lo más sintética posible.

+ Divídelo en partes, atribuyéndoles un título a cada una.

+ Antes de pasar al análisis de este fragmento del *Lazarillo*, recuerda la novela completa y caracteriza la *situación* de uno y de otro personaje. (Haz un inventario ordenado de los rasgos situacionales y clasifícalos).

+ Concéntrate ahora en la primera parte del texto y observa cómo se desarrolla el diálogo entre ambos. ¿En qué sentido aquella situación condiciona de un modo tan determinante la forma de la actuación lingüística de dichos personajes? ¿Cómo caracterizarías ésta?

¿Qué función textual desempeñan, entonces, los apartes de Lázaro?

+ Al igual que otras frases pronunciadas por los personajes, la expresión *"Con almodrote, es éste singular manjar"* adquiere así, gracias al contexto en el que está inserto, unas determinadas dimensiones connotativas:

a– ¿Cuál es el verdadero referente de "singular manjar"?

b– ¿Qué dimensiones connotativas adquiere contextualmente la misma expresión?

c– Explica cómo se ha pasado de a– a b–.

+ "Contemplaba yo muchas veces mi desastre..." El narrador empieza aquí una serie de reflexiones sobre su experiencia.

¿A qué "amos ruines" se refiere Lázaro?

¿Qué diferencias establece entre aquéllos y "éste"?

¿En qué enunciado resume de forma más sintética sus sentimientos hacia este último amo?

¿Fundamentalmente qué le critica Lázaro?

Relaciona los últimos párrafos del fragmento con una de las líneas temáticas básicas del *Lazarillo* y coméntalo lo más ampliamente posible.

+ En esta segunda parte se distingue perfectamente en el discurso del narrador un pasado y un presente.

Separa y anota, con todo rigor, los juicios y reflexiones del narrador que se adscriben a uno y otro tiempo.

+ La articulación de secuencias distintas en un relato no es nunca arbitraria: de una forma más o menos perceptible, el paso de unas a otras sigue una determinada "lógica".

Comenta desde este punto de vista el fragmento reproducido, destacando de forma especial los distintos modos de articulación entre ambas partes.

Los objetivos fundamentales del "comentario didáctico"

El **comentario didáctico** persigue tres objetivos fundamentales:

1.– **ilustrar los conceptos teóricos** que fundamentan los análisis,

2.– **facilitar las pautas metodológicas** que orientan la lectura y, sobre todo,

3.– **educar el gusto literario**.

6.1.1.– *Ilustrar conceptos*

Entendemos y aplicamos los **conceptos literarios** cuando somos capaces de explicarlos con claridad y de aplicarlos con precisión. El **comentario de texto** es, al mismo tiempo, el punto de partida y la meta en la enseñanza de la literatura. Podemos afirmar que las nociones que no se saben utilizar en la lectura crítica son inútiles y constituyen, más que una ayuda, un estorbo.

Distinguimos los **conceptos literarios** que se refieren a las características del lenguaje como, por ejemplo, la rima, el ritmo, la paronomasia, el hipérbaton, el paralelismo, la paradoja, la imagen, la metáfora, la hipérbole, etc., y los que identifican y clasifican los diferentes géneros y estilos como, por ejemplo, la lírica, la narrativa, el drama, el ensayo, etc, o los conceptos de "clásico", "barroco", "romántico", "realista", "modernista", "vanguardista", etc. Como es sabido, estas nociones son instrumentos imprescindibles para el análisis de las composiciones literarias y sólo las entendemos adecuadamente cuando comprobamos su utilidad descriptiva y su poder operativo. No olvidemos que valoramos las herramientas, sobre todo, porque facilitan las tareas y aumentan su eficacia.

6.1.2.– *Orientar la lectura*

El **comentario de texto** sirve para señalar puntos de apoyo, perspectivas de análisis, estrategias de interpretación, pistas de juicio, criterios de valoración del texto o, en pocas palabras, para **orientar la lectura**. Como hemos indicado anteriormente, la lectura es una destreza que perfeccionamos mediante ejercicios prácticos acertadamente dirigidos. Su aprendizaje consiste en la apropiación selectiva de los significados del texto y en la profundización gradual de sus mensajes culturales y estéticos. El **comentario didáctico** del texto literario deberá ayudar a localizar los principales hitos de referencia.

6.1.3.– *Educar el gusto literario*

No podemos olvidar que el **gusto literario** es una meta –siempre nueva y renovable– en la lectura y en la enseñanza de la literatura. Debemos insistir en que el **gusto** es una facultad perfectible de deleite sensual, sentimental, imaginativo y reflexivo que, aunque se apoya en cualidades innatas, se desarrolla y se perfecciona mediante el aprendizaje de técnicas y a través de ejercicios prácticos de análisis adecuadamente dirigidos.

Educar el gusto es capacitar las diferentes facultades humanas para que aprecien y disfruten de los estímulos que ofrecen las obras literarias: es preparar los sentidos, los sentimientos, la imaginación y la inteligencia para que experimenten el placer íntimo que proporciona la creación artística.

Pero hemos de tener claro que la literatura –de igual manera que las demás expresiones estéticas– es un producto cultural que se ha ido configurando en el transcurso de toda la historia de nuestra civilización. Recordemos que los modelos y las pautas de la

creación poética y los principios y las pautas de su lectura, aunque se fundamenten en las profundidades psicológicas y hasta biológicas, se manifiestan de acuerdo con determinadas y cambiantes convenciones que dependen de múltiples factores históricos.

Por todas estas razones podemos concluir afirmando que el **gusto literario** se educa mediante la lectura dirigida de las obras maestras que representan hitos importantes porque encierran valores estéticos y porque sirven de modelos inspiradores de corrientes, tendencias y estilos.

Modelo ilustrativo de comentario didáctico

Proponemos otro comentario didáctico que, situado a un nivel más elevado, hermana diferentes aspectos y distintos enfoques de la crítica literaria: en primer lugar, establece el marco de referencias externas –explica las razones de su elección, sitúa cronológica y estéticamente la composición, describe sus rasgos característicos y señala las analogías y las diferencias con otros de su misma índole; en segundo lugar, analiza los elementos constitutivos, describe su peculiar articulación, interpreta sus funciones decorativas y expresivas, y, finalmente, señala las claves estéticas y valora las respuestas sensoriales y emotivas que provoca en el lector.

UN POEMA DE JARDINES LEJANOS

(...Par délicatesse
J´ ai perdu ma vie.
A. Rimbaud)

Viento negro, luna blanca.
Noche de Todos los Santos.
Frío. Las campanas todas
de la tierra están doblando.

El cielo, duro. Y su fondo
da un azul iluminado
de abajo, al romanticismo
de los secos campanarios.

Faroles, flores, coronas
–¡campanas que están doblando!–
...Viento largo, luna grande,
noche de Todos los Santos.

...Yo voy muerto por la luz
agria de las calles; llamo
con todo el cuerpo a la vida;
quiero que me quieran; hablo
a todos los que me han hecho
mudo, y hablo sollozando,
roja de amor esta sangre
desdeñosa de mis labios.

¡Y quiero ser otro, y quiero
tener corazón, y brazos
infinitos, y sonrisas
inmensas, para los llantos
aquellos que dieron lágrimas
por mi culpa!

...Pero, ¿acaso
puede hablar de sus rosales
un corazón sepulcrado?

–¡Corazón, estás bien muerto!
¡Mañana es tu aniversario!–

Sentimentalismo, frío.
La ciudad está doblando.
Luna blanca, viento negro.
Noche de Todos los Santos.

Juan Ramón Jiménez *(Jardines Místicos)*

Este es el poema, completo, que apareció por primera vez en *Tercera Antolojía Poética (1908–1953)*, 1957. Juan Ramón lo ubica en "Jardines místicos" –parte segunda, como ya dijimos, de *Jardines lejanos*, 1904–. (Observemos de paso la contradicción existente entre esta fecha y la de 1908, teóricamente inicial de la *Tercera Antolojía*. En realidad, ésta recoge también poemas anteriores aún a 1904: de *Arias tristes* (1903), de *Rimas* (1902) –títulado aquí *Rimas de sombra*–, e incluso de los libros precedentes, representados bajo el nombre de *Anunciación*. Este lapsus cronológico revela el pésimo estado anímico en que se encontraba nuestro poeta durante la preparación de la *Tercera Antolojía*.)

Si repasamos *Jardines lejanos*, no encontraremos por ninguna parte este poema. Lo más parecido a él, en cuanto ambientación y atmósfera, es el VII de *Pastorales* (1911), donde leemos versos como éstos: "La noche está / fría, despierta y medrosa. // Y si sonáis, son los vivos / los que se mueren, y ahora / son los muertos que despiertan, / puertas que se cierran, losas // que se abre. [...] ¡Campanas bajo la luna / [...] Silencio...Lloran– —[...] en una ciudad dormida / de farolas melancólicas".

Podemos razonablemente sospechar, pues, que este poema –al que llamaremos por el comienzo de su primer verso, "Viento negro, luna blanca"– es una "reviviscencia" posterior de algún original de la época de *Jardines lejanos* (o, incluso, el mismo poema VII de *Pastorales*). Si hemos escogido este texto tan problemático, en lugar de otro de la primera época publicado en su momento, ha sido: Primero, porque mantiene la composición, el tipo poemático y los procedimientos de estilo de sus coetáneos (a diferencia de otros "revividos" en la *Tercera Antolojía* –por ejemplo, los de *Anunciación y Rimas de sombra*, donde Juan Ramón nos ofrece prácticamente textos de la segunda época, dada la excesiva revisión formal a que los somete–). "Viento negro, luna blanca" simplemente resulta más "condensado", más intenso: Reúne en sí tanto sentimentalismo como en todos los demás "Jardines místicos" juntos. Por todo ello creemos que vale la pena seleccionarlo para ejemplificar la atmósfera de los primeros libros juanramonianos, saturados de sentimentalidad[1].

La exaltación del sentimiento es uno de los rasgos esenciales del Romanticismo (de todos los Romanticismos). El mejor Romanticismo español (Gustavo Adolfo Bécquer, Rosalía de Castro) fue siempre corriente predilecta de Juan Ramón, como sabemos por sus conferencias y escritos críticos. Por ejemplo, en "A mi juicio" (1935), de *Estética y ética estética*, afirma que la obligación de todo poeta español, puesto que "los dos elementos fundamentales del romanticismo son permanentes, eternos", es dar a España una obra poética romántica equiparable "a la de un Goethe, un Shelley, un Baudelaire. [...] Salvar en el siglo XX o en cualquier siglo [...] el romanticismo español del siglo XIX".

La huella romántica es particularmente perceptible en la primera época de nuestro poeta. Y lo que está por debajo de este influjo es la *afinidad*. Juan Ramón hubiera escrito poesía romántica de todas formas, aunque el Romanticismo no hubiese existido antes. Una de las preocupaciones esenciales de sus aforismos – sobre todo los de la primera época– es la aprehensión del concepto *sentimentalismo* a fin de comprender y justificar por qué él era un "poeta sentimental". Después de la llegada del amor definitivo a su vida, las reflexiones sobre la sentimentalidad, los poemas empapados de lágrimas, y casi hasta los poemas simplemente amorosos, prácticamente desaparecen de la Obra. Ricardo Gullón (1963), puesto a buscar la diferencia esencial entre la primera y la segunda época juanramoniana, halla que "la eliminación del sentimentalismo, la restricción emocional, da a las palabras un tono muy diferente".

Pero vayamos ya con el poema. Y, para mayor brevedad, cambiaremos de metodología, adoptando otra más sintéctica.

(1) El subrayado es nuestro.

Si nos preguntaran, después de una rápida lectura, qué sucede en "Viento negro, luna blanca", apenas podríamos decirlo: Es la noche de Todos los Santos; el poeta (o un alter ego que vehicula su "yo") se pasea y monologa su sufrimiento; y poco más. El encanto de este poema no está, pues, en lo que sucede: la anécdota es prácticamente inexistente. El encanto radica en la atmósfera, de un romanticismo absoluto.

Esta atmósfera tiene dos componentes: el "paisaje" (versos 1–12, más los cuatro versos finales) y el "personaje". Pero la emotividad, que no cambia de signo a lo largo del poema, nos presenta sólo un bloque romántico en el cual los dos elementos se interpenetran y se hacen equivalentes. Por su parte el metro empleado, el romance, contribuye con su fluidez a esta unidad del poema.

(Este romance tiende a dividirse en conjuntos de cuatro versos –sobre todo en los correspondientes al paisaje– pero tan pronto como aparece el personaje, la división en conjuntos de cuatro versos se interrumpe para dar paso a divisiones semánticas, y el sentido impone grupos de 8 + 8 + 2 versos, e incluso fragmenta en dos el verso 26. Nótese, sin embargo, el exquisito sentido rítmico del poeta, que armoniza la división en conjuntos de 4 con la otra mediante una relación aritmética de múltiplos y quebrados: 8 = 4 + 4; 2 = 4 / 2. Además, de la ruptura [armónica] de la regularidad se derivan importantes efectos de velocidad o movimiento para el poema: al tempo "maestoso" de los conjuntos de 8 versos y un tempo "largo", bien separado de su contorno por dos silencios, en los versos 29–30).

El paisaje viene dado subjetivamente, mediante superposición desorganizada de elementos románticos y adversos. Hay una percepción subjetiva del entorno; hay un yo todavía inexpreso que va percibiendo uno tras otro los elementos del paisaje: el viento, la luna, la noche, las campanas, etc. De ahí la gran sensorialidad: la vista (viento negro, luna blanca, azul iluminado); el oído (las campanas doblan); la sensación térmica (frío, viento desagradable). El yo todavía no se ha manifestado explícitamente, pero su presencia está filtrando el paisaje, y presentándonos el poema como un *continuum*.

Por otra parte, el romántico malestar que va a desarrollar la segunda parte del poema, también aparece ya en la primera: todas las percepciones son románticas y son adversas al sujeto: la noche desapacible –dada por el viento y la luna, antitéticos y fantasmales–; la "noche de Todos los Santos" (a punto de desembocar en el fatal día de los Difuntos); el frío; la decoración mortuoria ("faroles, flores, coronas"), incluso los campanarios, "secos", desprovistos de vida ellos también. Todo está superpuesto, en hostilidad creciente, para sugerir una atmósfera lúgubre irremediablemente invasora. Atmósfera cuyo clímax está en la hipérbole pleonástica "las campanas todas de la tierra están doblando", algo simultáneo, sobrenatural, ensordecedor, casi enloquecedor: las campanas doblan al mismo tiempo, animistamente.

Y tras un silencio largo, ortográficamente indicado mediante puntos suspensivos iniciales, se repiten en anáfora versal ligeramente modificada los dos versos que abrían el poema, cerrándose así en círculo esta primera visión del lúgubre ambiente.

Como segundo movimiento de sinfonía, ahora aparece, esfumadamente traído por los puntos suspensivos iniciales, el romántico "yo". Es un "yo" misteriosamente muerto ("...Yo voy muerto"). Su carácter espectral se refuerza con ese ir "por la luz agria de las calles". No va simplemente por las calles, sino por la luz de ellas, como deslizándose, inmaterial. (Este procedimiento de sustantivar un adjetivo lógico –"calles iluminadas"– es introducido por el Simbolismo francés y permanece en la literatura contemporánea. Juan Ramón lo utiliza a menudo). Al "yo" espectral tampoco la luz le es amiga: es "agria". Sufre intensamente ("llamo con todo el cuerpo a la vida", "hablo sollozando"), quiere vida y amor ("quiero que me quieran"). La extremada agitación de su ánimo se traduce en los continuos encabalgamientos, abruptos a menudo. De manera inesperada, se pone, sollozando, a hablar "de amor a los que me han hecho mudo", y al hacerlo abre toda una serie de interrogantes y fantasías en el lector: ¿Le acompañan las almas de sus atormentadores de la antigua vida? ¿Cómo pudieron hacerle enmudecer?..., etc. Nada nos aclara el enigma: sólo nos queda una dolorosa sensación de injusticia, de la que ha sido víctima el "yo".

Los versos siguientes nos dejan aún más confusos: el espectro tiene labios carnales vivos ("roja de amor esta sangre [...] de mis labios"), y la víctima se muestra arrogante ("sangre desdeñosa"). ¿A qué atenernos?

Prolongando estos rasgos desazonadores, los versos siguientes invierten totalmente la posición de víctima del "yo", que aparece ahora como verdugo en la vida anterior, deambulante alma en pena que desea volver a la vida para redimirse. La culpabilidad estalla ("quiero ser otro"); el tempo alcanza su punto máximo de aceleración; el polisíndeton y la anáfora ("y quiero ser otro, y quiero...") nos muestra al yo obsesionado, atormentado. Y en cuanto el tiempo se enlen-

tence un poco al abordar el sufrimiento ajeno, el deseo –"quiero"– deja paso a la realidad fatídica: es imposible, el corazón está ya "sepulcrado", ya es tarde para amar. El "yo" se desdobla en conciencia (viva) y sentimiento (muerto), mientras la conciencia o razón amonesta: "¡Corazón, estás bien muerto! / ¡Mañana es tu aniversario!".

(Fijémonos también en las expresiones "brazos infinitos" y "sonrisas inmensas", que el personaje desea tener para desagraviar a los que le amaron. Lo desmesurado de sus deseos ["infinitos", "inmensas"] le está condenando ya al fracaso, románticamente, por adelantado. Importa también subrayar que, dentro de la larga serie de poemas juanramonianos que expresan la culpabilidad –a menudo por un "pecado de inhumanidad"–, este texto es el que más se acerca al romántico arquetipo de los "guilt-haunted wanderers", los vagabundos acosados por una culpa: Caín, el Judío errante, el "Viejo Marino" de Coleridge, etc. [sobre los cuales, con método jungiano, ha escrito Maud Bodkin su gran libro *Archetypal Patterns in Poetry, Psychological Studies on Imagination*, Oxford Univerity Press, 1974]).

Y llegamos al tercer movimiento de la sinfonía, el recolector. El recuerdo de la noche de Todos los Santos, que aparece ahora por segunda vez en el poema, acarrea todo el contexto ambiental al principio: el frío, las campanas que tocan a muerto, y –con repetición anafórica íntegra–, los dos versos primeros. Así pone en juego Juan Ramón uno de sus procedimientos compositivos favoritos: la *circularidad*, el finalizar el poema como lo empezó. Pero no exactamente igual. Junto con la tendencia al orden, a la simetría perfecta, tendencia tan juanramoniana como la anterior, en ese quiasmo de elementos "Luna blanca.. Viento negro"; en ese variar condensando los versos 3 y 4 en uno solo: "La ciudad está doblando"; en el invertir la posición versal de la palabra "frío"; y en el introducir un nuevo elemento, que sintetiza todo el cuerpo del poema y sirve de unión entre él y el final: "Sentimentalismo".

Todo es armónico, pues, en el plano de la expresión: la armonía de la simetría con el esfumado ligero de la asimetría; la musicalidad del romance, fuerte y fugitiva a la vez, con sus asonancias discretas; y, sobre todo, en el plano del contenido, la gran armonía de elementos románticos. Nada desentona, todo es de un romanticismo esencial: la ambientación (luna, viento, noche de Todos los Santos, doblar de campanas, frío, faroles, coronas...) y el fascinante y ambiguo personaje (yo, muerto pero con sangre desdeñosa en los labios, simultáneamente víctima y culpable, condenado a errar buscando una redención imposible...). Pensamos en Bécquer –"El Miserere" sobre todo–, en el *Don Alvaro o la fuerza del sino*, incluso en el ambiente romántico y trasnochador del Madrid de comienzos de siglo. El personaje es contradictorio, vago, desesperado, espectro con el cuerpo, obseso por el deseo irrealizable de amar y de vivir: romántico, en una palabra.

Isabel Paraíso, 1990, *Cómo leer a Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Ediciones Júcar, 139-146.

6.2.0.- El comentario periodístico

Aunque la crítica periodística tuvo considerable importancia en la primera mitad de nuestro siglo[1], hemos de reconocer que en la actualidad posee caracteres peculiares. En nuestros días, la obra literaria, además de manifestación cultural y creación artística, es un hecho social y un producto comercial de considerable importancia. La literatura es, en consecuencia, objeto de la información y de la publicidad periodísticas. La crítica periodística persigue varios objetivos que deben ser convergentes y complementarios: facilitar la promoción del libro mediante la información sobre el autor y sobre las características y los valores de la obra; facilitar la comprensión y el disfrute del texto; proporcionar los fundamentos para la elaboración de un juicio valorativo. Según la finalidad principal que pretendan, podemos distinguir tres tipos fundamentales de comentarios literarios periodísticos:

1.- publicitario,

2.- interpretativo y

3.- valorativo.

(1) Podemos recordar algunos nombres de importantes críticos como, por ejemplo, Eduardo Gómez Baquero, sucesor de Clarín en *El Imparcial*; Rafael Cansinos Asens, colaborador de la *Correspondencia de España*, *El Imparcial*, etc, Enrique Díaz Canedo, que escribe en *El Sol* y *La Voz*; Julio Casares, autor de *Crítica efímera* y *Crítica profana*; José María de Cossío, Manuel Fernández Almagro, Manuel Azaña, Ramón Gómez de la Serna; Pérez de Ayala, etc. Todos estos autores alternan la crítica literaria con estudios monográficos y de síntesis histórica. En la actualidad debemos mencionar, entre otros a Fernando Lázaro Carreter, Manuel Alvar, Emilio Alarcos Llorach, Ricardo Senabre, Antonio García Barrio, Victor García de la Concha.

Modelo ilustrativo de comentario periodístico

Hemos de reconocer, sin embargo, que algunas **críticas periodísticas**, aunque en distinta proporción, cumplen las tres funciones anteriores. Como ejemplo ilustrativo de este tipo de comentario global, nos puede servir el siguiente artículo de Fernando Lázaro Carreter. En él podemos comprobar cómo, tras anunciar la aparición de la obra *Del amor y otros demonios*, del "genial narrador colombiano" Gabriel García Márquez, resume su contenido, lo sitúa en el contexto de la producción literaria del autor, ofrece algunas claves para su interpretación, emite un juicio valorativo y dispensa elogios al autor y a la obra.

Del amor y otros demonios

Gabriel García Márquez

Barcelona, Editorial Mondadori, 1994. 192 páginas

Un nuevo título del genial narrador colombiano es siempre recibido con ramos por sus lectores, prestos a dispensarle una acogida triunfal, y ansiosos de renovar los placeres estéticos y las emociones de libros suyos anteriores. Están seguros siempre de viajar en sus páginas por las más altas cumbres que la lengua española puede hoy alcanzar y, normalmente, de presenciar muy hermosas proezas inventivas.

Adelanto que la primera de estas expectativas se satisface plenamente con "Del amor y otros demonios", que se distribuye la próxima semana: de nuevo, el autor conduce a un reino cuyo príncipe es el lenguaje. Está dotado, nadie lo ignora, de una potente capacidad de evocación sensorial: aquella ciudad caribeña y dieciochesca, con sus gentes polícromas, invade todos los sentidos, no sólo los ojos, y secuestra la atención desde el primer párrafo, aquel en que se da noticia de cómo Sierva María de Todos los Angeles, hija única del marqués de Casalduero, habiendo ido al mercado con una sirvienta mulata a comprar cascabeles para la fiesta de sus doce años, fue mordida por un perro probablemente hidrófobo.

Es admirable cómo se cuenta esa –para nosotros– exótica y lejana constelación de individuos que giran en torno a la casa del aristócrata criollo. Pululan, en efecto, las gentes de cuero prieto con sus jergas, sus creencias y sus ritos, asidos a sus raíces lejanas, entremezcladas con indígenas y colonos que tampoco han amortizado la deuda con su propia sangre. Censo promiscuo de gentes de pro y de patulea heril, que regala al lector un estupendo concierto polifónico, cuyos acordes se suman a los no menos brillantes y abigarrados que emanan del lugar y la época.

No son, sin embargo, muy numerosos los personajes de primer plano. El núcleo del relato acontece en el seno de la familia creada por Ygnacio, el marqués –¿un poco consabido?–, hijo del negrero de horca y cuchillo que fundó el linaje, tan atontolinado que, ya talludo, hubo de aprender a leer para descifrar los mensajes enamorados que, en volanderas pajaritas de papel, le enviaba Dulce Olivia desde la terraza de su encierro de loca. A punto estuvo de casarse con ella, pero el padre le obligó a hacerlo con Olalla de Mendoza, noble de raza y discípula que fue de Domenico Scarlatti. Como protesta, la mantuvo intacta hasta que la partió un rayo enviado, según propia confesión, por Dulce Olivia, la desairada cocotóloga. Vino a matrimoniar, por fin, con Bernarda Cabrera, hija de un indígena ladino, ahora enriquecido, a la cual había dejado encinta a causa de los violentos accesos a que lo sometió en el huerto, donde, ante la entusiasmada expectación de las dementes vecinas, logró dejarlo sin virginidad. Cargó el marqués con ella porque el indio padre le había dado a elegir entre la preñada o la vida.

Se desentendieron pronto mutuamente los cónyuges, y la consorte, cuyas vísceras ardían sin que las aplacaran purgas ni lavativas, fortaleció su lecho con el negro Ursus Iscariote, de cuyo cuerpo vigoroso, bello a pesar del olor amoniacal de sus axilas, se había prendado viéndolo luchar casi desnudo con un toro.

Se adivina, no obstante, pues con ella se abre el relato según he dicho, que el foco de la atención narrativa ha de estar ocupado por Sierva María, la hija sietemesina del matrimonio, a la cual, Dominga de Adviento, la esclava que la crió, había vaticinado santidad, mientras el padre, menos ambicioso, se conformó con augurarle porvenir de puta.

Ni lo uno ni lo otro iba a ser esta arisca criatura, sin duda uno de los personajes menos olvidables del elenco de personas inventadas por García Márquez. Descuidada por sus padres, ha sido educada por las esclavas negras, por Dominga sobre todo, que la amamantó, la bautizó cristiana, la consagró a su deidad Olokún y la hizo tomar gusto por el nombre de María Mandinga. Creció aprendiendo bailes, cantos, lenguas y hábitos de negros, a los cuales regresaba como a su centro natural cuando se intentaba apartarla.

La mordedura del perro cenizo aquella mañana en el mercado, y la posibilidad de que haya contagiado a la niña la rabia, morbo endémico de aquellos lugares, determinan que el marqués intente recuperar a su hija, y desencadenan el relato, enredando en la trama a personas de variable densidad, ninguno desdeñable. El terrible mal, los remedios, conjuros y hechizos paganos y exorcismos católicos que lo ahuyenten, permiten la aparición de pertinentes expertos, entre ellos el personalísimo médico judío portugués Abrenuncio de Sa Pereira Cao, que piensa y habla, dice, en bajo latín, al que se le acaba de morir su adorado caballo, centenario de años, siempre según su palabra.

Y, por si Sierva María, blanca con el alma negra, resulta por sus extravagancias e, incluso, por su presunta enfermedad, sospechosa de posesión diabólica, habrán de intervenir gentes de Iglesia, acaudilladas por el obispo don Toribio de Cáceres, viejo de respiración pedregosa y celo diocesano. El cual tomará a su cargo la liberación de la probable endemoniada, confiándola a las jóvenes fuerzas y a los inexpertos exorcismos del clérigo Cayetano Delaura –"intenso, pálido, de ojos vivaces, y el cabello muy negro con un mechón blanco en la frente"–, que fue su alumno en Alcalá de Henares, y que sirve ahora al obispado como bibliotecario; tal vez ya por poco, pues está en terna para serlo del Vaticano.

He dicho antes que Sierva María ocupa el centro del relato, pero es sólo uno de los polos. El otro será Cayetano. Entre posesa y exorcista saltará torrencial y corrosivo el amor–demonio del título. El principal de los amores que éste anuncia, porque atrás ha quedado ya el de Bernarda y Ursus, sustituido éste por cualquiera para sólo la fornicación; y, subsistente y encrespado, el del marqués y Olivia.

El amor ha entrado como un vendaval de lascivia en el cuerpo y en el alma del tonsurado, para poner en marcha la más sólida línea argumental del relato, que, hasta entonces, y ya ha pasado más de media novela, estaba sin definir, renuente a aparecer, suplida por la preparación de ambientes, creación de personajes, y forja de episodios al paso, demasiadamente aplazada: es al menos mi sensación de lector.

Esa demora en afrontar lo que el lector, dada la brevedad de libro, sospecha que debería sobrevenir pronto, es sustituida –¿satisfactoriamente?– por la tupida red de maravillas a que he aludido. Con ellas, casi llega a pensarse que Sierva María sólo ha aparecido en la narración para preocupación por la mordedura del perro, y para desconcertar con su africanización.

Y es que la trama llamémosla principal no se plantea hasta que, ya bastante tarde, Delaura irrumpe con sus bártulos de echar demonios, sin darse cuenta de que uno, el del amor catástrofe, se le ha metido dentro. Y entonces, el cura enamorado y lujurioso, por infernal que sea su pasión y por extravagante y endiablada que haya llegado a ser su amada, no hace olvidar que es una variante más del cura enamorado y sacrílego, tan persistente en la literatura.

Sólo –¿sólo?– la fuerza con que está creado ahorra al lector alguna desazón por ello. Aunque no deje de extrañarle, sobre todo si es lector con años, que Cayetano se asuma con tanta facilidad, sin obstáculos de conciencia interpuestos; lo cual, es cierto, resulta original o raro entre los curas de novela enamorados. No es cuestión que inquiete al narrador, y menos, barrunto, a gran parte del público lector, para el cual se han quedado anticuadas esas dudas, y no las echará en falta. Tal vez sea acierto del autor ponerle sólo ante los ojos el espectáculo de la lujuria tempestuosa e incesante.

No es una de la grandes novelas de García Márquez. Y no porque sea bastante breve: alguna suya, con menos páginas, se ha hecho memorable. En ésta, cosa extraña en él, la armonía se desequilibra por el argumento. Pero es tanta su hermosura en largos trechos, que resulta casi imposible negarle el derecho a alinearse entre lo mejor del maestro.

Fernando Lázaro Carreter de la Real Academia Española ABC literario, 15 de abri de 1994: 7

6.2.1.- *El comentario publicitario*

El **comentario publicitario** pretende dar a conocer la obra, destacar sus valores y animar a los posibles lectores–compradores para que la adquieran. Tras dar la "buena noticia", suele poner de relieve la importancia del autor, la actualidad del asunto, la novedad del planteamiento, la originalidad del estilo o, en pocas palabras, presenta la creación como interesante y atractiva para posibles lectores o compradores.

El comentario que hemos seleccionado pone de manifiesto la oportunidad –¿el oportunismo?– de la escritura, edición y traducción de un libro que, a pesar de ser un *best– seller* –una obra escrita para satisfacer a una amplia mayoría de lectores o para ser "consumida" por un gran sector de compradores– posee notable calidad literaria. La crítica, totalmente elogiosa, termina animando descaradamente al lector para que, superando prejuicios pseudocultos, compre el libro.

Modelo ilustrativo de comentario publicitario

El caos y los dinosaurios

Una joya de la fantasía científica

Michael Crichton, *Parque Jurásico*, traducción de Daniel Yagolkowski, Plaza y Janés, Barcelona, 1991, 472, páginas, 1.950 pesetas.

Como la cultura está formada tanto de prejuicios como de juicios, no voy a pretender discutir aquí la licitud de los suyos, hermano lector. Me limitaré a advertirle que si tiene usted animadversión por la literatura *popular* en general, o contra la ficción científica en particular, la lectura de esta nota va a resultarle especialmente superflua. Pero si usted asume, como yo, que escritores que jamás ganarán el Premio Nobel ni merecerán estudios de Harold Bloom o George Steiner pueden también componer auténticas obras maestras, permítame darle la buena noticia de que acabo de leer una joya de arte menor en el rango de la fantasía científica.

Su autor es Michael Crichton, también estimable director de cine en sus ratos libres, que hace años escribió *Entre caníbales y vikingos*, historia de un educado moro del siglo IX raptado por los feroces guerreros escandinavos y que acaba peleando junto a Beowulf y sus compañeros contra el monstruo *Grendel*. Otra simpática preciosidad de esas que a los pedantes siempre se les escapan (¡oh, perdón, prometí no hablar contra los prejuicios de nadie!). Pero el libro que ahora les recomiendo, *Parque Jurásico*, representa sin duda un logro superior. Para empezar a elogiarlo, podríamos decir que se trata de la mejor novela con dinosaurios desde que Conan Doyle compuso inmortalmente *El mundo perdido*. Por supuesto, las novelas con *dinosaurios* forman todo un subgénero propio y que cualquier paladar literario sano estima especialmente, de modo que si a ustedes les parece irrelevante que haya o no haya dinosaurios en una novela no sé qué diablos... (vaya, lo siento, les juro que me había impuesto parecer tolerante). El caso es que actualmente los dinosaurios y sus primos un poco más cursis, los dragones, saturan en exceso los productos mediocres de la novelería fantástica, quizá por culpa sin culpabilidad del propio Conan Doyle y de Tolkien, benditas sean sus almas trovadoras. Pero *Parque Jurásico* nada tiene que ver con este adocenamiento mimético: desde su comienzo, el lector avisado se da cuenta de que se le ofrece un auténtico tocino de cielo y corre a buscar su enciclopedia de dinosaurios para no perderse un detalle. Doy por hecho que ustedes cuentan en casa con una buena enciclopedia de dinosaurios, porque en caso contrario... nada, nada, perdón.

La hipótesis metacientífica que sustenta esta novela se presta peligrosamente al disparate: un millonario yanqui decide financiar las investigaciones genéticas sobre el ADN de los dinosaurios con el fin de revivirlos clónicamente y crear con ellos un incomparable parque de atracciones. No sabe uno qué merece mayor admiración, si la verosimilitud minuciosa que Crichton sabe ir dando al desarrollo asombroso de esta idea o las posibilidades de la más pura estirpe del relato aventurero que logra sacar de ella. El caso es que el interés de la narración se mantiene sin decaer a través de un número más que respetable de páginas.

Pero queda el siempre raro más difícil todavía, porque *Parque Jurásico* comprende también una limpia parábola sobre la perversión espuria (cuidado, no digo "la perversión intrínseca") de la ciencia moderna en sus aplicaciones técnico-comerciales. Alarmas farragosamente expresadas por Heidegger, Arnol Gehlen y tantas bellas almas del ecologismo literario que nunca han faltado este siglo en la ficción científica más sermoneadora encuentran en la novela de Michael Crichton un eco suavemente irónico, nada empachoso. Su lección básica se refiere al

delirio de control omnipotente y recuerda que cuanta más congestión dominante y planificadora se alcance, con más inevitable rigor hará su labor de zapa el desorden de lo imprevisto: utilizando una doctrina de moda, Crichton nos recomienda aplicarnos en la ciencia del caos si queremos saber dónde parará antes o después el caos de la ciencia.

Escribir una buena novela de imaginación y aventuras es ya cosa muy notable, pero lograr que destile una moraleja razonable y que consiga ser apocalíptica sin oscurantismo es algo en verdad casi milagroso. En resumen y repitiendo a Lichtemberg: si usted tiene dos pares de pantalones, venda uno y cómprese este libro.

Fernando Savater, *Babelia*, 28 de diciembre de 1991: 12.

6.2.2.– *El comentario interpretativo*

El **comentario periodístico** cumple también la función didáctica de explicar los aspectos más difíciles del texto y de orientar su lectura. Aunque es cierto que el texto literario ha de ser leído y degustado directamente por el lector, también es verdad que algunos lectores necesitan la ayuda de otros lectores avezados que le señalen algunas claves interpretativas y algunas estrategias que le faciliten el disfrute estético. El crítico, no lo olvidemos, es también un hermeneuta, un mediador y un "lector previo y cualificado" que, como guía experimentado, anuncia sorpresas, advierte riesgos y aconseja caminos seguros.

Como modelo de este tipo de comentario, reproducimos una crítica de Ricardo Senabre en la que explica de manera clara los fundamentos literarios de los alicientes que ofrece un volumen compuesto por veintiséis cuentos breves, cuyo autor, el "notable narrador Antonio Pereira, obtuvo el premio "Torrente Ballester".

Modelo ilustrativo de comentario interpretativo

Las ciudades de Poniente

Antonio Pereira

Anaya & M. Muchnik. Madrid, 1994.

Este volumen, compuesto por veintiséis cuentos breves –y varios de ellos brevísimos–, aparece avalado por el premio "Torrente Ballester" de narrativa, circunstancia que no constituye una sorpresa especial, porque, en el intrincado territorio del cuento literario, Antonio Pereira (Villafranca del Bierzo, León, 1923) es un formidable explorador y un adversario temible. Lo acreditan sobradamente media docena de títulos, desde "Una ventana a la carretera" (1967) hasta "Picassos en el desván" (1991). Además, es preciso destacar que los libros de cuentos del notable narrador no han ido sucediéndose mecánicamente. A medida que el escritor se afianzaba en el género iba ganando en brevedad discursiva y reducía cuidadosamente el cuerpo de los relatos a unas cuantas líneas esenciales, dando cada vez mayor cabida a la elipsis, a los sobrentendidos, a la sugerencia velada. El camino hacia la desnudez se ha visto enriquecido por un perceptible adensamiento de las historias, a menudo aparentemente nimias y, sin embargo, repletas de complejas implicaciones que convierten muchos cuentos en compendios cifrados de algo que en manos de otros autores hubiera requerido una prolija extensión.

Quiere esto decir que pocas veces se hallarán textos en los que la colaboración activa del lector sea más necesaria. Se diría que Pereira nos regala fragmentos, piezas faltas de elementos que a cualquiera se le antojarían esenciales y que el lector debe reponer, porque muchos datos de la historia se han eliminado de la superficie del texto o se mantienen en una borrosa indeterminación. Si no actúa la complicidad del lector, si éste no comparte con el autor una parcela de experiencias y conocimientos, es imposible apreciar debidamente un cuento magistral como el titulado "Los preventivos", que en poco más de dos páginas resume contenidamente toda una época. Los desenlaces elusivos, no explícitos, apoyados por el escamoteo de datos, presiden la composición de cuentos como "La hueste", "El señor de los viernes" o el que cierra el volumen, que lleva como título "Don Eloy deje salir a Dorita o me mato".

Muchos de estos relatos se organizan en torno a levísimas anécdotas, y es entonces cuando brilla de modo especial la extraordinaria destreza para contar que posee Antonio Pereira, su capacidad para ensartar y articular hechos desde diversos ángulos, alternando con habilidad los tiempos del relato y sin que la narración pierda casi nunca ciertos rasgos de la oralidad que podrían atribuirse a la tradición del "filandón" leonés. Los personajes de estos cuentos son gentes provincianas, tertulianos de café y tresillo, e incluso hay algunos seres reales, como Jorge Guillén. El don Antonio del cuento "El asturiano de Delfina" –que tantos recuerdos personales encierra– es sin duda don Antonio González de Lama, emotivamente evocado en sus tertulias diarias en la biblioteca con palabras casi idénticas a las de un artículo rememorativo del propio Pereira fechado en 1980. Realidad y ficción, historia personal y reelaboración artística se funden con absoluta naturalidad en el crisol de un lenguaje rico y expresivo, aprendido de oído, muy alejado de la prosa monocorde con que bastantes aficionados a escribir aspiran a ser escritores. Pereira puede escoger el vocablo de fuerte sabor local –"ni un esparajismo tuvo la parturienta" (pág. 16)– o lanzarse con fino instinto a la creación audaz: "Los pasillos estrechos alcahuetaban a algunos clientes que hojeaban los libros" (pág. 103).

Abundan las percepciones agudas y novedosas: "Decididamente, se había puesto a enve-

jecer por dentro, y no puede decirse que tuviera edad para tanto" (pág. 98). O bien, al narrar un viaje en automóvil con don Antonio: "El coche se llenó enseguida de olor a cura que fuma; no a hombre que fuma. O sea, como una mezcla de picadura fuerte más el rastro de incienso de la catedral y flecos del polvillo de los libros de la Biblioteca" (pág. 63). Difícilmente podría ofrecerse una silueta más original, precisa y abarcadora del personaje, y también menos previsible. Pero no es un caso buscado con especial afán para ofrecerlo como muestra. Lo cierto es que todos los cuentos de "Las ciudades de poniente" –y esto no sorprenderá a los lectores de Pereira– están salpicados de hallazgos de esta naturaleza, indicios variados e inconfundibles que evidencian una vez más, por si alguna duda existía, la envidiable madurez del escritor.

Ricardo Senabre, ***ABC literario,*** **Número 155, 21 octubre 1994: 9,**

6.2.3.– *El comentario valorativo*

El **comentario periodístico** consiste también, al menos parcialmente, en la emisión de un juicio de valor: en la identificación de los valores expresivos, estéticos y, a veces, ideológicos de la obra, y en el descubrimiento de los defectos, errores o, en general, contravalores. Dichos juicios se pueden hacer de manera absoluta o comparando la obra con otras del mismo autor o de análogas características.

Como es natural, estos comentarios pueden ser de diferente nivel de calidad según sean la fundamentación teórica, la objetividad crítica, el rigor de análisis y la claridad expositiva. Los elogios y las censuras son válidos siempre que estén apoyados en principios y en criterios explícitos y a condición de que se formulen con respeto, seriedad y solidez. Pueden servir de ejemplos los siguientes textos críticos.

Modelo ilustrativo de comentario valorativo

El discurso de yerba

Rafael Soto Vergés, 1994, *Rimado bajo el piélago,*
Ayuntamiento de Cáceres, Ed. Libertarias,

"Lo mejor del libro, lo que demuestra el poderío figurativo de Soto Vergés, se halla en la capacidad de multiplicar en mil formas diversas la imagen del hueco del ser y su caída en lo profundo: "¡Mi casa ha naufragado! la pálida cebolla/deslíe ya en medusas la luz de mi cocina" (pág. 63). Advertimos al tiempo que su lenguaje poético se nutre de la savia de la poesía barroca del Siglo de Oro, mezclada, como en el surrealismo andaluz, con las palabras mágicas del pueblo.

Lástima que la facilidad verbal conduzca a veces al mero regodeo de vocablos o, lo que es peor, a excesos conceptuosos. Pero más allá de tales limitaciones queda el logro positivo de tejer un discurso rico, mágico, que conjura el vacío del existir".

Víctor García de la Concha, de la Real Academia Española, *ABC literario,* Número 155, 21 octubre 1994: 8

Una inmigración privilegiada

Clara Lida (comp.)
Alianza. Madrid, 1994

" [...] Sin duda, uno de los aciertos del libro es haber subrayado la condición de "privilegio" de la emigración española a México y el haber combinado el enfoque general con el regional, lo cual permite descubrir las variaciones locales. Se echa en falta, sin embargo, un capítulo sobre la emigración posterior a 1939 (el restablecimiento de relaciones diplomáticas en 1977 y las dinámicas económicas de ambos países transformaron las características de la emigración), así como alguna referencia al comportamiento social y político de las segundas generaciones. Quizá éste sea un buen justificante para emprender la edición de un segundo volumen".

Pedro Pérez Herrero, *ABC literario,* Número 155, 21 octubre 1994: 10

Algunos modelos caricaturescos de críticos periodísticos

Orientados por nuestro objetivo didáctico y con la intención de destacar algunos defectos frecuentes, describimos a continuación algunos modelos de comentarios que, de manera exagerada, representan diferentes tipos de la crítica literaria que aparece en los periódicos de información general y en los suplementos culturales y literarios. Hemos de advertir que, como ocurre con los tipos psicológicos, no se suelen dar ordinariamente en estado puro sino que se mezclan en diferentes proporciones.

El corrector de pruebas

Muestra una preocupación obsesiva, casi absoluta, por la corrección gramatical y ortográfica. Es un detector de erratas, persigue las faltas y las castiga con rigor. Para este tipo de "crítico", el texto es bueno si es correcto y malo si adolece de algún error. Su defecto, como se comprende fácilmente, no estriba en la preocupación por el rigor formal, sino en el carácter absolutista de su "manía inquisitorial por perseguir las faltas".

El crítico protagonista

Es aquel para quien el texto es sólo un pretexto para hablar de él mismo: de sus amplios conocimientos, de sus ricas experiencias y de su singular ingenio. Suele estar redactado en primera persona y aprovecha todas las oportunidades para contar su "propia vida" y sus "interesantes trabajos". Las críticas son "autobiografías" o "curricula por entregas".

El sabihondo "sabelotodo"

Es categórico y dogmático y sus comentarios constituyen una demostración palpable de la rigurosa ciencia y de la amplia información que atesora. Suele emplear palabras extrañas y construcciones complicadas. Son abundantes las citas de autores extranjeros y las obras de difícil acceso.

El entusiasta papanata

Sus críticas suelen ser encendidos panegíricos. En su reseñas abundan los adjetivos laudatorios y ponderativos. El autor que comenta es "genial", "único", "excelente", y la obra que analiza, "maravillosa", "extraordinaria", "magistral", etc...

El negativo amargado

Todo está mal y, además, todo le molesta. A veces, da la impresión de que la obra que comenta se ha escrito contra él. Verdaderamente la lectura le hace sufrir.

6.3.0.– El comentario científico

Es el análisis riguroso de una o de varias obras literarias con el propósito de definir su significado profundo y con la intención de identificar su peculiar aportación al patrimonio cultural y artístico. Puede ser diferente según sean sus presupuestos, sus métodos y sus objetivos.

Se trata también de una interpretación y de una valoración, elaboradas con instrumentos y con técnicas especializadas. Exige el conocimiento de teorías y la aplicación de técnicas y de métodos adecuados, el empleo de nociones y de teminología precisas que deben ser utilizadas de un manera estricta y coherente. Como ejemplos concretos podemos citar

1.– el filológico,

2.– el histórico,

3.– el lingüístico,

4.– el estilístico,

5.– el temático,

6.– el sociológico,

7.– el psicológico,

8.– el estético,

9.– el antropológico,

10.– el pragmático,

11.– el referencial.

6.3.1.– *El comentario filológico*

El objetivo del **comentario filológico** –utilizado tradicionalmente en el estudio de todas las Ciencias Humanas– es fijar la autoría, la autenticidad, la integridad, la cronología y la interpretación de los textos escritos[1]. Emplea los procedimiento técnicos de la Crítica textual que estudia los caracteres externos de los documentos –Paleografía, Archivística, Diplomática, Bibliografía, Epigrafía, Paleografía, Papirología– y los rasgos internos, que analizan las disciplinas filológicas –Fonética, Gramática y Diccionarios–. Tradicionalmente la Filología ha tenido por objeto la identificación, la conservación, la transmisión y la edición lo más exacta posible de los significados gráficos y la fidelidad de los textos. Esta tarea la han realizado los especialistas mediante el análisis de las grafías, la descripción fonética– fonológica –estado de conservación de las vocales y consonantes: diptongaciones, monoptongaciones, pérdidas, fusiones, evoluciones–, morfológica –estado de la evolución de los casos, géneros y números en los sintagmas nominales; personas, modos, tiempos, perífrasis en los sintagmas verbales; los modelos y estructuras de oraciones– y la descripción del léxico y de los significados semánticos[2].

(1) El iniciador de este tipo de estudios en España fue Milá y Fontanals. Esta línea la siguió Marcelino Menéndez y Pelayo y la culminó Ramón Menéndez Pidal.

(2) Las nociones fundamentales se pueden encontrar en 1980, Fernando Lázaro Carreter, "Leo Spitzer o el honor de la filología", prólogo a L. Spitzer, 1980, *Estilo y estructura en la literatura española*, Barcelona, Crítica. Véase también el trabajo de Elisa Ruiz, de 1985, titulado "Crítica textual. Edición de textos", y el capítulo "Estudio filológico" de Carmen Díaz Castañón, ambos en VV.AA, *Métodos de Estudios de la Obra Literaria*, Madrid, Taurus. Una descripción didáctica y al mismo tiempo rigurosa del método filológico, una "guía" práctica, nos la ofrece Francisco Marcos Marín, 1977, *El comentario lingüístico, metodología y práctica*, Madrid, Cátedra, S.A.: 91–127.

Modelo ilustrativo de comentario filológico

Como ejemplo –fácil de comprender y de aplicar– de un **comentario filológico** reproducimos algunas notas críticas con las que Francisco Rodríguez Marín explica el "prólogo" de *Don Quijote de la Mancha.*

Desocupado lector, sin juramento me podrás creer que quisiera que este libro, como hijo del entendimiento, fuera el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse. Pero no he podido yo contravenir á la orden[1] *de naturaleza; que en ella cada cosa engendra su semejante. Y así, ¿qué podía engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo, y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno, bien como quien se engendró en una cárcel*[2]*, donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación? El sosiego, el lugar apacible, la amenidad de los campos, la serenidad de los cielos, el murmurar de las fuentes, la quietud del espíritu, son grande parte*[3] *para que las musas más estériles se muestren fecundas y ofrezcan partos al mundo que le colmen de maravilla y de contento.*

---

1 En la edición original, entre otras, *al orden; la orden* leen muchos, y Cortejón con ellos. Optamos por leer *á la orden*, porque Cervantes no escribía el verbo *contravenir* sin darle su régimen propio, que es *á*, y, además, porque para nuestro autor siempre *orden* era femenino: "... y *la orden* que llevaba era ésta" (I, 47). "... puestas en *orden desordenada*" *(50). Así, en el capítulo XVII de esta primera parte:* "yo no puedo *contravenir á la orden* de los caballeros andantes"; y en el XX de la segunda parte: "De modo que no dejaréis de dormir por otra cosa que por vuestra voluntad, y no por *contravenir á la mía...*".

2 Algunos comentadores y críticos han sospechado que sea metafórica esta expresión. No opinamos lo mismo, máxime cuando consta con certeza que Cervantes padeció diversas prisiones, dos de ellas en la cárcel real de Sevilla, por los años de 1597 y 1602, respectivamente. Destruida para siempre la absurda fábula de la prisión de Cervantes en la Argamasilla de Alba, no cabe dudar que se refirió a la de Sevilla. Con detenimiento traté de esta materia en cierto discurso leído en junta pública de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, el día 8 de mayo de 1905, y que el lector curioso puede hallar íntegro en la *Crónica del Centenario de Don Quijote* (Madrid, 1905), pág. 514.

3 Ser parte, o grande parte, a o para una cosa es, como dice el *Diccionario* de la Academia, contribuir, o dar ocasión, a o para ella.

6.3.2.- *El comentario histórico*

El comentario histórico[3] se propone situar e interpretar las obras literarias a partir del análisis de sus circustancias temporales, espaciales y estéticas. Estudia las interrelaciones y la evolución de las creaciones literarias: identifica las fuentes y las influencias, reconstruye las intenciones y los propósitos del autor, selecciona las obras que, a juicio del crítico, son representativas de estilos y corrientes, clasifica aplicando diferentes criterios, interpreta de acuerdo con las claves de las diferentes épocas y valora de acuerdo con los principios que rigen en el momento en que se produce o se lee la obra[4].

Podemos distinguir, por lo tanto, dos orientaciones diferentes de **crítica histórica**:

–. la **objetivista**, que defiende el valor absoluto y eterno de la belleza, y

–. la **perspectivista**, según la cual el juicio sobre las obras depende de la perspectiva histórica desde la que se contempla[5].

(3) Aunque los estudios históricos acompañan a toda la tradición cultural, es a partir del Romanticismo cuando se intensifica el sentido histórico de las manifestaciones artísticas. Poseen singular importancia los trabajos de la escuela romántica alemana que se inicia, hacia 1770, con las obras de juventud de Herder y Goethe. Se extendió con rapidez incluso en Francia donde se publicó la obra de Mme. Staël, *De la littérature considerée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800). Durante el siglo XIX los autores más importantes son los hermanos Schlegel ŷ Grimm, Uhland, Michelet, De Sanctis, etc. En España los estudios históricos siguieron los métodos positivistas entonces en uso. Pero insistimos en que la historia como testimonio, como recuerdo del pasado, surge en el alba de la cultura. Lo que aparece más tarde es la reflexión sobre la naturaleza de la historia. "Si el siglo XIX fue llamado el *siglo de la historia*, el siglo XX podría llamarse el *siglo de la filosofía de la historia*", Oscar Tacca, en 1985, "Historia de la Literatura", en VV.AA. *Métodos de Estudios de la Obra Literaria*, Madrid, Taurus.

(4) Cf. José–Carlos Mainer, 1988, *Historia, Literatura, Sociedad*, Madrid, Espasa–Calpe.

(5) De acuerdo con la concepción de la obra literaria dieciochesca de la literatura como "documento histórico", resultó imprescindible para la comprensión adecuada y total de una obra, conocer sus circustancias históricas. Herder, en su estudio sobre Shakespeare, nos ofrece un ejemplo ilustrativo de la utilidad del conocimiento de la historia de Grecia y de la de Inglaterra para la interpretación del drama griego o isabelino.

La historia objetivista

La historia objetivista parte del supuesto de que es posible y necesario el conocimiento objetivo de sucesos alejados en el tiempo, y, en consecuencia, sus análisis tienen como objetivo la reconstrucción de los textos y la recreación de las condiciones históricas –personales, sociales y culturales– que los explican. Muchos de estos estudios son de índole biografista y se esfuerzan por aportar datos de la vida del autor, que sirvan de claves para interpretar las creaciones literarias.

Recordemos las terminantes afirmaciones que formuló Gustave Lanson al comienzo de una conferencia titulada "La historia literaria y la sociología", que pronunció a petición de Emile Durkheim en la escuela de Altos Estudios Sociales, el 29 de enero de 1904: Me he preguntado, de entrada, si no tenemos ya bastantes carencias, y aun carencias urgentes, en historia literaria, como para complicarnos ahora con pretensiones sociológicas [...]. La historia literaria permanece, en gran medida, como un trabajo por hacer: [...] su tarea específica no es juzgar las obras por su relación con nosotros, según nuestro ideal y nuestros gustos, [sino] descubrir en ellas lo que el autor ha querido decir, lo que su primer público pudo encontrar, la manera real en que han vivido y actuado en las inteligencias y en las almas de generaciones sucesivas"(6)

(6) "L´histoire littéraire et la sociologie", en 1965, *Essais de méthode, de critique et d´historie littéraire*, Paris, ed. de Henri Peyre: 61.

Modelo ilustrativo de comentario histórico

Como ejemplo ilustrativo del **comentario histórico** proponemos un texto del manual *Literatura Española*, elaborado por los profesores Vicente Tusón y Fernando Lázaro. Opinamos que, a pesar de su carácter didáctico –o quizás precisamente por él– puede servir de modelo práctico que facilite la comprensión y la utilización de este tipo de crítica literaria.

En las líneas que a continuación transcribimos podemos advertir cómo se establece la relación entre la vida y la obra de un autor, y cómo se señalan las conexiones con otros autores. Finalmente se definen los rasgos de cada libro y su situación en el conjunto de la creación.

Gabriel Miró

Al abordar la figura de este gran escritor alicantino (1879–1930), sorprende el contraste entre su vida gris de funcionario, sin anécdotas destacadas (salvo una oscura maniobra con la que se impidió su ingreso en la Academia), y la intensa vida interior de que es testimonio su obra. Se compone ésta de veintidós libros: varios son novelas largas; los más, narraciones cortas; algunos recogen impresiones sobre tierras y gentes.

*** Miró destaca, sobre todo, por su asombrosa capacidad de captar sensaciones. Es un temperamento voluptuoso, una sensibilidad exacerbada: luz y color, aromas, sonidos, sabores, llenan sus páginas con una riqueza pocas veces igualada. Esto y su potente sentido lírico justifica la expresión de "gran poeta en prosa" con que lo define Dámaso Alonso. A ello contribuye su dominio del lenguaje cuajado de imágenes vivísimas, de emoción contenida y de belleza.**

Si su arte presenta vinculaciones con la prosa modernista y algún contacto con el *98* (especialmente, Azorín), su búsqueda de la perfección formal, su pasión por la obra bien hecha, así como algunas de las peculiaridades de su narrativa, lo emparentan con los novecentistas, aunque –en definitiva– su peculiaridad sea difícil de encasillar.

*** Como en otros novecentistas, la acción deja de ser el elemento fundamental de sus novelas y pasa a ser un soporte para sus espléndidas descripciones y sus deslumbrantes prodigios verbales. Y aunque su temperamento lo sitúa en el polo opuesto del intelectualismo y la deshumanización, también Miró parece refrenar la emoción, quitar relieve al drama –si lo hay– para que prevalezca la belleza formal. El mismo Ortega se preguntaba ante una novela de Miró: ¿Qué clase de perfección es ésta que complace y no subyuga, que admira y no arrastra?".**

*** De entre sus primeras novelas, destaca *Las cerezas del cementerio* (1910), que narra un amor apasionado en una sensual atmósfera levantina. Pero sus dos obras maestras son *Nuestro Padre San Daniel* (1921) y *El obispo leproso* (1926), que constituyen un mismo ciclo. En ellas, y sin abandonar sus señaladas cualidades, Miró adopta una actitud crítica, aunque no empañada por una carga ideológica concreta. Ambas obras transcurren en Oleza (trasunto de Orihuela), vista como un ambiente opresivo, inmovilista, en el que la inocencia, el amor y el anhelo de vivir se estrellan contra la intolerancia religiosa.**

*** Entre sus libros de relatos breves, destacan los que protagoniza el personaje Sigüenza, "alter ego" del autor, quien evoca sucesos, personajes o ambientes. Así es en *El libro de Sigüenza* (1917) y en *Años y leguas* (1928), otra de las cumbres de su arte. La misma estructura posee *El***

***humo dormido* (1919), aunque el autor no se oculte tras dicho personaje. Citemos, en fin, su libro *Figuras de la Pasión del Señor* (1917), en el que presenta a los personajes del drama evangélico, en medio de un paisaje que bien pudiera ser el de Palestina, pero que refleja exactamente las tierras y pueblos alicantinos que Miró ha plasmado en toda su obra.**

*** En suma, la atención estética de su quehacer literario hacen de Gabriel Miró uno de los más grandes prosistas españoles contemporáneos.**

1978, Vicente Tusón-Fernando Lázaro, *Literatura Española*, Madrid, Anaya: 223-224.

La historia perspectivista

La **historia perspectivista** concede especial atención a la lectura de la obra. Si la **historia objetivista** trataba de explicar el proceso de producción y centraba sus estudios en la descripción de la obra, la **historia perspectivista**, cultivada sobre todo por la "Estética de la recepción", se ocupa de sus efectos, de los resultados del encuentro de la obra y los destinatarios.

El principal autor, Hans Robert Jauss, advierte la insuficiencia de las teorías tradicionales objetivistas y propone superar el divorcio entre el conocimiento histórico y estético de la literatura, teniendo primordialmente en cuenta la *recepción* de los diferentes lectores según su situación histórica y cultural: "El carácter histórico de la literatura –afirma– y el comunicativo suponen un "diálogo" dinámico entre autor, público y la nueva obra, el cual puede enfocarse como una relación entre información y receptor, entre estímulo y respuesta, entre problema y solución"(7).

(7) H.R. Jauss, "La historia literaria como desafío a la ciencia literaria", en 1971, *La actual ciencia literaria alemana*, Salamanca, Anaya, Véase M. Corrales Pascual, 1980, *Estética de la recepción y ciencia literaria*, Quito, Cuadernos Universitarios. Rainer (ed.), 1989, *Estética de la recepción*, Madrid, Visor y Luis A. Acosta Gómez, 1989, *El lector y la obra,* Madrid, Gredos.

Modelo ilustrativo de comentario histórico

Entre los autores que en España se han ocupado de estudiar la recepción de las obras literarias, hemos de destacar a Ricardo Senabre cuyo libro titulado *Literatura y público*, constituye un modelo de crítica literaria a partir del análisis de "los gustos y apetencias de los lectores". Ofrecemos a continuación un fragmento de su estudio sobre la novela pastoril:

La novela pastoril

El éxito de un género

Si el número de ediciones e imitaciones de una obra puede aceptarse como indicio seguro de popularidad, es preciso reconocer que la novela pastoril española, encabezada por *La Diana* de Jorge de Montemayor, ofrece uno de los ejemplos de popularidad más descollantes en la historia literaria europea del siglo XVI. El éxito de *La Diana* es un fenómeno asombroso. Desde su publicación, hacia 1559[8], se imprime más de veinte veces antes de concluir el siglo, y muchas otras a lo largo del siglo XVII; se traduce al francés en varias ocasiones desde 1578, y al inglés en 1598. Por otra parte, en 1563 aparece la continuación de Alonso Pérez, que alcanza al menos tres ediciones entre ese año y el siguiente. Y en 1564 se publica la *Diana* de Gil Polo, reimpresa luego seis veces en sus primeros catorce años de vida. Tres novelas -que en algunos casos se editan juntas[9]- desencadenan una moda literaria que muy pronto se revela como un auténtico filón editorial, al que muchos autores trataron de aproximarse. Dejando a un lado una *Tercera parte* (1582) que no llegó a ver la luz, debida a Gabriel Hernández[10], es significativa la aparición, todavía en el siglo XVI, del *contrafactum* de Fray Bartolomé Ponce, la *Primera parte de la Clara Diana a lo divino*, así como de multitud de títulos que recaían en el género pastoril. Sin salir del siglo XVI, recuérdense *Los diez libros de la fortuna de amor* (1573), de Antonio de Lofrasso; *El pastor de Fílida* (1582), de Luis Gálvez de Montalvo; *La Galatea* (1585), de Cervantes; *Desengaño de celos* (1586), de Bartolomé López de Enciso; *Primera parte de las ninfas y pastores de Henares* (1587), de Bernardo González de Bobadilla; *El pastor de Iberia* (1591), de Bernardo de la Vega; *Los cinco libros intitulado la enamorada Elisea* (1594), de Jerónimo de Covarrubias Herrera; *La Arcadia* (1598), de Lope de Vega[11]. La temprana versión a lo divino, así como la presencia en el género, a lo largo de tan sólo cuarenta años, de nombres como los de Montemayor, Gil Polo, Cervantes y Lope, bastarían para dar fe, si no hubiera otras pruebas, de la enorme difusión que la novela pastoril logró entre los lectores, y no exclusivamente en España. A diferencia de lo que ocurrió en

(8) La edición príncipe, impresa en Valencia, no tiene año. Suele aceptarse la fecha propuesta por J. Fitzmaurce–Kelly, "The Bibliography of the *Diana enamorada*, en *Revue Hispanique,* II, 1895, pp. 304–311. Posteriormente H. D. Purcell supone, sin mayor precisión, que se imprimió entre 1554 y 1560 ("The Date of the First Publications of Montemayor's *Diana*", en *Hispanic Review,* XXXV, 1967, pp. 364–365).

(9) Así en la edic. de Pamplona, 1578, en la de Venecia, 1574, se editan la de Montemayor y la continuación de Alonso Pérez.

(10) M. Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, C.S.I.C., 1962, II, p. 309.

(11) El estudio más completo sobre la evolución del género es el de J. B. Avalle–Arce, *La novela pastoril española*, 2ª ed., Madrid, Istmo, 1974, con abundantes noticias y muy penetrantes análisis de las obras. Acerca de los precedentes, vid. F. López Estrada, *Los libros de pastores en la literatura española (la órbita previa)*, Madrid, Gredos, 1974.

otros casos, éste fue un género inmediatamente exportable, y no es posible minimizar, por ejemplo, su huella en la novela francesa del siglo XVII. Un fenómeno de esta naturaleza necesita una explicación adecuada. Menéndez Pelayo reconocía que la novela pastoril "no se derivó de un capricho de la moda", pero añadía a continuación que "ninguna razón histórica justificaba la aparición del género bucólico"[12]. Con razón advierte Avalle-Arce lo contradictorio de tales aseveraciones: si no había "razón histórica" que justificase la invención del género, se trató de una moda. Pero cabría precisar más: aun las modas tienen una razón de ser, sobre todo cuando no permanecen como invitaciones sin respuesta, sino que tienen un amplio eco y son aceptadas sin reservas; y en tal caso hay "una razón histórica", aunque tal vez oculta, que las justifica.

¿A qué se debe el éxito de la novela pastoril? ¿Cómo un género tan poco "popular", tan marcadamente artificioso, pudo alcanzar a un público tan extenso como las continuas reediciones de las obras sugieren? Naturalmente, estas preguntas no se plantean aquí por vez primera. Diversos estudiosos han ofrecido ya respuestas a las mismas, claro está que desde puntos de vista diferentes. En un excelente trabajo, Mia I. Gerhardt señala que el género pastoril triunfó porque la forma novelesca era, de todas las modalidades literarias disponibles en la época, la más apta para representar un mundo embellecido, idealizado, absolutamente ajeno a la realidad; a la realidad se acercaba el teatro, no la novela[13].

Sin duda hay aquí una intuición aguda, aunque la cronología obligue a imponer ciertas reservas: el auge de la novela caballersca y de la pastoril -paradigmas de narración idealizadora- corresponde, respectivamente, a las dos mitades del siglo XVI, cuando difícilmente se puede hablar de un teatro que logre una difusión similar y una homogeneidad suficiente para reservarle el cometido de representar una visión no idealizadora de la vida. Además, la distinción tajante entre visión idealizadora y visión "realista" se deshace cuando sabemos, por ejemplo, que hubo muchos lectores de la estirpe de Don Quijote, que creían de buena fe y a pie juntillas las hazañas de Amadises y Palmerines[14]. Sin embargo, la conexión entre novela de caballerías y novela pastoril existe, y habrá que volver más tarde sobre ella.

Con su habitual sagacidad, Maxime Chevalier se ha planteado más recientemente el problema[15], para concluir que *La Diana* es, a la vez, "novela neoplatónica, novela pastoril, novela de clave", a lo que hay que añadir "sus ribetes de novela caballeresca y marcado aspecto de novela cortesana"[16]. Esta observación que en lo esencial resulta exacta, indica que los lectores de *La Diana* -y de la novela pastoril, habría que añadir- no constituyen un público homogéneo, sino un conglomerado variadísimo, de apetencias y gustos muy diversos, que buscan en la novela aspectos diferentes también. Dicho de otro modo: nos hallamos ante un conjunto de narraciones que fueron leídas de muy distinta manera por sus receptores, y esa pluralidad de lecturas explica un éxito y una difusión que no se hubieran producido en igual medida en el caso de haber contado el género con un sector uniforme -y, por consiguiente, limitado- de lectores. Unas cuarenta ediciones de obras pastoriles en cuarenta años, y en la segunda mitad del siglo XVI, son demasiadas para pensar tan sólo en una clase de público. Hubo varios, y sus intereses frente a estas novelas fueron en muchos casos mutuamente excluyentes. [...].

Ricardo Senabre, "La novela pastoril", en 1986, *Literatura y público*, Madrid, Paraninfo: 84-86.

(12) *Ob. cit.*, p. 185.

(13) *La pastorale. Essai d´analyse littéraire*, Assens, Von Gorcum, 1950: 197 y ss.

(14) Vid. Moreno Báez, *Reflexones sobre el Quijote*, Madrid, Prensa Española, 1968: 23.

(15) "*La Diana* de Montemayor y su público en la España del siglo XVI", en el vol. colectivo *Creación y público en la literatura española*, cit.: 40-55.

(16) M. Chevalier: 46.

6.3.3.- *El comentario literario lingüístico*

El **comentario lingüístico**, desarrollado gracias a las teorías de los formalistas[17] y del New Criticism[18], identifica y describe los rasgos lingüísticos que caracterizan las obras literarias en oposición a los usos coloquiales y científicos de la lengua. Rechaza las interpretaciones apoyadas en datos extrínsecos –históricos, psicológicos, sociológicos, estéticos– y las descripciones temáticas. Recordemos que, por ejemplo, Roman Jakobson, muestra su desacuerdo con la existencia de temas específicamente poéticos[19]. Como es sabido, el fundamento teórico de este tipo de **crítica literaria** es la concepción de la literatura como un empleo peculiar –"desviado"– de la lengua, y consiste en medir la naturaleza, el grado y la función de tales usos.

(17) Alrededor del año 1915 surgen en Rusia unos grupos de lingüistas estudiosos de la Literatura que se proponen acabar con los métodos de la historia literaria, erudita y académica, y con la crítica impresionista, de escaso valor científico. Entre sus miembros figuraban nombres que, en años posteriores, alcanzarían notable prestigio como, por ejemplo, Roman Jakobson, Victor Sklovsky, Boris Eichenbaum. Así nace la escuela crítica literaria conocida bajo la denominación "el Formalismo ruso". Sus máximos oponentes fueron los comunistas y los marxistas–leninistas –Trotski y Bujarin, entre ellos,– que concebían los estudios literarios desde perspectivas y finalidades sociales.
En su esencia, el Formalismo ruso pretendía proporcionar a la crítica literaria unos métodos riguroso y objetivos, para lo cual consideraba imprescindible deslindar la obra literaria de las consideraciones históricas, sociales, psicológicas y culturales, y estudiarla de manera autónoma –"inmanente"–.

(18) El New Criticism rechaza cualquier acercamiento trascendente o cualquier interpretación extrínseca de la obra literaria: la crítica literaria debe ocuparse exclusivamente de la literatura prescindiendo –afirman– de los auxilios de otras disciplinas como la Historia, la Psicología, la Filosofía, etc. Como consecuencia, los autores del New Criticism propugnan una lectura ahistórica e inmanente de la obra literaria.

(19) Este método, esencialmente descriptivo y morfológico, fue empleado, sobre todo, por los formalistas y estructuralistas. Aunque inicialmente se interesaron por problemas fono–estilísticos del verso –ritmo, esquemas métricos, eufonía, etc.–, después elaboraron valiosos estudios de morfosintaxis y de léxico–semántica.

Modelo ilustrativo de comentario literario lingüístico

Veamos un ejemplo práctico de este tipo de **comentario literario lingüístico**. El autor del texto que reproducimos es el profesor Emilio Alarcos Llorach, uno de los introductores en España de los métodos lingüísticos formalistas y, sobre todo, de las teorías funcionalistas.

Adverbio en "mente"

Abundan en los versos de Otero los adverbios en *-mente*, palabras largas y macizas que a primera vista parecerían dar pesadez a la expresión. Y lo que es más típico, Otero comienza algunos de sus poemas con este tipo de vocablos:

Desesperamente busco y busco
un algo, qué sé yo qué, misterioso...
(ACH 33.)
Definitivamente, cantaré para el hombre.
(AFH 49.)
Arrebatadamente, te persigo.
(AFH 63.)
Humanamente hablando, es un suplicio
ser hombre y soportarlo hasta las heces
(Rc 23.)
Posteriormente, entramos en la Nada.
(RC 43.)

O algunos versos se inauguran con uno de estos adverbios:

Insoportablemente terrible es su arregosto.
(PPP 20.)
Inconsolablemente. Diente a diente...
(AFH 23.)

En los casos en que el adverbio comienza el poema, éste suele girar en torno a aquél. El adverbio reaparece como *leit-motiv* a lo largo de sus versos, contagiando a todos de sus especiales resonancias. Se ve claro, por ejemplo, en el poema titulado "Igual que vosotros":

Desesperadamente busco y busco
un algo, qué sé yo qué, misterioso.
capaz de comprender esta agonía
que me hiela, no sé con qué, los ojos.

Desesperadamente, despertando
sombras que yacen, muertos que conozco,
simas de sueño, busco y busco un algo,
qué sé yo dónde, si supiéseis cómo.

A veces me figuro que ya siento,
qué sé yo qué, que lo alzo ya y lo toco,
que tiene corazón y que está vivo,
no sé en qué sangre o red, como un pez rojo.

Desesperadamente, le retengo,
cierro el puño, apretando el aire sólo...
Desesperadamente, sigo y sigo
buscando, sin saber por qué, en lo hondo.

He levantado piedras frías, faldas
tibias, rosas, azules, de otros tonos,
y allí no había más que sombra y miedo,
no sé de qué, y un hueco silencioso.

Alcé la frente al cielo: lo miré
y me quedé, ¿por qué, oh Dios?, dudoso:
dudando entre quién sabe, si supiera
qué sé yo qué, de nada ya y de todo.

Desesperadamente, esa es la cosa.
Cada vez más sin causa y más absorto
qué sé yo en qué, sin qué, oh Dios, buscando
lo mismo, igual, oh hombres, que vosotros.
(AFH 33.)

La desesperación penetra así, alargándose, y reforzándose a cada adverbio que aparece. Lo mismo ocurre en el poema titulado "Tierra", donde es el adverbio *humanamente* el que insiste y persiste comunicando a todos los versos ese sentimiento –¿piedad o humanidad?, ¿o ambas cosas?– y haciendo resonar todo el poema "a escala de hombre":

Humanamente hablando, es un suplicio
ser hombre y soportarlo hasta las heces,
saber que somos luz, y sufrir frío,
humanamente esclavos de la muerte.

Detrás del hombre viene dando gritos
el abismo, delante abre sus hélices
el vértigo, y ahogándose en sí mismo,
en medio de los dos, el miedo crece.

Humanamente hablando, es lo que digo,
no hay forma de morir que no se hiele.
La sombra es brava y vivo es el cuchillo.
Qué hacer, hombre de Dios, sino caerte.

Humanamente en tierra, es lo que elijo.
Caerme *horriblemente*, para siempre.
Caerme, revertir, no haber nacido
humanamente nunca en ningún vientre.
(RC 23: A 75.)

(Y nótese cómo en ambos poemas hay una frasecilla *–esa es la cosa, es lo que digo–* que apela y subraya más los adverbios "desesperadamente" y "humanamente".)

Estos adverbios tan largos, que parecen llevar un peso muerto de nula significación en *-mente*, son, sin embargo, muy expresivos del sentimiento del poeta. En una poesía tan condensada y comprimida como la de Otero, un vocablo tan largo hace que la significación -poética, claro- de su radical se prolongue resonando a través de la materia casi vacía de *-mente*, y que en conjunto el sentimiento sugerido ocupe más espacio y sea, por tanto, más eficiente. Hasta en algún caso, la repetición del adverbio es inmediata:

> *Inconsolablemente.* Diente a diente,
> voy bebiendo tu amor, tu noche llena...
> (AFH 23.)

Y resuena el desconsuelo doblemente, en tono más lúgubre y grave.

Emilio Alarcos, *La poesía de Blas de Otero*, Madrid, Anaya: 83–87.

6.3.4.- El comentario estilístico

El comentario estilístico[20] –que nació en el ámbito de la escuela idealista alemana[21] y en estrecha relación con los análisis lingüísticos[22]– pretende definir el perfil caracterizador de una obra o de un autor mediante el examen de los elementos formales –fónicos, gramaticales y léxicos– que se repiten con mayor insistencia. Este método de crítica se apoya en el principio psicológico según el cual el uso peculiar que cada hablante hace de una lengua –el idiolecto– permite identificar sus "intuiciones fundamentales" y sus "sentimientos predominantes". Los primeros proporcionan un conocimiento profundo de la realidad circundante y los segundos constituyen la respuesta personal de cada individuo al medio ambiente social y cultural en el que vive. La Estilística[23] también ha usado estos instrumentos metodológicos y técnicos para definir los rasgos peculiares del "estilo" caracterizador de una época –barroco, rococó, romanticismo, etc.–, para aislar los procedimientos poéticos predominantes –adjetivos, metáfora, sinestesia, hipérbole, etc.–, para identificar los motivos literarios preferidos –la vida, la muerte, el tiempo, el espacio, la naturaleza– e, incluso, para establecer los lazos de parentesco y las relaciones "estilísticas" entre distintas corrientes de diferentes géneros y épocas[24].

---

(20) La palabra "estilo" procede del término latino *stylus* y ha sufrido a través del tiempo varios cambios en su significado: primeramente designaba el punzón que servía para escribir sobre las tablillas enceradas; después pasó a significar el mismo escrito, y, finalmente, la manera de escribir, la utilización por el escritor de los medios de expresión con fines literarios.
Las retóricas clásicas distinguían tres tipos de estilo: el *simple*, el *templado* y el *sublime*. Sus modelos son las tres obras maestras de Virgilio, el poeta latino del siglo I a, de C.: las *Bucólicas*, las *Geórgicas* y la *Eneida*.
A cada género literario corresponden modos de expresión necesarios, rigurosamente definidos y que determinan no sólo su composición, sino además su vocabulario, sintaxis, figuras y ornamentos. Así pues, según los clásicos, a cada uno de los tres estilos corresponderán también unas determinadas condiciones sociales de sus personajes y hasta unos nombres, animales, instrumentos o herramientas, plantas, residencias, etc. Los aldeanos o rústicos tendrán nombres pastoriles y estarán rodeados de árboles frutales, instrumentos agrícolas, etc.; los héroes, en cambio, tendrán nombres mitológicos y se expresarán con mayor dignidad y nobleza. La vida de los primeros se narrará en un **estilo simple**; las hazañas de los segundos, en un **estilo sublime.**

(21) Esta escuela fue iniciada por Vossler y continuada, entre otros, por Spitzer y Hatzfeld.

(22) "La Lingüística aborda el estudio de la lengua con un método funcional, aunque en ocasiones no lo haya aplicado en todas sus fases, y es, por ello, ciencia de la cultura. La Estilística tiene el mismo modo de actuar por lo que al método se refiere pero altera los pasos del método funcional al valorar previamente la forma del lenguaje que analiza. Mientras la Lingüística analiza, en principio, cualquier manifestación de lengua hablada o escrita, la Estilística valora inicialmente el lenguaje, a causa de esta valoración limita el objeto al lenguaje considerado como literario. La Lingüística tiene, por lo tanto, un objeto más amplio, puesto que no rechaza ninguna forma de lenguaje, mientras que la Estilística se polariza sobre los rasgos lingüísticos que conforman la expresión literaria". Bobes Naves, M.C., 1979, *La Semiótica como teoría lingüística*, Madrid, Gredos: 71.

(23) "El diferente contenido que ha recibido en los diversos autores o tendencias el término "estilística" es debido a los distintos empleos que se han hecho del término "estilo", aunque en algunos autores, especialmente en Bally, no exista equiparación entre la "estilística" y los "estudios de estilo".
La más conocida acepción de estilo atribuida a Buffon *–el estilo es el hombre–*, aunque inexacta, constituye una muestra de la pretensión de hacer de la Estilística una ciencia global. Como han mostrado P. Guiraud y P. Kuentz, Buffon no tenía una concepción romántica del estilo y, por lo tanto, no veía en él la huella del genio personal, sino una cualidad de organización de los pensamientos.
El individualismo romántico añadió a esta concepción del estilo un matiz psicológico, hizo de él la manifestación del "talento" o del "genio" personal: Chateaubriand afirma en la *Memorias de ultratumba*: "El estilo, y los hay de mil maneras, no se aprende: ¡es un don del cielo, es el talento!

(24) La Estilística literaria se diversifica en múltiples tendencias. Para comprobarlo se puede consultar la obra de Helmut Hatzfeld, 1955, *Bibliografía crítica de la nueva estilística*, Madrid, Gredos.

Modelo ilustrativo de comentario estilístico

Un comentario ejemplar puede ser el que a continuación reproducimos. Su autor es Amado Alonso, uno de los máximos representantes de la Estilística en el ámbito hispano. En este comentario, no sólo se aplica el método estilístico, sino que también se explican y se razonan sus fundamentos teóricos[25].

Como muestra final de cómo entiendo y practico yo mismo la interpretación estilística de los textos literarios, buscando qué es lo que el poeta forma con su pensamiento, con su sentimiento, con su imaginería, con sus recursos idiomáticos, he elegido un soneto de Quevedo. Espero de la benevolencia de ustedes me perdonen la utilización y acomodación al momento de un estudio ya aparecido en la *Nación* de Buenos Aires hace tres años.

El punto de partida es el sentimiento de que en amar ha adquirido el poeta un enriquecimiento definitivo. El sentimiento no se puede objetivar directamente y sale fuera de sí buscando el adecuado resonador, el justo modo de realidad donde se exprese contagiosa y sugestivamente.

Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra, que me llevare el blanco día,
y podrá desatar esta alma mía.
Hora, a su afán ansioso lisonjera;

mas no de esotra parte en la ribera
dejará la memoria en donde ardía...

Este es un modo de realidad en el que el poeta intuye un profundo sentido, una ejemplaridad radical: el sentimiento del sordo triunfo del amor, de lo indestructible ganado en el amar. En busca de realidad donde objetivarse, esa intuición sentimental deja de lado como insignificante la perduración de la vida, y empieza representando la realidad desde el momento de la inútil muerte. Lo que se presenta apasionadamente como ineficaz desde el primer verso es el límite natural, y ya todo el soneto está diciendo que lo imperecedero adquirido en el amar escapa a las leyes naturales:

nadar sabe mi llama la agua fría
y perder el respeto a ley severa.

Alma que a todo un Dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
médulas que han gloriosamente ardido,
su cuerpo dejará, no su cuidado,
serán cenizas, mas tendrán sentido,
polvo serán, mas polvo enamorado.

(25) En su *Carta a Alonso Reyes sobre Estilística* dibuja el perfil de la Estilística, cuyos objetivos se orientan hacia la interpretación de la obra literaria como portadora de unos valores estéticos apoyados sobre la base de su construcción estructural, y hacia los procesos creador y receptor, como actividades vinculadas con el placer estético (Amado Alonso, 1977, *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1977, 3ª ed.).

Mi interés está en mostrar que la obra literaria no sólo es una criatura con propio crecimiento en cuanto que en ella se van sucediendo los pensamientos, los sentimientos, las acciones imaginadas, etc., sino que el sentimiento básico, no ya los sentimientos; el pensamiento básico, no ya los pensamientos; la índole de la fantasía, no ya imágenes individuales, tienen dentro del poema su propia historia. Y no digo su crecimiento, porque eso da idea de un desarrollo cuantitativo y según leyes biológicamente previstas. Es algo mucho más radical: durante la acción creadora, mientras el poeta se entrega a la tensión creadora de su espíritu, el pensamiento básico o intuición, el sentimiento y la fantasía se lanzan recíprocamente como cargas eléctricas, y cada uno va adquiriendo su definitiva estructura, su fuerza imprevista, su pureza de diamante. Esa forma del sentimiento, del pensamiento y de la fantasía por influjo recíproco, puede hacerse paso a paso, es decir, verso a verso; puede a veces fracasar si los versos se suceden sin el buscado enriquecimiento, pero a veces una imagen en la que el sentimiento y el pensamiento adquieren milagrosa profundidad. Es lo que quisiera mostrar a ustedes con este ejemplo de Quevedo. Después de los dos serenos cuartetos, de pronto el primer terceto se inicia con una apasionada invocación a su propia alma, a sus venas, a sus médulas:

Alma que a todo un Dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
medulas que han gloriosamente ardido...

El sentimiento se ha hecho de repente incomparablemente más rico y a la vez más traslúcido, más profundo y vehemente, más personalísimo y a la vez más universal. Imposible que, en el ánimo de Quevedo, el sentimiento tuviera estas calidades ya desde el principio, pues entonces, ¿a qué vendría el haberlo disfrazado de pobreza en los cuartetos? El sentimiento se ha ido estructurando, adquiriendo sus notas constitutivas y su forma, a medida que avanzaba el poema. La llama del placer estético de la creación, la llama que arde con apetito de arder más, es la que incendia e ilumina al sentimiento, al pensamiento y a la fantasía. De todas las intuiciones e imágenes que se presentan en tumulto en el ánimo del poeta inspirado, el poeta elige aquellas que más atinadamente cooperen en la expresión del sentimiento. Es el sentimiento el que las busca y conjura para expresarse, pero no como el traductor que busca en el diccionario la palabra correspondiente a la palabra de otro idioma, sino como factores que lo van haciendo al tiempo que lo expresan. Es como si el sentimiento tendiera hacia un perfil ideal de sí mismo; y las intuiciones e imágenes elegidas, con el modo especial de su presentación, son las que le van tallando ese perfil ideal.

En el soneto de Quevedo, la primera intuición que acude para configurar y expresar el estado sentimental del poeta es la de que, a pesar de la severa ley de la naturaleza, algo indestructible ha adquirido en el amar. Desde luego, también esta intuición de realidad es un modo indirecto de expresión del sentimiento, una especie de transposición *a la inacabable extensión del tiempo*, de lo que *en sí es intensidad sin tiempo*. O sea, nos presenta como eterno lo que es intensamente, plenamente, vital. No se puede desconocer la calidad poética de esta intuición y su capacidad expresiva, tanto por la realidad que presenta ("más allá de la muerte") como por los procedimientos sugestivos y artísticos de presentarla: las imágenes, que recogen y reelaboran una gloriosa tradición poética (sombra postrera que cerrará mis ojos; las horas, condescendientes con el afán del alma, que la desatarán; la vaga alusión a la laguna Estigia); los juegos rítmicos con los elementos mentales, a base de repeticiones, variaciones y oposiciones (cerrar podrá... y podrá desatar..., mas no dejará...; sombra... blanco día; llama... agua fría); la organización rítmica de la materia sonora en medidas, rimas y acentos, y, en fin, la sintaxis misma, tan cargada de emotividad. Y, sin embargo, ¡qué pálidos resultan esos cuartetos y qué débiles poéticamente, comparados con los tercetos! Apenas son más que la excelente presentación mitológico– académica –hecha por un gran poeta– del pensamiento trivial *non omnis moriar*, aplicado al amor. Todavía el sentimiento no ha dado con el perfil de líneas ejemplares que anda buscando. Pero dos imágenes tradicionales, la del fuego del amor (ardía) y la mitológica de la laguna Estigia que tienen los muertos que atravesar, al ser vivificadas con fuerza imaginativa, son como la espoleta que aguardaba el explosivo. Como un rayo, ahonda el poeta ahora en la intuición intermediaria de la perduración más allá de la muerte, y a través de ella llega a la del sentido que le sirve de base: la exaltada plenitud de la vida en el amor. El sentimiento se agudiza a la vez que se hace clarividente. El sentimiento, ansiando expresarse, es el que ahonda escrutadoramente en la imagen de que se atravesará sin perecer la laguna de los muertos; y lo que se imagina atravesando la Estigia, nadando inmune sobre sus frías aguas letales, es algo estrictamente concreto y de experiencia traspasada de vida, aquel ardor de amar, la llama del frenesí. Y la *llama, a su vez*, con su apari-

ción imaginativa, configura definitivamente al sentimiento y le da su temple justo, su diapasón apasionado, su calidad única. El sentimiento, al dar con la imagen de la llama, ha dado consigo mismo; pues el *ardía* del verso sexto y la *llama* del séptimo no sólo son los que libertan por fin a un sentimiento ansioso de manifestación, sino que también son sus formadores, son como el precipitante que aparta de la materia sentimental aquellos únicos elementos que van a formar en nuevo cuerpo.

Y ya en el primer terceto el sentimiento alcanza su máxima exaltación, tensión y pureza en esa alma, habitada de un Dios, en esas venas, canales de fuego (la imaginería es aquí ricamente complicada: también hay alusión al agua que en la fragua alimenta y aviva las brasas), en esas médulas y tuétanos ardiendo gloriosamente. Merced a la resonancia inextinguida de esa exaltación sentimental e imaginativa, ya puede en el segundo terceto dar cuanta cabida quiera al pensamiento racionalmente organizado, porque ahora la razón no es estorbo para el sentimiento, sino su mejor expresión: el alma dejará su cuerpo, mas nunca ya su desazón amorosa; venas y tuétanos se convertirán en ceniza (nueva complicación imaginativa: las simbólicas cenizas de la terminología religiosa, y las cenizas de aquel glorioso fuego de amar), pero esa ceniza ya nunca más podrá ser pura materia, ya para siempre vivirá el sentido de ser ceniza de aquel fuego. Cada una de las intuiciones auxiliares con que se expresa la inefable intuición unitaria viene a labrar en el sentimiento una faceta de diamante, hasta que, por fin, la última consigue darle, con la máxima simplicidad de elementos, esa maravillosa transparencia de luz cuajada, hace de él ese bloque luminoso de puro sentimiento y de puro sentido condensado que los grandes poetas alcanzan en sus momentos de inspiración privilegiada: *polvo serán, mas polvo enamorado*

Amado Alonso, 1977, *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos: 103–107.

6.3.5.– *El comentario tematológico y temático*

El comentario **tematológico** –practicado inicialmente en el ámbito de la Literatura Comparada– analiza y describe los asuntos sobre los que versan las composiciones literarias. Centra sus estudios en una obra determinada, en toda la producción de un autor, en un género o en una época. También establece comparaciones entre distintas creaciones[1]. Pasado algún tiempo, el estudio del tema se enfoca de una forma bastante diferente, en vez de considerarse el contenido exclusivamente, se estudia su forma y, sobre todo, la función que ejerce: sus valores estéticos o ideológicos[2]. Se inician entonces los estudios **temáticos.**

Metodológicamente, estos estudios temáticos siguen diferentes y sucesivos pasos: en un primer tiempo, se tienen en cuenta únicamente los rasgos similares en todos los planos del texto[3]. Después, una vez fijado el motivo, resulta bastante rentable interesarse por las diferencias. Aunque no se limita al léxico –ni el tema ni el motivo se identifican automáticamente con una forma léxica simple– las convergencias léxicas sirven de pistas de orientación muy valiosas[4].

---

(1) Los análisis tematológicos se desarrollan inicialmente en el ámbito de la Literatura Comparada, especialmente cuando ésta evoluciona hacia la Literatura General, cuando se dedica a hacer reagrupaciones de obras usando como criterio los temas que tratan. "El punto de partida de esas investigaciones es, en primer lugar, temático, y no es nocional más que accidentalmente" (Jeune, 1968: 14).
Entre los comparatistas, sin embargo, el estudio de los temas no fue igualmente practicado e incluso suscitó algunas controversias. Benedetto Croce, por ejemplo, los minusvaloraba como asuntos predilectos de la "vieja crítica" y Paul Hazard los consideraba como un juego que permite, todo lo más, obtener como resultado "unas relaciones curiosas, unas diferencias divertidas". Este modelo de estudios, como lo recuerda M.F. Gruyard, estuvo escasamente valorado entre aquellos comparatistas para quienes los temas sólo constitían la materia de la literatura, que debe ser valorada gracias por el lenguaje, por la peculiar forma del estilo.
No faltaron, por otro lado, vigorosas defensas en favor de este género de investigaciones, en particular las de Raymond Trousson o de Harry Levin quienes pretendían rehabilitar un dominio que habían explotado con entusiasmo los alemanes a comienzos del siglo XX con la revista de Max Koch, *Zeitschrift für vergleichenden literaturgeschichte* (1901–1909), la serie de dieciséis volúmenes publicados de 1929 a 1937 por Paul Merker sobre la *Stoff und Motivgeschichte der deustschen literatur* e incluso en 1931 con una monografía como la de Kurt Waquis sobre *Das Vater Sohn Motiv in der Dichtung*. Esta marca dejada por los trabajos germánicos explica que el nombre de Stoffgeschichte quede unido al estudio de los temas. Los anglosajones dudan entre "thematics" y "thematology" (Prawer: 99).

(2) Para hacernos una idea aproximada, podemos partir de un texto de Barthes:"La crítica temática ha experimentado, en los últimos años, un gran descrédito. Sin embargo, no se debería abandonar esta idea crítica demasiado pronto. El tema es una noción útil para designar este lugar del discurso en el que el cuerpo avanza bajo su propia responsabilidad, y por lo cual incluso se burla del signo: lo "rugoso", por ejemplo, no es ni significante ni significado, o es los dos a la vez: fija aquí y, al mismo tiempo, remite más allá" (1978: 194).

(3) La ambigüedad del tema, que "desbarata" el signo, reaparece, pues, en el interior de la crítica temática. En el estudio temático, que posiblemente adolece de una terminología pobre y de falta de precisión interna, se aprovecha las ayudas metodológicas y técnicas de la psicología o del psicoanálisis, y se hace uso de análisis filosóficos y de las ayudas que suponen los datos de la historia de las ideas o de la civilización.

(4) La fuente de estos modelos de estudios podemos encontrarlas en el romanticismo que, como es sabido, revoluciona, trastoca, el punto de vista desde el que se contempla la obra de arte, que ya no se ve en relación directa con un modelo que se pretende imitar sino desde la perspectiva que identifica el referente como el punto de partida de un men-

La **temática** muestra que la literatura es algo más que literatura y que su valor, hasta cierto punto, estriba en lo que está fuera de la literatura: en los referentes, en aquello a lo que se refiere la literatura. Tiene mucho que ver con la existencia humana, con la vida: con lo que tenemos o con lo que deseamos, con nuestra historia o con nuestros proyectos, con nuestras ilusiones o con nuestras frustraciones, en definitiva, con ese complejo y complicado mundo de nuestro yo.

La **temática** entiende por "literatura", no sólo el conjunto de obras aisladas, elaboradas con los procedimientos de una lengua determinada, sino también todos aquellos elementos y factores que la preceden, la rodean y la siguen. El texto no es solamente un conjunto de signos con significados estables que son necesarios descifrar, sino que podríamos distinguir tres ámbitos o tres niveles: el sentido del autor, el significado del artefacto y el sentido del lector[5].

Se han elaborado múltiples estudios temáticos de diferente amplitud que han analizado textos de diversa extensión, época, estilo, autor, etc. Versan sobre un texto único, toda la obra de un autor, un género, una época, un movimiento, un país, un continente, una lengua o, incluso, sobre un asunto tratado en el ámbito de la literatura universal. En la actualidad son muchos los autores que se han dedicado a este tipo de análisis como Bachelard, Barthes, Derrida, Frenzel, Poulet, Richard, Rousset, Starobinski, Todorot, Tomacheski, Trousson...

---

saje original, que expresa, trasciendo el "modelo" y "recreándolo". La fidelidad es sustituida por la originalidad. El origen de la obra de arte, es la imaginación o la visión artística concebida como un sistema global y activo; es el "mundo" creativo, es el "universo" imaginario, propio del artista. Ahora bien, en la obras concretas los temas son los signos, los rasgos insistentes, los reflejos parciales que se proyectan en ese mundo original que el crítico debe reconstruir para descubrir, a lo largo de toda la obra que estudia, la concepción original que el autor posee de la vida y del hombre, y que, en última instancia se identifica con el artista. El poeta, cuando nos ofrece su visión de las cosas, no descubre su interior más auténtico en cuanto o como artista, su biografía artística, su escritura viva.
Esta visión no coincide, por lo tanto, con la preocupación "biografista", positivista de autores como, por ejemplo, Saint–Beuve, sino que consiste más bien en la búsqueda de germen inicial, del punto de partida de la obra artística (Poulet, 1964). El artista, por lo tanto, ya no imita la naturaleza sino que rivaliza con ella. Los trabajos sobre la "noción de universo literario" (JP Richard, 1961) y los que se orientan hacia la "búsqueda del origen" o "del punto de partida" (Poulet, Starobinski) constituyen hitos importantes de la tematología.

(5) Se ha criticado, sobre todo, que este método descuida el estudio de la estructura del texto. Genette dice que en *L'universe imaginaire de Mallarmé* se encuentra la descripción, no de una obra, sino de las fantasías que producen los temas dispuestos unos tras otros y como empujados por una insatisfacción continua. En última instancia, este procedimiento crítico agota la obra sin que la comprenda verdaderamente. Derrida también se muestra contrario a un método que despedaza la complejidad y la globalidad de las obras literarias, que rompe y desvirtúa su unidad. Nosotros creemos que, a pesar de su parcialidad, la tematología es un método válido y, entre otras, posee la virtud de plantear cuestiones importantes y responder a preguntas como las siguientes: ¿Por qué interesa la literatura? ¿Por qué divierte? ¿Por qué inquieta?

Modelo ilustrativo de comentario temático

El tiempo

El tiempo y el espacio, coordenadas en las que se resuelve la vida humana, se configuran de maneras diferentes según las actitudes internas –intelectuales y emotivas– que adopta el hombre. La Filosofía ha estudiado desde la Antigüedad el tema del tiempo[6] y los poetas lo han convertido tradicionalmente en objeto de sus creaciones. La Historia de la Literatura ilustra elocuentemente las distintas visiones "temporalistas" que definen a las sucesivas etapas literarias.

El hombre medieval, de acuerdo con las doctrinas teológicas tal como cristalizan en el movimiento escolástico del siglo XIII, está guiado por una visión teocéntrica del universo y contempla el correr del tiempo como un todo armónico regido por la Providencia Divina. La profundidad del sentimiento religioso hace que la mayor parte de la producción literaria culta revele un sentido trascendente de la vida que conlleva un concepto peyorativo del mundo presente. Todo lo humano es caduco, el tiempo acaba con los bienes terrenos y nada de este mundo tiene valor permanente.

Frente al hombre medieval, que tiene una concepción trascendental del mundo, necesariamente estática y figurativa, basada en la imperfectibilidad de las cosas humanas, el hombre moderno ancló sus ideales en la noción de la perfectibilidad creciente de la sociedad vinculada a un mundo que podía conocer, interpretar y, sobre todo, dominar. De aquí surge una mentalidad inmanente, dinámica y crítica, que podría valorarse como la "permanente creación" del sujeto histórico, de un deseo, intranquilo e insatisfecho, de moldear él mismo su propia existencia. En el Renacimiento, el hombre se considera a sí mismo como eje del mundo y como dueño de un destino propio, sujeto sólo a las leyes de la naturaleza.

El Barroco desvaloriza la vida presente y la vida humana. En España, la triste realidad nacional provoca una reacción de desolado pesimismo. La vida se convierte en doloroso problema. Una angustiosa incertidumbre, acompañada de una formidable tensión espiritual, viene a sustituir la tranquila seguridad vital de la época anterior. La noción cristiana del pecado original se instala de nuevo en la mente de todos y la "bella ilusión" humanística de la bondad natural del hombre se quiebra para dar paso a un radical desengaño. A la confiada exaltación renacentista de la vida presente sucede una ascética desvalorización de todo lo terreno, que se complace en poner de relieve su inevitable caducidad: al antiguo optimismo sigue una honda melancolía. Se compara la vida humana a un sueño, a una breve representación teatral, a una efímera rosa. La imagen de la muerte –antes eficaz acicate para el placer– es ahora rigurosa advertencia y, en fin, la idea de la fugacidad de lo terreno y de la apariencia engañosa de las cosas se impone a todos con tan avasalladora fuerza, que la "doctrina del desengaño" se convierte en el núcleo del pensamiento moral que informa la literatura del siglo XVII.

El acentuado individualismo del hombre romántico le provoca una protesta contra las trabas que cohíben su espíritu y su comportamiento. Olvida las normas que limitan su libertad y

(6) El tiempo ha sido un tema filosófico desde los griegos hasta nuestros días. La Filosofía griega intuyó la distinción entre lo atemporal, ligado al ser, y lo temporal, ligado al devenir. Pero el estudio a fondo del tiempo, desde el punto de vista filosófico, corresponde a los filósofos temporalistas de los siglos XIX y XX, especialmente Bergson y Heidegger, con el precedente de Kant que ya encuadraba el conocimiento dentro de la combinación *espacio–tiempo*. Bergson, el filósofo que lo ha estudiado con mayor profundidad, habla de un tiempo heterogéneo. La vida –dice– es duración, creación y, en consecuencia, libertad.

quiere vivir al ritmo que le marquen la pasión y el instinto. El romántico, abandonado a sí mismo y perdida la confianza en la razón, siente la vida como un problema insoluble y como una carrera sin sentido. Se sabe víctima de un ciego destino sin justificación lógica, e increpa a la naturaleza, que contempla impasible su dolor. Perpetuamente insatifecho ante la imposibilidad de alcanzar un más allá indefinible al que le empujan vagos anhelos, llega a veces a la desesperación. Su exaltación idealista origina consecuencias decisivas. Es arrastrado por imágenes que él mismo ha creado y choca con una realidad que no responde a sus "ilusiones". Encuentra sin alicientes el mundo que le rodea. Se siente inadaptado y falto de serenidad para aceptar su ambiente, se rebela contra él y huye. Se aleja a tiempos y a lugares remotos, y su ansia de evasión es, a veces, tan intensa que le llega a empujar al suicidio.

Los escritores del "98" se interesan por encontrar una fórmula que llene la vida de un contenido más amplio y universal. Sienten la necesidad y la obligación de plantear problemas y de resolver cuestiones que desbordan el ámbito de la realidad cotidiana y tangible. Parten, de todas maneras, de una sincera preocupación por el presente. Para Azorín, por ejemplo, el tema del tiempo ha sido siempre una obsesión que se refleja desde sus primeras obras: ¡tragedia del tiempo!. Tragedia que no se manifiesta agónica como en Unamuno, sino melancólica. No distingue más que un plano del tiempo: el presente. Se sitúa en una actitud estoica de resignación. El tiempo pasa. Azorín lo detiene magistralmente, pero se queda triste.

Dentro de la "Generación del 27", Guillén es un poeta del presente, pero lo siente y lo expresa de manera distinta a Azorín. El tiempo de Guillén no es el tiempo barroco, el romántico o el de los impresionistas. Se trata de un presente mucho más original, en el que subyacen el pasado y el futuro. El poeta quiere detener el tiempo. Su sensibilidad temporal no es menor que la de Azorín, pero la diferencia está en que Azorín pone una nota de amargura al querer parar el tiempo que pasa, mientras que Guillén goza plenamente del minuto, sin sentir la herida de su paso. Guillén no cree que le quede nada por hacer despúes de detener el tiempo o de atrapar la sensación y se siente alegre por haber cumplido una llamada vital. "El vivir es un presente alimentado continuamente por el tiempo"[7].

Todo está concentrado
Por siglos de raíz
Dentro de este minuto
Eterno para mí.

Y sobre los instantes
Que pasan de continuo.
Voy salvando el presente:
Eternidad en vilo.

Jorge Guillén, 1928, *Cántico.*

(7) Cf. Joaquín Casalduero, 1953, *Cántico de Jorge Guillén*, Madrid, Editorial y Librería General Victoriano Suárez; Andrew P., 1973, *La poesía de Jorge Guillén*, Madrid, Gredos; Joaquín González Muela, 1962, *La realidad y Jorge Guillén*, Madrid, Insula.

6.3.6.– El comentario sociológico

El **comentario sociológico** consiste en la descripción de la sociedad que se refleja en la obra o en el análisis de la condición y de las actitudes sociales de los lectores reales de una determinada creación. Se distinguen por lo tanto, dos orientaciones diferentes: la primera estudia el contenido más o menos explícito de la obra mientras que la segunda cuantifica y cualifica la recepción del producto cultural. La obra literaria no es sólo el "producto" de una sociedad: es también un "objeto de consumo" para la misma. De ahí que las investigaciones sociológicas de la literatura sigan esas dos direcciones:

1.- la **crítica sociológica** y

2.- la **sociología de la literatura.**

La crítica sociológica

Es innegable que la literatura es un hecho social: nace dentro de un determinado ambiente social y se dirige a una sociedad concreta. Precisar los límites de la **crítica sociológica** de la literatura, debido a la diversidad de métodos que se emplean[1], no es tarea fácil. La **crítica sociológica** se apoya en el principio según el cual la sociedad determina o condiciona el nacimiento de los contenidos y de las expresiones de las obras literarias, tanto en lo que se refiere al autor como al momento histórico en que nace la obra. Este método de crítica nace y se desarrolla al amparo de las teorías marxistas y sus autores más conocidos son el húngaro Georg Lukács (1885-1972)[2], los integrantes de la Escuela de Frankfurt (W. Benjamin, T. Adorno, etc.)[3], el belga Lucien Goldmann[4], el

(1) Igualmente cuesta trabajo indicar los comienzos de este tipo de crítica: tendríamos que remontarnos al siglo XVIII, a las obras de dos críticos "prerrománticos" -Herder y Vico- para ver cómo en ellas se apuntan ya ciertas relaciones entre la literatura y la sociedad. Incluso en 1810, Mme Staël publica *De la literatura considerada en sus relaciones con las instituciones sociales,* en la que admite las relaciones entre la sociedad y la obra, por un lado, y entre la sociedad y el escritor, por otro. Y ya en el siglo XIX, dentro de la denominada "Crítica literaria científica", hay que señalar las teorías de Taine (raza, medio y momento), en especial su idea de que el "medio" es el factor determinante de todo proceso histórico y, como consecuencia, de toda la obra literaria. (Nótese cómo estas teorías están en la base de posteriores ideologías totalitarias, tanto la nazi como la marxista). Cf. Frank Kermode, 1990, *Historia y valor. Ensayos sobre literatura y sociedad,* Barcelona, Ediciones Península; Vicente Lloréns, 1974, *Aspectos sociales de la Literatura Española,* Madrid, Ediciones Castalia.

(2) La teoría marxista Georg Lukács entronca con la concepción de Plejanov. Para Lukács, la literatura es una superestructura, prefigurada por varias estructuras (relaciones que se establecen entre los hombres en un modo de producción -o ambiente social- dado). La obra de arte, y la obra literaria, se constituye como un reflejo de esas estructuras.
Así considerada, la obra literaria será más "válida" cuanto mejor capte la esencia de la realidad: esta esencia estará determinada por el progreso de la sociedad (no se trata, por lo tanto, de una concepción "inmovilista" del arte). Para que un arte sea valioso ha de ser progresivo, y el arte progresivo nunca puede estar vinculado a la "clase" -a la ideología- de su autor. Como ejemplo de este arte, pone a Balzac, cuyo tipo de novela realista progresiva contradice sus concepciones tradicionalistas y monárquicas. El *realismo* que defiende Lukács no está ligado, necesariamente, al "Realismo" como movimiento literario.
Georg Lukács es el iniciador de uno de los intentos más importantes de la **crítica sociológica**, el llamado "realismo socialista", de concepción marxista, explica la existencia de la Literatura como un fenómeno histórico basado en la lucha de clases sociales. Defiende que la misión del crítico es explicar las relaciones existentes entre la sociedad y el arte.
Según explica Lukács, el método sociológico consiste en investigar atentamente las bases sociales de la existencia real del autor, y las fuerzas sociales que influyeron en la formación de su personalidad humana y literaria; después, examinar qué representan sus obras y cuál es su verdadero contenido espiritual e intelectual y cómo hace el autor para construir sus formas estéticas en la lucha por una expresión adecuada a tal contenido. Cf. György Lukács, 1989, *Sociología de la Literatura,* Barcelona, Ediciones Península, 4ª ed.; Henri Arvon, 1968, *Gerog Luckács,* Barcelona, Editorial Fontanella.

(3) Dentro de la teoría marxista cabe también situar a la llamada Escuela de Frankfurt cuyos miembros, a partir de una visión negativa de la historia, piensan que la humanidad sólo podrá realizarse en la búsqueda de una utopía. De esta manera, conciben el arte como una negación del presente en nombre de la utopía que el presente encierra potencialmente. Así, frente a la preferencia de Lukács y de Goldmann por las formas narrativas, los componentes de la Escuela de Frankfurt se inclinan por la poesía lírica y por el teatro como medio de revelar la utopía a través de la palabra.

(4) Goldmann plantea el tema de lo que podríamos denominar "autoría social": parte de las teorías de Lukács e inicia un nuevo e importante método de crítica sociológica: el **estructuralismo genético**. Defiende que siempre se da una

francés Noël Salomon[5] e, incluso, dentro de esta corriente podemos inscribir la concepción crítica del escritor existencialista Jean-Paul Sartre quien asigna a la literatura una función ideológica[6]. En España también aplican este tipo de crítica algunos especialistas como, por ejemplo, Juan Carlos Rodríguez[7].

Recordemos que Marx y Engels concibieron la literatura como una manifestación de las "ideas y representaciones" de la conciencia de los hombres, que se hallan condicionados por un determinado desarrollo de sus fuerzas productivas. Si bien muchos escritos de Marx y Engels referentes al arte y a la literatura (*Cuestiones de Arte y Literatura, La ideología alemana,* etc.) están firmados conjuntamente, R. Wellek señala la necesidad de diferenciar los que pertenecen a uno y a otro. De cualquier manera, ambos parten del supuesto de que toda cultura está determinada por la sociedad en la que nace: al cambiar las condiciones de vida de los hombres, cambian también sus concepciones y sus ideas.

Uno de los primeros representantes de esta tendencia es Plejanov, cuya crítica sociológica presenta los siguientes rasgos: intenta estudiar de qué modo los hechos artísticos se insertan en la sociedad, y las correlaciones que se dan entre el desarrollo económico-social y las manifestaciones ideológico-artísticas. Considerando al marxismo como una teoría económica y sociológica, intenta descubrir en la obra literaria concreta su "equivalente sociológico", es decir, el conjunto de ideas, actividades, etc. de una clase social tal como se refleja en dicha obra[8].

---

coherencia entre determinadas estructuras literarias y una "visión del mundo" de algunas situaciones sociales. El valor literario de un texto depende de la eficacia con que se haya podido captar una estructura ideológica en un momento dado. Obsérvese que Goldmann habla de "una estructura ideológica": ni siquiera se refiere al proletariado, ya que defiende -junto con otros neomarxistas- que no siempre el proletariado es portavoz de la verdad esencial.

(5) Salomon defiende que la **sociología de la literatura** no ambiciona constituirse en la definitiva ciencia de la literatura sino en un modelo posible entre otros que puede contribuir eficazmente a lograr la unidad de las ciencias humanas.

(6) Aunque muy preocupado por el papel que desempeña el artista en la sociedad, la crítica de Jean-Paul Sartre recogida -tras la 2ª Guerra Mundial- en su obra *¿Qué es la literatura?* (1948) resulta difícil de ser clasificada en alguna de estas dos tendencias. Jean Paul Sartre adopta el término "engagement" (compromiso) como clave de la literatura (compromiso que afecta al fondo o contenido, no a la forma de la obra). El escritor está, pues, comprometido con sus lectores y, a través de su obra, ha de intentar cambiar el mundo.
Sartre resume en tres preguntas lo que él considera naturaleza y función de la literatura: ¿Qué es escribir?, ¿para qué escribir?, ¿para quién escribir?
¿Qué es escribir? En primer lugar, Sartre establece una distinción entre poesía y prosa: la poesía está al lado otras artes -pintura, escultura y música-. Se trata de un arte que emplea "la palabra por la palabra". La prosa, por el contrario, tiene un fin utilitario: escribir es revelar a los demás el mundo, descubrir un aspecto del mundo y cambiarlo. Sartre, por lo tanto, concede primacía al contenido sobre la expresión: lo importante es el tema que se va a tratar, el "cómo" -el estilo- es posterior. A veces, ambas elecciones pueden ser simultáneas, pero nunca se puede empezar por la elección del estilo: es el tema el que condiciona la forma.
¿Por qué escribir? A esta pregunta se ha respondido tradicionalmente con múltiples respuestas: para sí mismo, para comunicarse con otros, para inmortalizarse, etc. Sartre -a partir de la definición anterior- afirma que no se escribe para uno mismo, sino para otro: el lector es, pues, absolutamente necesario; la lectura es la síntesis de la percepción y de la creación. El lector debe actuar como un colaborador.
¿Para quién escribir? En principio, para toda la sociedad contemporánea. Sartre piensa que la literatura del pasado es una literatura muerta, y sostiene que aplicar al estudio de los contemporáneos los mismos criterios de análisis que a los escritores de otra época no tiene sentido: es como si estuviéramos matando a los vivos. Pero la sociedad, dice Sartre, está dividida en clases, por lo cual el escritor sólo puede dirigirse a algunos hombres: de ahí el papel ideológico de la literatura.

(7) Entre sus obras destacamos su *Teoría e Historia de la producción ideológica,* publicada en 1990, Madrid, Akal Universitaria.

(8) A partir de Plejanov, y durante los años 20 y 30, se desarrolla una **crítica marxista** cuyo objetivo es determinar el "punto de vista de clase" que refleja un autor en su obra. El aspecto estético queda así relegado a un plano muy secundario. La crítica literaria sufrirá así una evolución considerable, que va desde la concepción de la obra literaria como hecho autónomo, a la idea de que la obra literaria -y, en general la artística- debe estar al servicio de Estado, pasando por la consideración de la obra literaria como un instrumento de la lucha de clases. Estos últimos aspectos pueden encontrarse en las teorías de Lenin y Troski (recuérdense los ataques al Formalismo Ruso), y, fuera de Rusia, en las del italiano A. Gramsci, el alemán B. Brecht y el chino Mao Tse-Tung- La mayoría de estos autores se interesa también por lo que llaman **realismo** en literatura, en el sentido de que toda obra artística-literaria debe estar motivada por la realidad. Esta importancia del realismo proviene de Engels, quien considera al realismo como una "reproducción fiel de caracteres típicos en circunstancias típicas"; realismo que puede manifestarse a pesar de la ideología de su autor.

Modelo ilustrativo de comentarios sociológico

Sirva de ilustración el siguiente fragmento de un comentario de Georg Lukács sobre el realismo:

En los grandes realistas, por lo tanto, como Balzac y Tolstoi, también en este problema, frente a los dos excesos opuestos de la literatura moderna, se perfila un *tertium datur* que desenmascara como abstracciones poéticas y emprobrecimiento de la verdadera poesía de la vida tanto a la mezquina naturaleza social de las novelas de tendencia ingenua, como la presunta riqueza del desenfrenado abandono de la vida privada.

Y con esto hemos llegado al problema de la actualidad del gran realismo. Toda gran época es una época de transición, la unidad plena de contradicciones de la crisis y de la renovación, de la ruina y del renacimiento: un nuevo orden social y un nuevo tipo humano no se forman más que en el curso de un proceso unitario más bien grávido de contradicciones. En similares épocas críticas de transición son indeciblemente graves la tarea y la responsabilidad de la literatura. A tal responsabilidad no puede responder más que el verdadero gran realismo: la forma de expresión habitual y preferida por la moda no hace sino impedir cada vez más que la literatura ocupe el lugar al que históricamente está destinada. Nadie se maravillará, tal vez, si desde el punto de vista de esta exigencia nos levantamos contra el psicologismo, que se encierra en la esfera de lo "privado". Más bien despertará sorpresa que mis estudios tomen rígidamente posición contra Zola y su escuela.

La razón principal de tal sorpresa está en el hecho de que Zola ha sido un escritor de izquierda y sus medios literarios predominan sobre todo, no en modo exclusivo, en la literatura de izquierda. Puede, por lo tanto, parecer que incurrimos en una grave contradicción política, exigiendo, por una parte, la politización de la literatura, atacando por otra parte a la más enérgica y batalladora literatura de izquierda. Pero esta contradicción no es más que una fútil apariencia: apta sin embargo para iluminar el verdadero nexo entre concepción del mundo y literatura.

El problema ahora tocado fue agitado por primera vez (prescindiendo de los críticos democráticos rusos) por Engels, precisamente, en su confrontación entre Balzac y Zola. Engels demostró que Balzac, a pesar de que su concepción del mundo político fue el legitimismo, su obra contiene el más cruel desenmascaramiento de la Francia monárquico-feudal, la más potente y poéticamente impresionante representación de su condena a muerte. Este hecho, del cual el lector encontrará a menudo en este trabajo un análisis particularizado, suscita a primera vista nuevamente una falsa impresión contradictoria. Puede parecer, en efecto, que en el caso de los grandes y serios realistas, fuese indiferente la concepción del mundo, la toma de posición política. Y hasta un cierto punto es efectivamente así. Porque a los fines del autoconocimiento del presente, y para la historia, lo que tiene decisiva importancia es la imagen que la obra da del mundo, lo que ella proclama, mientras que es del todo secundario que ésta esté de acuerdo con las opiniones del autor.

Con esto, naturalmente, se formula un grande y serio problema de estética. Lo que Engels, hablando de Balzac, llama el "triunfo del realismo" alcanza hasta las raíces de la creación artística realista, revela lo que el verdadero realismo significa: sed de verdad, fanatismo de realidad del gran escritor, cuya moralidad consiste en su honestidad de escritor.

Un escritor realista de la estatura de Balzac, en cuanto el íntimo desarrollo artístico de las situaciones por él dispuestas y de las figuras por él creadas entran en contradicción con sus prejuicios más queridos o con sus más sagradas convicciones, no dudará un instante en ponerlos aparte y escribir lo que él ve en realidad.

Esta crueldad frente a la propia imagen subjetiva del mundo es la más profunda ética literaria del gran realista, bien distinto en esto a los pequeños escritores, los cuales consiguen casi siempre conciliar la propia concepción del mundo con la realidad, o sea imponer ésta a la imagen correspondiente falsificada y alterada de la realidad. Estas dos formas de la moral del escritor están estrictamente conectadas con las dos formas de la creación auténtica y de la seudocreación. Las figuras creadas por los grandes realistas, una vez concebidas en la visión de su autor, viven una vida independiente de él: obran y se forman en esa dirección, sufren la suerte que les prescribe la dialéctica interior de su sustancia social y psíquica. No es un verdadero realista, no es un escritor verdaderamente notable aquel que dirige y regula el curso de la evolución de sus propios personajes.

Pero todo esto no es más que una mera descripción del fenómeno. La moral del escritor determina lo que hará viendo la realidad de este o de otro modo. Pero de esto no resulta todavía cómo ve, o qué cosas ve. Aquí surgen, precisamente, los más importantes problemas de la determinación social de una creación artística. En el curso de nuestros estudios indicaremos, detalladamente las diferencias fundamentales entre los variados modos de creación artística, diferencias que dependen del hecho de que algunos escritores participan verdaderamente en la vida social, tomando parte en su lucha, en tanto que otros permanecen como espectadores u observadores de lo que sucede en torno de ellos. Tales diferencias determinan procesos creadores totalmente opuestos: los acontecimientos o las experiencias que apremian la creación de la obra de arte serán de estructura diversa, y correspondientemente también la formación de la obra se desarrollará de modo diverso. Que un escritor viva en la sociedad o pertenezca al tipo puramente observador, en general no depende de factores psicológicos o tipológicos, sino más bien de la evolución de la sociedad, que determina -naturalmente, no de modo automático y fatal- el desarrollo particular de cada uno.

Más de un escritor de tendencia contemplativa ha sido arrastrado por la vida social de su época a la más intensa participación. Zola, por sus disposiciones individuales, debería haber sido impulsado a la acción, pero su época hizo de él un observador, y cuando, no obstante, escuchó los reclamos de la vida, era demasiado tarde desde el punto de vista de su evolución de escritor.

Pero todo esto considera aún el lado formal -si bien no más el abstractamente formal- de nuestro problema. La cuestión adquiere contenido e importancia esencial solamente desde el momento en que nos ponemos a examinar concretamente: ¿En qué posición se encuentra el escritor? ¿Qué ama o qué odia? Sólo así llegamos a las exégesis más profundizada de la verdadera concepción del mundo del escritor y al problema de su valor poético. La contradicción que hasta ahora aparecía como contradicción entre la concepción del mundo del escritor y la fiel ilustración del mundo visto, adquiere ahora un significado más claro, presentándose precisamente como un contraste entre un plano más profundo y un plano más superficial de la concepción del mundo del escritor.

Georg Lukács, 1965, *Ensayos sobre el realismo*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte: 17-20.

La sociología de la literatura

Los estudios de **sociología de la literatura** se fundamentan en el presupuesto teórico de que la obra literaria repercute e influye sobre la sociedad: posee un destino y una resonancia social y, por lo tanto, el grado de aceptación o de rechazo se puede medir. En la práctica estos estudios de sociología se han basado sobre todo en los análisis de mercado ya que la obra literaria se han considerado como un artículo más de consumo y se diferencia de la **crítica sociológica** en que, mientras que para ésta la sociedad es el punto de partida de sus estudios, la **sociología de la literatura** toma a la sociedad como objetivo, como punto de llegada. Hemos de advertir que, mientras que la **crítica sociológica** está ideológicamente emparentada con el marxismo, la **sociología de la literatura** no se asocia con ninguna ideología especial: al estar basada, en gran medida, en procedimientos estadísticos, puede estar al servicio de cualquier ideología.

El representante más cualificado de esta tendencia es Robert Escarpit, quien en su obra *Sociología de la literatura* (1958) enuncia posibles investigaciones sobre la literatura, teniendo en cuenta que la literatura puede considerarse también como "producción" dentro de la industria del libro y la lectura como su consumo"[9].

(9) Para Escarpit, el *hecho literario* abarca tres modalidades: el libro, la lectura y la literatura, a los que intenta definir. A partir de ahí, Escarpit fija tres campos de investigación sociológica de la literatura: la producción -el escritor en el tiempo, su edad, la relación con otros de su generación, etc.- el escritor en la sociedad - sus orígenes, la financiación de las obras, el oficio de escritor, etc.; la distribución -el acto de publicación, los circuitos de distribución, etc.- Para conocer estos tres aspectos, toda información es válida: especial relevancia alcanzan los métodos estadísticos. Con todo, la sociología de la literatura tropieza con importantes dificultades, ya que el mismo término "literatura" abarca un contenido amplio y poco preciso.

Modelo ilustrativo de comentario socionología literaria

Léase detenidamente el siguiente comentario sobre las novelas de Corín Tellado:

¿Qué decir, en definitiva, de estas novelas, después de citar tantas y ordenar tantas frases, después de abordarlas según diferentes perspectivas? Un primer hecho es innegable: No son novelas que adquiera la gente por la novedad de su contenido ni por su perfección estética, sino por la facilidad de identificarnos con los protagonistas (con la protagonista especialmente, y participar imaginativamente en su vida. Es el tipo de novela que, según R. Caillois[10], no pertenece al orden literario porque no proporciona auténtico goce estético, y es condenable moralmente porque hace antisocial al individuo, le distrae de la verdadera realidad[11]. Pero esto, quizá, es ir demasiado lejos.

Las novelas de Corín Tellado están, podríamos decir, en las antípodas del teatro de Brecht. Este procura "distanciar" al espectador, recordarle que lo que ocurre en el escenario es sólo una farsa, para mantener así despierta su inteligencia, su juicio crítico. En las novelas que hemos examinado, por el contrario, se trata de que la lectora se identifique con la protagonista, sufra y goce con ella como si se tratara de su auténtica vida y, por tanto, adormezca su espíritu crítico. Quizá muchas de nuestras críticas han sido justas, pero poco oportunas, porque hemos hecho precisamente lo que no hay que hacer: leer estas obras con frialdad, con ánimo sereno, y tratar de determinar, así, sus virtudes o defectos objetivos.

De todos modos, no cabe duda de que estas novelas intentan ser la proyección más fiel posible de los sueños de sus lectoras. Su éxito popular nos demuestra que lo logran cumplidamente. Si recordamos las cifras de venta, realmente fabulosas para el mercado editorial español, compredereremos que se trata de un hecho sociológico de indudable importancia. Sencillamente, estas novelas reflejan los sueños y los ideales de muchos miles de mujeres o jóvenes españolas. Dejando aparte nuestro mayor o menor acierto, creemos evidente, desde esta perspectiva, la conveniencia de realizar este tipo de estudios.

¿Cuáles son esos ideales femeninos tan extendidos? Ninguno que pueda producirnos gran sorpresa. Ante todo, la juventud, la belleza física, el culto al cuerpo. En segundo lugar, la riqueza como posibilidad de vida confortable, con los mil y un detalles que la moderna sociedad industrial nos ofrece: casas lujosas, criados, deportes, viajes, automóviles. Y, sobre todo, la huida del trabajo agotador, mecanizado, que produce la rutina, el envejecimiento, el cansancio de vivir, la fealdad.

Por último, aunque no sea, ciertamente, lo menos importante, el erotismo. Nos ha llamado la atención, en estas novelas, el ambiente constantemente impregnado de sensualidad franca y sincera. Hemos tratado de averiguar cuáles son las características esenciales de la concepción del amor que aquí aparece y hemos obtenido estas cuatro: 1) Su base fundamental es el atractivo físico. 2) Suele desarrollarse como un doble juego de atracción y repulsa entre la experiencia del hombre y la ingenuidad de la mujer. 3) Desemboca en una secreta, pero cruel, guerra de los sexos. 4) Implica la desigualdad del hombre y la mujer, el mantenimiento de un doble código moral para sus faltas.

Lo erótico, por su importancia, se extiende a costa de otras actividades humanas básicas y llega a sustituirlas. En los protagonistas de estas obras existe un terrible vacío en el lugar que, normalmente, deberían ocupar sus ideas sociales, políticas y religiosas. En el fondo (y esto es lo más grave) triunfa en las novelas algo que supone la perpetuación del mundo burgués: el más riguroso y total *aproblematismo.*

---

(10) R. Caillois, *Sociología de la novela,* Buenos Aires, Sur, 1942.

(11) Cfr. nuestra "Introducción... págs 231-233.

Nos sitúan estas obras en un mundo paradisíaco, en el que los héroes siempre triunfan en todo (económicamente también, por supuesto) después de haber superado el obstáculo que constituye el nudo dramático de la obra. Es un mundo esencialmente femenino, ampliamente irracional, basado en la exaltación sin límites del sentimiento, que elude todo contacto con la realidad: con el trabajo, con el sufrimiento, con la incomunicación, con las dificultades económicas, con la enfermedad y la muerte, con la injusticia. Los protagonistas de estas obras viven en una campana neumática, dentro de la cual todas las cosas están (como en la escena famosa del *Tenorio*) "respirando amor". Y ya hemos visto qué clase de amor.

Lo más terrible de todo esto es que no nos parece incomprensible ni extraño, ni siquiera muy alejado de nosotros. Recordemos el juego dialéctico entre literatura y realidad: Estas novelas reflejan, quizá, modos de pensar y de actuar típicos de la sociedad española que todavía no se han "puesto al día", ni parece que vayan a hacerlo en breve plazo. Sobre ellos, más que sobre las novelas, recae gran parte de nuestra crítica. Pero, por otra parte, una novela de éxito ejerce una amplia influencia social: introduce nuevas creencias, determina nuevos hábitos sociales y hasta la manera misma de vivir. Esa es la gran responsabilidad de las novelas que se limitan a ensalzar modos de vida hoy ya periclitados.

Literariamente, las novelas de Corín Tellado continúan al folletín, moderando sus excesos melodramáticos y actualizando las referencias ambientales. Participan de casi todos los caracteres que hemos considerado propios de la novela del siglo XIX: Autor omnisciente, que pone al descubierto las motivaciones psicológicas de sus personajes. Novela imaginativa, para divertir, con gran importancia del argumento. Técnica narrativa realista, aunque se aparte de la auténtica realidad para eludir todo lo que en ella pueda haber de desagradable o problemático. Escenario lujosamente idealizado. Personajes normales, comprensibles, sin misterio. Trama lógica: Idilio, conflicto, idilio. Motivación psicológica elemental, sin complejidades. Objetivos: divertir al lector, hacerle identificarse con los protagonistas y soñar... Final feliz, tranquilizante, con premio para los buenos y castigo (o conversión) para los malos.

Como ya advertíamos en la introducción, la seriedad o falta de seriedad de un tema, de la manera de enfoncarlo, incluso, no es algo que se pueda determinar con precisión matemática. A lo largo de nuestra exposición hemos ido alternando las bromas y las veras. O mejor, hemos procurado moderar la pedantería de nuestros comentarios adoptando una perspectiva irónica, tornasolada. Esto trae consigo el posible riesgo de la ambigüedad. Al autor, en estos casos, no le queda otro recurso que confiar en la comprensión de su "discreto lector".

Las novelas que hemos comentado son, en definitiva, un ejemplo más de lo que suele llamarse novela escapista, la que intenta fomentar el ensueño del lector. Eso, en sí, y pese a todas las connotaciones adversas que hoy tenga, no nos parece radicalmente condenable por principio. Como dice (tan sobria, tan exactamente) Antonio Machado: "Sobre la tierra amarga, caminos tiene el sueño". Y se define a sí mismo como "pobre hombre en sueños, siempre buscando a Dios entre la niebla".

Sin embargo, hay sueños y sueños... Los que ofrece Corín Tellado (juventud, riqueza, erotismo) no son demasiado elevados. Si sus novelas no poseen, desde el punto de vista literario, cualidades excepcionales, ¿cuál es la razón de su enorme resonancia popular? Creemos, sencillamente, que tienen éxito porque satisfacen los sueños ocultos de una gran masa española: ideles de erotismo y lujo, de sentimentalismo y vida fácil.

Estos sueños, sobre todo, están demasiado descarnados, demasiado en el aire. No hay posibilidad alguna de que enlacen con la realidad española actual. Conducen, por tanto, al absoluto individualismo, al inmovilismo soñador y reaccionario. Estos nos parece socialmente condenable porque es, justamente, lo contrario de la que hoy necesita el pueblo español.

Sueños, sí, pero sin olvidar, de nuevo, a Antonio Machado: "Tras el vivir y el soñar, está lo que más importa: despertarse".

Andrés Amorós, *Sociología de una novela rosa*, Madrid, 1968, Cuadernos Taurus: 71-75.

6.3.7.– *El comentario psicológico*

El **comentario psicológico**[1] explica los mecanismos que se ponen en marcha en los procesos de creación y de lectura de la obra literaria, describe los rasgos temperamentales, los comportamientos y las actitudes de los personajes, y analiza la expresión y el contenido de los textos como "síntomas expresivos" y como datos proyectivos del perfil psicológico del autor[2]. Los estudios psicológicos, en general, se dirigen en varias direcciones según el objetivo principal que se propongan alcanzar. Los principales son los siguientes:

– análisis psicológico del escritor. Suele ser el más frecuente y trata de definir los rasgos del temperamento que se proyecta en la obra[3].

– descripción del proceso de creación.

– definición de los tipos caractereológicos y de leyes psicológicas que pueden observarse en la obra literaria.

– examen de los efectos de la literatura sobre el lector (causas del placer estético, psicología del público, etc. Estos trabajos suelen estar más conectados con los estudios sociológicos)[4].

---

(1) Tras la constitución –ya en el siglo XX– de la Psicología como disciplina independiente en el campo de las ciencias humanas, la literatura se ha visto englobada –al lado de las otras manifestaciones artísticas– dentro de su campo de acción. Isabel Paraíso, en su libro de 1995, *Literatura y Psicología*, Madrid, Síntesis, ha examinado la fecundidad teórica y metodológica de las relaciones entre la Psicología y la Literatura y, de manera especial, el enriquecimiento de la Literatura gracias a las aportaciones téoricas y metodológicas de la Psicología. De manera detallada y rigurosa ha examinado la repercusión que las múltiples corrientes psicológicas del siglo XX han tenido en las obras de creación literaria. Véase también A. Clancier, 1979, *Psicoanálisis, Literatura, Crítica*, Madrid, Cátedra, 2ª ed.; J. Guimón, 1993, *Psicoanálisis y Literatura*, Barcelona, Kairós. I. Paraíso, 1994, *Psicoanálisis de la experiencia literaria*, Madrid, Cátedra.

(2) La presencia de la Psicología en el ámbito de la crítica literaria puede observarse desde dos perspectivas:
a.– La concepción "psicologista" de muchos críticos –Leo Spitzer en su primera época y, en general, los críticos idealistas, R. Barthes, algunos miembros del "New Criticism", etc.– siguen a menudo las teorías freudianas y ven en la obra literaria un reflejo de la personalidad de su autor.
b.– Las teorías formuladas por dos autores concretos: el Psicoanálisis de Freud y la Psicocrítica de Ch. Mauron.

(3) Aguiar e Silva afirma que Freud hereda la larga tradición procedente de Platón que considera al autor como un enajenado (teoría de la "inspiración divina) que actúa de manera irracional: esta idea llega hasta los románticos que supervaloran el genio creador del poeta y lo consideran como loco, maldito e incomprendido.

(4) En realidad, Freud no estuvo particularmente interesado por el fenómeno de la creación literaria, sino que concibe a ésta como una rama artística más.

El comentario psicoanalítico

El **comentario psicoanalítico** utiliza el Psicoanálisis de S. Freud[5]: una teoría y un método terapéutico que, como es sabido, intentan hallar una explicación científica –racional– de las manifestaciones del inconsciente humano, del nivel irracional de la mente, que es el factor que, en realidad, determina el comportamiento humano[6].

Estas fuerzas están normalmente reprimidas puesto que no se hallan en el plano consciente y perturban toda la actividad humana. Se manifiestan en forma de obsesiones, fobias, etc. Aquí se sitúan, según Freud, las **tendencias representativas**: todo aquello (actos, imágenes, etc.) que rechaza el "superego" tendiendo a expresarse en otros actos e imágenes para poder realizarse de alguna manera: para Freud, el inconsciente se refleja fundamentalmente en los sueños[7].

La obra literaria cumple así una especie de "función terapéutica" o "liberadora", similar a las "descargas afectivas" del neurótico. Con todo, Freud no considera neurótico "total" al artista: sólo en cuanto creador que vive de una obra. A diferencia del neurótico –que habita en un mundo ilusorio–, el artista, según indica el mismo Freud, sabe volver del mundo ilusorio creado en su obra, a la realidad externa[8].

(5) Aunque Freud hace repetidas referencias a obras literarias, la literatura no constituye el objeto directo de sus análisis: en ellos trata la literatura como un *medio* para estudiar el subconsciente del autor, para ejemplificar determinadas neurosis y complejos. En sus escritos no encontramos, por lo tanto, una descripción sistemática del fenómeno literario pero sí observaciones interesantes que ayudan a la crítica literaria.

(6) Según Freud, estas fuerzas y tendencias –que se sitúan fuera del dominio de la consciencia– provienen de la niñez y son el resultado de un trauma psíquico que afecta profundamente al "yo"– son los llamados "complejos" (intra–uterino, de Edipo, de Electra, de Narciso, de castración, etc.).

(7) Es en este dominio donde, según Freud, se sitúan las creaciones artísticas, que se plasman a menudo en realizaciones simbólicas de carácter ficticio: para Freud, el artista –el poeta– actúa (no "es"), en cierto modo, como un neurótico: el escritor se aparta de la realidad hostil y crea un mundo imaginario sobre el que proyecta sus propios complejos (mundo imaginario tanto en el tema o contenido como en la expresión).

(8) Las teorías freudianas tuvieron gran éxito, no sólo entre muchos críticos literarios, sino también entre los escritores e incluso en algunos movimientos literarios de finales del siglo XIX como, por ejemplo, en el simbolismo, en el surrealismo, etc.

Modelo ilustrativo de comentario psicoanalítico

Al objeto de que sirva de ejemplo práctico, transcribimos a continuación un análisis psicoanalítico de un cuento de J.L Borges:

Intento de interpretación psicoanalítica de un cuento de J.L. Borges[9]

[...] El lenguaje es eminentemente simbólico y en "querer decir otra cosa de lo que se dice[10] consiste precisamente la función ocultadora y reveladora del lenguaje. El lenguaje es el punto en donde se articula el consciente y el inconsciente, donde se articula el principio del placer y el principio de la realidad, el deseo primario y el yo racional, la opresión social externa y la represión individual interna. Estas son nuestras premisas, éste es nuestro punto de partida, y ahora lancémosnos a la difícil tarea de tratar de mostrar los disfraces del deseo: el lenguaje del inconsciente. De antemano sabemos que no podemos lograr una comprensión completa pero intentemos, aunque sea una parcial.

El cuento puede ser resumido así:

Emma Zunz recibe la noticia de la muerte de su padre, que se suicidó por la depresión originada por una falsa acusación de desfalco hecha por el verdadero autor, un tal Loewenthal. Emmma Zunz decide vengarse de Loewenthal matándolo. Para ello escoge como explicación para librarse de la justicia, el que supuestamente Loewenthal la había violado. En realidad Emma Zunz se había dejado "violar" antes por un marinero desconocido, para así, dar mayor verosimilitud al falso motivo para el homicidio.

Emma Zunz da a entender que mata a Loewenthal porque Loewenthal la ha violado, cuando en realidad Emma Zunz lo mata para vengarse de la acusación falsaria que Loewenthal había hecho contra su padre años atrás.

El núcleo de la hipótesis interpretativa es el siguiente: Emma mata en Loewenthal (el acusador falsario de su padre) a sí misma, en virtud de aquello de que todo homicidio es un suicidio (y viceversa). Se mata por sentimiento de culpa, por al fin haber cedido a la tentación de haberse acostado con su padre (en el pellejo del marinero finlandés o sueco a quien se entrega). Al matar a Loewenthal, mata también a su padre por haberla violado: "Tú, padre, me violaste, no es que yo haya tenido deseos de acostarme contigo". Emma Zunz ve simbólicamente tanto en Loewenthal como en el marinero, la figura de su padre. Hacia el marinero desplaza su impulso sexual y hacia Loewenthal su agresión al padre en quien primero proyectó su deseo de comercio sexual.

Todo o casi todo lleva el sello de la ambigüedad. En este punto pretendemos ver que Borges deja asomar el hecho de que cada personaje del cuento encierra en realidad otro. El padre muerto se llamaba Manuel Maier, pero "en los antiguos tiempos felices se llamaba Emmanuel Zunz" (velada alusión de que para *Emma* "en aquellos felices días" su padre era algo más cercano a ella, como más cercano a ella es su nombre anterior Emmanuel a su nombre (de ella) *Emma*). Algo más la ligaba a su padre. Su secreto: "El secreto era un vínculo entre ella y el ausente". Loewenthal, si no tiene directamente dos nombres, pertenece a una firma doble. "Tarbuch y

(9) Emma Zunz, en *El Aleph*. Jorge Luis Borges, Editorial Emecé, Buenos Aires, 1969.

(10) Ricoeur, Paul, *Freud. Una interpretación de la cultura,* Editorial Siglo XXI, Méjico, 1970: 11.

Loewenthal", alusión de que Loewenthal no sólo es Loewenthal sino por lo menos otro también. "Quien firmaba la noticia era un tal Fein o Fain". Loewenthal insulta a Emma en español y en yidisch. El marinero a quien se le entrega "era sueco o finlandés y además ante la posibilidad de escoger entre dos hombres opta por el que no le inspira ternura, y todavía más, como si no fuera suficiente el disfraz de que no podía ser el padre de Emma, el autor añade "no hablaba español"; sin embargo, gracias al retorno de lo reprimido, en el momento del acto sexual con el marinero, "pensó Emma Zunz *una sola vez* en el muerto" (Borges es quien subraya en el texto *una sola vez*) como si el autor estuviese preocupado de que el lector pudiese pensar que Emma Zunz en pensamiento cohabita con su padre puesto que estaba pensando en él. Pero por otro lado, como toda solución de compromiso (llámase síntoma, sueño, creación literaria) permite ver indicios de lo reprimido.

Para mayor abundamiento, Borges añade: "Yo tengo para mí que en ese momento peligró su desesperado propósito". En efecto, si lo piensa una vez más o más claramente, el contenido inconsciente verdadero al aproximarse al campo de la conciencia, podría cambiar el rumbo de todo su plan "peligrando con ello su desesperado propósito" inconsciente de darse a sí misma una coartada motivacional. Aún más, ni siquiera a su mejor amiga Elsa Urstein reveló su plan. Su mejor amiga puede ser el representante simbólico de su conciencia psicológica.

Borges sigue adelante "(Emma Zunz) pensó (no pudo pensar)[11] que su padre le había hecho a su madre la cosa horrible que a ella ahora le hacían". Emma Zunz se reasegura: en todo caso es su madre la que hace eso con su padre. Ella es su madre y el marinero su padre. ¿Y por qué Emma Zunz escogió precisamente un marinero, es decir, a alguien no residente en su población? Esta circustancia nos lleva al hecho de que su padre –por lo menos últimamente–, no residía en la ciudad de Emma.

De la misma manera que entre ella (inconsciencia) y su amiga íntima Elsa (conciencia) había una barrera (secreto), entre Loewenthal y ella: "Loewenthal no sabía que ella sabía" la verdad respecto al robo. Nuevamente hay una barrera entre conciencia e inconsciencia. Emma, pues, sabe en el fondo quién es realmente Loewenthal, es decir, realmente Loewenthal era su padre, puesto que Loewnthal estaba donde debería estar su padre (en la fábrica), y su padre estaba donde realmente Loewenthal debería de estar (prisión, primero, y en el reino de la muerte, después). Así, pues, la sustitución de Loewenthal por su padre en el momento de matarlo queda ya sugerida al hacer referencia a que en realidad Loewenthal había –mediante la mentira– *ocupado el lugar de su padre*. Loewenthal sustituye al padre de Emma tanto en asunto de placer como en asunto de justicia, es decir, Emma arregla todo para ser falsamente violada (su padre fue falsamente acusado) y al mismo tiempo saldar la vieja cuenta con la justicia, como la vieja cuenta de frustración de no haber realizado el coito con su padre. Alusión a esto la encontramos en el siguiente párrafo a propósito del encuentro entre Emma como ésta lo fue para él, pero ella sirvió para el goce y él para el placer". ¿Entonces, por qué Emma no realizó con el mismo Loewenthal la "violación"? Sería, por un lado, más lógico, pero, por otro lado, más peligroso el que el incesto se hiciese consciente, puesto que Loewenthal era *el más indicado sustituto de su padre*. Además el más directo sustituto en el campo de la justicia podía haberlo sido en el campo del placer.

Emma Zunz mata a Loewenthal no tanto para vengar a su padre, sino en Loewenthal mata a su padre por incesto, por la "violación" de su padre a ella. Indicios de esto los encontramos en el texto: "Más que la urgencia de vengar a su padre, Emma sintió la de castigar el ultraje padecido por ello". Sin embargo, Emma Zunz parece no darse cuenta de que fue ella misma quien escogió ese "ultraje" como coartada del homicidio. Escogió *esa* coartada explicativa y no otra.

Emma Zunz dice que el "ultraje" de la "violación" es a fin de cuentas por causa de su padre, como si la única forma de vengar a su padre implicase necesariamente la "violación" como motivo de homicidio. Pero su misma racionalización nos revela que literalmente su padre tiene la culpa del ultraje sexual; en efecto, ella dice que si ella tiene que pasar por el ultraje sexual es por causa de su padre. "No podía *no* matarlo después de esa minuciosa deshonra", o sea, que lo intolerable era el incesto.

Loewenthal injuria a Emma Zunz "en español y en "yidish", o sea, Loewenthal , como el padre de Emma, tiene algo de español (Manuel) como de hebreo (Emmanuel).

(11) Curiosa anotación de Borges. En efecto, los mecanismos inconscientes de retorno de lo reprimido son compulsivos, es decir, "no pueden no pensarse".

El horror al incesto de Emma Zunz con su padre en el pellejo del marinero, surge, aunque disfrazado: "Optó por otro, quizá más bajo que ella y grosero, *para que la pureza del horror* no fuera mitigada". Hay que realizar el incesto, pero con horror como exculpante. Emma Zunz insiste en el horror del incesto cuando dice: "La etapa final (homicidio) sería menos horrible que la primera" (incesto). Es como si Emma Zunz dijese: *"Qué horror sería gozar con mi padre, en realidad yo más bien me sacrifico por amor a él, para vengar su muerte"*. Emma Zunz "en abril cumpliría 19 años, pero los hombres le inspiraban, aún, un temor casi patológico". No resulta descabellado ver en ese "temor casi patológico" una formación reactiva contra la fijación edípica a su padre. Pues "se habló de novios y nadie esperó que Emma hablara".

Cuando Emma Zunz va a realizar el acto sexual, hay algo del recuerdo de su padre que se asoma a pesar de toda la represión. Ese recuerdo es a propósito de "un vestíbulo en el que había una vidriera con losanges idénticos a los de la casa de Lanús". Lanús era en donde había vivido feliz con su padre: "Recordó Emma Zunz la casita de Lanús [...] recordó los amarillos losanges de una ventana".

Es ya un viejo conocimiento el que todo homicidio es un suicidio (conocimiento desde luego no ajeno al conocedor del alma de Borges). El mismo, en *Deutsches Requiem* dice a propósito de un asesinato: "Ante mis ojos, no era un hombre (se refiere al asesinato), ni siquiera un judío; se había transformado en el *símbolo de una detestable zona de mi alma*" (el subrayado es mío), continúa Borges: "Yo agonicé con él, yo morí con él, yo de algún modo me he perdido con él". Emma Zunz mata en Lowenthal a su parte más incestuosa detestada por ella. No olvidemos que la madre de Emmma Zunz había muerto tiempo atrás (apenas la recordaba), y así el camino hacia su padre quedaba abierto.

El hecho de que Emma Zunz ignoraba las razones ocultas de su proceder nos lo hace saber el mismo Borges, y con eso nos invita a investigarlas; en efecto, la fatiga de Emma Zunz "le obligaba a concentrarse en los pormenores (conscientes) de la aventura, y *le ocultaba el fondo* (inconsciente) y *el fin*" (inconsciente) (subrayado y paréntesis son míos).

Después del coito con el marinero, Emma "rompió (el dinero que le pagaron) como antes había roto la carta". Así como la carta fue el último contacto con el marinero, lo rompe. La identidad –en la fantasía– de su padre con el marinero queda sólo degradada a la identidad de una acción (romper) en ocasión también de una despedida. Cuando rompe la carta su padre ya no estaba (ya había muerto), de la misma manera cuando rompe el dinero el marinero ya no estaba, ya había partido. En ambos casos, el desesperado acto de romper es un intento de negar la realidad (romper la realidad) de lo acaecido inmediatamente antes. La ambivalencia ante todo esto se refleja unas líneas después cuando leemos: "Emma se arrepintió apenas lo hizo". ¿Se arrepintió de haber roto con el vestigio de contacto con su padre–marinero?

El cuento de Borges no es, naturalmente, una historia, es un cuento, es un producto de su fantasía y la fantasía puede ser usada como un auxiliar para controlar el instinto. Freud[12] en su estudio *El poeta y la Fantasía* menciona: "Puede afirmarse que el hombre feliz jamás fantasea, y sí tan sólo el insatisfecho. Los instintos insatisfechos son las fuerzas impulsoras de las fantasías y cada fantasía es una satisfacción de deseos, una rectificación de la realidad insatisfactoria". Es, pues, propio del ser humano fantasear.

La creación literaria corresponde en buena parte a un sueño y todo sueño, como toda creación literaria, tiene un sentido y además resulta ser la realización sutilmente disfrazada de un deseo reprimido inconfeso. En la creación literaria encontramos los mismos mecanismos que en el sueño: desplazamiento, condensación, dramatización y representación por el contrario. No por casualidad se señala como fecha de nacimiento del psicoanálisis, el año 1890, fecha en que se publicó el libro *De la interpretación de los sueños*, pues "la interpretación del sueño puede, efectivamente, servir de paradigma a cualquier interpretación [...] dado que el sueño mismo es paradigma de todas las artimañas del deseo"[13].

Pontalis[14] cita a Borges que en algún lugar de su obra nos dice que "él recordaba ciertos pasajes que nos quieren decir algo, o que nos han dicho algo que nosotros no deberíamos haber dejado ir sin escucharlos. Pasajes que están a punto de decirnos algo. En esa revelación a punto de ocurrir sin que ocurra, ahí está, tal vez, lo estético". El mismo Pontalis en la interpretación

(12) Freud, Sigmund, *El poeta y la fantasía, Obras Completas*, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 1948, Tomo II: 966.

(13) Ricoeur, Paul, *Op. cit.*: 137.

(14) Pontalis, J.B., *Nach Freud*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1968: 305.

que hace de un cuento de Henry James dice: "H. James parece decirnos: yo me conozco demasiado, por eso simplemente no quiero decir lo que yo sé". Aquí tenemos claramente a nuestra vista el temor a la propia instintividad por lo cual prefiere callar. Pontalis más adelante pone en boca de Borges: "Aquí tienen ustedes todos los componentes en la mano, no cuenten conmigo para ordenar los elementos que me llevarían a la confesión de lo que ustedes esperan". ¿Con nuestra interpretación habremos obligado a confesar a Borges? ¿Es toda interpretación obligar a confesar lo inconfesado? ¿Habremos mostrado que tiene razón Lacan -discípulo de Freud- cuando, según veíamos en el epígrafe: "En el curso de un discurso internacional se produce algo que sobrepasa el querer del sujeto: accidente, paradoja, pero también creación, hay significantes que se entrechocan y engendran un sentido?".

El mismo Borges recientemente afirma[15]: "Literatura no es sólo malabarear palabras, lo que importa es lo que se deja sin decir o lo que puede leerse entre líneas. De no ser por este profundo sentimiento interno, la literatura sólo sería un juego, y sabemos que puede ser mucho más". Así, Literatura es también comunicación de inconscientes.

Raúl Páramo Ortega, en AA.VV. *Psicoanálisis y Crítica Literaria*, Madrid, Akal: 137-146.

(15) En "¿Para qué sirven los poetas?, *Excelsior*, 23 de mayo de 1971.

La Psicocrítica

La Psicocrítica de Charles Mauron, aunque influida por Freud se sitúe en la perspectiva del inconsciente, no se propone estudiar la obra de manera exclusivamente psicoanalítica, sino que se integra en un ámbito más amplio al aceptar los resultados obtenidos por otras ramas de la crítica. Parte del supuesto teórico de que la obra literaria no se puede reducir –en su origen, en su naturaleza y en su significado– a factores inconscientes, sino que, además, hay que tener en cuenta otros dos elementos: la conciencia del escritor y el mundo que le rodea.

Frente al análisis freudiano[16], que se limita a interpretar la obra sólo desde el punto de vista psíquico, la Psicocrítica de Mauron presenta una **metodología** de análisis que podemos resumir de la manera siguiente: mediante la "superposición" de los textos de un mismo autor, se identifican las asociaciones o las redes de imágenes de carácter obsesivo y, probablemente, involuntario. A través de toda la obra de un mismo escritor puede comprobarse que estas redes o imágenes se repiten –idénticas o modificadas–. Con esta operación se llega normalmente a la imagen de un "mito personal" que se interpreta como expresión de la personalidad inconsciente del autor. Los resultados obtenidos a través del estudio de una obra son controlados por comparación con la vida del escritor.

(16) La crítica literaria de ese tipo psicoanalítico consiste en descubrir en los textos literarios las motivaciones *reprimidas* del autor o de sus personajes, por ejemplo, sus complejos, etc., las motivaciones situadas, pues, en el *subconsciente* de tales sujetos y generalmente *inoperantes desde el punto de vista estético*. Este método es, fundamentalmente distinto, y aun, en cierto sentido, opuesto: lo que intentamos descubrir es, en efecto, no *represiones*, sino "significaciones" que siempre *operan emocionalmente sobre el lector*, y que se sitúan, no en el subconsciente", sino en el "preconsciente" de éste, como diría Freud.

Modelo ilustrativo de comentario psicocrítico

La poética de Carlos Álvarez: belleza y testimonio

[...] En la obra de Carlos Álvarez, tanto en lo que se refiere a la creación literaria como en lo relativo a una implícita teoría (visión) poética, hay una clara línea de continuidad y de fidelidad a sus propias medidas, que va desde sus primeros versos hasta los más recientes de *El testamento de Heiligenstadt*, publicado en 1985. Y, en lo que respecta a su visión (teoría) poética, podemos apreciar cómo el poeta es consciente de la identidad, y a la vez la contradicción, que existe entre la realidad y la belleza literaria. No, no es posible volverse de espaldas a la realidad. Es preciso que dialoguemos con las cosas, continúa, atentamente, como se expresa en el último de los libros citados:

A las cosas pregunta, y así aprende,
del paisaje, que siempre al otro lado
del mar hay una tierra...

Siempre hay otra tierra, otras tierras, al lado de la soledad, del dolor, de la muerte, de la injusticia. Y es en esas tierras donde habita la solidaridad, síntesis de un compromiso dialéctico entre la realidad del mundo físico y la belleza de la mejor poesía. Realidad, solidaridad y belleza: he ahí las constantes de la visión poética de Carlos Álvarez. Quizá sean también las notas más características de la verdadera, de la auténtica, de la gran poesía.

Ahora bien, en la poesía de Carlos Álvarez, la confrontación entre la realidad y la belleza reviste unos caracteres especialmente dramáticos. No se trata ya de la simple expresión de un ideal estético, o de una actitud ante la vida, que, de una manera explícita o implícita, puedan vislumbrarse en sus escritos. Existen, por el contrario, motivaciones más profundas, que están ancladas en el terreno de lo inconsciente[17], o lo transconsciente, y que vienen a configurar lo que el crítico de filiación psicoanalítica llamaba el mito personal.

No resultará difícil rastrear en el mundo de las imágenes inconscientes de Carlos Álvarez, a la búsqueda de ocultas redes de asociaciones obsesivas, cuando el propio poeta ha dedicado una buena parte de su obra al mito *licántropo*, al Hombre-Lobo, que da precisamente título a uno de sus libros.

El poeta Carlos Álvarez no es más que un hombre, o mejor, un niño, a quien el sentido de la realidad ha revelado un universo que le es hostil. La adversa realidad le incita a proyectar su fantasía en una doble vertiente: por un lado, hacia el amoroso contacto con una belleza que se presiente y se desea; por otra parte, hacia el dolorido rechazo del medio contradictorio que le envuelve y atenaza. El Bien y el Mal, o el honrado Dr. Jekyll y el miserable Mr. Hyde, el Hombre y el Lobo: tales son los polos dialécticos entre los que ha de saltar la chispa poética de Carlos Alvarez. Aunque, a veces, no sea posible discernir dónde se encuentra el bien y dónde el mal:

Sólo a mí me han dejado sin respuesta
sobre la encrucijada
donde a la luz más blanca de la noche
se advierte la pisada
de un hombre que asesina, y la de un lobo
de inocente mirada

(17) Los subrayados son nuestros.

A todo lo largo de la obra de Carlos Álvarez, encontramos ciertos elementos, ciertas fantasías, que se repiten de una manera verdaderamente significativa. Estos elementos traducen, sin duda, las ideas obsesivas del poeta. Pero, más que su consideración aislada, nos interesa analizar cómo se asocian y estructuran en redes de imágenes obsesivas. Dichas redes o constelaciones de motivos alegóricos, se encuentran en textos de lo más diverso, a propósito de contenidos temáticos muy diferentes, lo que nos viene a revelar el carácter inconsciente, involuntario, de tales asociaciones.

Centremos nuestra atención en dos de los poemas del libro *Escrito en las paredes*, que, fechado en Madrid entre 1960 y 1961, figura en primer lugar en la *Antología* de 1978. Uno de estos poemas, apoyado en una cita de León Felipe, tiene por título "En busca de la manzana":

Buscaré sin descanso la manzana...
por todos los jardines del mundo y los caminos
donde el árbol me tiente con sus ramas.
Me acercaré despacio a cada intento
bajo el limpio frescor de la mañana,
la frente en equilibrio
abierto el corazón a la esperanza,
y el beso entre las manos
con el gesto preciso al arrancarla...
y limpiaré mi corazón primero
para morder su pulpa y encontrarla
perfecta de sazón y sin gusanos.
Entonces la manzana
marcará la medida del corazón del hombre,
y su fragancia sana
nos dará el alimento madurado
que permita esperar un distinto mañana.

El otro poema, sin título, es un canto a la revolución cubana:

En barbecho la tierra, removidos
los surcos de la lucha, sus palabras
a flor de cada mano,
y sembrado en los ojos el mañana...
No recuerdo sus nombres. Sí recuerdo
el latir de sus pechos cuando hablaban
de su país logrado, y el abrazo
–tan ancho como el mar– de sus miradas.
Nunca me vi más cerca
de la pulpa en sazón de la manzana
sin sombra de gusanos
que al apretar de Cuba la esperanza
contra mi pecho de español naciente
desangrado en la herida de mi patria.

En ambos poemas, se encuentra asociado el gusano a la manzana, junto con otros elementos:

Poema I:	**Poema II:**
manzana (árbol – ramo)	**manzana**
gusanos	**gusanos**
un mañana	**el mañana**
esperanza	**esperanza**
abierto corazón	**pecho desangrado**
beso – mano	**abrazo – manos**
pulpa – sazón	**pulpa en sazón**
caminos – jardines mundo	**tierra – patria – país**

Y, todavía, en un tercer poema del mismo libro, podemos apreciar cómo estos mismos elementos vuelven a aparecer:

Descansa tu camino, compañero...
Estudia el horizonte bajo el frescor que crece
a la sombra callada del manzano,
y muerde con codicia y esperanza
la pulpa de mi verso
que te ofrece la carga de sus ramas.
Y si acaso te encuentras, perdida entre las frondas,
la huella inesperada del gusano,
y piensas que es más noble
la palabra que escapa de mis labios
que el tronco del que brota,
(lo mismo que la fuente
no puede ser tan bella como el agua)
no dejes el camino que te espera
con un nuevo mensaje en cada esquina,
y muerde otras manzanas y otros versos
hasta calmar tu sed, siempre despierta
sobre el polvo cansado del sendero.

He aquí la tabla de correspondencias:

Poema III:
manzanas – manzano
(tronco – ramas – frondas)
gusano
horizonte
esperanza
fuente – brota
labios
pulpa
camino – sendero

Evidentemente no se trata de una simple lista de palabras aisladas, susceptibles de ser analizadas con un criterio estadístico. Estamos, por el contrario, en presencia de una compleja red de asociaciones, en la que se insinúa con insistencia el contorno de una figura mítica: la alegoría de la manzana, la manzana prohibida del árbol del paraíso, la fruta del árbol de la ciencia del bien y del mal.

La fantasía del poeta adivina y recrea una *bella realidad*, que se materializa en esa manzana perfecta, en sazón y sin gusanos, pero la verdadera realidad es otra: el dolor del paraíso y un torbellino de fantasmas eróticos, tremendamente eróticos, en torno a una manzana originariamente larvada por la incomprensión y la malicia. Labios, besos, manos, abrazos, esperanza en un mañana, el corazón abierto, el pecho desangrado, un largo camino, la fruta en sazón... y, al final, el fracaso. Surge así el mito personal del Hombre-Lobo, llamado Lawrence Talbot o Carlos Álvarez, figura que, en las páginas iniciales de *Aullido de licántropo*, se nos describe como "contradictoria e inocente, atribulada o agresiva, según marcara el ritmo de la marea lunar".

Veamos algunos otros textos, en los que vuelve a presentarse la imagen obsesiva de la manzana y los gusanos. Así, en *Tiempo de siega*:

¡Qué sabemos nosotros de aquel alba
que dividió la tierra en dos mitades!
¡A qué lado está Dios de la manzana!

En *Papeles encontrados por un preso*:

Por un momento, las manzanas pútridas
colgaron de los árboles, nocivas..."

En *Eclipse de mar*:

...¡Cuántas veces
veo en mi espejo el rostro del más limpio,
generoso candeal! ¡Cuánto gusano
con la pupila turbia de la severa
respuesta que me abruma tantas veces!

En *Aullido de licántropo*:

...y los gusanos
como una larga playa me acarician...

...colgado de las ramas de un manzano,
o en donde las palabras de los hombres
al remontar su vuelo no emponzoñan
la clara paz del aire...

En *Cantos y cuentos oscuros*:

...la manzana que sola se bastara
para calmar tus hambres...

Y, en el más reciente libro de Carlos Álvarez, *El testamento de Heiligenstadt*, publicado en 1985, encontramos por tres veces la referencia a la manzana, además de una alusión de la misma como "fruto apetecido":

Si la mano tendida palpa el tacto
de la manzana que los dioses niegan...

...se produce el encuentro
del fruto apetecido y quien ansioso
lo muerde con sorpresa.

¿...quién no quiso
la manzana olvidar en el manzano?
...ni te dé la manzana su dulzura.

Este último verso pertenece al poema que lleva por título "Tántalo se transforma en Sísifo". De suplicio en suplicio, el poeta abandona toda esperanza de felicidad o de reposo. Ya que no puede saciar su sed –su terrible sed de amor, de belleza, de verdad–, desearía al menos encontrar el descanso de la muerte, la quietud silenciosa de la nada. Pero ni siquiera esto es posible:

No vivas. Pero vive... Que el reposo
no te vendrá en la soledad oscura
que imagina tu fiebre. La posada
será el comienzo de otra incierta ruta.

En los primeros versos, en el *Escrito en la paredes de 1960*, el poeta brindaba al caminante su poema como fruta madura de frescor y de esperanza. A la sombra callada del manzano, el compañero caminante podría calmar su sed con la pulpa de unos versos, bellos y nobles como el agua pura. Y si, entre las frondas, aparecía la huella inesperada del gusano, siempre sería posible acudir a otras manzanas, a otros versos. Veinticinco años después, en *El testamento de Heiligenstadt*, ya

casi no se atreve a levantar la voz: *"Los secretos están mejor guardados / en el pozo sin voz de la penumbra"*. Es preferible callar, guardar silencio. El poema no es más que una manzana imposible:

No respires el aire necesario,
ni el racimo a tus labios de las uvas
que te apaguen la sed osado acerques,
ni te dé la manzana su dulzura.
El poema que sientes no lo digas,
guárdalo en los rincones de la duda.

El poeta se repliega sobre sí mismo. Parece como si todo ese hermoso edificio, que la solidaridad y el tesón de Carlos Álvarez han ido levantando con materiales de realidad y de belleza, se nos viniera abajo de repente. Pero no es así. La mejor explicación a este proceso, poético y existencial, es la que el mismo poeta nos proporciona en una "Fábula shakesperiana" de la *La campana y el martillo pagan al caballo blanco:*

En los años antiguos, cuando nada
sabido era por nadie, si algún hombre,
perdido en el inmenso laberinto
de sus contradicciones,
encontraba una flor, o el aire puro
le besaba en el rostro con su azote,
parecía
no sólo razonable: necesario
–y, sobre todo, noble–
que, conmovido por aquel hallazgo
con el que abrir la puerta al horizonte,
volcara la fragancia de la rosa
o el mensaje del monte
sobre el papel o en la canción que sabe
correr multiplicada por mil voces.
Mas, con el tiempo supo
que el más bello ragalo de los dioses,
o el más perfecto logro de sus manos,
en su interior una serpiente esconde
y el Paraíso que creyera eterno
no era sino el ensueño de una noche.
Por eso, temeroso de su hallazgo,
cautivo desde entonces
en las tinieblas de la incertidumbre,
cuando escucha otra flor o ve un acorde
transparente de luz, ya no se atreve,
y, a veces, ya no busca el horizonte,
y, en el constante río, allí renuncia...
Pero hay siempre otra mano que recoge.

Sí, hay siempre una mano que recoge. Y ojalá sean muchas las generosas manos –de los lectores de estas páginas, quiero decir, de los versos de Carlos Álvarez– que sepan recoger y propagar, acrecentándolo, este rico caudal de testimonio y de belleza.

Esteban Torre, "La poética de Carlos Álvarez: belleza y testimonio", en Esteban Torre (ed.), 1987, *Poesía y Poética. Poetas andaluces del siglo XX*, Sevilla, Alfar: 99–112.

6.3.8.– *El comentario estético*

El **comentario estético** describe y valora la calidad artística de la obra literaria. Examina la originalidad, la variedad, las funciones y los efectos de los procedimientos poéticos empleados. En la práctica, la mayoría de estos análisis ha consistido en comprobar el grado de fidelidad de una determinada obra a las convenciones con las que las poéticas y las preceptivas definen la época, el género o la corriente a la que pertenece. Este tipo de comentario –que ha sido muy practicado en el ámbito escolar– centra su atención de manera preferente en los "recursos literarios": los describe, los cuantifica e identifica los efectos decorativos y expresivos que produce. Sirve también de criterio para valorar la "calidad literaria" y para establecer comparaciones con otras producciones análogas.

Modelo ilustrativo de comentario estético

Teoría estética y literaria en una novela de Baroja

Durante bastantes años la crítica histórico-literaria española opuso al planteamiento de una Generación del 98, caracterizada fundamentalmente por la voluntad de compromiso, en su actividad social y literaria, con la realidad histórica de la España del momento, a un grupo u otra generación modernista que, enfrentada a la misma negativa realidad habría optado por encerrarse en la torre de marfil o evadirse en el decadentismo de parques y jardines, en mundos exóticos. Tal categorización estaba iniciada desde el principio por múltiples incoherencias. En efecto, en tanto que el Modernismo era definido, básicamente, por sus rasgos estéticos y específicamente literarios, apenas si se han diseñado caracteres de este tipo que pudieran ser aplicados a la absolutamente varia producción artística de la supuesta Generación del 98. [...]

- *La casa de Aizgorri.*

Una crítica superficial apoyada en el testimonio del propio Baroja [18], según el cual la obra habría sido concebida, en un primer momento, como pieza de teatro, ha visto en ella un tanteo inmaduro de obra primeriza. Más certeramente -creo- otros críticos, y, pienso en E. Inmax Fox, quienes han hecho notar que en *La casa de Aizgorri*: "Baroja juega con todas las piezas de la sociedad y de la economía de un pueblo del Norte, de aquellos años, que se encuentra en la transición entre el antiguo régimen y la nueva sociedad industrializada: el propietario tradicional, el cura, el obrero organizado, el capitalista extranjero y el pequeño industrial" [19].

A la vista de la trampa argumental, que no expondré aquí por razones de espacio y tiempo, podría decirse -y así lo viene repitiendo la crítica- que Pío Baroja trata de encajar su preocupación de pequeño burgués que ha experimentado las dificultades de subsistencia de la pequeña industria familiar, en los esquemas de la novela realista. La concepción dramática original aportaría a la obra algunos elementos simbólicos y, en el fondo de todo ello, cabría vislumbrar las utopías idealistas de Ibsen y, con algunas reservas, las de Maerterlinck.

Creo, sin embargo, que no se ha contemplado hasta ahora, al menos de manera sistemática, la relación de *La casa de Aizgorri* con la específica traducción que en la literatura tiene la crisis finisecular a que antes he aludido y que, en concreto, en España va a dar lugar al impulso creador de la Modernidad.

Comenzando por la naturaleza misma del relato no resultará ocioso precaver aquí contra la tentación de extrapolar las posteriores ideas barojianas sobre la novela, lo que resulta especialmente inadecuado por referencia a un momento en el que la literatura está tratando precisamente de superar los contratiempos que imponía la preceptiva de los géneros. La palabra poética que puede penetrar en el misterio y hacer al hombre superar todas sus fracturas interiores y las fracturas entre el yo y el otro, ha de ser una palabra libre. La novela realista, como expansión y, en cierta medida, como causa también de la sociedad realista de la época, presentaba una estruc-

(18) Baroja, Pío: *Desde la última vuelta del camino (Memorias). Final del siglo XX y principios del XX*, Tomo III, Caro Raggio, Madrid, 1982: 190.

(19) Inman Fox, E.: "Prólogo" en *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*, Colecc. Austral, Espasa Calpe, Madrid, 1989: 18.

tura cerrada –planteamiento, nudo y desenlace–, puesta siempre al servicio de una tesis que hace que en realidad nunca existan problemas insolubles por más que pueda haber conflictos.

No puede negarse que en *La casa de Aizgorri* persisten algunos de estos elementos; más aún, habría que reconocer que la idea vertebradora de la tesis que se encarna en un conflicto y se resuelve en los tres tiempos citados sirve de cañamazo a la obra. Pero algo ha cambiado; basta abrir el libro para percatarse de que la narratividad se ha aligerado al máximo, concentrándose en muy contados momentos, con ignorancia de cualquieras acciones secundarias, y presentándose aquellos de una manera intensamente plástica y simplificada.

Cada uno de los siete capítulos, todos ellos sin título, va precedido de una descripción ambiental. Veamos alguna: "Una mañana de primavera húmeda y tibia. En el vestíbulo de la casa, un cuarto destartalado, irregular y bajo de techo. Agueda cose y Melchora hila. Apenas si cambian entre las dos alguna que otra palabra en vascuence. Agueda está sentada cerca de la ventana, se inclina hacia la costura y apoya los pies en un taburete pequeño..." (20).

A primera vista, por lo que ya he dicho, parecería que debiéramos hablar de acotaciones escénicas. Basta sin embargo analizar cualquiera de ellas para percatarse de que nos hallamos ante algo distinto, ante una estampa. *La estampa*: he aquí un elemento estructural básico del género narrativo más cultivado en esta etapa de la Modernidad. Estampas son muchos de los capítulos de las novelas azorinianas, en estampas se concentra gran parte de la prosa de Juan Ramón Jiménez, y, en estampas se resuelve casi toda la novela de Miró. La elección de la estampa, como molde estructural, deriva de un principio ideológico de la Modernidad: la imposibilidad de captar el sentido final de la historia de un mundo que, por definición, se estima fragmentario y sometido a una permanente destrucción por parte del tiempo. Sólo es posible salvar el instante y salvarse en el instante y éste se capta y se plasma en la estampa.

La estampa presupone una selección: extractar algo obscureciendo o borrando los márgenes, las circunstancias, las concomitancias, las incidencias, para promover a primer plano un núcleo, persona o hecho. La gran obsesión de la Modernidad fue captar el alma de las cosas, en la creencia subyacente de que la captación de esas almas produciría por sí sola una comunión de espíritus superadora de las fracturas interiores a las que vengo aludiendo. Esta captación se persigue en los gestos, en muy precisas acciones simbólicas, en detalles característicos, o en modos del lenguaje, y de ahí, la plasticidad de la misma.

Veamos algunos ejemplos: "La loca de Elisabide saluda gallardamente y se va. Agueda se queda sola, pensativa. De vez en vez interrumpe su trabajo para mirar a su alrededor, y en su cara, pálida y nerviosa, se nota el aleteo de las ideas que agitan el alma. Tan pronto sonríe dulcemente, con una sonrisa hermética, matizada a veces de ligero tinte de ironía, como clava los ojos en la ermita lejana del pueblo, que se ve por la ventana, con los contornos borrados por la humedad del aire"(21).

La yuxtaposición de estampas irá marcando, por sí misma, la evolución temporal a la que, en cambio, la novela realista concedía, en su sistema de articulación de causas y efectos, una atención predominante.

Hay otros motivos de reducción simplificadora a los que hemos de prestar atención. La Modernidad se configuró en los medios intelectuales como un grupo militante, con un código implícito de oposiciones dualistas. Frente a la ciudad industrial o el barrio proletario, el campo o las pequeñas ciudades; en la misma línea, frente a la ciudad cosmopolita, los pueblos con sabor histórico. Tal actitud genera un reduccionismo del que cabe encontrar huellas en *La casa de Aizgorri*.

En este sentido, Pío Baroja refleja en su obra la decadencia de ciertos grupos sociales, esta atmósfera decadente impregna todos los rincones del texto: "El ambiente que llena la estancia es algo opaco; parece un líquido tenue, en el cual nadan los objetos, como en otoño las hojas caídas en las aguas tranquilas y frías de un estanque [...]. Sobre el piso de nogal hay varios retratos en hilera, y entre uno y otro cuadro, espejos pequeños, biselados, como los que adornan las sacristías de las catedrales, casi todos rotos, con el marco negro, lleno de abalorios; algunos de luna tan clara y transparente que, al reflejar los objetos, los impregnan de algo como una vibración dolorosa" (22).

---

(20) Baroja, Pío, *La casa de Aizgorri*, Colecc. Austral, Espasa–Calpe, 11ª edición, Madrid, 1986: 7.

(21) *Ibidem*.

(22) *Ibidem*: 85.

Para terminar de perfilar el retrato, la figura de Agueda aparece en la primera estampa con trazos auténticamente prerrafaelistas. Como es bien sabido el prerrafaelismo de Dante Gabrielle Rossetti (1828–1882) alcanzó en España una enorme difusión popular y se plasmó en no poca iconografía y en bastantes páginas literarias. Para los artistas de este grupo, el arte era ante todo un medio de servir a unas ideas. Conciben la esperanza de llegar a la creación de una belleza ideal, a las formas depuradas y a los cuerpos desprovistos de sensualidad, muy cerca de lo que ya Ingres admiraba en Rafael y que sus discípulos adoptaron para las numerosas composiciones religiosas que les fueron encargadas.

Se atuvieron a la voluntad de no aceptar más naturaleza que la embellecida, bien ordenada y minuciosamente reproducida. Se expresaron, mediante símbolos, como los nazarenos, bañado el conjunto en una atmósfera de tierna poesía. En resumen, este grupo constituyó un conjunto muy particular y original, aunque se aisló en su época y pareció no haber tenido gran proyección, más allá de sus partidarios inmediatos, entre los cuales se ha de mencionar, sobre todo el célebre esteticista John Ruskin. Sin embargo, en el fin de siglo, esta influencia fue capital en la elaboración de lo que habría de ser el Modernismo, a través de la acción particularmente eficaz del pintor Burre–Jones, y sobre todo, de William Morris, quienes, yendo más allá de lo estético o lo religioso, quisieron llevar la obra de arte a un plano más amplio [23]**. Veamos ahora el retrato de mujer que nos propone Baroja: "Esbelta, delgada, algo rígida en sus ademanes, como es, parece evocación de las imágenes religiosas de la antigua Bizancio. Su tez pálida, sus párpados caídos, su sonrisa de ensimismamiento fuerzan a la imaginación a suponer alrededor de su figura una delicada aureola, como la de las vírgenes de los medievales retablos"** [24]**.**

A nuestro juicio, la escritura de *La casa* Aizgorri brota de una confluencia de dos sistemas de confrontación: el heredado del realismo decimonónico contra el que los jóvenes literatos quieren reaccionar y del que sin embargo, como ya he apuntado, Pío Baroja depende y un nuevo sistema que se vislumbra en la estructura del relato –estampas, con marco y diálogos– en el planteamiento difuminado y reduccionista de la propia tesis, en la configuración de los personajes y, en fin, en no pocos elementos tópicos subsidiarios, como la flora y el encuadre paisajístico: "Entran en el cuarto ramas de lilas, de un morado pálido, frescas y olorosas, y en el marco de la ventana se destaca, en el ambiente gris del día húmedo de primavera, una ermita a lo lejos, sobre una loma verde, con el verde brillante de las praderas umbrías. En el jardín resuena la lluvia al caer sobre las hojas de los árboles, y sólo de cuando en cuando, rompiendo el murmullo monótono del agua que cae, llega de fuera el chirrido de las ruedas de una carretera, el oído melancólico del boyerizo, el cacareo lejano de algún gallo o la canción clara y alegre de los martillos del herrero sobre el yunque" [25]**.**

En esta misma línea de expresión, que vengo apuntando, se nos aparece en la novela, el exoterismo, la obsesión por las apariciones fantasmales, etc. [26]**.**

El propio Valle–Inclán celebra la aparición de esta novela de Baroja, en la prensa de la época, en estos términos: "hace ya días que leí *La casa de Aizgorri* y ese libro humano y triste ha dejado en mi espíritu una sensación de niebla y lejanía, cual si de niño hubiese oído hablar de los Aizgorri, sin haberlos visto jamás. En las páginas más bellas es donde con mayor intensidad gusté esa impresión [...]. Y todo el libro es así: una lejanía de niebla por donde pasan vidas de ensueños. Algo que me hace recordar los relatos de las abuelas: ¡esos relatos que tienen una indecisión y un encanto que no tiene la vida!" [27]**.**

En suma, en esta novela, Baroja está expresando las características propias del arte de fin de siglo; es una novela que ofrece poco margen a la narración, estamos más bien ante cuadros escénicos que tratan de ofrecernos una realidad fragmentada y difusa. Como ya he señalado antes, y aunque Baroja aún no ha definido todavía su concepto de novela abierta, porosa, en estos momentos las obras que se están publicando guardan cierto parecido con ella, pensemos, por

---

(23) Vid. en este sentido: Coniat, R., *El Romanticismo*, Aguilar, Madrid, 1969: 83–84 y 196–197. Angulo Iñiguez, *Historia del Arte*, Tomo II, E.I.S.A, Madrid, 1969: 454–455. "Préraphaelisme" en *Dictionnaire Universal de L'art et Des Artistes*, Tomo III: 212–213 y 323–324. V.V.A–.A., *Las Bellas Artes* (El Arte Inglés y Norteamericano hasta 1900), Tomo VI: 66 y ss.

(24) *Ibidem:* 7.

(25) *Ibidem*: 8 y 102–103.

(26) *Ibidem*: 113–118.

(27) Valle Inclán, R. del, *La casa de Aizgorri* (Sensación), en *Electra*, Madrid, año 1, nº.3, 30 de Marzo 1901.

ejemplo, en *La voluntad* de Azorín. Lo que se privilegia, a diferencia de la novela del XIX, que es una novela en la que todo es acción y narración, es una condensación descriptiva, a través de cuadros, en *estampas*. Se pretende plasmar la captación del instante (otro tópico de la época). Uno de los datos básicos de esa crisis de conciencia finisecular es la percepción de que el mundo está fragmentado, de ahí que la literatura no pueda ofrecernos una versión articulada, como pretendía la novela realista, mostrándonos una imagen falsa de la vida.

***La casa de Aizgorri* expresa lo fragmentario, lo instantáneo de la vida y del mundo, a través de cuadros. Tan es así que Baroja comienza por describirnos la estampa, con una plasticidad propia de la época –con escenas gemelas de las pinturas neogóticas–, ese cuadro "enmarca", crea la atmósfera para una acción mínima en la que no hay más que diálogo. El novelista se ha retirado de escena, desaparece y ofrece los elementos indispensables para captar esa realidad, busca resaltar las fuerzas en contraste, condensadas en símbolos. Lo que se privilegia es, en último término, la *palabra poética*, de ahí, la simplificación, la reducción en dicotomías; es una época que no conoce el matiz, la visión del mundo está planteada como una visión antagónica.**

Maitena Etxebarría Arostegui, en J.A. Hernández Guerrero (ed.), *Nociones de Literatura*, Cadiz, Seminario de Teoría de la Literatura: 159–165.

6.3.9.– *El comentario antropológico*

El **comentario antropológico** se propone interpretar el significado de las imágenes, símbolos, arquetipos, mitos, leyendas y fábulas usados en las obras literarias. Su objetivo es comprender el sentido imaginario de las composiciones según la tradición poética en la que se integra, las connotaciones afectivas y las resonancias culturales.

Como ha señalado María Rubio Marín[28], la **crítica antropológica** bebe en las fuentes de los grandes investigadores de la Antropología comparada y general como Frazer, Eliade, Dumézil, Campbell, Malinowski, Caillois, y en los filósofos que han hecho del símbolo el elemento central de la cultura moderna como Cassirer, Wheelwright, y Ricoeur.

En el desarrollo de la actual Poética de lo imaginario, que se apoya en la interpretación antropológica de las imágenes, han intervenido de manera especial Gaston Bahelard, Charles Mauron, Gilbert Durand y, en España, entre otros, Antonio García Berrio de cuyo autor reproducimos a continuación un fragmento de su obra crítica sobre *Cántico*, de Jorge Guillén.

(28) La aportación de los estudios antropológicos a la crítica literaria ha sido descrita por María Rubio Martín en su obra 1991, *Estructuras imaginarias en poesía*, Madrid, Ediciones Júcar. En ella explica cómo las relaciones entre la antropología integral y el arte pueden establecerse en un doble sentido dentro de una misma dirección puesto que, "al menos teóricamente, puede hablarse de una antropología estética y de una estética antropológica". (p. 60).

Modelo ilustrativo de comentario antropológico

Espacialización circular del gozo diurno y concentración anular del cerco de la noche: círculo y centro, fórmulas simbólicas del equilibrio imaginario.

Acabo de señalarlo como consecuencia de la observación sobre los movimientos imaginarios: todo portento en Guillén se aloja en el interior de un universo cerrado. Su imaginación no se consiente forma alguna de consoladora creencia en una virtualidad trascendente; Guillén imagina *sobre* lo que ve. La consecuencia espacial más inmediata de ello es el implacable perfil circular que signa en todas sus dimensiones el universo guilleniano: sus pulsiones ascendentes constatan un límite hemiférico de bóveda, la concavidad de un arco de medio punto, de la misma manera que los pies plantados sobre la tierra experimentan la intransgredible convexidad de la esfera. Respecto a su plano de situación, el observdor de *Cántico*, ese inmóvil aventurero cósmico, mide, pondera y presiente todas sus distancias por relación al centro insuplantable de su propia referencia; desparramados en un entorno circular, objetos y acontecimientos entran en un permanente cálculo de redimensionamiento espacial con el observador. Esa evidencia de la relación circular y centrada como principio axiométrico de la construcción imaginaria de *Cántico* resulta decisiva y aplastante; los críticos, en justa correspondencia, no dejan de glosarla hasta la saciedad. A mí se me ocurre sólo aquí añadir un detalle de que ese principio de centralidad imaginaria esencial en torno al que se construye *Cántico*, debe proyectarse, a su vez, sobre la doble dimensión vertical y horizontal: bóveda y círculo.

Lo más inmediato y necesario, además, me parece que consiste en diferenciar entre una *centralidad espacial*, física y geométrica, la más evidente, y un *sentimiento de centralidad*, consecuencia de un cálculo imaginario de sensaciones íntimas. Entre muchísimos otros poemas, "Tres nubes" explotan el encuentro emocionado de un fiel de universo en la exacta ubicación central de la referencia.

Son tres nubes y están solas
En el centro
Del tórrido azul, a julio
Resistiendo. (p. 58)

No obstante resulta siempre difícil deslindar entre la simple constatación dimensional de la espacialidad central y el sentimiento correspondiente de *plenitud*, de satisfacción en esa conciencia cabal de centralidad plenaria, por virtud de la cual el hombre se siente centro y protagonista de la obra creadora. Es, por ejemplo, el cruce de sensaciones y sentimientos imaginarios que expresa privilegiadamente –entre otros tantos– el poema "Las doce en el reloj":

... Era yo,
Centro en aquel instante
de tanto alrededor,
Quien lo veía todo
Completo para un dios.
Dije: Todo, completo.
¡Las doce en el reloj (p. 475)

Pero entre la gran cantidad de momentos –si es que alguno puede ser ajeno y excéntrico, a esta construcción imaginaria y afectiva– de la obra, en que resplandece el protagonismo de la espacialidad circular y del equilibrio centrante, destaca a mi parecer el enigmático poema "La Florida", puesto, y no por caso, bajo el encabezamiento de dos versos inolvidables en su simplicidad desconcertante. El de Rimbaud –"J´ai heurté, savez-vous? d´ incroyables Florides"– avisa sobre la condición inesperada y azarosa del descubrimiento del centro a todo anhelo, la Florida, mientras que el de Juan Ramón, "Todas las rosas son la misma rosa" previene frente a la dispersión múltiple de la búsqueda, cuando la reflexión sobre cualquier objeto singular participa a la sensibilidad advertida el regalo de la experiencia global. La situación del hombre precavido, al hacer de su reflexión el centro anhelado por un universo pronto a desvelársele, precipita una sucesión milagrosa de vivencias únicas. No se afirma el hallazgo, el descubrimiento; el hombre proclama la sorpresa del encuentro feliz, el tropezarse inesperado. Lo que súbitamente comparece es la esencia eterna e inmutable de la realidad, más allá de las diferencias accidentales y fenoménicas. La fuente del desvelamiento portentoso se funda en la perspicacia del observador, no en la idoneidad específica del instante o del punto de reflexión:

Con la Florida tropecé
Si el azar no era ya mi fe,
Mi esperanza en acto era el viaje
¿El destino creó el azar?
Una ola fue todo el mar.
El mar es un solo oleaje.

"Esperanza en acto"; he aquí, si acaso, el único hábito imprescindible, el único objeto de prudencia y de consejo. Disponibilidad inextinguible hacia la espera del momento culminante y decisivo. El cruce de la experiencia con la revelación no es objeto de previsión, sino convencimiento longánime de certeza; seguridad de que habrá de producirse, por más que la condición inesperada y enigmática de su desencadenamiento alce a veces entre el hombre y el secreto el muro infranqueable del desaliento. Y como consecuencia de la ascesis la "concentración" de la realidad, principio de la revelación definitiva; la reducción de la complejidad real a la estructura mínima del síntoma. Entre las formulaciones de Juan Ramón y de Guillén media la distancia de la abstracción metafísica. La experiencia de Juan Ramón empareja involuntariamente el quietismo, la renuncia a la multiplicación de la experiencia; la de Guillén ahínca en el principio de la síntesis esencial, sin cegar el curso a ninguna corriente, pretérita o futura, de experiencia.

¡Oh concentración prodigiosa!
Todas las rosas son la rosa
Plenaria esencia universal.
En el adorable volumen
Todos los deseos se resumen
¡Ahínco del gozo total!

Antonio García Berrio, 1985, *La construcción imaginaria en Cántico de Jorge Guillén, Université de Limoges.*

6.3.10.– *El comentario pragmático lingüístico*

El comentario **pragmático lingüístico** se propone alcanzar dos objetivos fundamentales y convergentes: por un lado, pretende abordar el tratamiento lingüístico–textual y pragmático–lingüístico de las diferentes partes del discurso –artículo, sustantivo, verbo...– y, por otro, contribuir con sus análisis a la mejor comprensión de las diferencias entre el discurso literario y el no literario.

Parte del supuesto de que es precisamente en el análisis de los textos donde se plantean y se resuelven los problemas lingüísticos, y se identifican los rasgos definidores del arte verbal. Esta corriente crítica presupone, además, que es en la consideración pragmática –en el contexto comunicativo general– donde mejor se puede estudiar los múltiples significados y los diversos valores de los textos literarios.

Como modelo de este tipo de comentarios nos pueden servir los siguientes fragmentos del trabajo de Francisco Chico Rico:

Modelo ilustrativo de comentario pragmático lingüístico

El artículo gramatical en la dinámica del texto literario

El tratamiento del artículo gramatical desde esta perspectiva (pragmático-lingüística) no ofrece considerable dificultad por su condición de signo lingüístico metatextual, es decir, operativo en el nivel intensional o contextual en tanto en cuanto constituye un signo lingüístico adnominal ("con función de referencia *nominal*"[1]), que, en general, como todas las expresiones deícticas o indexicales, remite a determinados componentes del "ámbito textual", contribuyendo a la expresión de los tres modos bühlerianos de mostración[2], a saber, la *demonstratio ad oculos*, la *deixis* en phantasma -deixis mostrativa contextual y deíxis evocadora contextual respectivamente, puesto que orientan hacia determinados sectores de la realidad extralingüística o del conocimiento enciclopédico del mundo propio de cada uno de los participantes en el proceso- y la anáfora- catáfora-deíxis fórica cotextual, en tanto que lo hace hacia la estructura propiamente textual-manifestativa[3]. De ahí que el artículo, en un intento de ser redefinido desde planteamientos netamente estructural- funcionalista[4], forme parte de la subcategoría adjetivo-deíctica, basándonos en el contenido semántico exclusivamente endodeíctico que lo informa[5], ya que desempeña las funciones de complementación sémica nominal, no de un morfema, como casi siempre ha dicho la gramática estructural[6], sino de un adjetivo, como de alguna forma señaló una parte de la gramática tradicional[7].

El artículo, pues, analíticamente considerado, dirige la atención del receptor a una u otra parte del texto o al resto de las parcelas contextuales del "ámbito textual"[8], a informaciones posteriores todavía no conocidas en relación a su aparición en el texto, actuando, por consiguiente, como elemento deíctico contextual catafórico; por el contrario, el artículo determinado le orientará hacia informaciones anteriores, conocidas por él previamente a través de su conocimiento del texto interpretado hasta ese momento o del entorno contextual en el que aparece[9], comportándose como elemento deíctico contextual anafórico *o como elemento deíctico contextual mostrativo (demostratio ad oculos)* y evocador *(deixis en phantasma).*

[...] la ausencia microestructural de artículo no siempre puede explicarse en términos de rasgos estilísticos de "esencialidad"[10]. Estudios más exhaustivos han demostrado que la repercusión fundamental de la falta de artículo sobre cualquier sustantivo supone no sólo un cierto grado de indeterminación, a veces esencial[11], a veces cuantitativo-delimitativa[12], sino también un alto grado de determinación existencial[13] [...]

---

(1) Carbonero Cano, Pedro, 1979: 25–26.

(2) Bühler, 1979: 98–166.

(3) Chico Rico, 1986.

(4) Vera Luján, 1979.

(5) Chico Rico, 1986.

(6) Alarcos, 1978.

(7) Seco, 1967).

(8) Weinrich, 1961: 211.

(9) Slama-Cazacu, 1970.

(10) Alarcos, 1978; Alonso, 1973.

(11) Alarcos, 1978; Alonso, 1973.

(12) Sáchez de Zavala, 1976: 196 ss.

(13) Lázaro, 1975.

Desde el punto de vista textual o, mejor, textual–comunicativo al que nos adscribimos y defendemos, y también desde una perspectiva estilística, el problema que tratamos podría entenderse mejor si atendiéramos a los criterios que más arriba nos servían para definir la naturaleza funcional de los artículos determinados e indeterminados. Realmente, si la presencia de artículo contribuye de manera diferente a la orientación del receptor en su proceso interpretativo dentro del "ámbito textual", la ausencia de artículo lo que hace precisamente es prescindir de esas intrucciones de carácter atencional, propiciando sobremanera la creación de un sentimiento de relajación en el receptor e invitándole a idear por sí mismo su propia caracterización semántico–extensional del sustantivo implicado, a partir, claro está, de sus conocimientos léxicos. La similitud de comportamiento pragmático entre los casos de ausencia de artículo y de presencia de artículo indeterminado desprovisto de complementación informativa posterior, en este sentido, es total.

Algo parecido podría decirse con relación a todos aquellos casos en los que los artículos *el* y *un* pueden alternar sin modificar ostensiblemente el significado exacto de su articulado. Otra cuestión muy diferente consiste en determinar cuáles sean posible, cuestión de la que aquí no nos ocupamos. Pero, indudablemente, las motivaciones que inducen al emisor a elegir uno u otro creo que están basadas en las específicas intenciones estilístico–pragmáticas que estamos estudiando. F. Lázaro Carreter[14] aduce que la misma Academia se da cuenta de que en ciertos contextos tan determinante es *el* como *un*, en ejemplos como:

1. [1.1] *Un* hombre cauto no acomete empresas superiores a sus fuerzas.

   [...] *El* hombre cauto no acomete empresas superiores a sus fuerzas.

2. [...] Juana canta como *un* ruiseñor.

   [...] Juana canta como *el* ruiseñor.

Las diferencias, tanto en 1 como en 2, no parecen, verdaderamente, radicar en la referencialidad de los respectivos sustantivos, *sino, sobre todo*, en la diversidad de estímulos orientativos que en el proceso analítico detecta el receptor. Mientras que [1.1] y [2.1] crean en nosotros expectativas de atención intensas en torno a la composición sémica completa y correcta –no lograda todavía hasta el momento de su recepción– de uno y otro articulado, los ejemplos [1.2] y [2.2] nos remiten directamente a conocimientos sobre dichos articulados supuestamente ya adquiridos cotextual o contextualmente, estando exentos, por tanto, de intereses informativos relevantes. [...]

El [...] *texto* [la canción V de Garcilaso de la Vega, más conocida como Ode ad Florem Gnidi], en relación con el tema que nos interesa, contiene una desproporción enorme entre el número de ocurrencias de las formas determinadas del artículo y el de las formas indeterminadas. Concretamente, junto a cincuenta y cinco artículos determinados, sólo aparece un indeterminado al comienzo del poema (v.2). La supremacía cuantitativa del primero frente al segundo en cualquier discurso de lengua castellana es relativamnete normal si nos fijamos en algunos estudios de tipo estadístico, como el llevado a cabo por R. Lapesa[15], donde se descubre que el uso del artículo determinado es considerablemente mayor que el indeterminado en los textos literarios/poéticos y que el del indetermindo aumenta, aunque en proporciones menores, en los textos de lengua estándar, en detrimento del número total de artículos determinados. Dicha desproporción en la oda horaciana de Garcilaso, y haciendo abstracción completa de todo el resto de rasgos constructores de ese gran complejo artístico, nos conduce directamente a su indudable consideración poética. [...]

Resulta evidente, según se desprende de la exposición, que el carácter informativo del artículo determinado e indeterminado y su ausencia es diferente. En términos generales, el artículo determinado introduce información conocida, implícita en uno u otro componente del "ámbito textual", mientras que el indeterminado provee informaciones totalmente nuevas, no previstas en dicho "ámbito textual". Desde un punto de vista dinámico–comunicativo, el artículo determinado es introductor de información temática y el indeterminado lo es de información remática. La alternancia y sucesividad de uno y otro proporcionará, lógicamente, al texto la imprescindible dinamicidad de que siempre consta en situaciones de viabilidad [...].

Junto a ello, puesto que la ausencia articular no se halla necesariamente sujeta ni a posibles influencias informativas previas ni tampoco a cualquier tipo de amplificación posterior, es

(14) Lázaro, 1975: 348.

(15) Lapesa, 1976.

decir, exime al sustantivo afectado de las tensiones deícticas ya estudiadas, suscitando en el receptor una descodificación sémica del mismo pragmática y desautomatizada [...], pues ésta dependería ante todo de sus particulares conocimientos léxico-enciclopédicos, del tiempo y del lugar en el que la recepción se lleva a cabo -con lo que uno y otro presuponen en relación al estado físico y psíquico del receptor- y, en definitiva, de todos aquellos factores extralingüísticos más amplios que determinan la comunicación -entendidos conjuntamente como "komplexe Voraussetzungssitatio" o situación compleja de suposición, según las teorías comunicativas de S.J. Schmidt[16]-, podríamos argüir su condición informativa media, en tanto que aquel articulado ni sería completamente consabido ni actuaría como elemento aperturista de todo un horizonte de expectativas de información futura cotextual acerca de sí mismo.

Tales características [...] pueden conducirnos a la estructura de la información, cualitativamente considerada, en la oda de Garcilaso [...]. [...] se trata de una estructura especialmente temática, en la que predomina con mucho el nivel de la baja informatividad sobre la media, a la que podríamos calificar de psicológica, y, especialmente, sobre la máxima, cuya operatividad, desde esta perspectiva, establecería las bases fundamentales generadoras del desarrollo y la progresión temáticos textuales. El único artículo indeterminado del texto está exento de su eficacia remática al funcionar de la misma forma que la ausencia articular, según dijimos más arriba, debido a su comportamiento no fórico.

Así pues, lo que Garcilaso ha conseguido, ante todo, es una alta concentración de conceptos fácilmente comprensibles por quien recibe el texto. No olvidemos que ésta es una de las pocas composiciones del gran poeta castellano en la que su importante lirismo interior y subjetivo (que vendría dado en términos de supremacía general de sustantivos sin artículo) y su profunda fuerza psicológica (que lo haría en una especial utilización de los artículos determinados e indeterminados) es sustituido por una situación, por encima de todo, objetiva, vista desde fuera, puesto que no habla por él, sino por un amigo, Mario Galeota, a una dama, doña Violante Sanseverino, con intenciones muy específicas.

No queremos decir con ello que dicha estructura o estructuras parecidas contribuyan definitivamente a caracterizar lo literario/poético o, más concretamente, lo lírico, frente a otros tipos de discurso, pero está claro que constituyen "síntomas privilegiados y corrientes de insistencia que, sin dejar de ser genéricamente mecanismos existentes en el sistema general de "lengua", es indiscutible que constituyen síntomas o indicios de un entendimiento especial de la lengua, al que se suele llamar literario o poético"[17]. y, definitivamente, sí parece que un escaso nivel informativo, dependiente de una mínima alternancia articular temático-remática, y, por consiguiente, una amplia dependencia del contexto, latamente entendido, provocan un efecto psicológico retardatorio, estático y atemporal, tendente, entre otras cosas, a la ambigüedad y al polisentido[18], que caracterizan una gran parte de la producción artística. No en balde A. J. Greimas fundamentó la especificidad de la lengua literaria en hechos de progresivo agotamiento informativo a lo largo del discurso[19]. "Tal fenómeno general -explica Greimas- queda sistematizado en la clausura del discurso. Gracias a ésta, que ya tiene la virtualidad de contener la avalancha de las informaciones, la redundancia cobra una nueva significación y, en vez de constituir una pérdida de información, valoriza los contenidos seleccionados y clausurados. La clausura transforma así el discurso en objeto estructural y la historia en permanencia"[20].

Francisco Chico Rico, "El artículo en la dinámica del texto literario", en *Estudios de Lingüística*, 3, 1985-1986: 87-111.

(16) Schmidt, 1978.

(17) García Berrio, 1979. 126.

(18) Greimas, 1973; Ramón Trives, 1981.

(19) Greimas, 1973: 318).

(20) Greimas, 1973: 318.

6.3.11.– *El comentario referencial*

El **comentario referencial** consiste en el análisis y en la explicación del referente complejo del texto literario, del modelo de mundo o conjunto de reglas de la imaginación por el que dicho referente se rige, del proceso de transformación de este referente complejo en texto de lenguaje artístico y, asimismo, del resultado de tal transformación. En el comentario referencial es fundamental la elucidación del modelo de mundo, pues de éste depende el referente complejo, es decir, la estructura de conjunto referencial que el autor establece a propósito de su representación en la obra. La adscripción del modelo de mundo concreto de una obra literaria a los tipos de modelo de mundo correspondientes a lo verdadero, a lo ficcional verosímil o a lo ficcional inverosímil determina la índole referencial, esto es, semántico–extensional de la estructura de conjunto referencial y, por tanto de la obra objeto de comentario.

El **comentario referencial** no se limita al ámbito de la extensión, al espacio del referente, sino que también se sitúa en la intensión, en la construcción semántico–intensional del texto y, por ello, en el texto mismo, pues en la literatura los referentes complejos de las obras no existirían si no fuera por el texto de lenguaje artístico que los representa y los sostiene. El **comentario referencial** atiende, como se ha indicado, al paso o transformación de la extensión a la intensión, paso que es denominado intensionalización y del que depende la configuración textual del referente complejo.

Modelo ilustrativo de comentario referencial

En el texto que reproducimos a continuación, Tomás Albaladejo hace un **comentario referencial,** mediante el análisis de los modelos de mundo que rigen las estructuras de conjunto referencial, examina y define el sistema de mundos de las novelas cortas de Clarín, tanto en sus estructuras de conjunto referencial como en sus macroestructuras textuales.

Los modelos de mundo de las novelas cortas de Clarín

Cada una de las estructuras de conjunto referencial cuyas descripciones hemos ofrecido al presentar las organizaciones de mundos precedentes, que, intensionalizadas, constituyen las estructuras de sentido de las novelas cortas objeto de estudio, está regida por un modelo de mundo. Como es sabido, es según dicho modelo de mundo, que es construido por el autor, cómo en la producción textual se establece la estructura de conjunto referencial que es expresada por el texto al reproducirse en su estructura de sentido aquélla; en la recepción textual el lector determina el modelo de mundo a partir de su estructura de sentido del texto y según el modelo de mundo es reconstruida por el receptor la estructura de conjunto referencial; para establecer el modelo de mundo activan los autores y los lectores –éstos en la dirección de análisis y aquéllos en la de síntesis –el mecanismo lingüístico-comunicativo que en la TeSWeST ampliada II reproduce el componente de cuarto grado de constitución de modelo de mundo. Puesto que un modelo de mundo está formado por las reglas según las cuales está constituido el mundo del texto, esto es, el conjunto de mundos y submundos por el que la estructura de conjunto referencial expresada por el texto está formada, dependiendo de tales reglas la existencia o no existencia de seres y la verdad o falsedad de estados, procesos y acciones en cada uno de los submundos, la descripción de un modelo de mundo coincide con la de la organización de mundos que del mismo depende.

Ha de entenderse, pues, que el modelo de mundo de un texto determinado tiene la misma constitución que la estructura de conjunto referencial que dicho mundo expresa, estando formado el modelo de mundo por una serie de reglas que coinciden con los elementos semánticos que constituyen cada uno de los submundos de aquella estructura. Lo que un submundo de la estructura de conjunto referencial es un elemento semántico forma parte del modelo de mundo como regla de la que depende dicho elemento semántico; por tanto, un modelo de mundo como, por ejemplo, el correspondiente a la novela corta *Doña Berta* tiene unas reglas que son idénticas a los elementos semánticos de la organización de mundos de la estructura de conjunto referencial que ha sido descrita en páginas anteriores de este capítulo; por ello, para evitar reiteración, no presentaremos las descripciones de los modelos de mundo de las nueve novelas cortas objeto de análisis, entendiendo que tales modelos de mundo pueden tenerse presentes a partir de las descripciones de las armazones de mundos ofrecidas, siempre que se tenga en cuenta que las unidades que en éstas son elementos semánticos son reglas en los modelos de mundo, en las cuales éstas están, como dichos elementos, ordenadas por submundos.

En el capítulo segundo hemos presentado tres tipos de modelos de mundo a los que responden las estructuras de conjunto referencial de los textos verdaderos, ficcionales verosímiles y ficcionales inverosímiles. A continuación, para establecer su situación en relación con los tipos de modelo de mundo, nos ocupamos de los modelos de mundo de las novelas cortas de Leopoldo Alas, modelos de mundo de los que dependen las estructuras de conjunto referencial de éstas y, consiguientemente, sus estructuras de sentido.

El modelo de mundo de *Pipá* está formado por las reglas que constituyen los mundos A,B,C,D,E,F,G y H de este modelo, a los que corresponden los mundos homónimos de la estructura de conjunto referencial de esta novela corta. Las reglas de este modelo de mundo pertenecen

a modelos de mundo de tipo I, de tipo II y de tipo III: la regla de la que depende el elemento semántico "existe Pipá" es regla de la realidad y por tanto corresponde a un modelo de mundo de tipo I, así como las reglas que rigen aquellos otros elementos semánticos de la vida de Pipá que son reales, como el elemento "es verdadero que Pipá es temido por la sociedad", pero otras muchas reglas son de modelo de mundo de tipo II, aquellas que rigen elementos semánticos de la vida de Pipá que no son verdaderos, sino ficcionales verosímiles, como el elemento "es verdadero que Pipá asiste con Irene al baile de carnaval", construyéndose de este modo un mundo ficcional verosímil sobre unas bases reales, dado que Pipá, personaje sobre el que Clarín escribió una obra literaria, existió en la realidad[21]; hay en este modelo de mundo, además, reglas que pertenecen al modelo de mundo de tipo III, que son aquellas de las que dependen elementos semánticos del submundo imaginado del mundo A, como elemento "es verdadero que Irene participa en un baile de máscaras en una región encantada en la que también está Pipá" o los elementos que componen el submundo imaginado del mundo G, de Irene, hija de la marquesa de Híjar.

La necesaria aplicación de la ley de máximos semánticos al modelo de mundo de *Pipá*, que contiene reglas pertenecientes a modelos de mundo de los tipos I, II y III da como resultado la adscripción de dicho modelo al tipo III, al existir una acumulación recursiva de elementos de diferentes tipos de modelo de mundo que determina que el modelo se sitúe en aquel tipo de modelo de mundo al que pertenecen las reglas de mayor nivel semántico, esto es, de mayor alejamiento de la realidad; para esta adscripción se ha puesto en práctica la sección *d* de la ley de máximos semánticos; sin embargo, como en el capítulo II ha quedado expresado, existen restricciones a la mencionada ley, debiendo ser aplicada en este caso la restricción *r4*, por la cual, al ser de carácter imaginario los submundos en los que están incluidos los elementos semánticos gobernados por las reglas de modelo de mundo de tipo III, la ley de máximos no alcanza a estas reglas, operando solamente sobre las reglas de modelo de mundo de tipo I y de tipo II, de modo que el modelo de mundo de la novela corta *Pipá* queda adscrito al tipo II, de lo ficcional verosímil. Las reglas de modelo de tipo I que hay en este modelo de mundo atañen a elementos semánticos, o a componentes de éstos, de carácter fundamental en la estructura de conjunto referencial de este texto.

La existencia de informaciones fundamentales de modelo de tipo I en forma de reglas en un modelo de mundo de tipo II implica que este modelo y, por tanto, la estructura de conjunto referencial de él dependiente, aun siendo de naturaleza ficcional verosímil, están centrados en personajes o hechos reales, que son presentados literariamente y acompañados de informaciones propias de modelo de mundo de tipo II por medio de las cuales el modelo de mundo adquiere la condición de ficcional verosímil. Las informaciones accesorias de modelo de mundo de tipo I son aquellas relativas a circunstancias locales, temporales, históricas, etc. en las que están situados los personajes y hechos referidos por el texto.

El modelo de mundo de *Avecilla* está constituido por las reglas que forman los mundos A, B, C y D del mismo, a los que corresponden los mundos homónimos de la estructura de conjunto referencial. Sus reglas son de modelos de mundo de tipo II y de tipo III, si bien hay en algunas reglas componentes propios de modelo de mundo de tipo I, como es el caso del Ministerio de Fomento, que forma parte de la regla que gobierna el elemento semántico *6* del submundo real efectivo del mundo A, componentes que, a diferencia de las reglas de modelo de mundo de tipo I del modelo de *Pipá*, no tienen correspondencia en elementos semánticos de carácter fundamental, sino accesorio. Las reglas del modelo de mundo de *Avecilla* son reglas de modelo de tipo I, excepto las que rigen los elementos semánticos del submundo soñado del mundo A y de los submundos imaginados del mundo A y del mundo C, que son de modelo de mundo de tipo III. De acuerdo con la ley de máximos semánticos pertenecientes a submundos imaginarios, el modelo de mundo de esta novela corta es adscrito al tipo II, de lo ficcional verosímil.

El modelo de mundo de *Las dos cajas* lo forman las reglas que componen sus mundos A, B, C, D y E, a los que corresponden los mundo homónimos de la estructura de conjunto referencial expresada por este texto. Dichas reglas son de modelo de mundo de tipo II, por lo que a este tipo se adscribe el modelo de mundo de esta novela corta, que es ficcional verosímil, pues algunas informaciones accesorias propias de modelo de tipo I están sujetas a la ley de máximos semánticos.

---

(21) Sobre la existencia de Pipá, véase lo expresado por Leopoldo Alas en *Mis plagios*, folleto en el que responde a la crítica de Bonafoux; escribe Clarín al respecto: "Pero es el caso que Pipá está tomado del natural; vivió y murió en Oviedo; fue tal como yo lo pinto, aparte las necesarias alteraciones a que el arte obliga". Citado por M. Baquero Goyanes, *El cuento español en el siglo XIX*, cit., p. 535: Véase también P. Sainz Rodríguez, *La obra de Clarín*, cit. p. 71, a propósito de la observación naturalista de nuestro autor y de la incorporación de personajes de la realidad efectiva; cfr. igualmente Laura de los Ríos, *Los cuentos de Clarín. Proyección de una vida*, cit. p. 15.

El modelo de mundo de *Zurita* está formado por las reglas integrantes de sus mundos A, B, C, D y E, a los que corresponden los mundos de la estructura de conjunto referencial. Dichas reglas son de modelo de mundo de tipo II, si bien hay algunos componentes de reglas pertenecientes a la realidad, como es el caso de la ciudad de Madrid y de la Universidad Central, no teniendo carácter fundamental en la estructura de conjunto referencial los correspondientes componentes de elementos semáticos. Por la ley de máximos semáticos el modelo de mundo de *Zurita* se adscribe al tipo II, de lo ficcional verosímil.

El modelo de mundo de *Superchería* está constituido por las reglas de los mundos A, B, C, E, F y G del mismo, cuyos mundos correspondientes en la estructura de conjunto referencial son los ya descritos en este capítulo. Dichas reglas son de modelo de mundo de tipo II y de modelo de mundo de tipo III, existiendo algunos componentes propios de modelo de tipo I, como las ciudades de Madrid y Guadalajara, que forman parte de reglas que rigen elementos semánticos en los que se encuentran, como componentes de los mismos, las unidades referenciales correspondientes, provistas de carácter accesorio. Las reglas de modelo de mundo de tipo III gobiernan elementos semánticos que forman parte del submundo imaginado del mundo D. Según la ley de máximos semánticos, que es afectada también en este caso por la restricción *r4*, el modelo de mundo de esta novela corta es adscrito al tipo II.

El modelo de mundo de *Cuervo* está formado por las reglas que componen sus mundos A, B, C, D y E, reglas que gobiernan los elementos semánticos de los mundos homónimos de la estructura de conjunto referencial de esta novela corta. Se trata de reglas de modelo de mundo de tipo II, si bien hay alguna unidad referencial que atañe al modelo de mundo de tipo I. Por la ley de máximos semánticos este modelo de mundo es de tipo II.

El modelo de mundo de *Doña Berta* lo forman las reglas por las que están constituidos sus mundos A, B, C, D, E, F y G y por las que, consiguientemente, están gobernados los elementos semánticos de los mundos de la estructura de conjunto referencial. Las reglas de este modelo de mundo pertenecen a modelo de tipo II, si bien hay componentes de regla tales como Asturias y Madrid que corresponden a modelo de mundo de tipo I. Por tanto, siguiendo la ley de máximos semánticos, el modelo de mundo de *Berta* ha de ser adscrito al tipo II como modelo de mundo ficcional verosímil.

El modelo de mundo de *El Señor* consta de las reglas que forman los mundos A, B, C, D y E que integran dicho modelo: estas reglas gobiernan los elementos semánticos por los que están constituidos los diferentes submundos de los mundos de la estructura de conjunto referencial de este texto. Siendo las reglas de este modelo de mundo propias de modelo de tipo II, es éste el tipo al que se adscribe, aunque posee alguna información no fundamental propia de modelo de tipo I, a la que afecta la ley de máximos semánticos.

El modelo de mundo de *El cura de Vericueto* está constituido por las reglas de sus mundos A, B, C, D y E, a los cuales corresponden los mundos A, B, C, D y E de la estructura. Estas reglas son de modelo de mundo de tipo II, por lo que el de este texto es adscrito a dicho tipo, si bien contiene alguna información accesoria propia de modelo de tipo I, que está sujeta a la ley de máximos semánticos.

* * * * * *

Las anteriores novelas cortas se caracterizan, como se ha visto, por expresar estructuras de conjunto referencial regidas por modelos de mundo tipo II y, por consiguiente, por poseer estructuras de sentido que contienen armazones de mundos intensionalizados que responden a tales modelos de mundo. Son, pues, las novelas cortas de Clarín textos ficcionales verosímiles, al quedar absorbidas en los modelos de mundo mencionados las informaciones correspondientes a modelo de mundo de tipo I, en su caso, y al aplicarse restricción a aquellas otras pertenecientes a modelo de mundo de tipo III, en el caso de que estén presentes. Los modelos de mundo de *Pipá, Avecilla* y *Superchería* poseen informaciones de tipo III que no determinan el tipo de aquéllos; el modelo de mundo de *Pipá* esta provisto, además de informaciones fundamentales propias de modelo de mundo de tipo I, mientras que los modelos de mundo de *Avecilla, Zurita, Superchería, Cuervo, Doña Berta, Las dos cajas, El Señor* y *El cura de Vericueto* contienen informaciones de modelo de mundo de tipo I que no tienen carácter fundamental.

Tomás Albaladejo, 1986, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*, Universidad de Alicante: 251-258.

7.0.– EL COMENTARIO DE LOS GÉNEROS LITERARIOS

Los **géneros literarios**[1] –modificándose y adaptándose a las necesidades de cada época– constituyen los grandes cauces temáticos y formales por los que han discurrido las creaciones literarias. Estas "formas básicas de presentación literaria" (Kurt Spang, 1993: 24) han servido, al menos, para agrupar de manera articulada la "selvática floración" de formas literarias. Debemos advertir que, aunque no se deben usar como una escala jerárquica de valores estéticos, las definiciones de los géneros literarios proporcionan al crítico un valioso instrumental descriptivo e interpretativo ya que, como afirma Miguel Angel Garrido Gallardo, "parece que no debe caber duda acerca de que el estudio de los **géneros literarios** es una encrucijada privilegiada para otear los principales problemas de la teoría de la literatura atendiendo a la vez a la creación individual, al componente lingüístico y al factor social" (1988: 25), los tres factores fundamentales de la comunicación literaria.

(1) Véanse Tomás Albaladejo Mayordomo, 1992, *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus; Miguel Angel Garrido Gallardo (ed.), 1988, *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco; Alfonso Martín Jiménez, 1993, *Mundos de texto y géneros literarios*, Universidade da Coruña; Kurt Spang, 1993, *Géneros literarios*, Madrid, Síntesis; VV.AA., 1986, *Théorie des genres*, Paris, Seuil.

7.1.0.- LAS PROPIEDADES COMUNES A LOS DIFERENTES GÉNEROS

Los textos literarios poseen varias propiedades que, aunque en distinto grado y proporción, son comunes a los diferentes géneros. Las más importantes son las siguientes:

1.- Ficcionalidad,

2.- Ambigüedad,

3.- Connotación y

4.- Belleza.

7.1.1.- *Ficcionalidad*

Los textos literarios se caracterizan por el grado de **ficcionalidad** ya que no sólo crean un mundo original y autónomo sino que también proponen una manera peculiar de relacionarse con la realidad extraliteraria. Se diferencian de los demás escritos, en primer lugar, porque no se refieren a la realidad externa para "contarla" –describirla o narrarla– de una manera fiel y objetiva. En los textos periodísticos o históricos, por ejemplo, lo que interesa al lector no es la escritura sino los objetos o los hechos a los que se refieren, los que describen o narran dichos escritos. El texto referencial es válido en la medida en que es "transparente" y deja ver lo que ocurre fuera, los sucesos "extraliterarios", en la medida en que reflejan la realidad objetiva: los referentes.

La literatura, por el contrario, aunque puede partir de un hecho real –o quiere dar la impresión de que es real– construye una historia más o menos ficticia, más o menos inventada. Pretende ser creíble pero no retrata o reproduce la realidad. Desfigura los hechos, los recrea o los crea. Las cosas que cuenta la literatura se parecen a las que se viven, pero no coinciden totalmente, son "verosímiles" –pueden ocurrir o haber ocurrido– pero no necesariamente como las refiere el texto literario. Tienen algo de verdad o de realidad pero no toda. Este es el sentido de la "mímesis aristotélica"; ésta es la manera de "imitar" de las obras de arte. El lenguaje literario es semánticamente autónomo porque tiene poder suficiente para organizar y para estructurar mundos enteros regidos por leyes propias. Por eso precisamente el lenguaje literario debe ser más **explicado** que **verificado**: este lenguaje constituye un discurso contextualmente cerrado y semánticamente orgánico e instituye una verdad propia.

A pesar de estas afirmaciones y aunque podemos decir que tanto los acontecimientos más trascendentales narrados como los detalles más inadvertidos penden irresistiblemente de la determinación todopoderosa del escritor, no debemos olvidar que la "creación literaria" no es tal creación en el sentido estricto del término –no surge "ex nihilo"– sino que, por el contrario, está integrada por un conglomerado, por una agrupación

de fragmentos preexistentes, un mosaico, un conjunto de piezas recogidas del entorno. Las palabras que emplea pertenecen a una lengua, patrimonio común de los destinatarios de la obra, y los contenidos tienen un fundamento referencial en el mundo externo o en la experiencia interna del escritor.

Tras las anteriores consideraciones, podemos afirmar que la literatura es un reflejo parcial y concentrado de objetos, personas, hechos, acciones, en definitiva, de realidades infinitas y dispersas. La creación consiste en una selección original de datos que cada autor recoge de la vida y que dispone también de una forma original. Dicha contemplación selectiva de la realidad psicológica o social y su disposición lineal según un orden propio constituyen la base objetiva sobre la que se construye la literatura –un poema, una novela o un drama– y el fundamento real en el que se sustentan la invención poética y la crítica literaria. Sin este apoyo realista, la obra perdería la verosimilitud de la que hemos hablado anteriormente y, difícilmente, podría despertar el interés exigible a una obra de tal naturaleza.

Todas estas consideraciones tienden a justificar un tipo de crítica que podríamos llamar "referencial" y que consiste en identificar las referencias geográficas, históricas, antropológicas, etc. de la obra literaria o, en otras palabras, en definir su grado de correspondencia con la realidad extraliteraria[2].

7.1.2.– *Ambigüedad*

El texto literario usa la lengua de una manera peculiar ya que se sirve de los valores polisémicos de los términos que utiliza. Podemos, incluso, decir que la literatura es también un peculiar juego de palabras. Mediante el empleo de vocablos de varias significaciones genera en los lectores expectativas múltiples y ofrece respuestas sorprendentes. La literatura tiene mucho que ver con las adivinanzas y con los acertijos. Propone cuestiones que despiertan la curiosidad, estimulan el interés, mantienen la atención y, finalmente, sorprenden con la solución menos esperada.

Una de las finalidades de la escritura literaria es sugerir. Hacer que el lector imagine y sueñe. Por eso, los textos literarios poseen unos significados múltiples y ambiguos que, progresivamente, se van determinando por el contexto y por la situación literarios: género, época, autor, tema, etc. y, sobre todo, por la imaginación del lector.

7.1.3.– *Connotación*

Los textos literarios despiertan ideas y emociones, estimulan la imaginación y hacen soñar. La literatura emplea palabras y habla de situaciones que reproducen experiencias anteriormente vividas por el lector, formulan deseos o temores que anidan, de manera más o menos consciente, en la mente y en el corazón del lector.

La literatura consigue que palabras pertenecientes al uso común –agua, tierra, luna, pan– alcancen una singular fuerza expresiva y múltiples resonancias emotivas. El autor literario, cuando escribe, descubre, en un gesto de generosidad, lo más auténtico de su interior y desvela lo más noble (o lo más innoble) de su intimidad. Cuando, por ejemplo, un novelista describe un paisaje, cuando narra una acción o retrata a un personaje,

(2) Cf. Tomás Albaladejo, 1986, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*, Universidad de Alicante; 1992, *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus; W. Booth, 1974, *Retórica de la ficción*, Barcelona, Bosch; U. Eco, 1979, *Lector in Fábula*, Barcelona, Lumen; G., Genette, 1972, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989; 1991, *Fiction et diction*, Paris, Seuil; F. Martínez Bonati, 1992, *La ficción narrativa (Su lógica y ontología)*, Murcia Publicaciones de la Universidad; J.M. Pozuelo, 1993, *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis; D. Villanueva, 1992, *Teorías del realismo literario*, Madrid, Espasa–Calpe.

nos ofrece su interpretación personal, su valoración propia de lo que le rodea. El poeta alcanza la expresión de la realidad precisamente porque la recibe y la siente a su manera.

En la literatura hay verdad en la medida en que nos ofrece el resplandor del misterio que habita en el ser de las cosas, pero también hay verdad en la medida en que nos habla con sinceridad un hombre. El contenido de la intuición literaria es la realidad de las cosas del mundo, de la historia, y también la subjetividad del escritor, ambas oscuramente transmitidas a través de una emoción.

7.1.4.– *Belleza*

Sabemos que una obra es bella porque produce efectos placenteros de naturaleza estética. Si nos referimos a la escritura, entendemos por textos bellos aquellos que, además de su carácter ficticio, ambiguo y connotativo, poseen unidad entre su contenido y su expresión, equilibrio entre sus diferentes partes, coherencia en la articulación de los sucesivos pasajes y armonía en su representación acústica y gráfica.

La identificación de estos caracteres constituyen el punto de partida y, a la vez, la meta del comentario de texto. El conocimiento y la aceptación de estos rasgos son necesarios para que el crítico que pretende hacer el comentario adopte la postura adecuada y para que los lectores los usen como guías orientadoras de los diferentes pasos que les lleven al resultado deseado: una lectura conscientemente grata y deleitosa.

La función de la crítica literaria es interpretar y valorar la naturaleza y la calidad literarias o, en otras palabras, calibrar el grado de ficcionalidad, de ambigüedad, de connotación y de belleza del texto.

Ejercicio práctico

Como ejercicio práctico proponemos la lectura y el análisis del siguiente poema de Federico García Lorca. Se utilizarán como criterios las cuatro características anteriormente descritas. Como fórmula sencilla de aplicar en el comentario pueden servir las preguntas formuladas tras el poema.

Baladilla de los tres ríos

A Salvador Quintero

El río Guadalquivir
va entre naranjos y olivos.
Los dos ríos de Granada
bajan de la nieve al trigo.

¡Ay, amor
que se fue y no vino!

El río Guadalquivir
tiene las barbas granates.
Los dos ríos de Granada,
uno llanto y otro sangre.

¡Ay, amor
que se fue por el aire!

Para los barcos de vela
Sevilla tiene un camino;
por el agua de Granada
sólo reman los suspiros.

¡Ay, amor
que se fue y no vino!

Guadalquivir, alta torre
y viento en los naranjales,
Darro y Genil, torrecillas
muertas sobre los estanques.

¡Ay, amor
que se fue por el aire!

¡Quién dirá que el agua lleva
un fuego fatuo de gritos!

¡Ay, amor
que se fue y no vino!

Lleva azahar, lleva olivas,
Andalucía, a tus mares.

¡Ay, amor
que se fue por el aire!

Federico García Lorca, 1921, *Poema del cante jondo.*

1.- ¿De qué trata el poema anterior?
2.- Explique sus interpretaciones de las siguientes expresiones: "amor / que se fue y no vino"; "amor / que se fue por el aire"; "los dos ríos de Granada, / uno llanto y otro sangre"; "por el agua de Granada / sólo reman los suspiros"; "Darro y Genil, torrecillas / muertas sobre los estanques"; "¡quién dirá que el agua lleva / un fuego fatuo de gritos!".
3.- Trate de identificar las resonancias emotivas y los significados simbólicos que despiertan las siguientes palabras: "agua", "río", "mar", "aire", "fuego", "nieve", "sangre", "camino", "estanque", "viento".
4.- Describa los procedimientos literarios que, a su juicio, son los más usados en el poema anterior y trate de explicar los efectos estéticos que producen.

Modelo ilustrativo de comentario referencial y ficcional

El siguiente comentario crítico puede servir de modelo para un análisis sobre el grado de "referencialidad" y de "ficcionalidad" de un texto literario

"Los Majos de Cádiz", de Armando Palacio Valdés[3]

A veces el móvil de la localización geográfica de una novela puede ser el de dar testimonio de la peculiaridad de un entorno social. En otras ocasiones, esa localización en un cierto lugar puede venir exigida por la búsqueda de una mayor verosimilitud para lo que ha de ser narrado. Ciertos personajes y ciertos argumentos encuadran mejor en unos determinados parajes, que les prestan ya, por el solo hecho de situarse en esas coordenadas, credibilidad ante los ojos del lector.

Para que la ficción narrativa cumpla su cometido –terapéutico, estético o de mera diversión– arrastra desde siempre esa hipoteca de que debe crear la sugestión de su *posible* realidad. Las técnicas y artificios que el género narrativo ha implantado en el transcurso de su historia se han orientado en ese sentido de propiciarle apoyos a la capacidad de fabulación del autor. Pero además de ese refuerzo de los recursos técnicos, hay atmósferas geográficas previamente conocidas o culturalmente "situadas" que ayudan en esa labor de sugestionar al lector y facilitarle su imaginaria inmersión en lo que se narra.

Un autor que se decante, por ejemplo, por una ciudad provista de un cierta tradición en determinados aspectos de su vida social, moral o económica, sabe que puede contar con la complicidad de esa atmósfera –que el lector tiene ya asumida desde antes de enfrentarse con la obra–, que se proyectará como un elemento positivo y catalizador en la evocación literaria que se lleve a efecto. Así, una serie de tradiciones culturales y literarias han impuesto unos tópicos –más o menos justificados– que juegan un papel como de acondicionadores exteriores o ambientales en la configuración de tipologías como las de *Carmen, Don Juan o Fausto*, que requieren unos "climas" muy específicos para que sus escenificaciones literarias logren la verosimilitud deseada.

Por tanto una de las cualidades previsoras de todo novelista debe ser la búsqueda de esa *adecuación* entre la trama argumental y las tipologías de los personajes de su obra y el entorno en que todo ello se va a circunscribir, ya que de ahí puede surgir la potenciación o no, de lo narrado.

A veces se escoge como marco una ciudad que no contaba con los alicientes previos en el aspecto que se quiere conjugar pero la fuerza de la obra los descubre, los saca a relucir, y se impone esa imagen, incluso para futuras narraciones. Pero la mayoría de las veces más bien se incide en una imagen ambiental ya creada, que puede ser consecuencia de factores geográficos, históricos, raciales, artísticos.

Cádiz, por ejemplo, es una de esas ciudades que por su participación en múltiples avatares históricos y por su propia singularidad geográfica –que le ha prestado tantas posibilidades con el consecuente tránsito y aglomeración de culturas– cuenta con un gran acopio de escenarios para enmarcar intrigas y tramas argumentales y darles credibilidad. Incluso ciertos fenómenos

(3) Subtitulada "Novela de costumbres", esta obra se publicó en primera edición en Madrid, en 1896. Armando Palacio Valdés había nacido en Entralgo, Oviedo en 1853, y murió en Madrid, en 1938.

sociales parecen haber tenido en Cádiz una desenvoltura y un desarrollo tan peculiar, tan diferenciado, que casi han pasado a convertirse en específicamente gaditanos. Tal como sucede con el *majismo*, que adquirió en el Cádiz dieciochesco unas connotaciones que no permiten decir que sea fenómeno exclusivo de Cádiz, pero sí que encuentra en el reducto gaditano su manifestación más viva y llamativa. Ante el empuje e invasión de modas, costumbres y hábitos extranjeros y cosmopolitas que se enseñoreaban de la ciudad, debido al auge económico y al trafico comercial, surge una reacción castiza y popular. Esta llamada hacia el cultivo de lo más "propio" tuvo en Cádiz un tono más radical que en otras partes debido a la importancia de esa misma influencia de lo extranjero, que amenazaba con borrar las peculiaridades nativas. Al calor del dinero y de la sugestión creada por la novedad, la burguesía mercantil gaditana –en la mayoría de los casos de implantación reciente en la ciudad– acogía el habla, la vestimenta o el ideario del exterior, y paulatinamente, al decir de los cronistas y viajeros, el perfil sociológico de Cádiz de la segunda mitad del siglo XVIII acusaba con sus usos una imagen de modernidad y cosmopolitismo, que despertaba el recelo de los sectores sociales que no podían o no querían implicarse en las innovaciones. En ciertos ambientes populares, sobre todo los radicados en barrios de acusada personalidad y tradición, se rechazaron las novedades –en parte por el lógico resentimiento social y en parte por la propia diferenciación que siempre implicaba la desigualdad económica– pero lo que concede a este fenómeno un carácter más significativo es el repliegue *casticista* de esas capas populares. No sólo se produce un mayor distanciamiento psicológico respecto a las *madamas* y *petimetres*, además se rinde un mayor culto a cuanto se considera que puede ser un signo de distinción de su barrio, de su territorio, de su clase. Ante el temor de que la oleada extranjerizante pudiese hacer desaparecer palabras y locuciones del habla popular, se acentúa su uso, y otro tanto acontece con vestidos, formas de comportamientos o tipos de bailes y de fiestas. Majas y majos se convierten así –apoyados a veces en una cierta aristocracia que también reaccionó contra el nuevo poder y la forma de manifestarlo desde esa burguesía emprendedora, dinámica y socialmente en ascenso– en los guardianes de supuestas esencias nativas.

La mejor fuente para tener conocimiento de las actitudes y rasgos de los majos gaditanos la constituye el sainetista Juan Ignacio González del Castillo. Durante el último tercio del siglo XVIII escribió y representó más de cuarenta sainetes que en su mayoría tienen como protagonistas a los más caracterizados representantes del majismo[4]. A través de estas piezas es posible reconstruir los valores, las motivaciones, los gustos, la moral, de todo este mundo castizo[5]. Este testimonio de González del Castillo, complementado con el de otras crónicas, recuerdos, memorias e impresiones de viajeros, muestra la vitalidad de estos ambientes, que desbordan su circunscripción de barrios, pasan a la literatura y sobre todo dan una fisonomía propia a Cádiz y se convierten en focos de irradiación con sus actitudes castizas y su fomento del cante, del baile y otras expresiones de lo popular.

Cimentada a lo largo del siglo XIX está la imagen de Cádiz como reducto geográfico y social en el que el majismo había impuesto su código de vida, es comprensible que ciertos novelistas recurriesen al marco gaditano con el fin de tener ya previamente concedido un cierto margen de verosimilitud, a las tramas argumentales localizadas entre sus murallas. Por tanto cuando Armando Palacio Valdés escribe *Los majos de Cádiz*, en 1896, ya sabe que ese título puede jugar un papel cargado de sugerencias y predisponer a los lectores hacia una atmósfera de la que ya se insinúan las espectativas de lo que puede acontecer.

De todas formas, tampoco puede pensarse que el majismo gaditano contaba con un repertorio de formas de vida, de actividades, de normas de conductas y de diversiones, completamente cerrado y que permitiese su identificación sin apenas dudas, como pudiera suceder con grupos étnicos, como los gitanos. Aunque el mundo de los majos pudiese tener su territorio –el barrio– que les permitiera reconocerse entre los suyos, y donde pudieran vivir según sus preferencias de una forma más cabal, no había una drástica frontera social entre el majo y los otros habitantes de las capas populares de la ciudad. Como había sucedido con el dandismo –ese otro fenómeno, simétrico al del majismo, que se inicia por los mismos años del siglo XVIII y que juega dentro del amplio espectro de la vida burguesa el mismo papel que el majismo dentro de las clases populares– se trataba de un fenómeno que debía mucho más a la literatura que se había proyectado sobre él que a su propia presencia *visible* dentro del cuerpo social de la ciudad. Por tanto,

(4) Los sainetes de Juan Ignacio del Castillo están recogidos en sus *Obras Completas*, edición de la Real Academia Española, Madrid, 1914.

(5) Un estudio bastante pormenorizado de la figura del majo en los sainetes de González del Castillo se encuentra en *Temas castizos*, de Julio Caro Baroja, ediciones Istmo, Madrid, 1980.

tras un punto de partida concreto –la existencia de unos hombres y unas mujeres que se había resistido a las notas extranjerizantes y habían extremado su apego a sus modos de vida tradicionales, exhibiendo esto mismo con un orgullo distante, como si se tratase de un culto diferenciador– se extendía después un terreno mucho más vago, que podía ser complementado por distintas actitudes – a veces contrapuestas– que eran asumidas por diferentes grupos o individuos y que sería expuesto generalizarlas como repertorio común del majismo.

Es difícil vaticinar qué es lo que moviliza y atrae a Palacio Valdés cuando decide novelar un cierto ambiente de Cádiz. Aunque escritor más bien sedentario, aparte de su Asturias natal, se adentra en otros ambientes regionales, entre los que Andalucía también debió tentarle y le dedicó más de un título. La elección de *los majos* y en *Cádiz* pudo deberse bien a su interés por este mundo –e inventó una trama argumental que pudiese encajar y tomar vida narrativa dentro de ese contexto– o bien él ya tenía un argumento y pensó que el mejor medio para darle verosimilitud era el de los majos de Cádiz. Puede ser también que las dos posibilidades se interfieran, dado que la intriga argumental cobra un peso considerable en la novela, pero además se evidencia una buena documentación en la reconstrucción costumbrista de los ambientes.

De todos modos es evidente que el encuadre gaditano facilita la inmersión del lector en la obra y que, en gran parte, la novela adquiere por ello verosimilitud que es consecuencia de aceptar con cierta naturalidad que esos son los personajes que se desplazan por las calles de sus barrios y dan vida a sus tabernas. Incluso podría añadirse que el entorno debe y tiene que prestar estos apoyos psicológicos, culturales –como si se tratase de unos acondicionadores ambientales exteriores– porque la novela quizás lo necesitaba y lo exigía para mantener ese "interés y esa amenidad" que, según Cansinos-Assens, son los dos valores que para el género narrativo persigue Palacio Valdés[6].

El argumento de la novela sigue los avatares de una pareja: él es el propietario de una taberna y ella ayuda en los menesteres de la misma. Conviven juntos, sin estar legalmente casados. El responde a una cierta tipología de majo: guapo, cuidadoso de su vestimenta y de sus ademanes, orgulloso, valentón, desenvuelto, seductor. En la primera parte de la obra, Velázquez –así se llama el protagonista–, con su carácter dominador, tiene sometida a Soledad, la protagonista femenina. Posteriormente, se alteran los papeles y es ella, mujer de gran belleza y carácter, la que asume un papel de castigadora, al mismo tiempo que se distancia sentimentalmente de Velázquez. Después de algunos momentos desgarrados, la novela acaba como suele ser habitual en Palacio Valdés, con "lo que se llama una sana lección de optimismo"[7]: Velázquez se casa finalmente con una joven a la que ha pretendido antes, y Soledad recupera su antiguo novio. Esta intriga relativamente simple se complica con otras tramas menores, que suelen también versar sobre las relaciones de otras parejas de características similares a las de los protagonistas.

Tanto por el negocio del que viven los protagonistas, como por tratarse del local que aglutina a todos los personajes de la obra, la taberna es el foco que casi cotidianamente centraliza sus relaciones. Las escenas laborales, de trabajo, apenas son aludidas, y el autor se ha volcado por tanto en esos momentos de liberalidad en que se vive pendiente del vino, del cante y del baile, de las conversaciones ocurrentes y de las fluctuaciones sentimentales, que en esas comparecencias en público delatan muchas veces su naturaleza conflictiva. Es una forma de existencia en la que parece reinar una dosis importante de ese hedonismo que encajaría en muchos aspectos con la visión que Ortega dará en su *Teoría de Andalucía*[8]. Sólo las desavenencias, celos y desventuras amorosas empañan el quehacer cotidiano de los *majos de Cádiz*. En todo este planteamiento quizás "podríamos ver el Sur interpretado por un hombre del Norte y recoger un material precioso para establecer un interesante parangón entre la psiquis meridional y la nórdica"[9]

Hay pues acumulación de tópicos y de anacronismos –si se lee desde la óptica realista o naturalista con la que escribía en 1896 y con la que, en un principio, empezó a novelar el mismo Palacio Valdés– pero también hay una apuesta por unos escenarios que parecen mantenerse como reductos no contaminados en los que todavía es posible un cierto modo de comportamiento. La resistencia a otras modas y a otras seducciones de la modernidad, hace que estas mujeres permanezcan ancladas a los requiebros tras las rejas: "Se abstuvo cuidadosamente de acercarse

(6) Rafael Cansinos–Assens, "Armando Palacio Valdés", en *La Nueva Literatura*, IV, Madrid, 1927; p. 18.

(7) *Ibid.* p. 20.

(8) José Ortega y Gasset, *Teoría de Andalucía*, Revista de Occidente, Madrid, 1923.

(9) R. Cansinos–Assens, *Op. cit., p. 16.*

al grupo donde el majo estaba, y al cabo de unos instantes, se escabulló sin ser notado. Sin dilación alguna se dirigió nuevamente al barrio de la Viña y se detuvo delante de la casa de su antigua querida: acercóse a una reja baja que tenía, llamó con los dedos a los cristales y esperó. No tardaron en abrir"[10] , o estos hombres prestos siempre al recurso de la navaja: "Cinco dedos tengo como él y una buena herramienta en el bolsillo"[11]. "–¡Ea, basta ya de rodeos! –exclamó el guapo–. Quieres reñir, ¿verdad, tú?.../Pues cuando gustes podemos comenzar./ Y al mismo tiempo llevó la mano al bolsillo y sacó el cuchillo"[12]

Esta apariencia de mundo primario parece gravitar sobre la novela, igual que "El Africa exhalaba su aliento sobre la coqueta ciudad"[13] y determinaba su clima, y podía hacer presagiar salidas trágicas para las tensiones de la obra (y quizás ese fue el recurso más frecuente en los muchos narradores, sobre todo extranjeros, que precedieron a Palacio Valdés novelando mundos similares a Andalucía), pero el autor de *Los majos de Cádiz* que "subordina todo el arte de narrar con amenidad y soltura"[14] prefiere siempre, una vez creado un cierto clímax, las resoluciones comedidas, sin estridencias violentas, de forma que en el lector prevalezca la imagen amable de un final reconciliador y aceptable para todos.

Nadie queda pues como víctima o como culpable en una ciudad a la que el autor muestra igualmente desprovista de cualquier desgarramiento o conflicto social perdurable. Si los protagonistas de la novela tienen la taberna como lugar de proyección, Cádiz, de la mano descriptiva de Palacio Valdés, se exterioriza casi exclusivamente en sus fiestas populares del Carnaval (capítulo 9), del juego del columpio (capítulo 7), de Puerta Tierra (capítulo 14) y en la "Noche gitana" (capítulo 15). Todo ello encadenado así, narrativamente, convierte a Cádiz, ante los ojos del lector, en un recinto arcádico aunque inmóvil, que gracias a sus majos –de tipología y carácter tan dieciochesco –se encuentra liberado de los problemas que arroja el mundo social y la influencia del paso del tiempo.

Las dudas estriban en dirimir si al localizar su novela en Cádiz Palacio Valdés ha pretendido desvelar una dimensión que él cree todavía, en 1896, latente en la ciudad, o bien si lo que ha querido es transferir o proyectar imaginariamente un mundo relativamente idílico –en el que los únicos problemas son los sentimentales y amorosos –en una geografía aislada y aparte– y se ha valido de Cádiz meramente como pretexto, o, finalmente, si ha pensado que una trama argumental como la de su novela, en otras latitudes hubiera carecido de un arropamiento adecuado y *sólo* Cádiz –dado el carácter de los que fueron sus majos y su pasado cultural– podía adquirir verosimilitud. Una obra puede permitir varias lecturas y muchas veces es la sensibilidad y la predisposición del lector lo que puede empujar a decantarse por una interpretación u otra...

Alberto González Troyano, 1986, VV.AA. *Cádiz en la narrativa*, Fundación Municipal de Cultura, Cátedra "Adolfo de Castro", Cádiz.

(10) A. Palacio Valdés, *Los majos de Cádiz*, tomo XVII de las *Obras Completas*, Madrid, 1913, p. 317.

(11) *Ibid., p. 320.*

(12) *Ibid.* p. 325.

(13) *Ibid.* p. 277.

(14) R. Cansinos–Assens, *Op. cit.* p. 19.

7.2.0.– La crítica de los textos líricos

7.2.1.0.– *Las características del texto lírico*

El texto lírico se caracteriza por tres rasgos fundamentales que, aunque se encuentran por separado en otros tipos de textos, se repiten en él con una mayor frecuencia y con singular intensidad. Podemos decir que la creación poética posee un mayor carácter

1.– Decorativo,

2.– Sentimental y

3.– Lúdico.

7.2.1.1.– *Carácter decorativo*

A lo largo de toda la tradición literaria –y de manera especial en algunas épocas y corrientes como, por ejemplo en el Parnasianismo, en el Simbolismo y en el Modernismo[1]– la poesía se concibe y se explica por su singular ornamentación decorativa. El lenguaje poético se caracteriza, en parte al menos, por una mayor cantidad de adornos en comparación al discurso normal. La poesía, aunque no siempre se refiere a objetos diferentes, los dice de una forma más bella[2] que el lenguaje ordinario. Para lograr tales efectos utiliza recursos pertenecientes tanto al nivel expresivo –rimas y ritmos sonoros y cadenciosos– como al nivel de contenido –neologismos, voces exóticas, etc–.

Ejercicio práctico

El siguiente poema sirve de ilustración de las ideas anteriores. Su lectura y comentario pueden ayudar a su comprensión y disfrute:

Era un aire suave de pausados giros;
el hada Harmonía ritmaba sus vuelos,
e iban frases vagas y tenues suspiros,
entre los sollozos de los violoncelos...

La orquesta perlaba sus mágicas notas;
un coro de sones alados se oía;
galantes pavanas, fugaces gavotas
cantaban los dulces violines de Hungría...

¿Fue acaso en el tiempo del rey Luis de Francia,
sol con corte de astros, en campos de azur,
cuando los alcázares llenó de fragancia
la regia y pomposa rosa Pompadour?...

¿O cuando pastoras de floridos valles
ornaban con cintas sus albos corderos,
y oían, divinas Tirsis de Versalles,
las declaraciones de los caballeros?...

Rubén Darío, *Prosas Profanas*, en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar: 549.

Coméntese el poema anterior poniendo especial atención en su belleza sensorial, en la musicalidad, en el cromatismo y en la elegancia tanto de su formas expresivas como de los temas tratados.

(1) El color y la música alcanzan una capital importancia en el Modernismo, ya que se propone rehabilitar la belleza formal. Los poetas utilizan una rica gama cromática para dar relieve a sus cuadros históricos y para ambientar sus exquisitos estados de ánimo. En el primer caso, se utilizan colores brillantes para pintar palacios orientales y fiestas cortesanas; en el segundo, se emplean tintas desleídas y tenues para dibujar el atardecer en los parques abandonados. La música también desempeña un papel decisivo. A partir de Rubén Darío, el verso español se enriquece con nuevas sonoridades y cadencias.

(2) Insistimos en una idea que hemos desarrollado anteriormente: la concepción de la belleza cambia a lo largo de la historia de nuestra cultura, y puede ser interpretada y aplicada de diferentes maneras.

7.2.1.2.– *Carácter sentimental*

La poesía, además, intensifica los valores emotivos y debilita los contenidos nocionales del lenguaje: transmite, más que hechos o verdades, sentimientos y emociones.

La poesía sorprende, emociona y divierte por lo que dice, por lo que sugiere y por lo que evoca. El poeta habla a la imaginación, a los sentimientos y a la fantasía. Reproduce un mundo real y crea un universo ideal. Aunque en todas las épocas literarias la poesía posee una dimensión sentimental y ni siquiera durante los períodos clásicos desaparecen las emociones, hemos de reconocer que los sentimientos se desbordan sobre todo en el Romanticismo: el poeta romántico se deja arrastrar, a veces, por un vibrante entusiasmo, a veces, por la melancolía, por la nostalgia e, incluso, por la desesperación[3].

(3) Si en la época de la Enciclopedia la razón frena la expansión de los sentimientos y, como afirma Ortega y Gasset, el hombre solía "avergonzarse de sus emociones, demasiado orgulloso de sus ideas", a partir de Rousseau, se rompen las barreras y se produce un espectacular desbordamiento sentimental.

Ejercicio práctico

Sirva de ejemplo la siguiente composición del poeta romántico José de Espronceda:

Mi alma yace en soledad profunda
árida, ardiente, en quietud continua,
cual la abrasada arena del desierto
que el seco viento de la Libia agita.

Eterno sol sus encendidas llamas
doquier sin sombra fatigoso vibra;
y aire de fuego en el quemado yermo
bebe mi pecho y con afán respira.

Cual si compuesto de inflamadas ascuas
mi corazón hirviéndome palpita,
y mi sangre agolpada por mis venas
con seco ardor calenturienta gira.

En vano busco la floresta umbrosa
o el manantial del agua cristalina;
el bosque umbrío, la apacible fuente
lejos de mí, burlando mi fatiga,
huyen y aumentan mi fatal tormento
falaces presentándose a mi vista.

¡Triste de mí! de regalada sombra,
de dulce agua, de templada brisa,
en fértil campo de verdura y flores
con grata calma disfruté yo un día;
cual abre el cáliz de fragancia lleno
cándida rosa en la estación florida,
fresco rocío regaló mi alma
abierta a la esperanza y las delicias.

José de Espronceda, *Obras poéticas*, ed. de J. Moreno Villa, Madrid, Clásicos Castellanos, t. 47: 163.

Comente los sentimientos manifestados en el poema anterior y trate de identificar los matices expresivos.
Relacione las sensaciones y las emociones expresadas directamente y analice la relación que el poeta establece entre lo que siente y lo que contempla.

7.2.1.3.– *Carácter lúdico*

Finalmente insistimos en el carácter lúdico y gratuito del lenguaje poético. La poesía sirve para distraer y para divertir. Para alejar al autor y al lector de las ocupaciones y de las preocupaciones cotidianas. Como explica Rafael Núñez Ramos, "[...] la poesía constituye un **juego** que en realidad es la combinación armonizada de dos **juegos** distintos: un **juego combinatorio** que opera sobre los elementos sensoriales del lenguaje y un **juego de imitación** que opera con la relación entre el significado y la realidad, entre el signo y el mundo" (1992: 48). Este mismo autor describe las diferentes fases de un proceso que pueden servir, a juicio nuestro, de pautas para el análisis crítico.

Ejemplos abundantes e ilustrativos encontramos en toda la tradición poética y, de manera más intensa y abundante en los poemas de estilo barroco, en especial, en las composiciones conceptistas. Recordemos las imágenes sutiles y agudas, y los juegos verbales a base de palabras con doble significado –equívocos– de la semejanza fonética de dos palabras –paronomasia– de la contraposición de palabras o frases –retruécanos–. La poesía conceptista se llena así de antítesis, paradojas, contrastes, paralelismos, hipérboles, e incluso, de ingeniosos chistes[4].

(4) Cf. Bally, G., 1958, *El juego como expresión de libertad*, México, F.C.E.; Blesa, T., 1990, *Scriptor Ludens*, Zaragoza, Lola Editorial; Caillois, R., 1967, *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, Paris, Gallimard; Rafael Núñez Ramos, 1992, *La poesía*, Madrid, Síntesis; Valèry, P., 1990, *Teoría poética y estética*, Madrid, Visor; Winnicot, D. W. 1982, *Realidad y juego*, Barcelona, Gedisa.

Ejercicio práctico

Citemos como ejemplo algún poema burlesco de Francisco de Quevedo:

Calvo que no quiere encabellarse

Pelo fue aquí, en donde calavero;
calva no sólo limpia, sino hidalga;
háseme vuelto la cabeza nalga:
antes greguescos pide que sombrero.

Si, cual calvino soy, fuera Lutero,
contra el fuego no hay cosa que me valga;
ni vejiga o melón que tanto salga
el mes de agosto puesta al resistero.

Quiérenme convertir a cabelleras
los que en Madrid se rascan pelo ajeno,
repelando las otras calaveras.

Guedeja réquiem siempre la condeno;
gasten caparazones sus molleras:
mi comezón resbale en calvatrueno.

Francisco de Quevedo, *Poemas escogidos*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia: 194-195.

Comente los efectos humorísticos del poema y analice los procedimientos sorpresivos que usa el poeta.

7.2.2.0.- *Los procedimientos de los textos líricos*

Estas finalidades y estas características se logran merced al uso de diferentes procedimientos –pertenecientes tanto al nivel de expresión como al nivel de contenido– que el comentario debe identificar, interpretar y valorar.

En el comentario de los textos líricos se han de examinar los procedimientos pertenecientes tanto a su expresión escrita u oral como a sus contenidos semánticos e imaginarios. Se deben analizar, por lo tanto, la grafía, los recursos fonéticos, métricos –ritmo, rima, estrofa y composición–, las figuras fónicas –aliteración, derivatio, onomatopeya, sinfonía– y las figuras morfosintácticas –repetición, polisíndeton, braquiloquia, hipérbaton, isocolon–. El análisis de estos procedimientos se ha de completar y relacionar con el de los significados tanto semánticos –temas– como imaginarios –metáforas, comparaciones– y con el análisis de los contenidos ideológicos –modelos de mundo, proyecto de vida, concepción del hombre, etc.–.

7.2.2.1.- *La expresión escrita*

Como ponen de manifiesto los libros poéticos y las revistas literarias contemporáneas, la grafía –tanto la caligráfica como la tipográfica– constituyen elementos poéticos dotados de diferentes valores decorativos y expresivos. La poesía moderna posee, entre otros, un carácter visual y transmite mensajes artísticos a través de la calidad del papel, la configuración y coloración gráficas de las palabras y de la disposición de los versos: hablan tanto los trazos marcados en tinta, como los márgenes y los espacios en blanco[5].

(5) Recordemos que el Ultraísmo y otras corrientes vanguardistas, además de tratar los temas maquinistas y deportivos, añadieron ciertas innovaciones tipográficas como la ausencia de puntuación y los efectos visuales en la disposición de los versos. Recordemos, por ejemplo, los "caligramas" de Apollinaire que tuvieron notable influencia en España y, en especial, en las creaciones de Guillermo de Torre.

Ejercicio práctico

Obsérvese y coméntese la disposición gráfica del siguiente poema:

Terror de lo abierto

Laberinto de fuera,
figuras, rodeos;
laberinto de dentro,
focos, espejos.
¿Qué se descubre?
El espacio sin centro,
la conciencia sin nadie
y el mundo al cero.
No hay vigilante.
No hay nadie en medio.
¡Terror! Es el espacio
simplemente abierto.
Se grita. Y es terrible,
no hay eco.
Y uno vuelve a la cueva
y al miedo,
y a hablar consigo mismo
del cero-cielo.
Laberinto final: Serpiente
del pensamiento.

Gabriel Celaya, 1976, *Buenos días. Buenas noches.*

7.2.2.2.– *La expresividad fónica*

En la crítica de las composiciones líricas hemos de tener muy en cuenta que, aunque en la lengua funcional el material fónico carece de valor absoluto, ya que todos los elementos lingüísticos están al servicio de la eficacia comunicativa, –y el hablante selecciona los lexemas por su contenido semántico y no por sus características sonoras[6]–, en la lengua poética, por el contrario, los sonidos adquieren singular relevancia expresiva ya que una vocal, una consonante, una variación tonal, etc. pueden estar dotadas de calidad estética[7]. En los textos poéticos la escritura, aunque no exija que sea leída en alta voz, es soporte y depositaria de la voz, y, además de la vista, apela al oído[8].

Pero, ¿dónde está la clave –nos preguntamos– de su valor expresivo?. Podemos constestar diciendo que depende de su fuerza sugeridora y connotativa. El sonido (agudo o grave) despierta una reacción sensorial múltiple[9] y una respuesta sentimental diferente[10].

Entre todos los rasgos fónicos que configuran al poema destacan, por su condición definidora, el "ritmo"[11] y la rima. Hemos de tener muy presentes, además, otros procedi-

---

(6) En la lengua normal el material fónico es independiente del contenido significativo. Repitiendo a Emilio Alarcos Llorach podemos afirmar que "la forma sonora de una palabra, de una frase, es arbitraria con respecto al significado, no existe obligatoriedad de que tales sonidos sean portadores de tal significación" (1973: 139).

(7) "La lengua poética tiende a poner de relieve el valor autónomo del signo, [...] todos los planos del sistema lingüístico que no tienen en el lenguaje de comunicación más que un papel instrumental toman, en el lenguaje poético valores autónomos más o menos considerables. Los medios de expresión en estos planos y las mutuas relaciones existentes entre ellos y con tendencia a volverse automáticas en el lenguaje de comunicación tienden, por el contrario, a actualizarse en el lenguaje poético" (Círculo de Praga, 1970: 38). La Estilística ha estudiado con especial preferencia este tema y Dámaso Alonso lo defiende resueltamente. Recordemos que Baudelaire es más radical cuando ansía el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo y sin rima, lo bastante contrastada para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones de la ensoñación, a los sobresaltos de la conciencia. Baudelaire quería, pues, huir de las sujeciones academicistas del verso tradicional, pensaba que encontraría en la mayor libertad el mayor poder expresivo.

(8) Los lectores habituales de poesía saben transmutar los signos en sonidos. Les ocurre algo parecido a esas personas que de una ojeada "escuchan" una partitura musical más deprisa que si la interpretaran al piano. Véase José Domínguez Caparrós, 1988, *Métrica y Poética. Bases para la Fundamentación de la Métrica en la Teoría Literaria Moderna*, Madrid, Cuadernos de la UNED.

(9) Reacción sensorial: La capacidad sinestésica de la fantasía humana hace que un determinado sonido provoque no sólo sensaciones auditivas, sino también visuales, táctiles, olfativas, etc.

(10) Los sonidos (igual que los otros estímulos sensoriales) están asociados a determinados estados de ánimo. El ritmo poético, con todos sus componentes, podrá poner en acto esta capacidad sugeridora. Para que de hecho se consiga tal efecto será necesario, por consiguiente, que la secuencia sonora posea un carácter expresivo. El efecto sensorial o sentimiental es el resultado de la asociación de determinados sonidos con unos contenidos psíquicos adecuados. "La temperatura sentimental, la configuración imaginativa del contenido poético se manifiesta no sólo por la secuencia y variaciones de la materia fónica, que, para hacerse expresiva, queda igualmente formalizada" (E. Alarcos Llorach, *Ibidem*: 139).

(11) Los teóricos y críticos de la literatura se han ocupado de este elemento artístico desde la Antigüedad hasta las tesis de 1929 del *Círculo de Praga*. Entendemos, por lo tanto, el término "ritmo" en su sentido más amplio que no se limita sólo a la "disposición" del acento.
El ritmo es un fenómeno cósmico, físico, biológico, psicológico que llega a alcanzar una dimensión cultural a través de un dilatado proceso. El hombre adquiere conciencia del ritmo exterior e interior a él, a partir de las experiencias con-

mientos frecuentes en toda la tradición lírica como la aliteración, la paronomasia, la derivatio, etc.[12]. Pero, no debemos perder nunca de vista que, el efecto sensorial y sentimental de los recursos fónicos depende en gran medida del significado global de la composición y de su convergencia con los valores connotativos de las imágenes empleadas.

tinuas que va viviendo. Esta inmersión del hombre en el ritmo hace que le produzca sensaciones placenteras y que lo utilice como medio de creación de belleza. Lukács ha desarrollado ampliamente este tema y lo ha incorporado a las raíces de su *Estética* (1966: 268).

En la poesía como en la música el texto escrito es como un cementerio de sonidos y de palabras muertas que resucitan cuando alguien las lee con simpatía. La lectura es un ritual mágico en el que se recrean experiencias, sensaciones y sentimientos. La poesía es, pues, la aplicación de este principio al lenguaje humano. La complejidad de elementos en el ritmo poético es demasiado amplia para pretender reducirla a unos simples esquemas. Por eso sólo nos limitamos a seleccionar los rasgos más insistentes a lo largo de nuestra literatura.

En realidad, ese ritmo expresivo del material fónico se consigue por medio de una doble fórmula, a la que se pueden reducir los diferentes recursos del nivel de expresión del signo lingüístico: la repetición y el contraste. Recibirán diferentes denominaciones según se realicen entre las distintas unidades de los dos niveles del signo lingüístico: fonema, sílaba, lexía o grupo de lexías, etc. El significado de los vocablos afectados por el ritmo fónico se destaca con mayor vigor e, incluso a veces, se puede verificar un cambio del contenido semántico.

El ritmo posee, además, otras funciones poemáticas: la de poner al lector en actitud de escuchar un lenguaje imaginario y la de paralizar la facultad racional propia de la vida práctica, "en la medida en que esa intromisión resultaría excesiva y, por tanto, impertinente en la lectura". Cf. Samuel Gili Gaya, 1993, *Estudios sobre el ritmo*, Madrid, Istmo, Edición de Isabel Paraíso.

(12) Véase Rudolf Baehr, 1969, *Manual de versificación española,* Madrid, Gredos; José Domínguez Caparrós, 1993, *Métrica Española*, Madrid, Síntesis; Francisco López Estrada, 1969, *Métrica Española del Siglo XX*, Madrid, Gredos; Tomás Navarro Tomás, 1973, *Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a García Lorca*, Barcelona, Ariel;– Torre, E. – Vázquez, M.A., 1986, *Fundamentos de Poética Española*, Sevilla, Alfar; Isabel Paraíso, 1985, *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*, Madrid, Gredos.

Ejercicio práctico

El salto

Somos como un caballo sin memoria,
somos como un caballo
que no se acuerda ya
de la última valla que ha saltado.

Venimos corriendo y corriendo
por una larga pista de siglos y de obstáculos.
De vez en vez, la muerte...
¡el salto!,
y nadie sabe cuántas
veces hemos saltado
para llegar aquí, ni cuántas saltaremos todavía
para llegar a Dios que está sentado
al final de la carrera...
esperándonos.

Lloramos y corremos,
caemos y giramos,
vamos de tumbo en tumba
dando brincos y vueltas entre pañales y sudarios.

León Felipe, 1975, *Obra poética escogida*, Madrid, Espasa-Calpe: 191.

1.- Tras la lectura en voz alta del poema anterior, señale los rasgos fónicos que más le llaman la atención y trate de describir los efectos sensoriales que produce.
2.- Identifique los sonidos, las sílabas y las palabras que más se repiten.
3.- Examine los significados de las palabras claves y el tema del poema distinguiendo sus valores denotativos, metafóricos y simbólicos, e identifique las resonancias afectivas y su convergencia con las sensaciones auditivas que produce.

7.2.2.3.- *La expresividad gramatical*

Las formas, las funciones y las combinaciones gramaticales constituyen elementos que el poeta puede utilizar para producir determinados efectos estéticos, decorativos y expresivos. Kaiser ha llamado la atención sobre la peculiaridad de la construcción gramatical del verso, notablemente diferente de la usual en prosa y, por supuesto, del discurso coloquial.

La crítica deberá, por lo tanto, identificar y describir los valores poéticos de las combinaciones peculiares que se actualizan en un determinado texto, la presencia u omisión del artículo, la colocación de los adjetivos, el uso de los modos y de los tiempos verbales, la abundancia o escasez de sustantivos, de adjetivos, de verbos, de preposiciones o de conjunciones, el tipo de oraciones, etc.

Ejercicio práctico

Ir y quedarse y con quedar partirse,
partir sin alma y ir con alma ajena,
oir la dulce voz de una sirena
y no poder del árbol desasirse;

arder como la vela y consumirse
haciendo torres sobre tierna arena;
caer de un cielo y ser demonio en pena
y de serlo jamás arrepentirse;

hablar entre las mudas soledades,
pedir prestada sobre fe paciencia
y lo que es temporal llamar eterno;

creer sospechas y negar verdades
es lo que llaman en el mundo ausencia,
fuego en el alma y en la vida infierno.

Lope de Vega, *Poesías Líricas*, edición de J.F. Montesinos, Clásicos Castellanos, vol. 68: 202.

1.- Observe la repetición de conjunciones copulativas y describa sus funciones expresivas.
2.- Analice los efectos que produce la abundancia de infinitivos.
3.- Defina los valores estéticos del juego de paralelismos y de oposiciones.

7.2.2.4.– *La expresividad léxico–semántica*

Otro aspecto que el crítico ha de valorar cuantitativa y cualitativamente es el material léxico–semántico utilizado por el poeta. El vocabulario representa un dato importante y la descripción de su abundancia o de su escasez, su variedad, su propiedad, la identificación del nivel cultural y del ámbito geográfico a los que pertenecen y, sobre todo, de sus significados denotativos y connotativos constituyen una de las tareas fundamentales de la crítica literaria. En concreto, el crítico debe prestar atención a la interpretación de las figuras de pensamiento –como la hipérbole, la personificación o prosopopeya, el contraste o antítesis, la ironía, la litote y la perífrasis o circunloquio– y de las figuras de palabras o tropos –como la metáfora, la alegoría, la metonimia o la sinécdoque.

Ejercicio práctico

Proponemos el comentario del siguiente poema de Luis de Góngora, representante del estilo barroco y creador de una lengua poética artificiosa, alejada de los empleos cotidianos y basada en el uso abundante de cultismos, paralelismos, antítesis e imágenes sorprendentes.

La dulce boca que a gustar convida
un humor entre perlas destilado
y a no invidiar aquel licor sagrado
que a Júpiter ministra el garzón de Ida[13],

amantes, no toquéis, si queréis vida,
porque, entre un labio y otro colorado,
Amor está, de su veneno armado,
cual entre flor y flor sierpe escondida.

No os engañen las rosas que, a la aurora,
diréis que aljofaradas y olorosas
se le cayeron del purpúreo seno.

Manzanas son de Tántalo[14], *y no rosas,*
que después huyen del que incitan ahora;
y sólo del amor queda el veneno.

Luis de Góngora, 1584

1.- Describa las características del léxico utilizado.
2.- Señale las alusiones mitológicas.
3.- Explique las imágenes.

(13) *garzón de Ida*, el mancebo Ganimedes que sirve *(ministra)* el licor a Júpiter.

(14) *Tántalo*, personaje mitológico que, en los infiernos, fue condenado a no poder comer nada, ni unas manzanas que tenía al alcance de la mano.

Modelo ilustrativo de comentarios de textos líricos

El paisaje, motivo estético

En primer lugar hemos de advertir que el paisaje en la poesía de Pedro Pérez-Clotet es un objeto de contemplación estética y un asunto de creación literaria. El poeta elabora su propio cuadro mediante la elección de los detalles que a él le impresionan.

Veamos los elementos que el poeta selecciona y los trazos con los que compone sus dibujos eminentemente rurales. Podemos distinguir tres planos superpuestos y claramente delimitados: la tierra, el río y el cielo.

La tierra

El suelo del paisaje de Pérez-Clotet es la tierra del campo, un territorio concreto en el que apoya su existencia y en el que encierra su tiempo: su ayer, su hoy y su mañana.

Campo del ayer perdido
en fuga de adolescente
pesaroso del presente
y del mañana transido...
Signo del Alba

Ese terreno, "cristal florido" por la fuerza transformadora de la sensibilidad juvenil, pierde sus encantos por la visión desmitificadora del hombre adulto que contempla la acción erosiva del tiempo

Ya no se ven los ojos
por tu arroyo de plata,
ni el sol finge en el monte
una ciudad dorada.

Ya eres sólo un pedazo
de esa tierra desnuda,
fea y árida,
donde el hombre deshoja,
rosa de yelo, alma.

¿En dónde te escondiste
paisaje de la infancia?
Trasluz: 78

En medio del campo el poeta sitúa el pueblo. En la primera parte de su vida, su pueblo, su "pobre aldea", "piña de miel", "alba barquita velera", es Villaluenga del Rosario, del que sólo destaca una calle, el castillo y la torre de la iglesia. Ronda es su segundo pueblo, su "ciudad alta y honda", "piedra de nostalgia", "roca intacta que vuela", y de ella canta al "puente que atraviesa al tajo", a la espadaña de la iglesia de los Trinitarios y a la plaza de toros:

Plaza de toros de Ronda,
temprana luna que anilla

la múltiple maravilla
Ruedo soñado

Pero esa tierra es sobre todo la Sierra de Cádiz, ese imponente espectáculo que el poeta contempla desde el jardín de su hogar:

Lisa y vulgar abajo, en cales,
talla sus miembros en la altura,
fingiendo azul arquitectura
con plata y brillo de cristales
Signo del Alba

La sierra, escenario de la lucha que libran la luz y las sombras en cada amanecer, se transfigura en ragata de bajeles o en lucientes monedas de oro. Sobre el suelo, se distribuyen armónicamente escasos elementos: unas flores –las rosas– y varios árboles –pino, ciprés, chopo, álamo, sauce, encinas–. Incluso se llora al árbol caído:

Oh, qué triste música,
viejo árbol en el suelo!

Antes, las tiernas aves
te colgaban su acento
más claro, sus más dulces
albas, y su voz de oro
te regalaba el cielo.

En cambio, ¡Oh, pobre árbol!
en tu ramaje seco
sólo vibra ahora un coro
de pájaros de hierro,
que se pierde en el bosque
como un negro lamento.

¡Qué triste, sí, tu música,
viejo árbol en el suelo!
Trasluz

El río

El río es un elemento clave del paisaje de *Signo del Alba*. Aunque en la geografía de Villaluenga del Rosario no encontramos ningún río, el poeta lo hace presente por varios procedimientos. Se aprovecha de la oscuridad de la noche para ver imaginativamente una corriente de aguas que discurre entre un cauce profundo formado por las montañas y sobre las que flota el pueblo:

Cauce hondo, río de sombra
entre márgenes de acero.
Signo del Alba

El río es también un complemento decorativo que cumple la función de adornar la noche:

Junto al río
–collar de plata
de la noche–;
junto al río,
dormido en los pinares
lleno de estrellas
y soñando
–sueño azul–
con el beso frío
de los mares...
Signo del Alba

El poeta lo usa como reclamo para llamar a la amada:

Arroyitos de plata
te dan su corazón
Signo del Alba

Pinta la fuerza sugeridora del río por medio de la imagen vigorosa de un caballo:

Corcel de cristal y plata
en oro de fina arena,
áureas chispas destellando
de pedernales de estrellas
Signo del Alba

Y el río le sirve, incluso, de símbolo sintético en el que engloba los tres elementos fundamentales del paisaje: cielo, agua, tierra:

Agua y cielo son su carne,
su alimento las estrellas,
piedra del camino, freno,
nieve de la sierra, espuela,
Signo del Alba

El río representa la libertad del brazo desnudo de la amada:

Sólo tu brazo errante, desnudo, como un río
de nieve, libertado
del diamante y la seda
que ahogaban los caminos de tu cuerpo.
A la sombra de mi vida

Ese sueño de "mar lejano", que despierta sentimientos de esperanza hacia un amor seguro, se canta en *Como un sueño.*

¡Oh mar hondo, lejano
–cierto amor–, que me llenas
con tu ardiente murmullo
de invisible esperanza!

El cielo

El cielo, sobre todo en *Signo del Alba,* **ocupa una amplia extensión y juega, en general, el papel de telón de fondo o plano de referencias. Pérez-Clotet destaca siempre el valor lumínico del firmamento tanto de la mañana como del pleno día o de la tarde. Incluso, para pintar la noche, escoge la más luminosa de todo el año: la noche de San Juan**

¡San Juan –San Pedro–,
noche ancha, noche clara
de deseos!

Azul profundo, distante
lleno de estremecimientos.
Bengalas de olor de auroras
en los balcones del cielo.
Signo del Alba

Para dibujar el cielo utiliza imágenes tomadas de los otros dos planos: el de la tierra y el del río. El cielo, en pleno día, le evoca al poeta un campo de abundantes cosechas, cargado de "gavillas doradas", y la franja del horizonte que bordea las cumbres de las montañas le sugiere el discurrir de un ancho río, tanto durante el día "encendido", como durante la noche "estrellada".

Su composición sideral es, obviamente, muy reducida: el sol, la luna, las estrellas y las nubes. El sol, que ocupa un lugar central, desempeña diferentes papeles según los distintos

momentos del día: por la mañana, luchador; en el mediodía, lámpara; por la tarde, corcel; en el ocaso, fuego y oro.

La luna, además de decorar el ambiente "con su bálsamo suavísimo de rosa", es guía orientadora en la "regata de las estrellas" y, a veces, explica simbólicamente otro elemento del paisaje:

Bajo el ciprés
–ataúd de la luna–
Signo del Alba

Las estrellas, antorchas nocturnas, suavizan en algunas ocasiones y en otras intensifican el dolor de la noche. Pueden, incluso, alcanzar tonos sangrientos:

Salpicaduras de sangre
se abren rojas en el cielo
las estrellas.
Signo del Alba

Con la docilidad de un rebaño o de una "manada" se ocultan a la voz de la alborada y llegan a perecer ahogadas por la luz de la luna:

Mas se ahogó la estrella
de luna, en huida,
y quedó la alberca
más sola y cautiva,
con la negra nostalgia
de la luz perdida.
Signo del Alba

Las nubes, finalmente, prestan al poeta su blancura y su forma ondulada para simbolizar sus aspiraciones profundas y su altura, para fijar metas trascendentes.

José Antonio Hernández Guerrero, 1987, *La expresividad poética,* Universidad de Cádiz: 207–213.

7.3.0.- La crítica del texto narrativo

7.3.1.0.- *Las características del texto narrativo*

El texto narrativo, como es sabido, cuenta historias que son parcial o íntegramente inventadas. Pero hemos de tener en cuenta, además, que la calidad y el interés de una novela residen también en los valores que transmite o, en otras palabras, en el modelo de vida humana que presenta[1]. Sus características, por lo tanto, podemos resumirlas en dos apartados:

1.– el **grado de realismo** del contenido de la historia y

2.– el **poder de captación** en la manera de contarlo.

7.3.1.1.- *Grado de realismo*

Los textos narrativos se caracterizan y se clasifican por su proximidad o lejanía del relato con relación a la realidad psicológica o sociológica que cuentan[2] o, en otras palabras, por **el grado de realismo** de sus historias. Th. W. Adorno censura el subjetivismo intimista que invade la novela moderna y reclama "la sugestión de lo real" como ingrediente fundamental de la narrativa. En este aspecto, el comentario de texto debe valorar, además de la destreza para retratar a las personas, para describir los objetos y para narrar los sucesos de una manera verosímil, el acierto para inventar situaciones imaginarias y para crear mundos maravillosos.

7.3.1.2.- *Poder de captación*

Otro de los rasgos definidores del texto narrativo y uno de los criterios valorativos de su calidad literaria es su poder para despertar el interés del lector, para mantener su atención y para, frustrando sus expectativas –generadas por factores externos o internos

(1) Cf. A. Amorós, 1989, *Introducción a la novela contemporánea*, Madrid, Cátedra; M. Bal, 1987, *Teoría de la Narrativa. Una introducción a la Narratología*, Madrid, Cátedra; M. Baquero Goyanes, 1970, *Estructuras de la novela actual*, Barcelona, Planeta; M. del C. Bobes Naves, 1985, *Teoría General de la Novela*, Madrid, Gredos; 1991, *Comentario Semiológico de Textos Narrativos*, Universidad de Oviedo; Francisco Calvo Serraller, 1990, *La novela del artista*, Madrid, Biblioteca Mondadori; E. M. Foster, 1990, *Aspectos de la novela*, Madrid, Editorial Debate; Carlos García Gual, 1988, *Los orígenes de la novela*, Madrid, Ediciones Itsmo; A. Garrido Domínguez, 1993, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis; Henry James, 1975, *El futuro de la novela*, Madrid, Taurus; Kurt Spang y otros (ed.), 1995, *La novela histórica. Teoría y comentarios*, Ediciones de la Universidad de Navarra; D. Villanueva, 1994, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Barcelona, Anthropos.

(2) "Para la estructura de una obra es de gran trascendencia que su tema se conciba como `real´, o como `ficticio´. Y no sólo la distribución de la obra se condiciona por parecer real o ficticia, sino también el significado". "L´ Art comme fait sémiologique", en *Actes du huitième Congrés International de Philosophie ă Prague 2–7 septembre 1934*, Trad. española. "El arte como hecho sociológico", en *Arte y semiología*, Madrid, A. Corazón, 1971.

al texto–, provocar la sorpresa. A este respecto, el comentario debe identificar y explicar las diferentes técnicas empleadas en la elaboración del discurso narrativo, en la articulación de los episodios, en el ritmo de los tiempos y, en general, en la organización de los contenidos narrativos para estimular la lectura completa de la obra.

7.3.2.0.– *Los procedimientos del texto narrativo*

Con el propósito de alcanzar las metas anteriormente descritas, los textos narrativos suelen emplear –además de los recursos pertencientes a los niveles de expresión y contenido, comunes a todas las creaciones literarias– unos procedimientos peculiares, que el crítico debe identificar y explicar. Los principales son los siguientes:

- **Presencia de un narrador**
- **Manipulación del tiempo**
- **Manipulación del espacio**
- **Organización de la trama y del discurso narrativos**
- **Pintura de los personajes**

7.3.2.1.– *Presencia de un narrador*

La presencia de un **narrador** es uno de los rasgos caracterizadores y uno de los recursos más importantes del género narrativo. El narrador es un mediador entre el autor, los personajes y los lectores. Esto ocurre, incluso, cuando hablan directamente los protagonistas de la "historia" narrada: también en este caso, es él quien selecciona los contenidos y articula la narración. Como afirma María del Carmen Bobes Naves, "convencionalmente el narrador elige su distancia ante los hechos, o mejor dicho, elige la forma que finge conocerlos"[3].

Podemos distinguir cuatro modelos de **narradores**: el **omnisciente**, el **testigo**, el **narrador** y el **autobiográfico**.

El **narrador omnisciente** conoce, no sólo los hechos, sino también sus orígenes y su efectos penetra en la mente y en el corazón de los personajes, recuerda el pasado y adivina el futuro.

El **narrador testigo** presencia y relata los hechos. Se propone ser fiel y objetivo: su meta es reproducir la "realidad".

El **narrador parcial** o **mixto** encarna a uno de los personajes. Cuenta los sucesos tal como los vive o los percibe dicho protagonista: describe su interpretación personal de los hechos que realiza o de los comportamientos de los que es testigo.

El **narrador autobiográfico** –muy próximo al anterior– participa de los rasgos de los anteriores: conoce las motivaciones de sus actos, relata los hechos que presencia e interpreta los comportamientos que contempla.

7.3.2.2.– *Manipulación del tiempo*

El autor literario –de la misma manera que lo hace con los personajes, con los sucesos y con los objetos– **manipula el tiempo**: lo alarga o lo acorta, lo acelera o lo detie-

(3) Véase María del Carmen Bobes Naves, 1985, *Teoría General de la Novela. Semiología de "La Regenta"*, Madrid, Gredos.

ne, lo inicia, lo suspende o lo acaba. Como es lógico, en realidad él no actúa sobre el tiempo sino sobre su proyección literaria. Como afirma Bobes Naves, "El hombre como autor de novelas puede **manipular el tiempo** de sus personajes. Frente a una radical imposibilidad de intervención en el tiempo vital, el novelista es dueño absoluto del tiempo literario. [...] En este mismo sentido Claudio Guillén afirma que el novelista lo es desde el momento en que toma conciencia de sus posibilidades sobre el tiempo"[4].

Al crítico le compete identificar el tipo y el grado de "manipulación", y ha de describir la función literaria que cumple. Para alcanzar tales objetivos deberá distinguir y comparar "el tiempo de la historia" –el real en el que se desarrollan los sucesos– y el "tiempo de la narración" –el literario en el que discurre el relato–, y podrá analizar la "sucesión" –la progresión que avanza del pasado al futuro–, el "orden" –la organización según la cual se disponen los sucesos– y la "duración" –la amplitud que se concede a cada hecho relatado[5].

7.3.2.3.– *Manipulación del espacio*

El espacio, una de las coordenadas que sitúan, orientan y explican la vida humana, constituye uno de los objetos de la descripción y de la interpretación de la crítica literaria. Representa, no sólo el telón de fondo, el escenario o el soporte físico de los sucesos relatados, sino también es un factor expresivo, cargado de múltiples valores simbólicos.

En la literatura, los elementos del paisaje rural, marino o urbano sirven de significantes que expresan ideas, sentimientos y valoraciones. Hemos de tener muy en cuenta que la construcción de un espacio literario no siempre crea una ilusión de realidad, sino que, a veces, como ocurre en el relato fantástico, se renuncia al espacio realista e incluso verosímil[6].

El crítico literario ha de analizar la selección que el autor de una determinada obra hace de los espacios, las técnicas descriptivas que utiliza, las relaciones que los lugares establecen con los personajes y con los sucesos y, sobre todo, los significados culturales y emotivos que encierran[7].

7.3.2.4.– *Organización de la trama y del discurso narrativos*

Una de las características y –en consecuencia– uno de los criterios de análisis de las obras narrativas es la organización de la trama y su manifestación en el discurso: la articulación de los hechos narrativos y su peculiar disposición.

De la misma manera que en el discurso oratorio la "dispositio" de los argumentos conduce a los oyentes a determinadas conclusiones, la "trama" o "historia" y el "discurso narrativo" o "argumento" se proponen despertar el interés, mantener la atención y provocar la sorpresa de los lectores.

---

(4) *Ibidem*: 147.

(5) La explicación y la aplicación de todas estas nociones se encuentra en la obra anteriormente citada de María del Carmen Bobes Naves: 147–195.

(6) Véase Tomás Albaladejo, 1986, *Teoría de los tiempos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Universidad: 58–65.

(7) No podemos olvidar que, como explica Bobes Naves, "la noción de espacio es una noción histórica: según las épocas prevalecen algunos lugares o determinadas sensaciones. Huizinga ha analizado la evolución de las sensaciones visuales y acústicas, en el paso de la Edad Media al Renacimiento (*El otoño de la Edad Media. Estudios sobre las formas de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos)* Madrid, Rev. de Occidente, 1965, 6ª ed.).

Pero hemos de tener muy presente que "el discurso narrativo" no es un simple camino subordinado a un destino prefijado, sino que constituye un paseo que encierra en sí sus alicientes y su razón de ser.

La crítica ha de describir las relaciones que se establecen entre las líneas seguidas por la trama y por el discurso narrativo –los recorridos paralelos, los cruces, las convergencias o las divergencias–.

7.3.2.5.– *La pintura de los personajes*

Aunque la crítica contemporánea no le preste excesiva atención, los **personajes** constituyen un elemento fundamental de la creación novelística. Ellos son los que hacen posible la identificación del lector con el relato, y los que encarnan las ideas y los sentimientos que transmite la obra literaria. Los **personajes**, con sus mentalidades, actitudes y comportamientos, configuran el mundo peculiar que crea la novela, dan sentido a una determinada concepción de la vida que sintoniza o que choca con la de los lectores.

El crítico ha de tratar de identificar, de interpretar y de valorar, además de los procedimientos y de las técnicas utilizados para "retratar" a los **personajes**, el sistema de ideas y de valores –la mentalidad y el talante– que cada uno de ellos representa.

El análisis de los personajes podrá efectuarse, según sea el tipo de descripción empleado en la obra, y se aplicarán criterios psicológicos, sociológicos, éticos, artísticos, políticos o religiosos. Las preceptivas literarias, siguiendo diferentes criterios, han elaborado múltiples tipologías de **personajes**. Como orientación práctica puede servir el resumen que ha efectuado Garrido Domínguez[8] que nosotros esquematizamos de la siguiente manera: pueden ser **principales** o **secundarios** –según la importancia del papel que desempeñan; **planos** o **redondos** –según la amplitud con que son descritos– y **estáticos** o **dinámicos** –según los cambios que experimentan.

(8) Antonio Garrido Domínguez, 1993, *El texto narrativo*, Madrid, Editorial Síntesis: 92–93.

Ejercicio práctico

UN PEZ

"Polaco, ¿no quieres un pez?" Ahora, todos se burlan de mí; pero lo cierto es que a cualquiera hubiera podido pasarle lo mismo. A cualquiera, caramba. Las cosas ocurren porque sí. Cuando menos se piensa. Y nunca se sabe.

"¿Quieres un pescado, polaco?" Que se vayan a la mierda. Yo no les contesto, es para mandarlos a la eme, como dice la Gorducha, mi cuñada, cuando quiere echárselas de fina. ¡A la gran eme! Envidia podrida es lo que muchos de ellos me tienen, porque la cosa salió en los periódicos con mi nombre y apellido, que ellos nunca aciertan a pronunciar. "Polaco, ¿no quieres un pez? ¿No quieres una ballenita, polaco?"

También los policías se rieron mucho cuando les expliqué cómo *aquello* había llegado a mi casa. Pero hay que reconocer que a cualquiera hubiera podido pasarle lo mismo que me pasó a mí: es cuestión de suerte. Sólo que fue a mí quien vino a pasarle, cómo no.

Era domingo, y estaba yo solo en casa. La Gorda, mi mujer, se había ido con los niños, gracias a Dios; y también su hermanita, la Gorducha, había salido por su lado, con esa especie de novio que tiene, o lo que sea, que la lleva al cine, o a donde sea, todos los fines de semana. De modo que me había quedado yo solo. "Tú, claro, te quedarás a ver los partidos por televisión; tus dichosos partidos", me había dicho la Gorda.

La verdad es que a mí los domingos no me gusta ir a ninguna parte. Al principio de casados, hace años, la Gorda todavía conseguía arrastrarme una vez que otra acá o allá; ahora, ya ha desistido de llevarme a remolque. Si sabe que no me divierte... Lo que me gusta, sí, es los sábados reunirme con los amigos a tomar cerveza y a reírse de cuatro tonterías. Eso, los sábados. Desde luego que el fin de semana lo ha hecho Dios para consagrarlo a los placeres de la familia; pero es mucha familia todo un fin de semana; así que, los sábados, no está mal reunirse con los otros muchachos para pasar la tarde en un rincón de la cervecería. Uno bebe cerveza, y pasa la tarde. Son siempre los mismos tipos; y la Gorda no puede entender que, estando juntos en el trabajo toda la semana, volvamos a reunirnos el sábado para mirarnos otra vez las caras. Pero ya es una diferencia estar sentados, con la camisa bien limpia, delante de nuestras buenas cervezas, charlando en nuestro rincón. Esto descansa. Entre las payasadas de unos y otros, la tarde se pasa sin sentir. Y al día siguiente, domingo, se levanta uno a media mañana; y entre que se afeita bien, y se baña, y se viste, ya ha llegado la hora del almuerzo. Los domingos, la Gorda prepara sus famosos *ravioli* o *spaghetti*, y las costillas de cerdo. "Tú, claro, no pensarás venir a casa de mis viejos", me pregunta todavía algunas veces la Gorda. Ya casi no me lo pregunta. Tampoco lo siente que yo no vaya. Me aburro, y ella lo sabe. ¿Qué tengo que ir yo con ella y los niños a casa de sus viejos? ¡No me trato con mis propios parientes, y voy a visitar a los suegros! De modo que la Gorda ya rara vez me pregunta. "Tú te quedarás a ver los partidos", me dice, encantada en el fondo de que la deje irse a chamullar durante toda la santa tarde ese maldito dialecto.

Y yo me quedo, tan ancho, en casa, pues a la Gorducha de mi cuñada, apenas ha llenado el buche, le falta tiempo para salir rajando en busca del pasmarote que tiene por novio. Esa Gorducha es algo fantástico. Quien la vea por la calle, tan oronda, pomposa y repolluda, ni se imaginará el chiquero que es ese cuarto suyo. Con las prisas, todo se lo deja por los suelos, en las sillas, sobre la cama deshecha. Lo que le espera al tontaina que va a casarse con ella (si es que al final se casa), sólo yo lo sé. Yo y el Sagrado Corazón que, desde lo alto de la repisa, preside ese bendito desorden...

Pues ahí estaba yo, como digo, en la casa, y no de muy buen humor por cierto. Hacía un calor tremendo, mucha humedad; el partido, contra todo lo que se esperaba, había resultado una porquería; y para colmo, el resumen de noticias: los rusos han convertido a Cuba en una Polonia del Nuevo Mundo, a un paso de nuestras costas, y este Kennedy sale todavía a decirnos que eso es nada... Bueno, a la gran eme.

Cerré la televisión y me senté junto a la ventana, en camiseta, para inspeccionar la calle fumándome un cigarrillo. La calle estaba desierta; ni un alma.

¿Quién iba a andar por la calle a tales horas y con semejante calor? ¡Nadie! De vez en cuando, alzaba yo con disimulo la vista hacia la ventana de doña Rufa, la del *beauty parlor*; me hubiera gustado verla aparecer. La Gorda y la Gorducha son medio amigas de ella: se embellecen en su salón. Y el domingo pasado, la doña Rufa se dejó caer por aquí, como otras veces, cuando yo estaba solo. Lo hace a veces; y como ya sabía yo a lo que viene, ¿para qué meterse en dibujos

ni fureletes?; la llevé para adentro, y ¡zas! Ella no dijo nada; pero resulta que la muy puerca estaba ese día con la sangre y yo, cuando me vi hecho una lástima, sin poder contenerme le di una bofetada y la mandé de un empujón a su *beauty parlor*. Eso fue el domingo anterior. Y ahora, un poco arrepentido de mi brusquedad, estaba yo espiando su ventana a ver si se dignaba mostrarse. Pero ella no daba señales. No se veía a nadie. Peor para ella.

¡Vaya día bochornoso! Nadie en las ventanas. Nadie en las puertas, nadie en la calle. Saqué una silla y me senté en el portal de casa. Otro cigarrillo. De pronto, veo aparecer por la esquina un automóvil de esos descubiertos, una especie de bañadera, un Linciln viejo pintado de blanco, largo como una lancha, y tripulado por cinco mozalbetes, todos en camiseta. Lo observé con curiosidad. Avanzaba lentamente por la calle desierta, y yo no le quitaba los ojos de encima; avanzaba lentamente, y cuando llegó a donde yo estaba me miran los muchachos y se detienen.

"¿Quiere usted un pez?", va y me pregunta uno de ellos.

"¿Qué?"

"Que si quiere un pescado; le digo, don, que si quiere un pescado".

"¿Un pescado? ¿Qué pescado?"

"¡Un pescado! ¿Lo quiere, o no lo quiere?"

"Bueno", dije yo. ¿Qué iba a decir? Dije que bueno. Le ofrecen a uno un pescado...

Entonces, ellos se miran, muy serios, y entre todos alzan del fondo del auto un pez enorme, una especie de tiburón de metro y medio, y lo echan a mis pies. En seguida se van, saludándome con la mano.

Amigo, todo fue cosa de un instante. Yo me quedé como el que ve visiones.

Revolví la mirada alrededor: no había nadie en la calle. El automóvil blanco había desaparecido, y ya ni se lo oía; pero ahí, en el suelo, junto a la acera, había quedado el enorme animal muerto para demostrarme que no había soñado, que no había sido una alucinación, un espejismo de la tarde caliginosa.

No se veía a nadie; y yo, antes de que nadie pudiera verme, agarré de la cola al enorme pescado y lo arrastré –con cuánto esfuerzo, con qué sudores, sólo yo lo sé–, a través del pasillo hacia el interior de la casa.

¿Para qué lo hice? Eso fue lo que luego me preguntó la Gorda cuando, de vuelta a casa, tres horas después, entró como una tromba y comenzó a resoplar, a gritar, a alborotar, a lamentarse, a decir qué hedor y qué peste, y a increparme por el disparate.

Que era un disparate, ya lo sabía yo muy bien. Lo supe desde el momento mismo en que salí de la ducha, tras el penoso acarreo. Me había puesto empapado en sudor y con las manos oliendo a pescado: tuve que enjabonarme de pies a cabeza; y mientras lo hacía estaba pensando que también el domingo anterior había necesitado darme una ducha extra por culpa de doña Rufa con su cochinada. Ahora, al secarme con la toalla, me acudieron de golpe, dolorosamente, las dudas: "Para qué puede servir un pescado semejante", y "Qué voy a hacer yo con eso", y "Qué va a decir la Gorda cuando lo vea". Hasta ese momento no se me había ocurrido –no había tenido tiempo para pensar en nada–; pero, si tuve desde el principio algunos barruntos, a partir de ese momento estaba seguro: había sido un disparate aceptar el pescado y meterlo en casa.

Lo que me gritó la Gorda fueron cosas que no voy a repetir. Me llenó de improperios; y su indignación me abrumaba más y más porque, de veras, no sabía qué replicarle ni qué explicación podría satisfacerla. Cuantas disculpas se me venían a las mientes, mejor era callárselas, para no parecer aún más tonto. Le contesté con malos modos que no escandalizara, que yo era el dueño de mi casa para hacer lo que me diese la real gana. Pero ni ella se callaba ni dejaban de fastidiarme los niños con sus preguntas excitadas. Y cuando ya el cansancio parecía calmar los nervios de unos y otros, irrumpe la Gorducha desgraciada, y se reproduce toda la batahola: "¿Qué es esto?; pero qué es esto?; pero ¿quién ha traído esto aquí? ¡Jesús, qué peste!" Y todo ello, con la boquita muy redonda, con los ojuelos muy redondos y apretándose entre dos dedos las naricillas. La hubiera matado a la desgraciada de la Gorducha: por si no tuviera uno bastante con la mujer, también la cuñada, que no tiene ningún derecho.

En fin, la cuestión era cómo desembarazarse del monstruo: todo lo demás, ganas de hablar. Por supuesto que a la Gorda, para más reventarme, lo primero que se le ocurre es que yo, igualito que lo había entrado en casa, volviera a sacarlo y lo dejara en la calle: "y lejos de aquí, donde no huela". Gran idea: precisamente ahora que la calle estaba llena de gente, cuando todos los vecinos estaban regresando y los muchachos jugaban en la esquina, ahora precisamente iba

a sacarlo yo, para que, encima de todo, la broma me costara un multazo. Este argumento, que proferí con triunfal vehemencia, hizo mella, cómo no, en el ánimo de la Gorda. Que yo dé el espectáculo delante del vecindario, bien está; pero el dinero es cosa santa. "Entonces habrá que esperar a que sea bien de noche; y, mientras tanto, ¿quién respira ni vive aquí? ¿Quién va a cenar, con semejante olor en la casa?" Éstas, como se comprenderá, eran apreciaciones de la Gorducha. La Gorducha sólo piensa en llenar el bandullo para luego embromar al lucero del alba con sus hipos y sus gases. Pero en este caso me abstuve de decirle lo que pensaba; antes bien, corroboré: "Además, la gente, con el calor que hace, se va a estar esta noche en la calle, ventana y balcones, hasta quién sabe qué hora. Y te creerás tú, Gorda, que no sabe ya todo el mundo lo que tenemos en casa, con la gritería que has armado...". "Querrás decir con el perfume que por todas partes sale." "Como quieras –transigí–. El caso es que si mañana amanece ese monstruo –y le eché al tiburón una mirada de odio– ahí en la calle, nadie nos libra de los inspectores de sanidad, y a lo mejor hasta mandan detenerme para aclarar el asunto, y pierdo de ir al trabajo...".

Por último, después de darle muchas vueltas y de mucho discutir, resolvimos que lo mejor era llamar a la policía y, con toda franqueza, decirle lo que había ocurrido, para que ellos dispongan lo que proceda.

Así se hizo, en efecto. La Gorducha fue quien telefoneó a la comisaría del barrio. Y cuando llegaron dos agentes, ya había un enjambre de chiquillos a la puerta de nuestra casa, escuchando con avidez las explicaciones que mis hijos les suministraban.

Yo, por mi parte, tuve que explicarle a los agentes de qué se trataba y cómo había sucedido. Cuando se lo conté, empezaron a reírse. "Usted creería que iban a regalarle un besugo, o un salmonete". Luego me pidieron detalles del automóvil y de sus ocupantes, "para el prontuario". Se los di; les dije que aquella banda bien podrían ser "latinos"... "¿Puertorriqueños?", me preguntó el agente. "O quizá cubanos". "¿Por qué cree?" "No sé. Me pareció". "¿Por la manera de hablar?". "Pues si eran cubanos, le han obsequiado a usted con un pez más grande que su isla", dijo uno de los agentes para hacerse el gracioso. Y el otro: "Cubanos o no, amigo, le han hecho a usted un presente griego. ¿Quién va a pagar los gastos para llevarse de aquí esto? Pues usted mismo. Nadie más que usted mismo va a tenerlos que pagar. Es peligroso, ¿ve?, eso de aceptar regalitos".

Al otro día la historia salió publicada en el *New York Times*. Todos lo leyeron. Y muchos días después, todavía siguen preguntando en el taller algunos cuando se acuerdan: "¿No quieres un pez, polaco? ¿No te gustaría que te enviara a casa una ballenita?". Yo, ni le contesto.

Francisco Ayala, 1965, "Un pez", *Mis páginas mejores*, Madrid, Gredos: 300–307.

Tras varias lecturas atentas del texto anterior,
1.- Identifique el modelo de narrador que adopta.
2.- Distinga y compare el "tiempo de la historia" y el "tiempo de la narración". Analice las referencias temporales a partir de los diferentes tiempos verbales empleados en el texto.
3.- Observe la oposición que se establece entre la "casa" y la "calle", y los valores diferentes que a cada espacio se le asignan.
4.- Elabore un esquema siguiendo el orden en el que se articula el relato: señale, en concreto, el comienzo, el recorrido y el final.
5.- Confeccione una relación de los personajes que aparecen y señale el modelo al que cada uno pertenece.

Modelo ilustrativo de comentario de textos narrativos

El siguiente esquema de comentario de **textos narrativos** articulado en varias series de preguntas, constituye un modelo práctico con posibilidad de adaptación a otros tipos de relatos. Opinamos que los grandes clásicos de la literatura infantil y juvenil son apropiados para la elaboración de **comentarios didácticos** y permiten acercar a los alumnos de diferentes niveles académicos las modernas categorías establecidas por la Narratología. Es un comentario sobre el conocido cuento *Peter Pan*, de James M. Barrie.

ESCENARIOS Y TIEMPO

Aunque el tiempo *a veces es difícil de precisar, procura anotar en una ficha un resumen de los lugares en los que transcurre la acción y el tiempo que abarca el desarrollo de la misma.*

1.– Separa los escenarios reales y los imaginarios.

2.– Di qué escenario te ha parecido más atractivo y explica por qué.

3.– ¿Qué elementos nos permiten deducir que el País de Nunca Jamás está lejos de la casa de los niños?

4.– Dice el narrador: "es completamente imposible saber cómo pasa el tiempo en el País de Nunca Jamás, donde se cuenta por lunas y soles". Sin embargo, hay un elemento excesivamente preciso para señalar el tiempo, que contrasta con esta afirmación ¿De qué se trata?

5.– Observa el último capítulo: Lo mismo que le ocurrió a Wendy le sucede a su hija, a su nieta...¿Qué misión tiene este recurso?

– precisar exactamente cuándo y a quiénes ocurrió.

– hacernos ver que la historia sigue repitiéndose en todos los tiempos,

– evitar que nos pongamos tristes porque Peter Pan se queda solo.

6.– ¿Cuánto tiempo crees que estuvieron los niños en la isla? Razona tu respuesta.

TRAMA Y TEMA

La trama *de la obra está formada por la unión de todas las secuencias y sucesos que componen el texto. Siguiendo el ejemplo propuesto, completa el esquema*

cap.	**trama**
1	Los Darling forman una familia feliz: el padre se preocupa por la economía familiar, Nana cuida de los tres niños y la madre ordena el mundo imaginario de sus hijos en el que aparece Peter Pan.
2	etc.

1.– Resume los acontecimientos protagonizados por los niños. Por separado, haz lo mismo con los hechos acontecidos a los padres.

2.– El tema *es la idea esencial que conduce todas las acciones y reflexiones que has señalado en los distintos capítulos. Elige entre estas propuestas la que consideres que encarna el tema* Peter Pan *y* Wendy *y a la que están subordinadas todas las demás:*

– la relación entre padres e hijos,
– la crítica al mundo de los mayores,
– la valoración de la mujer sólo como ama de casa,
– la fantasía de los niños,
– la infancia como una etapa idílica que todos llevamos dentro y a la que nos gustaría volver,
– los niños que no quieren crecer.

3.– ¿Crees que en las personas existe ese deseo de seguir siendo siempre niños? Explica la respuesta.

PERSONAJES

1.– Observa el siguiente esquema:

Mundo real	*Padre*	*Madre* *Wendy* *Peter Pan* *Niños*	*Piratas* *Hadas* *Indios* *Sirenas*	*Mundo imaginario*

¿Qué personajes actúan en el País de Nunca Jamás?
¿Por qué hemos incluido a la madre de Wendy dentro del mundo imaginario si no participa de los hechos que ocurren en el País de Nunca Jamás?

2.– El autor hace un pequeño homenaje a R.L. Stevenson incorporando los piratas de La isla del tesoro. ¿Qué nombres, rasgos o hechos te resultan más sorprendentes en relación con esa obra?

3.– Los personajes (excepto Peter Pan y el señor Darling) presentan junto a los rasgos infantiles otros propios del mundo de los adultos. Por ejemplo: El capitán Garfio necesita tener una madre y, sin embargo, le preocupa el "buen tono". Observa estas dos facetas en Wendy, en los piratas y en los niños.

4.– Podemos atribuir al autor misoginia, porque muestra desprecio hacia las mujeres. ¿Cómo están tratadas las hadas y las sirenas?

5.– J.M. Barrie a través del señor Darling critica ciertas costumbres de la sociedad. Señala cuáles son.

6.– En el capítulo 16 dice el narrador: "Algunos prefieren a Peter, y otros a Wendy, pero yo la prefiero a ella", y se refiere a la señora Darling. ¿Qué personaje te ha atraído más? ¿Por qué?

7.– Señala el rasgo más característico de Peter Pan:
– no desea tener una madre,
– no quiere crecer,
– quiere oír cuentos,
– quiere que Wendy sea su amiga.

8.– ¿A qué personaje atribuirías las siguientes frases?
"Burro tonto"
"Wendy, soy ya demasiado mayor para dormir en la cuna"
"Yo he matado a Wendy. Peter Pan me felicitará"
"Oye, dulce niña, te salvaré si prometes ser mi madre"
"Yo no puedo impedir ser presumido"
"Yo te la coseré, hombrecito"
"¿He mantenido los buenos modales hoy?"
"Este es mi castigo. ¡Vivir en una perrera!"

9.– Subraya las frases que definen la personalidad de Peter Pan:
admira a los mayores – olvidadizo – valiente – humilde – fanfarrón – no quiere crecer – responsable –rechaza el mundo de los mayores – juguetón – variable – se preocupa por el futuro – sediento de aventuras – vulgar – aburrido – presumido – autoritario – mágico – egoísta – inconstante.

10.– Señala los sentimientos y pensamientos que más han llamado la atención de Peter Pan y de Wendy.

	sentimientos	pensamientos
Peter Pan		
Wendy		

NARRADOR Y NARRACIÓN

1.– La narración comienza con una afirmación que provoca cierta sorpresa en el lector: "Todos los niños, excepto uno, se hacen mayores".

El narrador tiene varios motivos para hacer esta anticipación:

– fijar la idea central sobre la que se basa la historia,

– prefiere que nos fijemos en los hechos sin que exista la preocupción por el final,

¿Qué afirmación has seguido con más interés, "todos los niños se hacen mayores" o la exclusión "excepto uno"?

¿Crees que era esto lo que pretendía destacar el narrador? Razona tu respuesta.

2.– El narrador puede adoptar diversos puntos de vista y modos de ver la narración. Señala las perspectivas que se han elegido en esta obra.

– El narrador es un personaje que participa en la acción.

– El narrador está fuera de los acontecimientos que conforman la trama.

– El narrador cuenta la historia como si fuera un niño.

– La historia está contada desde la perspectiva de un adulto.

3.– La narración se estructura en **Presentación** *–de los hechos y de los personajes–.* **Nudo**, *o momento culminante del desarrollo de la acción y* **Desenlace**, *o final de la acción. Indica qué capítulos corresponde a cada una de estas partes:*

– Presentación

– Nudo

– Desenlace

4.– Seguro que te ha llamado la atención la compleja figura del narrador.

– Es **omnisciente** *(todo lo sabe) porque narra no sólo lo que hace sino también lo que piensan todos los personajes, incluso sabe lo que va a ocurrir.*

Añade ejemplos en los que se manifieste esta característica del narrador.

Como encontrarás muchísimos a lo largo de la narración, puedes centrarte en los cinco primeros capítulos.

Cap. 1: "(Wendy) quería decir que Peter era como ella de grande".

"Pero Wendy no había estado soñando. Y eso quedó demostrado la noche siguiente".

– Se introduce en la historia y nos da su opinión de los hechos. Localiza otros ejemplos.

Cap. 1: "No sé si habrás visto alguna vez un mapa de la mente de una persona".

– Se dirige a los niños como si estuviera hablando con ellos. Los niños son pues los narratarios. También hay muchos ejemplos:

Cap. 1: "Si tú, o yo, o Wendy hubiésemos estado allí..."

5.– ¿Introduce el autor sus propias vivencias en la trama y en sus personajes, o son completamente imaginarios?

6.– ¿Con qué personajes se identifica más el autor? Arguméntalo con ejemplos del propio texto.

LENGUAJE Y ESTILO

El estilo de un escritor viene dado por la utilización propia que hace de los recursos de la lengua, elegidos con un propósito. Aunque se trata de una traducción, podemos analizar los rasgos que caracterizan el estilo de esta obra.

1.– El autor ha elegido para algunos personajes nombres que tienen una motivación. Escribe el nombre y la razón por la que se llaman así.

Campanilla: *porque el idioma de las hadas consiste en tintinear.*

Capitán Garfio:.....

etc.....

2.– En el capítulo 3 se nos anticipó que la historia tenía un final feliz. Sin embargo, hemos de tener en cuenta el desenlace de Peter Pan y el de Wendy. Intenta explicar cuáles son las razones por las que Barrie eligió sendos finales. ¿Te parece acertado?

3.– Son abundantes en esta obra los rasgos de humor. Añade situaciones que lo pongan de manifiesto

- *Peter Pan se quiere pegar la sombra con jabón.*
- *El cocodrilo se tragó el reloj.*
- *Los besos que se intercambian Peter Pan y Wendy*

4.– Un rasgo de estilo muy destacado es la creatividad, que se pone de manifiesto en la creación de los nombres propios, además en

- *la invención del lenguaje*
- *en la eliminación de los mayores,*
- *en atribuir a las buenas madres la costumbre de ordenar la mente de los hijos,*

¿Qué produce?

5.– Observa las reflexiones que hace el narrador. ¿En qué tiempo verbal están? ¿Coincide con el tiempo verbal de la descripción y de la narración?

Copia una frase de cada uno de los casos:

- *Reflexión*
- *Descripción*
- *Narración*

¿Cuál de ellos presenta un mayor acercamiento al lector?

GÉNERO LITERARIO

Peter Pan y Wendy *es una obra clásica de la literatura que presenta características de diversos géneros narrativos.*

Leyenda:
- *Narraciones transmitidas oralmente.*
- *Con base real enriquecida con elementos fantásticos.*

Novela de aventuras:
- *Narración extensa.*
- *Los personajes presentan una evolución externa e interna.*
- *Amplitud en el tratamiento de los personajes y de la trama.*
- *Disgresiones y descripciones.*
- *Ambientación de los hechos en lugares lejanos y desconocidos.*
- *Presentación de un hecho misterioso al que hay que encontrar una explicación.*
- *Hay un protagonista que podemos definir como héroe.*
- *El protagonista afronta riesgos y dificultades que llega a superar con su propia habilidad.*
- *El antagonista se opone al protagonista y trata de impedir que logre su objetivo.*
- *Se llega a un final feliz.*
- *Aparición de nuevos problemas.*

Cuento fantástico:
- *La narración dirige no tanto al entendimiento del lector como a sus sentimientos.*
- *Narración breve.*
- *La fantasía o lo sobrenatural aparecen en la narración.*

Elige entre estas características las que aparecen en **Peter Pan** *y* **Wendy.**

Mercedes Rodríguez Pequeño y Francisco J. Rodríguez Pequeño, 1987, *J.M. Barrie, Peter Pan*, Madrid, Alborada.

7.4.0.– El comentario del texto teatral

7.4.1.0.– *Las características del texto teatral*

Frente a los otros géneros literarios, el teatro posee unos rasgos peculiares que deben ser considerados atentamente[1]. El análisis crítico del texto teatral, que ha de versar sobre los procedimientos formales del diálogo y sobre sus contenidos referenciales o expresivos, ha de tener en cuenta, además, las siguientes características:

1.– Representatividad

2.– Uso de lenguajes extraverbales

3.– Forma dialogada autónoma

7.4.1.1.– *Representatividad*

El texto teatral constituye un caso especial de composición literaria ya que, como es sabido, **está destinado a la representación ante un público** y contiene unas partes que serán dichas por los actores y **oídas** por los espectadores, y otras (las acotaciones) que, aunque no sean pronunciadas, sí serán **visualizadas** en la representación: el teatro es literatura y es espectáculo.

El comentario de una obra teatral ha de distinguir, por lo tanto, el análisis del texto escrito y el juicio sobre su puesta en escena. El crítico ha de tener muy en cuenta que la representación no es algo añadido a la lectura, sino la culminación de un proceso de comunicación previsto, desde el principio, en todas las fases de su elaboración[2].

El comentario de la representación o puesta en escena ha de versar sobre las manipulaciones que el director hace en el texto escrito, y cuyo resultado percibido por el espectador no siempre coincide con la idea de su autor. Hemos de advertir, de todas maneras, que un factor fundamental de la representación es el actor.

---

(1) Véase María del Carmen Bobes Naves, 1987, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus; 1988, *Estudios de semiología del teatro*, Valladolid–Madrid, Aceña–La Avispa; 1989, *La semiología*, Madrid, Síntesis; Wayne C. Booth, 1961, *La retórica de la ficción*, Barcelona, Bosh, 1975; José María Díez Borque y Luciano García (eds.), 1975, *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta; José Luis García Barrientos, 1991, *Drama y tiempo*, Madrid, C.S.I.C.; Henri Gouhier, 1943, *La esencia del teatro*, Madrid, Artola, 1954; Tadeusz Kowzan, 1992, *Literatura y espectáculo*, Madrid, Taurus; Manuel Sito Alba, 1987, *Análisis de la semiótica teatral*, Madrid, UNED; Kurt Spang, 1991, *Teoría del drama*, Pamplona, Eunsa.

(2) Debemos tener muy presente que la obra teatral es portadora –tanto en su dimensión literaria como en la espectacular– de un complejo sistema de signos auditivos y visuales, lingüísticos y paralingüísticos. La mayoría de los autores modernos ofrece la siguiente relación: palabra, tono, mímica, gesto, movimiento, maquillaje, peinado, traje, accesorios, decorado, luz, música y sonido.

7.4.1.2.- *Uso de lenguajes extraverbales*[3]

El texto teatral exige otros lenguajes extraverbales. Las palabras deben ser intensificadas, matizadas, o contradichas por **la expresión del rostro**, por los **gestos**, por **los movimientos escénicos** y por **los decorados.**

El **lenguaje del rostro**, más directo, sincero y elocuente que el de las palabras articuladas, es un recurso teatral moderno: recordemos que en la antigüedad se usaban las máscaras y las caretas[4].

El gesto acompaña o sustituye a la palabra, reemplaza un elemento del decorado o del vestuario[5]. El teatro moderno tiende hacia la supremacía del cuerpo y del gesto[6], parte del supuesto de que el gesto constituye el medio más rico y flexible de expresar los pensamientos y de crear o comunicar signos. El actor se enfrenta al público mostrándose como un individuo y se sirve del cuerpo para "hablarle" con mayor nitidez y con menor margen de error y de confusiones de los que genera el lenguaje verbal[7]. El teatro es, sobre todo, cuerpo y, por eso, podemos decir que el teatro constituye la culminación de la escultura.

En el teatro moderno –extraordinariamente dinámico por influencia del cine y de la televisión– los **movimientos escénicos** se convierten en elementos fundamentales: constituyen un lenguaje dotado de intenso poder expresivo y comunicativo. El actor, con sus desplazamientos y con sus posiciones dentro del escenario, dice, a veces, más cosas y más verdaderas que las que cuenta con sus palabras.

El teatro moderno recupera el arte más antiguo, auténtico, sincero y verdadero como es el la danza, ese camino más corto, profundo y misterioso para descubrir el alma y para acercarse a los demás.

Mediante los **movimientos escénicos**, que poseen valores artísticos y simbólicos, el actor expresa, de manera plástica, su deseo de integrarse en la Naturaleza.

El decorado del teatro tradicional cumplía la función de situar en un espacio determinado y en un tiempo concreto la acción que se representaba. Era una invitación a los espectadores para que se trasladaran a una plaza o a una calle, a un comedor o a una

---

(3) El hombre es esencialmente lenguaje porque convierte todos sus movimientos en lenguaje. Los animales, como es sabido, se mueven para trasladarse de un lugar a otro o para transportar objetos, para acercarlos o para alejarlos. Los hombres se mueven, además, para transmitir mensajes, para decir cosas: pueden moverse para crear belleza, para componer figuras gratas a la vista, para elaborar volúmenes armoniosos, para construir formas agradables dotadas de singular fuerza expresiva.

(4) Algunos grupos modernos han tomado de la "comedia del arte" la máscara –que imponía gestos codificados y hacía hablar a los actores como si fueran unos seres "anónimos", haciendo que destacase el personaje representado sobre el que lo representaba–. De esta nanera se disimula el rostro para poner de relieve el significado de los movimientos corporales y el sentido de las palabras.

(5) El gesto posee especial importancia en el mimo y en la pantomima que, como es sabido, se definen como el "arte de expresarse por medio de los gestos, sin la ayuda de las palabras. El mimo tiende a convertir el cuerpo amaestrado, dominado, en una maravillosa máquina para comunicarse, ignora los límites de la palabra, ya que utiliza un idioma cuya gramática se compone de gestos prácticamente ilimitados.

(6) La expresión corporal resulta de una asombrosa sinceridad. Los hombres aprendemos a mentir con las palabras, a veces, con los ojos, con la boca y con los músculos del rostro, pero nuestro cuerpo sigue manifestando abiertamente un propósito más íntimo que con frecuencia se halla en contradicción con el mensaje que transmiten nuestro rostro y nuestras palabras.

(7) El nuevo teatro –sobre todo el americano– se centra sobre la improvisación a partir del cuerpo, que representa un soporte más privilegiado que el texto. La representación se convierte en una ceremonia que supone todo un ritual centrado sobre el cuerpo, una especie de liturgia a la que el espectador queda invitado. Se pueden vivir sobre el escenario escenas de posesión, de ansia o de delirio, que despiertan en el espectador violencia o deseos de diferentes tipos, y le incitan a participar. Las ideas fundamentales de este teatro se sitúan en torno al cuerpo –"cuerpo erotizado", "cuerpo liberado", "cuerpo rebelde" o "cuerpo revolucionario"

alcoba. Representaba, por lo tanto, un lugar geográfico, un ambiente social, un contexto temporal –la época histórica, la estación del año o una hora del día–.

En el teatro moderno, por el contrario, el decorado convertido en escenografía, tiene tres características fundamentales:

1.– Es un lenguaje dotado de significado, transmite un mensaje pero, sobre todo, sugiere y evoca. Solicita una intervención de los espectadores, busca su complicidad estimulando la imaginación y provocando el recuerdo de las experiencias personales.

2.– Ofrece claves para que se interpreten de manera adecuada los otros lenguajes: el de las palabras, el de las expresiones y el de los gestos.

3.– Sobre todo, crea un clima. Se usan los elementos –luces, sonidos, humos y olores– para configurar un ambiente que envuelve a los actores y a los espectadores, una atmósfera común que hace que sientan y piensen de una manera similar.

7.4.1.3.– *Forma dialogada autónoma*

En contra de lo que ocurre en los textos líricos y en los narrativos, el diálogo del teatro es autónomo y directo: no está presentado por un narrador. Esta es la principal característica formal y el procedimiento común de comunicación del género dramático. Incluso cuando el personaje es único y, por lo tanto la forma lingüística es el monólogo, podemos identificar verdaderos diálogos construidos mediante el desdoblamiento personal, las conversaciones imaginarias, las apelaciones al público e, incluso, la prosopopeya, la conversación con animales o seres inanimados a los que se le concede la capacidad de escuchar, entender y responder.

7.4.2.0.- Los procedimientos teatrales

Teniendo en cuenta el carácter paradójico[8] del teatro, que es a la vez literatura y representación, el crítico deberá identificar la tensión que se crea por el enfrentamiento de esta doble dimensión y deberá describir las relaciones que se establecen entre ellas y, de manera especial, la convergencia o divergencia de los recursos empleados por los diferentes lenguajes de los que hemos hablado anteriormente cuya finalidad última será la

1.- Actualización temporal y espacial del texto

2.- Encarnación de personajes y de comportamientos

7.4.2.1.- *Actualización temporal y espacial del texto*

Frente al texto narrativo, que se puede referir a cualquier época –pasada, presente o futura– y a cualquier sitio –lejano o próximo– el teatral dice o hace las cosas en el momento y en el lugar en que se representa: se manifiesta siempre en presente, se desarrolla en un espacio inmediato, representa una historia que viven convencionalmente los interlocutores (actores y, en cierta medida, espectadores). El comentario crítico ha de describir y valorar la eficacia de los procedimientos empleados por el autor, el director y los actores para acercar a la escena palabras, sucesos, paisajes, etc.

7.4.2.2.- *Encarnación de personajes y de comportamientos*

El comentario sobre el contenido del texto teatral, además de considerar su significado referencial –las afirmaciones y los juicios que se formulan sobre sucesos reales o ficticios– deberá definir el retrato psicológico, sociológico y cultural que, a lo largo de toda la obra, se hace de cada uno de los personajes y la manera de encarnarlos los intérpretes.

(8) Véase Anne Ubersfeld, 1989, *Semiótica teatral*, Cátedra/Universidad de Murcia: 11.

Ejercicio práctico

Apenas han salido las criadas, cerrando la puerta, se oye la llave desde fuera y entran ***Doña Tula*** *y* ***Marú****. La primera, señora de edad, bien vestida, delgada, aire bondadoso.* ***Marú****, unos veinticinco años, alta, delgada, grácil, bellísima, seria, elegante. trajes de viaje, con equipaje de lujo. Les acompaña un* ***Empleado****, obsequioso.*

[...] **Marú**.– ¿Pero tan mal está? Fea, precisamente..., no soy fea... Ahora, con el viaje..., estoy un poco despintada y...

Doña Tula.– No, hija, si no eres fea. Todo lo contrario. Tu cabeza me preocupa... por dentro. Y por ahí no te puedes mirar, verte.

Marú.– (Riéndose.) ¿Que no? ¿Quién ha dicho que no? (*Corre a la ventana. Se para delante y empieza a componerse como si estuviera ante un espejo.*) Ves, aquí me veo yo, pero de verdad. ¿Qué tal? No, me gustan esas golondrinas. (*Se arregla unos rizos del cuello.*) Y esta nube..., que se vaya... (*Se levanta el flequillo de la frente.*) Bueno, así se está mejor. ¡Hermoso cielo tienes, carabí, carabó...! Soy yo, soy yo, soy yo...(*Cantando hacia la ventana y yendo hacia su madre, saltando. La abraza.*)

Doña Tula.– (*Soltándose*) Santo Dios, y para esto me he gastado un dineral en varios colegios del Continente y las Islas Británicas. ¡Para que te formaran! Déjame, voy a arreglarme. Y tú arréglate también, de verdad. Y avisa a Severino. Quizá tenga plan para esta noche...

Marú.– Plan para esta noche. ¡Consultemos la astrología! Luna llena, sale a las seis veinticinco, se pone...

Pedro Salinas, *La isla del tesoro*: 98.

1.- A partir del diálogo y de las acotaciones, señale los rasgos fundamentales que caracterizan a los personajes que figuran en el texto.
2.- Indique cuáles son los signos no lingüísticos que, a su juicio, adquieren mayor relevancia en este fragmento.

Habitación de un hotel de segundo orden en una capital de provincia. En la lateral izquierda, primer término, puerta cerrada de una sola hoja, que comunica con otra habitación. Otra puerta al foro que da a un pasillo. La cama. El armario de luna. El biombo. Un sofá. Sobre la mesilla de noche, en la pared, un teléfono. Junto al armario, una mesita. Un lavabo. A los pies de la cama, en el suelo, dos maletas y dos sombrereras altas de sombreros de copa. Un balcón, con cortinas, y detrás el cielo. Pendiente del techo, una lámpara. Sobre la mesita de noche, otra lámpara pequeña.

(Al levantarse el telón, la escena está sola y oscura hasta que, por la puerta del foro, entran DIONISIO y DON ROSARIO, que enciende la luz del centro. DIONISIO, de calle, con sombrero, gabán y bufanda, trae en la mano una sombrerera parecida a las que hay en escena. DON ROSARIO es ese viejecito tan bueno de las largas barbas blancas.)

– DON ROSARIO. Pase usted, don Dionisio. Aquí, en esta habitación, le hemos puesto el equipaje.

– DIONISIO. Pues es una habitación muy mona, don Rosario.

– DON ROSARIO. Es la mejor habitación, don Dionisio. Y la más sana. El balcón da al mar. Y la vista es hermosa. (Yendo hacia el balcón.) Acérquese. Ahora no se ve bien porque es de noche. Pero, sin embargo, mire usted allí las lucecitas de las farolas del puerto. Hace un efecto muy lindo. Todo el mundo lo dice. ¿Las ve usted?

Miguel Mihura, *Tres sombreros de copa*

1.- A partir del diálogo y de las acotaciones, comente cómo están caracterizados el espacio y los personajes en este texto.
2.- Destaque los rasgos más importantes que configuran el diálogo que aparece en este fragmento.

Modelo ilustrativo de comentario de textos teatrales

El siguiente análisis de María del Carmen Bobes Naves pone de manifiesto la complejidad, densidad y peculiaridad del lenguaje teatral, y describe sus principales funciones.

Entremés del rufián viudo llamado Trampagos

En las historias de la literatura se inicia la historia del teatro con la aparición de los primeros textos teatrales y sigue en orden cronológico con autores y obras, sin que apenas se tenga en cuenta nada referente a la representación.

Es decir, el teatro se estudia como un género literario, a la par que la épica o la lírica. Los tres géneros se caracterizan mediante rasgos de oposición: se dice que la objetividad es escencial en la epopeya, que la subjetividad es lo característico de la lírica y que la representación es el valor lingüístico que más explota el teatro. Por otra parte, se especifica que la lírica es indiferente al tiempo; que la épica como narración diegética, se proyecta hacia el pasado, y que la dramática, desarrollada miméticamente, actúa desde y sobre el presente.

Supone esto un privilegio del texto y domina en la teoría de la literatura hasta finales del siglo XIX. La labor de algunos directores de escena como el inglés E. G. Craig o el suizo A. Appia, harán inclinar el interés hacia la representación y hacia los signos no lingüísticos que en ella se utilizan.

El nuevo enfoque ha puesto de relieve que uno de los rasgos más relevantes del teatro como espectáculo es su posibilidad de añadir al texto significación procedente de sistemas de signos muy variados: paralingüísticos, miméticos, cinésicos, de espacio, de luz, de sonido, etc., pero, sobre todo, la posibilidad de que la emisión de tales signos se haga en simultaneidad. Barthes ha podido definir el teatro, desde esta perspectiva, como "una polifonía informacional" o un "espesor de signos", frente a las obras literarias de otros géneros que están sometidas a la expresión en sucesividad que impone el lenguaje. El teatro puede ofrecer al espectador un mensaje acústico con varios sistemas (lingüístico, musical, de otros sonidos), y a la vez un mensaje visual también con signos de sistemas sémicos variados, gestos, movimientos, objetos, etc.

Limitar el teatro al texto es reducirlo sensiblemente y olvidar muchas de sus posibilidades de expresión. Pero si el texto es literatura, y ésta no es todo el teatro, la representación es transitoria y mudable y, por tanto, difícil de fijar en un estudio, ¿dónde puede encontrarse lo específico teatral, que pueda ser analizado por una teoría crítica?

Planteadas así las cosas, se descubre una tensión entre el texto y la representación: mientras la crítica tradicional había reducido el teatro al texto, la práctica escénica intenta situar el lenguaje como uno más de los sistemas de signos que intervienen en la representación, e incluso en las posiciones más extremosas, intenta suprimir el lenguaje, por considerarlo no teatral. Frente a lo literario estaría lo teatral: todos los otros sistemas de signos de la representación.

No vamos a exponer los términos históricos de este enfrentamiento, que ya hemos estudiado en otro lugar[9]; ahora vamos a admitir por principio que el teatro tiene dos manifestaciones bien diferenciadas: el texto, que permanece, y la representación, que pasa, entre las cuales se dan relaciones de diversa índole a lo largo de la historia.

(9) Vid. C. Bobes, "Semiología del teatro: texto y representación; personaje y actor", en el vol. *Semiología del teatro*, curso de verano, Gijón, 1980.

Vamos a plantear sobre una obra muy corta de Cervantes, el *Entremés del rufián viudo llamado Trampagos*, qué indicaciones hay en el texto para su posible puesta en escena. Tratamos de comprobar si el texto dramático incluye datos suficientes para su propia puesta en escena. Si esto fuese así, la especificidad del teatro estaría ya en el texto, con todas sus posibilidades comunicativas, tanto lingüísticas (incluidos los silencios por oposición al lenguaje) y su realización paralingüística, como las no lingüísticas: gestos (mímica y cinésica), proxémica (movimientos, distancias) y todo lo que está en el escenario fuera del actor: objetos, decorados...

A. Ubersfeld *(Lire le thëatre*, Ed. sociales, Paris, 1978) mantiene que el texto teatral incluye de alguna manera la representación, y, por tanto, es ya específicamente teatral, no sólo literario.

D. Kaisegruber y J. Lempert *(Phëdre. Pour une sémiotique de la reppresentation classique*, Larousse, 1972) mantienen igualmente que "en el mismo interior de la estructura puramente textual es donde se decide la teatralidad".

Desde luego, no hay que pensar que todos los signos de la escena estén especificados en cada obra. Hasta trece sistemas sémicos ha señalado Kowzan ("El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo", en T. F. Adorno y otros, *El teatro y sus crisis actual*, Monte Avila, Caracas, 1969), teniendo en cuenta todos los que adquieren significado en la representación; esto no implica el que en todas las representaciones de un mismo texto se activen todos o que cada obra los exija todos. El texto dramático contiene las más importantes de sus signos escénicos. P. Gulli Pugkiati ha realizado una lectura semiológica de *El rey Lear* y ha comprobado que el lenguaje del texto alude, al menos en parte, a sus propias determinaciones escénicas.

Quizá no se pueda afirmar que exista una "lengua teatral" o que dentro de las funciones del lenguaje haya una específicamente teatral, pero sí se ha podido verificar que en el lenguaje del drama hay ciertas convenciones que no se encuentran en otros géneros literarios.

A. Serpieri ("Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale", en *Strumenti Critici*, 32-33, 1976) mantiene la tesis de que la nota más destacada del lenguaje teatral es su valor "performativo" o ejecutivo (dándole a este término el sentido que adquiere en las teorías de Austin).

Creo que al hablar de "usos" en el lenguaje del teatro hay que tener en cuenta que en la plenitud de la representación el lenguaje tiene más posibilidades y mayor movilidad que cualquier otra forma lingüística: hay multitud de emisores (autor, director, actores) y multitud de receptores (los mismos actores que se dirigen unos a otros en la convención teatral; los actores que se dirigen al público; el autor que se dirige al director y a los actores, etc.)

En principio, y sin excluir las demás posibilidades, vamos a diferenciar dos que nos parecen fundamentales:

a.- el lenguaje como creación literaria, que configura un mundo de ficción, y tiene un valor *constativo* (o representativo), es decir, un lenguaje que da testimonio de lo que está sucediendo en el escenario, o de las cosas que se ven, y

b.- un lenguaje de valor ejecutivo, que está sobre todo en las acotaciones, aunque también puede estar en el diálogo, que se dirige al director de escena y le indica cómo debe preparar el espacio, el tiempo y los actores de la representación.

Bajo el primer aspecto, es decir, el constativo, el lenguaje del teatro no es ni más ni menos que el lenguaje del relato en general: da testimonio de una realidad fingida, un ambiente familiar y social, unos personajes que se mueven en ellos, unas conductas, etc., y convencionalmente lo utilizan los personajes (actores) como los hablantes usan el idioma.

El lenguaje ejecutivo, por el contrario, se dirige al director y a los actores (nunca al público), que deben realizar en escena lo necesario para que las referencias sean verosímiles. Así, por ejemplo, se abre el entremés y en las acotaciones dice Cervantes: "Sale Trampagos con un capuz de luto, y con él Vademécum, su criado, con dos espadas de esgrima", y rompen a hablar:

Trampagos – ¡Vademécum!

Vademécum – ¿Señor?

Trampagos – ¿Traes las morenas?

Vademécum – Tráigolas[10]

(10) Cito por M. de Cervantes, *Comedias y entremeses*, ed. Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1940, tomo I, *Entremeses*. Detrás de las citas irá entre paréntesis la cifra de la página.

El lenguaje de las acotaciones es directamente ejecutivo y obliga al director de escena a disponer un escenario en el que entren dos actores, uno con un capuz de luto y otro con dos espadas, y el diálogo es también ejecutivo en cuanto que obliga a los actores a repetir las mismas palabras del texto y a mostrar lo que dicen que traen, las morenas. Sin embargo, en la convención teatral el diálogo es constativo, y en este caso concreto lo es hasta tal punto que se podría prescindir de él; Trampagos pregunta por las espadas, cuando probablemente puede verlas, igual que los espectadores, a no ser, cosa que no se aclara, que Vademécum las trajese ocultas.

Por lo general, el lenguaje de las acotaciones es ejecutivo, mientras que el del texto es constativo, pero, según la época o según los autores, pueden encontrarse muchas variantes. Por ejemplo, Valle Inclán suele presentar las acotaciones en un lenguaje constantivo en el que él adopta el papel de un observador que transcribe lo que ve y oye y otras veces actúa como narrador omnisciente al dar detalles sobre caracteres de los personajes o resúmenes de su comportamiento anterior a la acción del drama. Pero veámoslo en una obra concreta:

> *"Lívidas luces de la mañana. Frío, lluvia, ventisquero. En una encrucijada de caminos, la fragua de Simeón Julepe."*

Al transcribir esos detalles, el autor no traspasa los límites que corresponden a un observador. Sin embargo, por lo que sigue, puede deducirse que estamos ante un narrador omnisciente:

> *"Simeón, alterna su oficio del yunque con los menesteres de orfeonista y barbero de difuntos. Pálido, tiznado, tos de alcohólico y pelambre de anarquista, es orador en la taberna y el más fanático sectario del aguardiente de anís. Simeón Julepe, aire extraño, melancolía de enterrador o de verdugo, tiene a bordo cuatro copas. Bate el hierro. Una mujer deshecha, incorporándose en el camastro, gime con las manos en los oídos."*

Son las acotaciones iniciales de *La rosa de papel*: algunos de los informes pueden responder a un lenguaje representativo de la realidad observada, así "pálido, tiznado, tos de alcohólico", otras implican un conocimiento anterior: "es orador en la taberna y el más fanático sectario del aguardiente de anís". Por último, otras indican una interpretación y una valoración por parte del observador: "aire extraño, melancolía de enterrador o de verdugo". Y esto en lo que se refiere a la actitud que toma el emisor del mensaje porque en lo que atañe al receptor se observa que ese lenguaje no ordena nada directamente, pero describe lo que se supone que ha de estar en el escenario para que el diálogo que se inicia adquiera verosimilitud:

> *La Escamada: – ¡Que me matas, renegado! ¡Que la cabeza se me parte! ¡Deja ese martillar del infierno...*

Si el director no ha colocado una fragua en el escenario, y si el actor que representa a Simeón no está en el momento de levantarse el telón martillando, no tiene sentido que la enferma proteste por el ruido.

Deducimos, pues, que el lenguaje está utilizado aparentemente en *forma constativa* en el mundo de ficción en el que los personajes hablan y escuchan y con *valor ejecutivo*, puesto que el director ha de atenerse a lo que se dice para dar forma escénica al drama. La libertad del director en la puesta en escena es tan amplia como permite la coherencia diálogo–escenario.

El lenguaje teatral responde a lo que los lógicos han denominado lenguaje situacional, que se articula sobre los "particulares egocéntricos". Yo Aquí / Ahora, y sobre los "términos señaladores", que se forman con un nombre (término caracterizador, abstracto, como una definición abreviada) y con un elemento deíctico (éste, cada, mi...). Es, pues, un lenguaje verificable en un espacio limitado, en un tiempo presente y con términos de "definición ostensiva", es decir, con referencia presente.

Es sabido que todas las unidades lingüísticas del lenguaje situacional (el yo, el aquí, el ahora, los deícticos...) se utilizan también en la novela, así como el tiempo presente, el espacio limitado, pero en el relato pueden alternar con el pasado, con espacios múltiples, y pueden sucederse o mezclarse las tres personas gramaticales, en singular y en plural, porque el lenguaje nunca es situacional en el relato y admite procedimientos de distanciamiento variadísimos.

El texto teatral tiene un lenguaje específico que se caracteriza por algunos rasgos en oposición a los de otros géneros literarios; todos ellos apuntan a la representación virtual, es más, constituyen los indicios suficientes para una representación con unos márgenes de interpretación por parte del director de escena y de los actores:

a.– Particulares egocéntricos: yo, aquí, ahora;

b.– tiempo presente, que lleva al uso de las formas verbales de la enunciación;

c.– signos de situación espacial limitada, en la que los términos adquieren "definición ostensiva";

d.– términos señaladores, con profusión de deícticos;

e.– alusiones continuas a códigos no-lingüísticos (paralingüísticos, cinésicos, proxémicos, signos de objetos y signos de signo).

El teatro puede coincidir con el relato en la historia que cuentan. Barthes ha subrayado que el teatro es "una forma de relato". La diferencia fundamental es inmediata en el lenguaje porque el autor dramático tiene *in mente* una puesta en escena, y a ella remite las referencias de la obra; por el contrario, el novelista describe o recuerda, reproduce o resume situaciones, conductas, sin limitarse a un tiempo, un espacio, unos objetos, una situación concreta. Por ello, si se pretende escenificar una novela, como se ha hecho con cierta frecuencia, es necesaria una adaptación previa en la que, sin alterar la historia, se cambian las situaciones y el lenguaje se somete a ellas.

La fábula se consideró en el teatro como el elemento más importante, frente a los caracteres, por ejemplo, o a los personajes. Y esto se mantiene desde la *Poética* de Aristóteles hasta finales del siglo XIX con el teatro realista. Sin embargo, en los entremeses se centra el interés en las situaciones, en el lenguaje y en los tipos. El mismo Cervantes, al hablar de los *Pasos*, de Lope de Rueda, los califica por los personajes centrales: de negra, de rufián, de bobo, de vizcaíno, "que todas estas cuatro figuras y otras muchas hacía el tal Lope con la mayor excelencia y propiedad que pudiera imaginarse". Las figuras tenían una lengua especial que daba lugar a situaciones cómicas que se explotaban una y otra vez, pasando la historia a un segundo plano.

En el *Entremés del rufián viudo llamado Trampagos* no son relevantes las acciones, la fábula, sino las situaciones, el lenguaje con que se comenta y los valores y contravalores con que se justifican y que se descubren en las relaciones entre los personajes y sus conductas.

La trama no puede ser más sencilla y tiene una sola secuencia:

a.– Trampagos se ha quedado viudo [...]

b.– Llegan los amigos a dar el pésame al viudo [...]

c.– Trampagos se quita el capuz, elige a la Repulida y termina el duelo. [...]

Esta sería la segmentación narratológica del entremés, que no se diferencia de la de un relato. Su estructura escénica es paralela: [...]

Las acotaciones para indicar las entradas y salidas son muy escuetas:

a.– Sale Trampagos con un capuz de luto, y con él Vademécum, su criado, con dos espadas de esgrima" (29). "Entrase Vademécum" (30).

b.– Entra Chiquiznaque, rufián" (30).

Entra Vademécum con la silla, muy vieja y muy rota (31) / Vuélvese a entrar (32) / Entra con los asientos referidos (34)

c.– Entran la Repulida, la Pizpita, la Mostrenca y el rufián Juan Claros.

Entra uno, muy alborotado (41) / Entrase luego (41) / Torna a entrar (41).

d.– Entrase Vademécum con el capuz, y queda en cuerpo Trampagos (44).

Puede seguirse la estructuración escénica sin inconvenientes hasta aquí: a.– entrada de Trampagos; b.–entrada de Chiquiznaque; c.– entrada de las tres mujeres, y d.– salida de Vademécum con el capuz, que desenlaza la obra. Las demás entradas y salidas son de relleno. Y a partir de ahora todo girará en torno a la apoteosis final del baile:

– Entran dos músicos sin guitarras (44).

– Entrase un músico (45)

– Vuelve Vademécum (45)

– Vuelve el barbero con dos guitarras, y da la una al compañero (47).

Se terminan las entradas y salidas y comienza el baile, puesto que ya están todos y tienen todo lo que necesitan y además terminó su historia el cautivo, porque hay que advertir que las frecuentes entradas y salidas de Vademécum habían animado la escena tan poco teatral de la relación de los méritos de Pericona, y las entradas de los músicos, primero sin instrumentos, y sus salidas, para pertrecharse de lo necesario, se producen para animar la historia del cautivo, y sólo cuando éste acaba: [...]

Las citas a los vestidos y a la apariencia de los personajes que están en escena no son muy abundantes, probablemente porque no eran necesarias, dado el "tipo" estereotipado de los personajes: rufianes y coimas. Cobra, sin embargo, gran relieve el *capuz* que no sólo es signo de objeto, sino signo de signo: es símbolo de luto, mientras Trampagos lo lleve puesto es signo de dolor, de su viudez y de su soledad; únicamente cuando elija nueva compañera, se quitará el capuz. Podemos hablar de una verdadera semiotización del referente de capuz, y aún más, porque, aparte de ser signo de pena y de luto, funcionalmente es signo de una situación a la que se da fin al quitárselo Trampagos de encima. [...]

Sobre la apariencia física de los personajes, no ya sobre sus trajes, se dice poco, y, en general, sin detalles. En la competencia que sostienen las tres mujeres por la mano de Trampagos es donde encontramos mayor número de detalles. La Mostrenca se presenta como animosa:

Ninguna es fea como tenga bríos (38) [...]

Todas estas indicaciones son testimonio en el escenario de una realidad, y son, por consiguiente, lenguaje ejecutivo para el director de escena, que no podrá poner a una actriz alta para el personaje de Pizpita, o una de aspecto sucio para representar a la Mostrenca.

Destacamos, por último, en el lenguaje del texto teatral, la frecuencia de deícticos que acompañan a nombres de objetos o personas presentes en el espacio limitado del escenario y la frecuencia de formas verbales que señalan un tiempo presente en la enunciación. La escena en que aparece Escarramán es particularmente rica en elementos deícticos, porque no sólo se señala al personaje y a su ropaje, sino que, como los demás no acaban de creer lo que ven, insisten en la presencia:

¡Jesús! ¿Es visión ésta? ¿Qué es aquesto?
¿No es éste Escarramán? El es, sin duda...
¡Oh, Escarramán, Escarramán, amigo!
¿Cómo es esto? ¿A dicha eres estatua?
Rompe el silencio y habla a tus amigos.
¿Qué traje es éste, y qué cadena es ésta?...(46).

Los tiempos verbales presentan una notable oposición cuando se usan en escenas "teatrales" o en escenas "históricas". En las primeras son presentes y futuros:

Traes las morenas / tráigolas.
Muestra y camina / hay alguno
saca el mortero...vuelve por el mortero
aún traeré / después platicaremos... (escena primera).

Pero cuando se cuentan las gracias que tuvo la Pericona, los tiempos verbales son los de la historia:

Ella tenía cincuenta y seis / supo encubrir los años;
quince Cuaresmas...pasaron por la pobre desde el día que fue mi cara agradecida prenda, en la cuales, sin duda susurraron...

En resumen, en los escasos límites de un entremés hemos podido verificar que el lenguaje dramático incluye numerosos términos que prefiguran una puesta en escena. La representación añade al lenguaje del texto otros sistemas significantes no lingüísticos, pero la teatralidad se encuentra virtualmente en el texto.

No podemos, pues, admitir que el texto dramático sea "literatura" y la representación sea lo teatral. La especificidad teatral se encuentra ya en el lenguaje del texto, tanto en las acotaciones como en los diálogos. No parece que se pueda señalar como distintivo el uso ejecutivo del lenguaje en la obra de teatro, porque precisamente, debido a la densidad informativa del mensaje teatral, el que sea ejecutivo o constativo depende no sólo de la forma imperativa u objetiva que se utilice, sino, y fundamentalmente, del receptor del mensaje. Las acotaciones suelen ser, pero no necesariamente, lenguaje ejecutivo; el texto suele ser lenguaje constativo para los actores y para el público, pero puede ser ejecutivo para el director de escena y para los actores.

La complejidad del teatro no permite una caracterización por un solo rasgo y obliga a tener en cuenta muchos factores, tanto del texto como de la representación, para conocerlo un tanto.

Mª del Carmen Bobes Naves, 1984, "Entremés del rufián viudo llamado Trampagos" en *Estudios sobre el Siglo de Oro a Francisco Yndurain*, Madrid, Editora Nacional: 127-141.

BIBLIOGRAFÍA

- Agustín, San,
  - 1969, *Tratados escriturarios, Obras Completas*, Madrid, B.A.C.

- Abad Nebot, F,
  - 1977, *El signo literario*, Madrid, Edaf.
  - 1983, *Presentación de la Lingüística contemporánea y otros estudios*, Málaga, UNED.
  - 1987, *Literatura e historia de las mentalidades*, Madrid, Castalia

- Alarcos Llorach, E.,
  - 1973, *La poesía de Blas de Otero*, Salamanca, Anaya.
  - 1976, *Ensayos y estudios literarios*, Madrid, Júcar.
  - 1982, "Expresividad fónica en la lírica de Quevedo", *II Academia Literaria Renacentista. Homenaje a Quevedo*, Salamanca, Universidad, 1982: 245–259.

- Alarcos Llorach, E. y otros,
  - 1974, *Literatura y educación*, Madrid, Castalia.

- Albaladejo, T.,
  - 1979, "Aplicación analítica de la teoría de la estructura del texto y de la estructura del mundo a un texto de J. Guillén", Petöffi - García Berrio: 267–307.
  - 1981, "Aspectos del análisis formal de textos", *R.S.E.L.*, 11.1: 117–160.
  - 1982 a, "Struttura comunicativa testuale e proposizioni performativo-modali", *Lingua e Stile*, XVII, I: 113–159.
  - 1982 b, "Pragmática y sintaxis pragmática del diálogo literario", *Anales de Literatura Española*, I: 225–247.
  - 1983, "Componente pragmático, componente de representación y modelo lingüístico textual", *Lingua e Stile*, XVIII, I: 3–46.
  - 1984, "La crítica lingüística", Aullón de Haro (ed): 141–207.
  - 1986, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*, Alicante, Universidad de Alicante.
  - 1986 b, "Sobre lingüística y texto literario", *Actas del III Congreso Nacional de Lingüística Aplicada*, Valencia, Universidad de Valencia: 33–46.
  - 1986 c, "La organización de mundos en el texto narrativo. Análisis de un cuento de *El Conde Lucanor*", *Revista de Literatura*, XLVIII, 95: 5–18.
  - 1988–89, "Semántica y sintaxis del texto retórico–: inventio, dispositio y partes orationis", E.L.U.A, 5: 9–15.
  - 1989 a, *Retórica*, Madrid, Síntesis.
  - 1989 b, "La semántica extensional en el análisis del texto narrativo", Reyes (ed.): 185–202.
  - 1990, "Estructuras retóricas y estructuras semióticas (Retórica y hecho literario)", *Investigaciones Semióticas, III.- Retórica y lenguajes*, I: 89–96, Madrid, U.N.E.D.
  - 1991, *Retorica*, (trad. italiana), Pesaro, Edizioni Europee.
  - 1992, *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus.

- Alonso, A.,
  - 1954, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Madrid, Gredos.
  - 1955, *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos.
  - 1961, *Estudios lingüísticos, Temas españoles*, Madrid, Gredos.

- Alonso, D.,
  - 1950, *Poesía Española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1972.

- Alvarez Sanagustín, A.,
  - 1981, *Semiología y narración. El discurso literario de F. Ayala*, Oviedo, Publicaciones de la Universidad.

- Anderson Imbert, E.,
  - 1984, *La ciencia literaria: métodos y problemas*, Madrid, Alianza Universidad.

- Aristóteles,
  - *Retórica*, Ed. de A. Tovar, Madrid, Centro de Estudios Políticos, 1985.
    Ed. de Q. Racionero, Madrid, Gredos, 1990.
  - *Poética*, Ed. trilingüe de V. García Yebra, Madrid, Gredos.
    Ed. bilingüe de A. González, Madrid, Taurus, 1987.

- Arteaga, E. de,
  - 1789, *Obra Completa castellana. La Belleza ideal. Escritos menores*, ed. M. Batllori, Madrid, Espasa-Calpe, 1972.

- Asensi, M.,
  - 1987, *Theoría de la lectura. Para una crítica paradójica*, Madrid, Hiperión.
  - 1990 a, "Aún las mismas metáforas metaforizan (El lugar de la retórica)", *Investigaciones Semióticas III*, I: 163-174, Madrid, U.N.E.D.
  - 1990 b, "La `écriture´y el `entre´ de la literatura", Hernández Guerrero (ed.), 1990: 37-47.
  - 1991, *La teoría fragmentaria del Círculo de Iena: Friedrich Schlegel*, Valencia, Amós Belinchón.

- Asensi, M. (ed.).
  - 1990, *Teoría literaria y deconstrucción*, Madrid, Arco/Libros,

- Atero, V.
  - 1980, "La *Revista Gaditana* (1839-1840). Estudio de una revista andaluza", *Gades*, 6, 1980: 5-28.
  - 1984, "La *Revista Gaditana* (1839-1840). Indice de contenidos", *Gades*, 12, Cádiz, 1984: 29-76.
  - 1984, "El romancero, punto de confluencia entre Cádiz e Iberoamérica", *"Cádiz-Iberoamérica*, 2, Cádiz, 1984: 83-86.
  - 1985, "Algunos datos sobre el romancero de tradición oral moderna en la provincia de Cádiz", *Anales de la Universidad de Cádiz*, 2: 441-453.
  - 1986, *"La adúltera del cebollero, un romance erótico-festivo en la tradición oral gaditana", Tavira*, Univ. de Cádiz, 3: 5-17.
  - *1986, "Dos nuevas versiones del romance de* La Infanticida *recogidas en la Sierra de Cádiz", Archivo Hispalense, 212,* Sevilla: *161-180.*
  - *1986, "Una versión andaluza de* Jesucristo y el incrédulo*: sus divergencias con otras formas peninsulares del romance", Revista de Folklore, 71,* Valladolid: *167-173.*
  - *1986, "Dos muestras del romance de* Polonia *en la serranía gaditana", Anales de la Univ. de Cádiz*, 1986-1987: 325-345.
  - *1986, Romancero andaluz de tradición oral*, Sevilla, Editoras andaluzas unidas, Col. Biblioteca andaluza, nº 53 (En colaboración con Pedro M. Piñero).
  - *1986, Romancerillo de Arcos de la Frontera*, Cádiz, Diputación Provincial-Fundación Machado (En colaboración con Pedro M. Piñero)
  - 1987, "l romance de *La bastarda y el segador* en la tradición oral de la serranía gaditana", *Gades*, 15: 205-227.
  - 1987, "El tema de Alfonso XII en la Sierra de Cádiz: proceso de actualización de un viejo romance tradicional", *El Folklore andaluz*, 2ª época, 1 Sevilla: 55-85.
  - 1987, "El romance de la *Serrana de la Vera*, la pervivencia de un mito en la tradición del sur", *La Arcadia. Homenaje al Prf. Francisco López Estrada en Dicenda.* (Cuadernos de Filología Hispánica), nº 6, Universidad Complutense, Madrid: 339-418 (En colaboración con Pedro M. Piñero).
  - *1987, Romancero de la tradición moderna*, Sevilla, Fundación Machado (En colaboración con P. M. Piñero,
  - 1988, "El romance de *La huida a Egipto* en cuatro versiones gaditanas: sus variantes con otras formas hispánicas", *Guiniguada*, 4, La Laguna: 51-71.

"La niña que no quiere ser monja en la tradición romancista andaluza", *Anales de la Unv. de Cádiz*, 5–6: 213–225.
- 1989, "El romancero en el bajo sur peninsular: una versión distinta de *Delgadita*", *Draco*, Cádiz: 37–50 (En colaboración con María Jesús Ruiz)
- 1989, (ed.) *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero*, Ed. a cargo de Pedro M. Piñero, Virtudes Atero, Enrique Baltanás y María Jesús Ruiz, Univ. de Cádiz y Fundación Machado.
- 1990, "El romancero en Olvera hoy", *Revista Feria y Fiestas de San Agustín*, Ayuntamiento de Olvera.
"*Bernal Francés*. La transmisión de un tema renacentista en la tradición oral moderna arcense", en *Homenaje a Alonso Zamora Vicente, II: Dialectología. Estudios sobre el Romancero*, Madrid, Castalia, t. II: 411–422. (En colaboración con Pedro M. Piñero)
- 1990, "El romancero de Gadalcanal. Un siglo de tradición: de Micrófilo a hoy", *Philologia Hispalensis. Homenaje a Juan Collantes de Terán*, año IV, Vol. IV, fasc. I, Sevilla: 241–254 (En colaboración con Pedro M. Piñero)
- 1990, "El romancero infantil: aproximaciones a otro nivel de la tradición", *Draco*, Cádiz: 13–34.
- *1990, En la baranda del cielo. Romances y canciones infantiles de la Baja Andalucía*, Sevilla, Guadalmena (En colaboración con María Jesús Ruiz)
- 1991 "Document. Etat présent des études sur le `romancero´ gitan", *Oralité Tzigane, Cahiers de Littérature orale*, N. INALCO, París, (En colaboración con María Jesús Ruiz)
- 1992, "La bella en misa gaditana: un revuelo erótico–festivo en el templo" en *Estudios de Folklore y Literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, ed. de B. Garza Cuarón e Y. Jiménez de Báez, México, El Colegio de México, 1992 (En colaboración con Pedro M. Piñero)
- 1992, "Para una caracterización del romancero andaluz de tradición oral", *Actas del II Congreso de Folclore andaluz, Almería, Centro de Documentación Musical de Andalucía* (En colaboración con Pedro M. Piñero, M. Jesús Ruiz y E. Rodríguez Baltanás).
Literatura oral. Vol. I, Guía del profesor, Vol. II. Cuaderno del alumno, *Sevilla, Consejería de Educación y Ciencia*, (En colaboración con el equipo de Romancero de la Fundación Machado y el grupo Andaraje)
- *1994, "La investigación sobre el romancero andaluz de tradición oral moderna", Actas del Col. loqui sobre canço tradicional, Publicacions de l'Abadia de Montserrat* (En colaboración con Pedro M. Piñero y Enrique Rodríguez Baltanás).

- Aullón de Haro, P.,
  - 1979, "Ensayo sobre la aparición y el desarrollo del poema en prosa en la literatura española", *Analecta Malacitana*, II,1: 109–136.
  - 1984, "La crítica literaria actual: delimitación y definición".– "La construcción del pensamiento crítico–literario moderno", Aullón de Haro (ed.): 9–82.
  - 1987 a, *Los géneros ensayísticos del siglo XIX*, Madrid, Taurus.
  - 1987 b, *Los géneros ensayísticos en el siglo XX*, Madrid, Taurus.

- Aullón de Haro, P. (ed.),
  - 1984, *Introducción a la crítica literaria actual*, Madrid, Playor.
  - 1994, *Teoría de la crítica literaria*; Madrid, Editorial Trotta.

- Auroux, S.,
  - 1985, "Il linguaggio quotidiano come linguaggio della filosofia: nota sul caso Condillac", *Paradigmi*, III, 7: 7–17.

- Auroux, S.– Chevalier, J.C. y otros,
  - 1985, *La linguistique fantastique*, París, Denoël.

- Austin, J.L.,
  - 1971, *Palabras y acciones*, Buenos Aires, Paidós.
  - 1975, *Ensayos filosóficos*, Madrid, Revista de Occidente.

- Auzias, J.M.,
  - 1967, *Clefs pour le Structuralisme*, París, Seghers.

- Avalle, D.A.S.,
  - 1972, *Corso di Semiologia dei testi letterari (1971–72)*, Turín, Giappichelli.

- 1974 a, *Formalismo y estructuralismo. La actual crítica literaria italiana*, Madrid, Cátedra.
- 1974 b, *La poesia nell´attuale universo semiologico*, Turín, Giappichelli.
- 1975, *Modeli semiologici nella "Commedia" di Dante*, Milán, Bompiani.

- Avalle, D.A.S. y otros,
  - 1973, *Essais de la théorie du texte*, Mayenne, Galilée.

- Azara, N.,
  - 1780, *Comentario a la obras de Mengs*, Parma.

- Azara, P.,
  - 1990, *De la fealdad del arte moderno*, Barcelona, Anagrama.

- Baamonde, G.,
  - 1993, *Función del esperpento en "Tirano Banderas"*, Universidad de Oviedo - Edition Reichenberger, Kassel.

- Bachelard, G.,
  - 1940, *La philosophie du nom*, Paris, P.U.F.
  - 1947, *La formation de l'esprit scientifique*, Paris, P.U.F.
  - 1948, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Corti.
  - 1949, *Le rationalisme appliqué*, Paris, P.U.F.
  - 1965, *La poética del espacio*, México, F.C.E.
  - 1973, a, *Epistemología*, Barcelona, Anagrama.
    b, *Psicoanálisis del fuego*, Madrid, Alianza.
  - 1978, *El agua y los sueños*, México, F.C.E.
  - 1982, *La poética de la ensoñación*, México, F.C.E.
  - 1985, *Lautréamont*, México, F.C.E.
  - 1986, *El aire y los sueños*, México, F.C.E.
  - 1987, *La intuición del instante*, México, F.C.E.
  - 1993, *Fragmentos para una poética del fuego*, Buenos Aires, Paidós.

- Bacon, F.,
  - 1620, *Novum Organum scientiarum*, Buenos Aires, 1949.

- Bajtin, M.,
  - 1968 a, "L´énoncé dans le roman", *Languages*, 12: 126-132.
  - 1968 b, *Dostoievskij. Poetica e Stilistica*, Turín, Einaudi.
  - 1970, *La poétique de Dostoievsky*, París, Seuil.
  - 1973, "Discourse Tipology in Prose", *Reading in Russian Poetics Formalist and Structuralist*, The University of Michigan Press.
  - 1974, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Barcelona, Barral.
  - 1978, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1990.
  - 1981, *The Dialogic Imagination*, Austin, University of Texas Press.
  - 1982, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI.

- Bajtin, M. (Volosinov, M.),
  - 1977, *Marxisme et philosophie du langage*, París, Minuit.

- Bajtin, M.- Medvedev, P.M.,
  - 1985, *The Formal Method in Literary Scholarship: A Critical Introduction to Sociological Poetics*, Harvard University Press.

- Bal, M.,
  - 1977, "Narration et focalisation. Pour une théorie des instances du récit", *Poétique*, 29: 107-127.
  - 1985, *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra.

- Barthes, R.,
  - 1954, *Michelet par lui même*, París, Seuil.
  - 1961, "Le message photographique", *Communications*, I.
  - 1963 a, *Sur Racine*, París, Seuil.

- 1963 b, "Histoire ou Littérature?", en Barthes, 1963 a.
- 1964, "Rhétorique de l'image", *Communications*, 4, París, Seuil.
- 1967, *Sistema de la moda*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- 1968, "Linguistique et littérature", *Langages*, 12: 3–8.
- 1970 a, "Introducción al análisis estructural de los relatos", en VV.AA., *Análisis estructural del relato*: 9–43.
- 1970 b, *S / Z*, París, Seuil.
- 1971 a, *Elementos de semiología*, Madrid, Alberto Corazón.
- 1971 b, *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- 1971 c, "Drama, poema, novela", *Tel Quel. Teoría de conjunto*, Barcelona, Seix Barral.
- 1971 d, "El análisis retórico", en VV.AA, *Literatura y sociedad*, Barcelona, Martínez Roca.
- 1972, *Crítica y verdad*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- 1973 a, *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral.
- 1973 b, *El grado cero en la escritura*, seguido de *Nuevos ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral.
- 1974 a, "*Investigaciones retóricas: la Antigua Retórica*", Comunicaciones, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo.
- 1974 b, *El placer del texto*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- 1977 a, *Sade, Fourier, Loyola*, Caracas, Monte Avila.
- 1977 b, *Fragments d'un discours amoureux*, París, Seuil.
- 1977 c, "La muerte del autor", *Imagen, música, texto*, Londres, Fontana.
- 1978 a, *Roland Barthes por Roland Barthes*, Barcelona, Kairós.
- 1978 b, *Leçon*, París, Seuil.
- 1979, "From work to text", Harari, J.V. (ed.), *Textual Strategies. Perspectives in postestructuralist criticism*, Cornell University Press: 73–81.
- 1980, *Mitologías*, México, Siglo XXI.
- 1981, *Le grain de la voix. Entretiens 1962–1980*, París, Seuil.
- 1982 a, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1986.
- 1982 b, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili.
- 1987, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós.

- Barthes, R. y otros,
  - 1969, *Literatura y sociedad. Problemas de metodología en Sociología de la Literatura*, Barcelona, Martínez Roca.
  - 1970 a, *Lo verosímil*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
  - 1970 b, *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1982.
  - 1977, *Poétique du récit*, París, Seuil.
  - 1982, *Littérature et Réalité*, París, Seuil.

- Barrenechea, A.M.,
  - 1981, "Los actos del lenguaje en la teoría y en la crítica literaria", *Lexis*, 5: 35–50.

- Basile, B. (ed.),
  - 1977, *Letteratura e Filologia*, Bolonia, Zanichelli.

- Bastide, R. (ed.),
  - 1962, *Sens et usages du terme "structure"*, La Haya, Mouton.

- Bataille, R.,
  - 1947, *Grammaire cinematographique*, París, A. Taffin Lefort.

- Bataille, G.,
  - 1993, *La literatura como lujo*, Madrid, Ed. Versal.

- Bate, W.J.,
  - 1946, *From Classicism to Romanticism*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.

- Battisti, E.,
  - 1960, *Rinascimento e Barocco*, Turín, Einaudi.
  - 1962, *L'Antirinascimento*, Milán, Feltrinelli.

- Battistini, A. (ed.),
  - 1977, *Letteratura e Scienza*, Bolonia, Zanichelli.

- Battistini, A. - Raimondi, E.,
  - 1984 a, *Retoriche e Poetiche dominanti*, Asor Rosa (ed.), *Letteratura italiana*, Turín, Einaudi, vol. III.
  - 1984 b, *Le figure della Retorica. Una storia letteraria italiana*, Turín, Einaudi, 1990.

- Baudelaire, Ch.,
  - 1984, *Escritos sobre Literatura*, Barcelona, Bruguera.

- Baudoin, Ch.,
  - 1940, *La découverte de la personne*, París, P.U.F.
  - 1943, *Psychanalyse de Victor Hugo*, Ginebra, Mont Blanc.
  - 1944, *L âme et l´action*, Ginebra, Mont Blanc.
  - 1945, *Introduction à l´analyse des rêves*, Ginebra, Mont Blanc.
  - 1950 a, *De l´instant à l´esprit*, Brujas, Desclée de Brouwer.
  - 1950 b, *Le triomphe du héros*, París, Plom.

- Baumgarten, A.G.,
  - 1955, *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*, Buenos Aires, Aguilar, 1975.

- Batteux,
  - 1798, *Principios filosóficos de la Literatura o Curso razonado de Bellas Artes*, Traducida al castellano e ilustrada con varias observaciones críticas y sus correspondientes apéndices sobre literatura española por Agustín García de Arrieta, Madrid, Impr. Sancha.

- Bayer, R.,
  - 1984, *Historia de la Estética*, México, F.C.E.

- Beardsley, M.C.,
  - 1973, "The Concept of Literature", Brady y otros.

- Beardsley, M.C. - Hospers, J.,
  - 1976, *Estética. Historia y fundamentos*, Madrid, Cátedra.

- Benito, J.A. y Fernández, M.,
  - 1994, *El comentario de textos*, Madrid, Edinumen, 4ª ed.

- Bennet, T.,
  - 1979, *Formalism and Marxism*, Londres, Methuen.

- Bergson, H.,
  - 1963, *La energía espiritual*, Madrid.
  - 1963, *Pensamiento y movimiento*, Madrid.

- Bigongiari, P.,
  - 1972, *La poesia come funzione simbolica del linguaggio*, Milán, Rizzoli.

- Blair, H.,
  - 1798, *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, Traducción y notas de J.L. Munárriz, 3ª ed. en Madrid, Ibarra, 1816, (cuatro volúmenes). Incluimos estas traducciones de las obras de Blair y de Boileau debido a la intensa repercusión que alcanzaron durante los siglos XVIII y XIX en nuestro país.

- Blanchot, M.
  - *1955, L´Espace littéraire*, París, Gallimard, 1973.
  - 1988, *Michel Foucault tal y como yo lo imagino*, Valencia, Pretextos.

- Blesa, T.,
  - 1990, *Scriptor Ludens, Ensayo sobre la poesía de Ignacio Prat*, Zaragoza, Lola Editorial.

- Bloom, H. y otros,
  - 1961, *The order of poetry: an introduction*, Nueva York, The Odyssey Press.
  - 1979, *Deconstruction and Criticism*, Nueva York, The Seabury Press.

- Blunt, A.,
  - 1966, *La théorie des arts en Italie de 1450 à 1600*, París, Gallimard.

- Bobes Naves, M.C.,
  - 1973, *La semiótica como teoría literaria*, Madrid, Gredos.
  - 1975, *Gramática de "Cántico" (Análisis semiológico)*, Barcelona, Planeta/Universidad de Santiago.
  - 1978, *Comentario de textos literarios. Método semiológico*, Madrid, Cupsa–Universidad de Oviedo.
  - 1984, "Entremés del rufián viudo llamado Trampagos" en *Estudios sobre el Siglo de Oro a Francisco Yndurain*, Madrid, Editora Nacional: 127–141.
  - 1985, *Teoría General de la Novela*, Madrid, Gredos.
  - 1987, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus
  - 1988, *Estudio de semiología del teatro*, Valladolid, Aceña.
  - 1989, *La Semiología*, Madrid, Síntesis.
  - 1990, "Lectura semiológica de *Yerma*", en VV.AA., 1990, *Lecturas del texto dramático*, Oviedo, Publicaciones de la Universidad: 67–86.
  - 1991, *Comentario semiológico de textos narrativos*, Oviedo, Publicaciones de la Universidad.
  - 1992, *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid, Gredos.
  - 1993, *La Novela*, Madrid, Síntesis.

- Bobes Naves, M.C. y otros,
  - 1974, *Critica Semiológica*,(I) Santiago de Compostela, Publicaciones de la Universidad,(II) Oviedo, Publicaciones de la Universidad, 1977.
  - 1978, *Comentario de Textos Literarios*, Madrid, Cupsa Editorial/Universidad de Oviedo.
  - 1980, *Homenaje a Ramón Pérez de Ayala*, Oviedo, Publicaciones de la Universidad.
  - 1982, *Teatro: textos comentados.– "La Rosa de Papel" de Don Ramón del Valle Inclán*, Oviedo, Publicaciones de la Universidad.
  - 1991, *Comentario semiológico de textos narrativos*, Oviedo, Universidad.

- Bodei, R. (ed.),
  - 1979, *Letteratura e psicoanalisi*, Bolonia, Zanichelli.

- Bogatyrev, P.,
  - 1971, "Les signes du théâtre", *Poétique*, 8: 517–530.

- Bohote, F. y otros,
  - 1973, *Sociologie de la Littérature*, Bruselas, Ed. Université de Bruxelles.

- Boileau, N.,
  - 1787, *Arte Poética* (1674), traducción, prólogo y notas de J.B. Madramany y Carbonell, Valencia, J. y T. de Orga.

- Booth, Wayne C.,
  - 1961, *La retórica de la ficción*, Barcelona, Bosh, 1975

- Bosanquet, B.,
  - 1892, *Historia de la Estética*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970.

- Boudoin, R.,
  - 1968, *Para qué sirve la noción de "Estructura". Ensayo sobre la noción de estructura en las ciencias humanas*, Madrid, Aguilar, 1978.

- Bousoño, C.,
  - 1952 a, *Teoría de la expresión poética. Hacia una explicación del fenómeno lírico a través de textos españoles*, Madrid, Gredos, 2 vols, 1972.
  - 1952 b, "El poema como comunicación", Bousoño, 1952 a, cap. 1, I.
  - 1955, "Nuevo concepto de la Estilística. Fondo, forma, personalidad", *Bolívar*, 40: 1017–1027, Bogotá.
  - 1956, *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, Gredos.
  - 1977, *El irracionalismo poético (El símbolo)*, Madrid, Gredos.

- 1979, *Superrealismo poético y simbolización*, Madrid, Gredos.
- 1981, *Épocas literarias y evolución. Edad Media. Romanticismo. Época contemporánea*, Madrid, Gredos. 2 vols.

- Bowra, C,M.,
  - 1951, *La herencia del Simbolismo*, Buenos Aires, Losada.
  - 1972, *La imaginación romántica*, Madrid, Taurus,

- Bozal, V.,
  - 1970, *El lenguaje artístico*, Barcelona, Península.
  - 1978, *La construcción de la vanguardia (1850–1939)*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo.
  - 1987 a, *Mímesis: las imágenes y las cosas*, Madrid, Visor.
  - 1987 b, "Prólogo", Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de Estética*, Madrid, Espasa–Calpe.– Brémond, C.,
  - 1973, *Logique du récit*, París, Seuil.

- Brooks, C.,
  - 1947, *The well wrought urn: studies in the structure of poetry*, Nueva York, Harcout, Brace and Co.

- Burriel, A.,
  - 1757, *Compendio del arte poética, sacado de los autores más clásicos, para el uso e instrucción de los caballeros seminaristas*, Madrid.

- Cáceres Sánchez, M.,
  - 1990 a, "'Elocutio', `literariedad' y `naturaleza' de la literatura: una aportación desde la semiótica", *Investigaciones Semióticas III*, I: 225–232, Madrid, U.N.E.D.
  - 1990 b, "Algunas consideraciones acerca de la noción de texto literario", Hernández Guerrero (ed.), 1990: 59–70.
  - 1991, *Lenguaje, texto, comunicación. De la Lingüística a la Semiótica Literaria*, Granada, Universidad.

- Brioschi, F.– Di Girolano, C. y otros,
  - 1988, *Introducción al estudio de la literatura*, Barcelona, Ariel.

- Bruyne, E. de,
  - 1954, *Estudios de Estética Medieval*. I.– De Boecio a Juan Escoto. II.– Época Románica. III.– El siglo XIII, Madrid, Gredos.
  - 1963, *Historia de la Estética*, Madrid, B.A.C. 2 vols.

- Calabrese, O.,
  - 1987, *Lenguajes del arte*, Barcelona, Paidós.

- Camps, V.,
  - 1976, *Pragmática del lenguaje y filosofía analítica*, Barcelona, Península.
  - 1987, *Ética, Retórica y Política*, Madrid, Alianza Editorial.

- Capmany, A. de,
  - 1777, *Filosofía de la Elocuencia*, Madrid, Antonio de Sancho; 2ª edición en, Gerona, Antonio Oliva. vid. ed. de P. B. Franco, Buenos Aires en Joaquín Gil, 1842.

- Cassirer, E.,
  - 1981, *The Philosophy of Englightenment*, Princeton University Press.

- Castagnino, R.H.,
  - 1967 a, *Tiempo y expresión literaria*, Buenos Aires, Nova.
  - 1967 b, *Teoría del teatro*, Buenos Aires, Plus Ultra.
  - 1974, *El análisis literario. Introducción metodológica a una estilística integral*, Buenos Aires, Nova.
  - 1977, *"Cuento artefacto" y artificios del cuento*, Buenos Aires, Nova.
  - 1980, *¿Qué es la Literatura? La abstracción "Literatura". Naturaleza y funciones de la Literatura*, Buenos Aires, Nova.

- Cicerón, M.T.
  - *Brutus*, París, Les Belles Lettres, 1973.
  - *El Orador*, Barcelona, Alma Mater, 1967.
  - *De Inventione* (ed. de H. Hubell), Londres, Heinemann, 1949.

- Coleridge, S.T.
  - 1971, *Biographia literaria or Biographical Sketches of my Literary Life and Opinions*, Londres, J.M. Dent & Sons.

- Condillac, E. B. de,
  - 1746, *Essai sur l'Origine des Connoissances Humaines*, oú l'on réduit ă un seul principe tout ce qui occupe l'entendement humain, Amsterdam, Mortier.
  - 1749, *Traité des sistèmes oú l'on demele les inconvénients et les avantages*, La Haye, Neaulme.
  - 1754, *Traité des Sensations*, Londres, Paris, de Bure Ainé.
  - 1755, *Traité des animaux*, La Haye, Neaulme.
  - 1768, *Discours prononcés dans l'Academie framçoise*, le 22 déc. 1768 ă la réception de M. l'abbé de Condillac (par le récipiendaire et l'abbé C. Batteux), Paris, Yve Regnard.
  - 1769–73, *Cours d'études pour l'instruction du prince de Parme*, Paris, (13 vols.)
  - 1947, *Oeuvres philosophiques*, texte établi et présenté par George Le Roy, in Corpus général des philosophes français, t. xxiii, Paris, P.U.F.

- Crespillo, M.,
  - 1993, "La literatura como disolución", *Analecta Malacitana*, Universidad de Mălaga, Vol. XVI, 2: 267 - 290.
  - 1994, *La mirada griega (Exégesis sobre la idea de extravío trágico)*, Mălaga, Ed. Agora, S.A.

- Croce, B.,
  - 1954, "El anquilosamiento de los géneros literarios y su disolución", *La poesía*, Buenos Aires, Emecé.
  - 1904, *Esthétique comme science de l'expression et linguistique générale*, Paris, Guiard et Brière. vers. esp. 1969, *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, Buenos Aires, Nueva Visión.
  - 1913, *La Philosophie de J. B.Vico*, Paris, Giard et Brière.
  - 1972, *Breviario di Estetica. Quattro Lezioni*, Bari, Laterza e Figli.

- Crousaz, J.-P. de,
  - 1715, *Traité du Beau*, où l'on montre en quoi consiste ce que l'on nomme ainsi par des exemples tirés de la plupart des arts et des scieces, Amsterdam, F. L'Honore.
  - 1733, *Examen du Pyrrhonime ancien et moderne*, La Haye, De Hondt.

- Chabrol, C. (ed.),
  - 1973, *Sémiotique narrative et textuelle*, París, Larousse.

- Chabrol, C. - Mariño, L.,
  - 1975, *Semiótica narrativa: relatos bíblicos*, Madrid, Narcea.

- Chevalier, J-C.,
  - 1972, "La Grammaire générale et la pédagogie au XVIII e siècle", in *Le Français Moderne*: 49 y ss.

- Chevalier, J-C; Desirat, C.; Horde, T.,
  - 1972, "Les idéologues: le sujet de l'histoire et l'éstude des langues, *Dialectiques*, 13: 15–30.

- Chicharro Chamorro, A.,
  - 1980, *"Revasquizar España": Reflexiones en torno a Iberia sumergida de Gabriel Celaya*, Universidad de Granada.
  - 1983, *El pensamiento de Gabriel Celaya. Evolución y problemas fundamentales*, Universidad de Granada.
  - 1987, *Literatura y saber*, Sevilla, Alfar.
  - 1990, *La teoría y crítica literaria de Gabriel Celaya*, Universidad de Granada. 740
  - 1993, *Teoría, Crítica e Historia Literarias Españolas. Bibliografía sobre aspectos generales (1939–1992)*, Sevilla, Alfar.

- Chicharro Chamorro, A. (ed.),
  - 1992, *Antonio Machado y Baeza a través de la crítica*, Universidad de Granada.

- Chico Rico, F.,
  - 1987, "Fundamentos metateóricos de la ciencia empírica de la literatura", *E.L.U.A.*, 4: 45–61.
  - 1988, *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*, Alicante, Publicaciones de la Universidad.

- Chouillet, J.,
  - 1973, *La formation des idées esthétiques de Diderot*, Paris, Armand Colin.

- Cuesta Abad, J.M.,
  - 1994, "La Crítica literaria y la Hermenéutica", en Aullón de Haro, *Teoría de la Crítica literaria*, Madrid, Ed. Trotta.

- Culler, J.,
  - 1978, *La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*, Barcelona, Anagrama.
  - 1981, *The pursuit of Signs. Semiotics. Literature. Deconstruction*, Ithaca, Cornell University Press.
  - 1982, *Sobre la deconstrucción*, Madrid, Cátedra.
  - 1989, "La littérarité", VV.AA, *Théorie littéraire. Problèmes et perspectives*: 31–44.

- Daix, P.,
  - 1968, *Nouvelle critique et art moderne*, París, Seuil.

- Dante,
  - *De volgari elocuentia*, Florencia, Le Monnier, 1968.

- Delas, D.
  - 1973, "Phonétique, phonologie et poétique chez Roman Jakobson", *Langue Fraçaise*, 19: 108–119.

- Delas, D. – Filliolet, J.,
  - 1973, *Linguistique et Poétique*, París, Larousse.

- Delas, D. – Thomas. J.J.,
  - 1978, "La poétique générative", *Langages*, 51.

- Delbouille, P.,
  - 1960, "Sur la définition du fait de style", *Cahiers d'Analyse textuelle*, II, 2: 94–104.
  - 1961, *Poésie et sonorités. La critique contemporaine devant le pouvoir suggestif des sons*, París, Les Belles Lettres.
  - 1984, *Poésie et sonorités, II. Les nouvelles recherches*, París, Les Belles Lettres.

- Deleuze, G.,
  - 1953, *Empirisme et subjectivité. Essai sur la Nature humaine selon Hume*, Paris, P.U.F.

- Derrida, J.,
  - 1967, *L'écriture et la différence*, París, Seuil.
  - 1971, *De la Gramatología*, Buenos Aires, Siglo XXI.
  - 1972 a, "El teatro de la crueldad y la clausura de la representación", *Dos ensayos*, Barcelona, Anagrama.
  - 1972 b, *La Dissémination*, París, Seuil.
  - 1972 c, "Hors livre", Derrida, 1972 b: 7–67.
  - 1973, *Le voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénomenologie de Husserl*, París, P.U.F.

- Derrida, J. y otros,
  - 1975, *Mimesis. Desarticulations*, París, Aubier–Flammarion.

- Descartes, R.,
  - 1966, *Oeuvres*, édition établie, présentée et annotée par Samuel S. de Sacy avec quatre introductions par Geneviève Rodes–Lewis, Paris, le Club français du Livre.

- 1989, *El mundo. Tratado de la luz* (Ed. bilingüe de S. Turró), Barcelona, Anthropos.

- Destutt de Tracy,
  - 1803, *El´ments d'Idéologie*, París. Reed. en 1970, Paris, Vrin.
  - 1822, "Principios lógicos o colección de hechos relativos a la inteligencia humana" en *Gramática General*, Madrid, Imp. Collado.

- Devoto, D.,
  - 1950, *Studi di Stilistica*, Florencia, Le Monnier.
  - 1962, *Nuovi studi di stilistica*, Florencia, Le Monnier.

- Díaz Tejera, A.,
  - 1983, "Precisión al concepto de mímesis en Aristóteles", *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra: 179-186.

- Diderot, D.,
  - 1752, *Investigaciones filosóficas sobre el origen y naturaleza de lo bello*, vers. esp. ed. Calvo Serraller, Buenos Aires, Aguilar.
  - 1830, *Paradojas del comediante*, vers. esp. en *Escritos Filosóficos*, ed. F. Savater, Madrid, Editora Nacional.

- Díez Borque, J. M. y García, L. (eds.),
  - 1975, *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta.

- Diez de Revenga, F.J. y Paco, M. de,
  - 1981, *El teatro de Miguel Hernández*, Universidad de Murcia.

- Du Bos, J.-B.,
  - 1740, *Réflexions critiques sur la Poësie et la Peinture et la Musique*, 4ª éd., revue, corrigée et augmentée par l'auteur, Paris, P.-J. Mariette, 3 vol. (1re. éd. 1719).

- Dijk, T, van,
  - 1972 a, *Some Aspects of Text Grammar*, La Haya, Mouton.
  - 1972 b, "Foundations for typologies of text", *Semiotica*, 6: 297-323.
  - 1976 a, "Aspectos de una teoría generativa del texto poético", Greimas (ed.). Barcelona, Planeta.
  - 1976 b, *Per una poetica generativa*, Bolonia, Il Mulino.
  - 1976 c, "Pragmatics and Poetics", Van Dijk (ed.): 23-57.
  - 1980 a, *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*, (Introducción de A. García Berrio), Madrid, Cátedra.
  - 1980 b, *Macro-Structures. An Interdisciplinary Study of Global Structures in Discourse Cognitions and Interaction*, N. J. Erlabaum.
  - 1981, *Studies in the Pragmatics of Discourse*, La Haya, Mouton.
  - 1982, *La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinar*, Barcelona, Paidós.
  - 1983, *Estructuras y funciones del discurso. Una introducción interdisciplinaria a la lingüística del texto y a los estudios del discurso*, México, Siglo XXI.

- Dijk, T.A. van (ed.),
  - 1976, *Pragmatics of Language and Literature*, Amsterdam, American Elsevier Pub. Co.

- Dijk, T.A. van - Petöfi, J.A. (eds.),
  - 1977, *Grammars and Descriptions. Studies in Text Theory and Text Analysis*, Berlín-Nueva York, Walter de Gruyten.

- Dilthey, W.,
  - 1961, *Poética. La imaginación del poeta. Las tres épocas de la estética moderna y su problema actual*, Buenos Aires, Losada.
  - 1986, *Crítica de la razón histórica*, Barcelona, Ediciones Península.

- Dolezer, L.,
  - 1948, *Introduction á la Stylistique, Mélanges... Marouzeau*, París.
  - 1964, "Vers la Stylistique structurale", *Travaux du Cercle Linguistique de Prague*, I:

257-266, y en Dolezel - Sumpf, 1971: 153-188.
- 1967, "The Typology of the Narrator: Point of View in Fiction", *To Honor R. Jakobson*, I: 541-552, La Haya; Mouton.
- 1972, "From motifemes to motifs", *Poetics*, 4: 55-90.
- 1979, "In defense of Structural Poetics", *Poetics*, 8: 521-530.
- 1986, "Semiotics of Literary Communication", *Strumenti Critici*, 1,1: 5-48.

- Dolezer, L.-Sumpf,
  - 1971, *Introduction à la Stylistique du français*, París, Larousse.

- Domínguez Caparrós, J.,
  - 1975, *Contribución a la historia de las teorías métricas de los siglos XVIII y XIX*, Madrid, C.S.I.C.
  - 1977, *Introducción al comentario de textos*, Madrid, I.N.C.I.E.
  - 1978, *Crítica Literaria*, Madrid, U.N.E.D., 1989.
  - 1985 a, *Diccionario de métrica española*, Madrid, Paraninfo.
  - 1987, "Literatura y actos de lenguaje", Mayoral (ed.): 83-121.
  - 1988 a, *Contribución a la bibliografía de los últimos treinta años sobre la métrica española*, Madrid, C.S.I.C.
  - 1988 b, *Métrica y Poética. Bases para la fundamentación de la Métrica en la Teoría Literaria Moderna*, Madrid, Cuadernos de la U.N.E.D.
  - 1990, "Interprettación y rettórica", *Investigaciones Semióticas III*, I: 333-344. Madrid. U.N.E.D.

- Durán, A.,
  - 1994, *Discurso (Sobre el influjo de la crítica en la decadencia del teatro español)*, edición de D.L. Shaw, Málaga, Agora.

- Eco, U.,
  - 1965, "Prima proposte per un modello di ricerca interdisciplinare sul rapporte televisione / publico", Istituto di Etnologia e Antropologia Culturale, Perugia.
  - 1968 a, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen.
  - 1968 b, "Sémiologie et grammatologie", *Information sur les sciences sociales*, VIII, 3.
  - 1970 a, *La definición del arte*, Barcelona, Martínez Roca.
  - 1970 b, "Sémiologie des messages visuels", *Communications*, 15.
  - 1970 c, "Sulle articolazioni del codice cinematografico", Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro.
  - 1971, *La forma del contenuto*, Milán, Bompiani.
  - 1972 a, *La estructura ausente. Introducción a la Semiótica*, Barcelona, Lumen.
  - 1972 b, "Introduction to a Semiotics of Iconic Signs", *V.S.*, 2.
  - 1973, "Lignes d'une recherche sémiologique sur le message télévisuel", VV. AA., *Recherches sur les systèmes signifiants*, La Haya, Mouton.
  - 1976, *El signo*, Barcelona, Labor.
  - 1977, *Tratado de Semiótica general*, Barcelona, Lumen.
  - 1978, "Paramètres de la sémiologie théatrale", Helb (ed.).
  - 1979, *Obra abierta*, Barcelona, Ariel.
  - 1981, *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen.
  - 1990, *Semiótica y Filosofía del lenguaje*, Barcelona, Lumen.
  - 1990 b, *La definición del arte*, Barcelona, Martínez Roca.

- Eco, U. y otros,
  - 1974, *Sociología contra psicoanálisis*, Barcelona, Martínez Roca.

- Eichembaum, B.,
  - 1968, *Il giovane Tolstoj. La teoria del metodo formale*, Barí, De Donato.

- Erlich, V.,
  - 1974, *El Formalismo Ruso*, Barcelona, Seix Barral.

- Ermatinger, E.,
  - 1984, "La ley en la ciencia literaria", en Ermatinger (ed.).

- Ermatinger, E. (ed.),
  - 1984, *Filosofía de la ciencia literaria*, México, F.C.E.

- Falcó, J. L.,
  - 1990, *La vanguardia rusa y la poética formalista*, Valencia, Amós Belinchón.

- Fokkema, D.V.,
  - 1981, "Formalismo ruso, estructuralismo checo y semiótica soviética", en Fokkema - Ibsch.
  - 1984, *Literary History. Modernism and Postmodernism*, Amsterdam, John Benjamin.
  - 1989, "Questions épistémologiques", VV.AA., *Théorie Littéraire. Problèmes et perspectives*: 325-351.

- Fokkema, D.W. - Bertens, H. (eds.),
  - 1985, *Approaching Postmodernism*, Amsterdam, John Benjamin.

- Fokkema, D.W. - Ibsch, E.,
  - 1981, *Teorías de la literatura del siglo XX*, Madrid, Cátedra.

- Fonagy, I.,
  - 1969, "La lengua poética: forma y función", *Problemas del lenguaje*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana.

- Formigari, L..
  - 1988, *Language and Experience in 17th-Century British Philosophy*, Amsterdam-Filadelfia, John Benjamin Publishing Co.
  - 1990, *La esperienza e il segno*, Roma, Editori Riuniti.

- Formigari, L. (ed.),
  - 1984, *Teorie e pratiche linguistiche nell'Italia del Settecento (Annali della Società italiana di studi sul secolo XVIII)*, Bolonia, Il Mulino.

- Fowler, R.
  - 1966, "Linguistic theory and the study of literature", Fowler (ed.).
  - 1971, *The language of Literature. Some linguistics contributions to criticism*, Londres, Routledge & Kegan Paul.
  - 1979, "Genre and the literary canon", en *New Literary History*, 11.1: 97-119.
  - 1981, *Literature and Social Discourse: the practice of Linguistic Criticism*, Londres, Bestford Academic and Educational.

- Fowler, R. (ed.),
  - 1966, *Essay on Style and Language*, Londres, Routledge & Kegan Paul.
  - 1975, *Style and Structure in Literature: Essays in the New Stylistics*, Oxford, Blackwell.

- Freeman, D.C. (ed.),
  - 1970, *Linguistics and Literary Style*, Nueva York, Reinehart & Winston.

- Freud, S.,
  - 1972, *Psicoanálisis aplicado y técnica psicoanalítica*, Madrid, Alianza Editorial.
  - 1978, *Psicoanálisis del arte*, Madrid, Alianza Editorial.

- Frye, N.,
  - 1963, *Fables of Identity. Studies in Poetic Mytology*, Londres, Harcourt Brace Jovanich.
  - 1967, "Il mito romantico", *Lettere Italiane*, 4.
  - 1973, *La estructura inflexible de la obra literaria: ensayos sobre crítica y sociedad*, Madrid, Taurus.
  - 1977, *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila.

- Frye, N. (ed.),
  - 1963, *Romanticism Reconsidered*, Nueva York, Columbia University Press.

- Gadamer, H. G.,
  - 1981, "Hermenéutica como filosofía práctica", *La razón en la época de la ciencia*, Barcelona, Alfa.
  - 1982, *L'art de comprendre. Herméneutique et tradition philosophique*, París, Aubier-Montaigne.
  - 1986, *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme.
  - 1993, *El problema de la conciencia histórica*, Madrid, Editorial Tecnos.

- Gallas, H.,
  - 1973, *Teoría marxista de la literatura*, Buenos Aires, Siglo XXI.

- García Barrientos, J. L.,
  - 1991, *Drama y tiempo*, Madrid, C.S.I.C.

- García Berrio, A.,
  - 1973, *Significado actual del Formalismo Ruso*, Barcelona, Planeta.
  - 1977, *Formación de la teoría literaria moderna, I: La tópica horaciana en Europa*, Madrid, C.U.P.S.A.
  - 1979, "Lingüística, literaridad / poeticidad (Gramática, Pragmática, Texto)", *1616*, 2: 125–170.
  - 1980, *Formación de la teoría literaria moderna, II: Teoría poética del Siglo de Oro*, Murcia, Publicaciones de la Universidad.
  - 1981, *Semiótica textual de un discurso plástico: E. Brinkmann*, Montpellier, Centre d´Études et Recherches Sociocritiques de l´Université Paul Valéry.
  - 1984, "Retórica como ciencia de la expresividad (Presupuestos para una Retórica General)", *Estudios de Lingüística*, 2: 7–59.
  - 1984, "Más allá de los `ismos´. Sobre la imprescindible globalidad crítica", Aullón De Haro (ed.), 1984: 347–387.
  - 1987, "¿Qué es lo que la poesía es?", *Homenaje a J. Fernández Sevilla. L.E.A.*, IX, 2: 177–188.
  - 1989, *Teoría de la Literatura. La construcción del significado poético*, Madrid, Cátedra.
  - 1989, *Teoría de la Literatura*. Cátedra, Madrid.
  - 1990, "Retórica General Literaria o Poética General", *Investigaciones Semióticas*, III,1: 11– 21. Actas del III Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Madrid, U.N.E.D.

- García Berrio, A. – Hernández Fernández, M.T.,
  - 1981, "Surrealismo plástico y metaforismo barroco", *Analecta Malacitana*, IV.1: 67–103.
  - 1988, *La Poética: tradición y modernidad*, Madrid, Síntesis.

- García Berrio, A. – Petöfi, J.,
  - 1979, *Lingüística del texto y crítica literaria*, Madrid, Comunicación.

- García Tejera, M. C.,
  - 1979, "La huella del flamenco en una obra poética de Antonio Murciano", *Gades*, nº 4: 113–137.
  - 1981, "La intertextualidad como recurso poético", *Gades*, nº 8: 151–179.
  - 1982, "El tiempo como tema y símbolo poético", *Gades*, nº 10: 151–179.
  - 1984 a, "El adverbio en la tradición gramatical española", *Gades*, nº 12: 183–206.
  - 1984 b, Principios didácticos para la aplicación del método estructuralista al análisis lingüístico", *Patio Abierto*, nº 10–11: 39–44.
  - 1984 c, "Iberoamérica en tres revistas literarias gaditanas", *Cádiz e Iberoamérica*, nº 2: 87–89.
  - 1985 a, "Consideraciones didácticas en torno a un poema de Dámaso Alonso", *Patio Abierto*, nº 15: 24–29.
  - 1985 b, "Análisis crítico de la *Literatura General*, de Mudarra", *Archivo Hispalense*, nº 209: 115–136.
  - 1986 a, *Poesía Flamenca. Análisis de los rasgos populares y flamencos en la obra poética de Antonio Murciano*, Cádiz, Secretariado de Publicaciones de la Universidad.
  - 1986 b, *Creación y recreación popular. La poesía de Antonio Murciano*, Cádiz, Publicaciones de la Diputación Provincial.
  - 1987 a, "Las figuras del estilo en la consideración de Alberto Lista", *Archivo Hispalense*, 214: 179–204.
  - 1987 b, "La concepción estética en la *Teoría de la Literatura* de Alvarez Espino – Góngora Fernández", *Gades*, 15: 183–204.
  - 1988 a, *La teoría literaria de Pedro Salinas*, Cádiz, Seminario de Teoría de la Literatura.
  - 1989 b, *Conceptos y teorías literarias españolas del siglo XIX: Alberto Lista*, Cádiz, Publicaciones de la Universidad.
  - 1990 a, "Presencia de las corrientes europeas de pensamiento en las retóricas y poéticas españolas del siglo XIX", *Investigaciones Semióticas III*, I: 449–457, Madrid. U.N.E.D.
  - 1990 b, "La lengua literaria de Antonio Machado", *Antonio Machado, hoy, IV*: 19–25, Sevilla, Alfar.
  - 1991, en colaboración con J.A. Hernández Guerrero, "Propuestas para una nueva lectura de las retóricas y poéticas españolas del siglo XIX", en B. Schlieben-Lange et al. (Hrsg.) *Europäisches-prachwissenschaft um 1800*, Band 2, Münste. Nodus Publikationen:

- 1991 a, "Las siete vidas de Alvaro Cunqueiro", *Insula*, nº 536: 5–7.
- 1991 b, "Teoría del arte y teoría de la literatura", *Draco*, 2: 351–352.
- 1993, "Presencia de la Retórica en los manuales de enseñanza españoles durante el siglo XIX", *Abstracts* de la IX Conferencia bienal de la Sociedad Internacional de Historia de la Retórica, Turín : 48.
- 1994 a, "La influencia de los Ideólogos en Alberto Lista", en B. Schlieben–Lange et al. (Hrsg.) *Europaische Sprachwissenschaft um 1800*, Band 4, Münste. Nodus Publikationen: 191–194.
- 1994 b, "La Retórica en el siglo XIX, *Actas del Primer Encuentro Interdisciplinar sobre Retórica, Texto y Comunicación*, I, Cádiz, Publicaciones de la Universidad: 277–284.
- 1994 c, (en colaboración con J.A. Hernández Guerrero), *Historia Breve de la Retórica*, Madrid, Síntesis.
- 1994 d, "Algunas notas sobre las traducciones españolas de la *Poética* de Horacio en el siglo XIX", en L. Charlo (ed.), *Reflexiones sobre la traducción*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad: 53–66.
- 1994 e, "Pedro Salinas y el poder de la palabra: `sacramento del nombrar´, *La Torre*, VIII, 32, Universidad de Puerto Rico: 539–548.
- 1995, (en colaboración con J.A. Hernández Guerrero), *Orientaciones prácticas para el comentario crítico de textos*, Sevilla, Algaida.

- Garrido Domínguez, A.,
  - 1993, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis.

- Garrido Gallardo, M.A.,
  - 1975, *Introducción a la teoría de la literatura*, Madrid, SGEL.
  - 1978, "Todavía sobre las funciones externas del lenguaje", *R.S.E.L.*, 8.2: 461–480.
  - 1980, "Treinta y cinco años de la Teoría de la Literatura y de la Crítica Literaria en España (1940–1975)", *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas*: 57–63 (Toronto, agosto 1977).
  - 1981, "Obra abierta y mensaje literal", *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni: 529–537.
  - 1982 a, *Estudios de Semiótica Literaria*, Madrid, C.S.I.C.
  - 1982 b, "La moderna teoría literaria en España (1940–1980)", *Estudios de Semiótica literaria*: 27–47.

- Garrido Gallardo, M.A. (ed.),
  - 1985, *Actas del I Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo*, (Madrid, 1983). I: *Teoría Semiótica. Lenguaje y Textos Hispánicos.– II: Crítica Semiológica de textos literarios Hispánicos*, Madrid, C.S.I.C.
  - 1987, *La crisis de la literariedad*, Madrid, Taurus.

- Genette, G.,
  - 1966 a, *Figures I*, París, Seuil.
  - 1966 b, "Psycholectures", *Figures I*: 133–138.
  - 1967, *Estructuralismo y crítica literaria*, Córdoba, Ed. Universitaria.
  - 1969, *Figures II*, París, Seuil.
  - 1973, *Figures III*, París, Seuil.
  - 1976, *Mimologiques. Voyage en Cratyle*, París, Seuil.
  - 1979, *Introduction à l'architexte*, París, Seuil.
  - 1982, *Palimpsestes. La littérature au second dégré*, París, Seuil, (Trad. española: *Palimpsestos. La Literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989).
  - 1983, *Nouveaux discours du récit*, París, Seuil.

- Gil de Biedma, J.,
  - 1980, "Función de la poesía y función de la crítica por T.S. Eliot", en *El pie de la letra. Ensayos (1955–1979)*, Barcelona, Crítica.

- Gili Gaya, S.,
  - 1993, *Estudios sobre el ritmo*, Madrid, Itsmo, Edición de Isabel Paraíso.

- Goldmann, L.,
  - 1964, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard.

- González, C.,
  - 1982, *Función de la teoría en los estudios literarios*, México, U.N.A.M.

- González Troyano, A.,
  - 1980, "La poesía primera de Alberti y la complicidad de José Luis Tejada", en *Insula*, Junio.
  - 1982, *Escritos sobre Fernando Villalón*, Ayuntamiento de Sevilla.
  - 1983, *Escenas andaluzas* de Etébanez Calderón. Edición, introducción y notas, Madrid, Cátedra.
  - 1983, José Bergamín: Un velado desvelo para el juego de toros", *Insula*, octubre.
  - 1983, El torero como protagonista literario", en VV.AA., *Arte y Tauromaquia*, Madrid, Turner.
  - 1983, "Nostalgia y liberación en el Carnaval Gaditano", en *Carnaval Gaditano*, Cádiz, Ayuntamiento.
  - 1984, "El Cádiz romántico: esbozo para una aproximación bibliográfica", *Gades*, nº 12: 97-105.
  - 1984, "De la Andalucía desvelada por los viajeros", en *La imagen de Andalucía en los viajeros románticos*, Publicaciones de la UIMP.
  - 1985 a, De Lantely a Richard Ford", *Gades*, nº 13: 346-348.
  - 1985 b, "Libelos ilustrados en el Cádiz romántico: B. J. Gallardo", *Anales de la Universidad de Cádiz.*
  - *1986 a, "Un tríptico de Jerez"*, Gades, *nº 14: 65-74.*
  - 1986 b, "El Cádiz romántico: conjeturas y divagaciones", en *El Casino y la ciudad de Cádiz*, Publicaciones de la Caja de Ahorros.
  - 1986 c, "Los majos de Cádiz de Armando Palacio Valdés, en *Cádiz en la narrativa*, Cádiz, Cátedra, Adolfo de Castro.
  - 1986 d, *La imagen de Andalucía en los viajeros románticos*, Málaga, Diputación Provincial.
  - *1987*, "Avales para una lectura plural: Memoria, historia y ficción del Cádiz de las Cortes", *Gades*, nº 16: 383-395.
  - 1987, "Ramón de la Cruz, Sainetes", *Hispanic Review*, otoño, 1987: 539-541.
  - *1987*, "La labor crítica y cultural de un hombre de su siglo", *en Textos reunidos para José Luis Cano*, Algeciras, Manc. Munic. del Campo de Gibraltar.
  - 1988, "Cristianos y moriscos: el mundo fronterizo de Estébanez Calderón", *Draco*, Cádiz.
  - *1988*, "Angel María Dacarrete", *Draco*, Cádiz.
  - 1988, "El conocimiento del pasado", *Almoraima*, dic.: 94-95.
  - 1988, *El torero, héroe literario*, Madrid, Espasa-Calpe.
  - *1989*, "Noticia cultural de un tiempo romántico", *Silverio Franconetti*, Sevilla, Ayuntamiento.
  - 1989, La création du mythe romantique meridional", en *Autrement*, Abril.
  - 1990, "Teatro y Cultura Popular en el siglo XVIII", *Draco* nº 2, Cádiz.
  - 1990, "Tipologías populares andaluzas en el teatro de los Machado", *Actas del Congreso sobre Antonio Machado*, Sevilla: 105-108.
  - 1990, "Entre la divagación y el sueño: la Andalucía romántica", *Actas del Primer Congreso Internacional sobre Luis Cernuda*, UIMP.
  - 1990, "Introducción a la obra *Sangre y arena* de Blasco Ibáñez", Madrid, Espasa-Calpe: 7-14.
  - 1990, "Récit et tauromachie", en *La Tauromachie, art et littérature*, Paris, Recherches et études de la Sorbonne Nouvelle.
  - 1991, Una trágica voluntad de lucidez", *Isegoria. Revista de Filosofía Moral y Política*, Instituto de Filosofía, nº 3, CSIC, Madrid.
  - 1991, *La desventura de Carmen*, Madrid, Espasa-Calpe.
  - 1991, Notas en torno al casticismo dieciochesco", en *Cuadernos de la Ilustración al Romanticismo*, nº 1, Universidad de Cádiz.
  - 1991, "La autobiografía en la literatura española del siglo XIX", *Anales de la Universidad de Cádiz, VII-VIII, tomo I.*
  - 1992, "El Norte y el Sur", en *Carmen*, Madrid, ed. Teatro Lírico Nacional La Zarzuela.
  - 1992, "Del casticismo a lo pintoresco", en VV. AA., *Casticismo y literatura en España*, Cádiz, Cuadernos *Draco.*
  - 1992, "El viaje de los ilustrados españoles por Europa", en *Cuadernos de la Ilustración y el Romanticismo*, nº 2, Cádiz, Universidad.
  - 1992, "Andalucía y la obra narrativa de Fernán Caballero", en *Actas del 13 Curso de Verano de San Roque*, Cádiz.
  - 1992, "El entusiasmo romántico", en VV. AA., *La Sevilla Universal*, Sevilla, Algaida.
  - 1993, "José Bergamín: Destierro y olvido de un heterodoxo", *Claves de razón práctica*, nº 36, Madrid.
  - 1993, "Periodismo y literatura (sobre la obra narrativa completa de Chaves Nogales)", *El Siglo que viene*, nº 18/19, Sevilla.

- 1994, "La mala vida en Sevilla: Una fuente literaria, *El siglo que viene,* nº 21, Sevilla.
- 1994, "La literatura de fronteras", *Draco,* nº 4.
- 1994, "El petimetre: una singularidad literaria diciochesca", *Insula,* nº 574, Madrid, Octubre.
- 1994, "El sainete: un testimonio del vivir gaditano: la casa de vecindad en la ciudad dieciochesca", *Cuadernos de la Ilustraciön al Romanticismo,* nº 3, Cádiz.
- 1994, "Singularidad y pluralismo en la obra de Cansinos Asséns", *El Siglo que viene,* nº 22, Sevilla, diciembre.
- 1995, *Carmen* y la verosimilitud literaria", *Revista de la Fundación El Monte,* Sevilla, diciembre.
- 1995, "La cómica derrota del despotismo doméstico", *Don Pasquale,* Madrid, Ministerio de Cultura.

- Gouhier, H.,
  - 1943, *La esencia del teatro,* Madrid, Artola, 1954

- Greimas, A.J.,
  - 1969, "Las relaciones entre la Lingüística estructural y la Poética", *Estructuralismo y lingüística,* Buenos Aires, Nueva Visión.
  - 1972, "Pour une théorie du discours poétique", *Essais de Sémiotique Poétique,* París, Larousse.
  - 1973 a, *En torno al sentido,* Madrid, Fragua.
  - 1973 b, "Les actants, les acteurs et les figures", VV. AA., *Sémiotique narrative et textuelle,* París, Larousse.
  - 1976 a, *Sémiotique et sciences sociales,* París, Seuil.
  - 1976 b, *Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques,* París, Seuil. Ed. española en Barcelona, Paidós.
  - 1976 c, *Semántica estructural. Investigación metodológica,* Madrid, Gredos.

- Greimas, A. J. (ed.),
  - 1972, *Essais de sémiotique poétique,* París, Larousse. Ed. española en Barcelona, Planeta, 1976.

- Greimas, A. J. – Courtes, J.
  - 1982, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje,* Madrid, Gredos.

- Grivel, Ch.,
  - 1974, "Pour une sémiotique des produits d´ expression, I: le texte", *Semiótica,* X, 2: 101–115.

- Hambürger, K.,
  - 1968, *The Logic of Literature,* Bloomington, Indiana University Press, 1973.

- Hegel, G.W.F.,
  - 1989, *Lecciones sobre estética,* Madrid, Akal.

- Heidegger, M.,
  - *Hölderlin y la esencia de la poesía,* vers. esp. en *Arte y poesía,* México, F.C.E. 1958: 125–148.

- Hermosilla Alvarez, C.,
  - 1990, "La imagen plástica y el texto poético en *Mouvements* de Henri Michaux", Hernández Guerrero (ed.), 1990: 155–166.

- Hernadi, P. (ed.),
  - 1978, *What is Literature?,* Bloomington, Indiana University Press.
  - 1981, *What is Criticism?,* Bloomington, Indiana University Press.

- Hernández Fernández, M.T.
  - 1985, "La teoría literaria del Conceptismo en Baltasar Gracián", *E.L.U.A.,* 3, 1985–86: 7–46.
  - 1986, "El imaginario oriental de Alberti y Neruda", en *Epos,* 2, 139–155.
  - 1994, "La crítica literaria y la Crítica de las artes plásticas", en Aullón de Haro, *Teoría de la Crítica Literaria,* Madrid, Ed. Trotta.

- Hernández Guerrero, J.A.,
  - 1975 – "El agua en las soledades", en V.V.A.A., *Experiencia del tiempo en la poesía de Antonio Machado,* Sevilla, P.U.S.: 49–71.

- 1979 a – "Datos para la historia de las letras gaditanas, 1900–1930", *Gades* nº 2, Cádiz; 135–154.
- 1979 b – "Datos para la historia de las letras gaditanas, 1930–1960", *Gades* nº 4, Cádiz: 139–168.
- 1980 a, "Estructura simbólica de *El muro levantado* de Vicente Carrasco", *Archivo Hispalense*, 192: 273–289.
- 1980 b, "La teoría gramatical de Arbolí", *Gades*, 6: 111–135.
- 1981 a, "Estudio semántico de la función poética del tiempo", *Gades*, 8: 181–195.
- 1981 b, "Lista y la polémica gramatical sobre el verbo único", *Archivo Hispalense*, 197: 151–163.
- 1982 a, "La aportación de Alberto Lista a la definición del artículo gramatical", *Archivo Hispalense*, 198: 3–23.
- 1982 b, "Análisis semántico de la luz y de la sombra como símbolos poéticos", *Gades*, 10: 197–232.
- 1982 c, "Filosofía y Gramática: una polémica "ideológica" en el siglo XIX", *R.S.E.L.*, 12. 2: 321–356.
- 1983, "La palabra, medida del hombre", en *El habla de Cádiz*, F.M.C., Cádiz: 7–14.
- 1983, "Estudio semiológico de *El Muro Levantado*, en *Crítica Semiológica y Textos Literarios Hispánicos*, vol. II, Madrid, C.S.I.C.: 565– 578.
- 1983, "José Joaquín de Mora, un gaditano en Chile", *Cádiz e Iberoamérica*: 31–33.
- 1983, "Cádiz y las tertulias hispano americanas de los años veinte", *Cádiz e Iberoamérica*: 43, 45.
- 1983, *Cádiz y las "Generaciones poéticas del 27 y del 36. La revista poética Isla*, S.P.U.C. Cádiz.
- 1983, "Análisis semántico del simbolismo paisajístico en la poesía de Pedro Pérez– Clotet", en *Archivo Hispalense*, nº 201: 129–156.
- 1983, "Principios y criterios lingüísticos para la elaboración de una didáctica de la Lengua Española", *Patio Abierto*, nº 6: 10–13.
- 1984, "El Anónimo de Sanlúcar de Barrameda. Proyecto y gramática de un Idioma Universal", *Anales de la Universidad de Cádiz*: 229–256.
- 1984, "Esquema didáctico para una explicación del lenguaje como comportamiento humano", *Patio Abierto*, nº 8: 1–7.
- 1984, "La expresividad verbal", *Gades*, nº 12, Cádiz: 139–169.
- 1984, *Platero (1948–1954). Historia, antología e índices de una revista literaria gaditana*, F.M.C. Cádiz.
- 1984, "Niveles significativos de *Signo del Alba*", *Archivo Hispalense*, nº 204: 91–134.
- 1985 a, "Referencias religiosas en *La Canción del Pirata*, de Fernando Quiñones, *Anales de la Universidad de Cádiz*, II: 473–491.
- 1985 b, "Cádiz y la construcción de la Comunidad Hispánica", *Cádiz e Iberoamérica*, nº 3: 51–53.
- 1986 a, "Crítica referencial", en *Cádiz en la Narrativa*, F.M.C.: 9–13.
- 1986 b, "La poesía de Antonio García Gutiérrez", *Gades*, nº 14, Cádiz: 109–125.
- 1987 a, "La poética de Pedro Pérez–Clotet", en Torre, E.–Vázquez, M.A. *Poesía y Poética*, Sevilla, Alfar: 63–82.
- 1987 b, "La interjección como núcleo originario del lenguaje oral", *Revista de Filología española*, LXVI, pp. 237–255.
- 1987 c, *La expresividad poética*, Cádiz, Publicaciones de la Universidad.
- 1988 a, "Teoría gramatical y modelo educativo: análisis crítico del verbo en Eduardo Benot", en *Gades*, nº 18: 171–182.
- 1988 b, "Supuestos epistemológicos de las retóricas poéticas españolas del siglo XIX", en *Investigaciones Semióticas*, III, vol. I Madrid: 537–544.
- 1989, "Gitanos de la Bética, un libro vivo", en *Gitanos de la Bética*, S.P.U.C., Cádiz,
- 1990 a, "Introducción y edición crítica de *Rectángulos* de Vicente Carrasco, D.P.C., Cádiz.
- 1990 b, "La teoría literaria de Antonio Machado", en *Actas del C.I.A.M.*, Sevilla, Alfar: 43–48.
- 1990 c, *Teoría del arte y teoría de la Literatura*, Cádiz, Seminario de Teoría de la Literatura: 9–36.
- 1990–1991 –"Proyecto para un análisis hermenéutico de la Teoría Literaria Española durante el siglo XIX, *Anales de la Universidad de Cádiz*, VII–VIII, Servicio de Publicaciones.
- 1991 a, "Retórica y poética", en Hernández Guerrero (ed.), *Retórica y Poética*.
- 1991 b, "Dámaso Alonso y el protagonismo del lector", *Ínsula*, 530 (febrero): 17–18.
- 1991 c, "La Teoría verbal de Jaime Balmes", en *Europaische Sprachwissenschaft um 1800*, Band 2, Munich.
- 1991 d, "Propuestas para una nueva lectura de las retóricas y poéticas españolas del siglo XIX", en *Europaische Sprachwinssenschaft um 1800*, Munich Band 2: 65–83.

- 1991 d, *"Revistas andaluzas del 27"*, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1993, Madrid.
- 1991 g, "Análisis temático de la casa como imagen y símbolo poéticos", *Draco*, nº 2, Cádiz.
- 1992 a, "Flamenco", *Cádiz, Sur de Europa*, Cádiz, Imp. Diario de Cádiz: 297–300.
- 1992 b, "Teoría, Crítica e Historia Literaria", en Hernández Guerrero (ed.), *Teoría, Crítica e Historia de la Literatura.*
- 1992 c, "La teoría literaria de Francisco Ayala", en A. Sánchez Trigueros y A. Chicharro Chamorro, *Francisco Ayala teórico y crítico literario*, Granada, Diputación Provincial.
- 1991 –1992 "Las bases estéticas de unos versos. Las ideas poéticas de Manuel Machado, *Draco, Revista de Literatura Española*, Universidad de Cádiz: 495–496.
- 1993, *"Revistas andaluzas del 27"*, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1993, Madrid.
- 1994, "Retos literarios de la Historia de la Retórica" en VV.AA., *Retos actuales de la Teoría de la Literatura*, Universidad de Valladolid.
- 1994, "El sensualismo en los preceptistas españoles", en Brigitte Schieben–Lange, (Hrsg.), en *Europaische Sprachwissenschaft um 1800*, Munich Band 4: 177–190.
- 1995, "La noción de Literatura" en *Nociones de Literatura*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la UCA

- Hernández Guerrero, J.A. (ed.)
  - 1990, *Teoría del Arte y Teoría de la Literatura*, Cádiz, Seminario de Teoría de la Literatura.
  - 1991, *Retórica y Poética*, Cádiz, Seminario de Teoría de la Literatura.
  - 1992, *Teoría, Crítica e Historia Literaria*, Cádiz, Seminario de Teoría de la Literatura.
  - 1995, *Nociones de Literatura*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la UCA

- Hernández Guerrero, J.A. y García Tejera, M.C.
  - 1994, *Historia breve de la Retórica*, Madrid, Síntesis.
  - 1994, *Orientaciones prácticas para el comentario crítico de textos*, Sevilla, Algaida.

- Hillis Miller, J.,
  - 1993, *Cruce de fronteras: traduciendo teoría*, Valencia, Amós Belinchón.

- Hirsch, E. D.,
  - 1967, *Teoria dell'interpretazione e critica letteraria*, Bolonia, Il Mulino.

- Home, H.,
  - 1762, *Elements of Criticisms*, Edimburgo.

- Horacio,
  - 1961 y 1971, *Horace on Poetry*. (Ed. C.O. Brink), Cambridge University Press. 2 vols.
  - 1967, *Épitres*, París, Les Belles Lettres.
  - 1987, *Arte poética*, Ed. A. González, Madrid, Taurus.

- Hrushovski, B. - Culler, J. (eds.)
  - 1977, *Literature and Semiotics. A Study of the writings of Y.M. Lotman*, Amsterdam, North Holland.

- Huarte de San Juan, J.,
  - 1977, *Examen de ingenios para las ciencias*, Ed. de Esteban Torre, Madrid, Editora Nacional.

- Huxley, A.,
  - 1964, *Literatura y ciencia*, Barcelona–Buenos Aires, EDHASA.

- Ingarden, R.,
  - 1971, "Les fonctions du langage au théatre", *Poétique*, 8: 531–538.
  - 1972, *Das Literarische Kunstwerk. Mit einem Anhang von der Funktionen der Sprache im Theaters chauspiel*, Tubinga, Max Niemeyer.
  - 1973 a, *A obra de arte literaria*, Lisboa, Fundaçao Calouste Gubelkian.
  - 1973 b, *The Cognition of the Literary Work of Art*, Evaston, Northwertern University Press.

- Iser, W.,
  - 1974, *The implied Reader*, Baltimore, John Hopkins University Press.
  - 1975, "The reality of fiction", *New Literary History*, 7: 7–38.
  - 1987, *El acto de leer*, Madrid, Taurus.

- Jakobson, R.,
  - 1963, *Essais de linguistique générale*, París, Seuil.
  - 1973, *Questions de Poétique*, París, Seuil. (Traducción parcial en castellano, *Ensayos de Poética*, México, F.C.E., 1977.
  - 1977, *Huit questions de poétique*, París, Seuil.
  - 1981 a, *Lingüística, Poética, Tiempo. Conversaciones con Kristina Pomorska*, Barcelona, Crítica.
  - 1981 b, *Lingüística y Poética* (Introducción de Francisco Abad), Madrid, Cátedra.

- Jakobson, R. - Halle, M.,
  - 1973, *Fundamentos del lenguaje*, Madrid, Ayuso.

- Jauss, H.R.,
  - 1970, "Littérature médievale et théorie des genres", *Poétique*, 1: 79–101.
  - 1971, "La historia literaria como desafío a la ciencia literaria", Gumbrecht y otros: 37–114.
  - 1976, *La literatura como provocación*, Barcelona, Península.
  - 1978, *Pour une esthétique de la réception* (Prefacio de J. Starobinski), París, Gallimard.
  - 1980, "Limites et tâches d´une hermenéutique littéraire", *Diogène*, CIX: 102–133.
  - 1981, "Literature and Hermeneutics", Hernadi (ed.): 134–147.
  - 1986, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus.

- Jiménez, J.,
  - 1986, *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*, Madrid, Tecnos.

- Jiménez, J.R.,
  - 1951, *El trabajo gustoso*, Madrid, Aguilar.

- Johansen, S.,
  - 1949, "La notion de signe dans la glossematique et dans l´esthétique", *Travaux du Cercle Linguistique de Copenhague*, V: 288–303.

- Jung, C.G.,
  - 1966, *El hombre y sus símbolos*, Madrid, Aguilar.
  - 1972, *Símbolos de transformación*, Buenos Aires, Paidós.
  - 1984, "Psicología y poesía", Ermatinger (ed.): 335–352.

- Jungmann, J.,
  - 1882, *La belleza y las bellas artes*, Madrid, Tip. del Asilo de Huérfanos del S.C. de Jesús.

- Kant, E.,
  - 1946, *Lo bello y lo sublime. La paz perpetua*, Madrid, Austral.
  - *Crítica del juicio* (vers. esp. en *Prolegómenos a toda Metafísica del porvenir. Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, *Crítica del juicio*, ed. F. Larroyo, México, Porrúa, 1982)

- Kowzan, T.,
  - 1992, *Literatura y espectáculo*, Madrid, Taurus

- Kibédi Varga, A (ed.),
  - 1981, *Théorie de la Littérature*, París, Picard.

- Kristeva, J.,
  - 1969, *Recherches pour un sémanalyse. Essais*, París, Seuil.
  - 1970, "Une poétique ruinée", Bajtin: 5–27.
  - 1974 a, *El texto de la novela*, Barcelona, Lumen.
  - 1974 b, *La revolution du langage poétique*, París, Seuil.
  - 1978, *Semiótica*, Madrid, Fundamentos. 2 vols.

- Kristeva, J. y otros,
  - 1971, *Essais de Sémiotique*, La Haya, Mouton.
  - 1975, *La traversée des signes*, París, Seuil.

- Lacan, J.,
  - 1966, *Ecrits*, Paris, Seuil. Trad. esp. *Escritos*, México, F.C.E., 1972.

- Langer, S.K.,
  - 1942, *Philosophy in a New Key*, Harvard.
  - 1966, *Los problemas del arte*, Buenos Aires, Ed. Infinito.

- Lázaro Carreter, F.,
  - 1949, *Las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVIII*, Barcelona, Crítica, 1985.
  - 1950, "Estilística y crítica literaria", *Ínsula*, 59, Noviembre.
  - 1958, "Dámaso Alonso y el `formalismo´", *Ínsula*, 138-139.
  - 1969, "Estructuralismo y crítica literaria", *Ínsula*, 268.
  - 1974, "Consideraciones sobre la lengua literaria", VV.AA., *Doce ensayos sobre el lenguaje*, Madrid, Fundación Juan March.
  - 1976 a, *¿Qué es la Literatura?*, Madrid, Universidad Internacional Menéndez Pelayo.
  - 1976 b, *Estudios de Poética (La obra en sí)*, Madrid, Taurus.
  - 1980 d, "La literatura como fenómeno comunicativo", 1980 a: 173-192.
  - 1980 e, "Lengua literaria frente a lengua común", 1980 a: 193-206.
  - 1980 g, "Imitación y originalidad en la poética renacentista", Rico, F. (ed.), II: 91-97.
  - 1983, "La `función poética´ según R. Jakobson: un ejemplo de Rosalía", en Rico, F. (ed.), 1980, V: 333-336.
  - 1984 a, "El poema lírico como signo", en Garrido Gallardo (ed.): 42-55, I.
  - 1987, "La Literatura como fenómeno comunicativo", en Mayoral (ed.): 151-170.
  - 1990, *De Poética y Poéticas*, Madrid, Cátedra.

- Lázaro Carreter, F. y Correa Calderón, E.,
  - 1975, *Cómo se comenta un texto literario*, Madrid, Cátedra.

- Lenin, V.I.,
  - 1971, *La literatura y el arte*, Moscú, Progreso.

- Lessing, G.E.
  - 1766, *Laokoon* (vers. esp., ed. E. Barjau, 1977, *Laoconte o sobre las fronteras de la poesía y la pintura* (ed. E. Barjau), Madrid, Editora Nacional.

- Lévi-Straus, C.,
  - 1958, *Antropología estructural*, Buenos Aires, EUDEBA.
  - 1968, *Linguistique et Littérature. Travaux du Colloque de Cluny. La Nouvelle Critique*, Diciembre.

- Locke, J.,
  - 1690, *An Essay concerning Human Understanding*, London.

- Lope de Vega, F.,
  - 1609, *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Ed. y estudio de J. de José Prades, Madrid, C.S.I.C., 1971.

- López Estrada, F.,
  - 1969, *Métrica Española del Siglo XX*, Madrid, Gredos.
  - 1977, *Lírica Medieval Española*, Cádiz, UNED.

- Lotman, I.,
  - 1973, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo.
  - 1975, "Observations on the Structure of the Narrative Text", *The Soviet Review*, 14-2: 59-65.
  - 1976 a, "Sur le contenu et la structure du concept de littérature", *R.I.L.M.*, 87: 35-52.
  - 1976 b, "The Context and Structure of the concept of `Literature´", *P.T.L.*, 1.2: 339-356.
  - 1979, *Estëtica y semiótica del cine*, Barcelona, Gustavo Gili.
  - 1981, "Semiotica della scena", *Instrumenti Critici*, 44.1: 1-45.

- Lotman, I. - Ouspenski, B.A. (eds.)
  - 1975 a, *Ricerche Semiotiche*, Turín, Einaudi.
  - 1975 b, *Tipologia della cultura*, Milán, Bompiani.
  - 1976, *Travaux sus les systëmes de signes. École de Tartu*, Bruselas, Complexe.

- Lotman, I. y Escuela de Tartu,
  - 1978, *Semiótica de la cultura* (Introducción de Jorge Lozano), Madrid, Cátedra.

- Lozano, J. y otros,
  - 1982, *Análisis del discurso. Hacia una Semiótica de la interacción textual*, Madrid, Cátedra.

- Lukács, G.,
  - 1963, *Significación actual del realismo crítico*, México, Era.
  - 1965, *Ensayos sobre el realismo*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte
  - 1966 a, *Estética. I. La peculiaridad de lo estético. 2. Problema de la mímesis*, Barcelona, Grijalbo.
  - 1966 b, *La novela histórica*, México, Era.
  - 1966 c, *Problemas del realismo*, México, F.C.E.
  - 1966 d, *Sociología de la literatura*, Madrid, Península.
  - 1969, *Prolegómenos a una estética marxista*, Barcelona, Grijalbo.
  - 1971, *Teoría de la novela*, Barcelona, EDHASA.
  - 1975 a, "Sobre la esencia y forma del ensayo", *El alma y las formas*, Barcelona, Grijalbo.
  - 1975 b, *El alma y las formas y Teoría de la novela*, Barcelona, Grijalbo.
  - 1977, *Materiales sobre el realismo*, Barcelona, Grijalbo.

- Lukács, G. y otros
  - 1969, *Polémica sobre el realismo*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
  - 1976, *Problemi di teoria del romanzo*, Turín, Einaudi.

- Lledó, E.,
  - 1961, *El concepto de "poiesis" en la filosofía griega*, Madrid, C.S.I.C.

- Luzán, I.,
  - 1737 y 1789, *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, Madrid, Cátedra.

- Lloréns, V.,
  - 1974, *Aspectos sociales de la literatura española*, Madrid, Castalia.

- Llovet, J.,
  - 1993, "Introducción", en Bataille, G., *La literatura como lujo*, Madrid, Ed. Versal.

- Maestro, J. G.,
  - 1994, *La expresión dialógica en el discurso lírico. La poesía de Miguel de Unamuno. Pragmática y transducción*, Universidad de Oviedo – Edition Reichenberger . Kassel.

- Mainer, J-C.,
  - 1988, *Historia, Literatura, Sociedad*, Madrid, Espasa-Calpe.

- Makowiecka, G.
  - 1973, *Luzán y su Poética*, Barcelona, Planeta.

- Maldavsky, D.,
  - 1974, *Teoría literaria general. Enfoque multidisciplinario*, Buenos Aires, Paidós.

- Malmberg, B.,
  - 1971, *Teoría de los signos. Introducción a la problemática de los signos y los símbolos*, México, Siglo XXI.

- Man, P. de,
  - 1971, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of contemporary criticism*, Nueva York, Oxford University Press.
  - 1979, *Allegories of reading. Figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, New Haven, Yale University Press.
  - 1984, *The rhetoric of romanticism*, Nueva York, Columbia University Press.

- Marchescou, M.,
  - 1979, *El concepto de literariedad*, Madrid, Taurus.

- Marino, A.,
  - 1988, *Comparatisme et théorie de la littérature*, Paris, P.U.F.

- Maritain, J.,
  - 1945 a, *Arte y Escolástica*, Buenos Aires, Emecé.
  - 1945 b, *Fronteras de la poesía*, Buenos Aires, Emecé.
  - 1955, *La poesía y el arte*, Buenos Aires, Emecé.

- Martínez-Bonati, F.,
  - 1981, *Fictive Discourse and the Structures of Literature. A Phenomenological Approach*, Ithaca-Londres, Cornell University Press.
  - 1983, *La estructura de la obra literaria*, Barcelona, Ariel.
  - 1987, "Mensajes y literatura", en Garrido Gallardo. M.A. (ed.): 65-78.
  - 1992, *La ficción narrativa*, Murcia, Publicaciones de la Universidad.

- Martínez Romero, C.,
  - 1989, *El pensamiento teórico-literario español (1965-1975)*, Granada, Publicaciones del Dpto. de Lingüística General y Teoría de la Literatura de la Universidad.
  - 1990, "De la `otredad´ en la poética machadiana", *Antonio Machado hoy*, IV: 103-108, Sevilla, Alfar.

- Marx, K. - Engels, F.
  - 1975, *Cuestiones de arte y literatura*, Barcelona, Península.

- Matamoro, B.,
  - 1980, *Saber y literatura. Por una epistemología de la crítica literaria*, Madrid, Ed. de la Torre.

- Mauron, Ch.,
  - 1962, *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la Psychocritique*, París, Corti.

- Milner, M.,
  - 1980, *Freud et l´interprétation de la littérature*, París, Societé d´Édition d´Enseignement Supérieur.

- Moles, A.,
  - 1972, *Théorie de l´information et perception esthétique*, París, Denoel/Gonthier.

- Morawski, St.,
  - 1977, *Fundamentos de Estética*, Barcelona, Península.

- Morris, Ch.,
  - 1968, *Signos, lenguaje y conducta*, Buenos Aires, Losada.
  - 1985, *Fundamentos de la teoría de los signos*, Barcelona, Paidós Comunicación.

- Mortara Garavelli, B.,
  - 1988, *Manuale di retorica*, Trad. esp. *Manual de Retórica*, Madrid, Cátedra, 1991.

- Mortara Garavelli, B. (ed.),
  - 1977, *Letteratura e Linguistica*, Bolonia, Zanichelli.

- Mukarovsky, J.,
  - 1970, "Littérature et Sémiologie", *Poétique*, 3: 386-398.
  - 1972, *Arte y Semiología*, Madrid, Comunicación.
  - 1977 a, *Escritos de Estética y Semiótica del arte*, Barcelona, Gustavo Gili.
  - 1977 b, *The Word and Verbal Act*, New Haven.

- Navajas, G.,
  - 1977, "El formalismo ruso y la teoría de la ficción", *Revista de Occidente*, 20-21: 48-54.

- Nietzsche, F.,
  - 1969, *El origen de la tragedia*, Madrid, Espasa-Calpe.
  - 1981, *El nacimiento de la tragedia. Grecia y el pesimismo*, Madrid, Alianza.

- Núñez Ramos, R.,
  - 1992, *La Poesía*, Madrid, Síntesis.

- Ohman, R.,
  - 1987 a, "Los actos de habla y la definición de Literatura", Mayoral, (ed.): 11-34.
  - 1987 b, "El habla, la literatura y el espacio que media entre ambas", Mayoral (ed.): 35-57.

- Orlando, F.,
  - 1973, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Turín, Einaudi.

- Panofsky, E.,
  - 1977, *Idea. Contribución a la Historia de la Teoría del Arte*, Madrid, Cátedra.
  - 1979, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1985.

- Paraíso de Leal, I.,
  - 1976 a, *Juan Ramón Jiménez. Vivencia y palabra*, Madrid, Alhambra.
  - 1976, *Teoría del ritmo de la prosa*, Barcelona, Planeta.
  - 1985, *El verso libre hispánico*, Madrid, Gredos.
  - 1988, *El comentario de textos poéticos, Madrid-Valladolid, Júcar-Aceña.*
  - 1990, *Cómo leer a Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Ediciones Júcar.
  - 1994, *Psicoanálisis de la experiencia literaria*, Madrid, Cátedra.
  - 1995, *Literatura y Psicología*, Madrid, Síntesis.

- Peñalver, P.,
  - 1990, *Desconstrucción*, Barcelona, Montesinos.

- Pérez Bustamante, A.S.,
  - 1989, "Alvaro Cunqueiro: el eterno retorno del chamán "de la Antropología a la Literatura", en *Draco*, nº 1: 101-118.
  - 1990, "El ideologema en la narrativa de Alvaro Cunqueiro", *Actas del II Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica.*
  - 1990, "*Un hombre que se parecía a Orestes* de Alvaro Cunqueiro: el replanteamiento moderno del mito y la tragedia", en *Hernández Guerrero, J.A. (ed.), Teoría del Arte y Teoría de la Literatura*, Cádiz, Seminario de Teoría de la Literatura.
  - 1990, "Saga y fugas de un símbolo: la máscara", *Actas del IV Seminario de Carnaval, Cádiz, Ayuntamiento.*
  - *1990, "Relato especular y espectacular: Las mocedades de Ulises* de Alvaro Cunqueiro, *Tavira, nº 7*, Cádiz: 47-59.
  - 1990, *La palabra y el sueño: Análisis narratológico y hermenéutico de la novela de Alvaro* Cunqueiro, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad.
  - 1991, "*Eva Luna* de Isabel Allende: La reivindicación de la feminidad a través de los mitos femeninos, Cádiz, *Draco*, nº 2
  - 1991, *Las siete vidas de Alvaro Cunqueiro (cosmovisión, codificación y significado en la novela)*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad.
  - 1991, "*El año del cometa*: cuando la dama del lago vino por Merlín, *Insula*, nº 536: 116-18.
  - 1992, "Galicia, la muerte y Avalon: nocturnidad simbólica en *Las crónicas del sochantre*, de Alvaro Cunqueiro, en Hernández Guerrero, J. A, (ed.), *Teoría, Crítica e Historia Literaria*, Cádiz, Seminario de Teoría de la Literatura: 289-301.
  - 1992, "Las mil caras del mito: La *Odisea* en *Las mocedades de Ulises* de Alvaro Cunqueiro", *Anales de la Universidad de Cádiz, VII-VIII: 481-498.*
  - 1993, "Alvaro Cunqueiro: Poética para un poeta narrador, *Boletín Galego de Literatura. Monografías- 1: 17-33.*
  - 1993, "*El caballero, la muerte y el diablo*: la Galicia avalónica de Alvaro Cunqueiro, *Actas del Congreso Internacional sobre Alvaro Cunqueiro*, Mondoñedo: 327-347.
  - 1993, "Cultura popular, cultura intelectual y casticismo en España", en VV.AA. *Casticismo y Literatura en España*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad.
  - 1994, "De la novela al cine: *El bosque animado* de Wenceslao Fernández Florez, *Draco*, nº 3-4, Cádiz: 53-109.

- 1995, "Novela de tesis y retórica: una lectura de *Pepita Jiménez*, de Juan Valera, *Actas del I Encuentro Interdisciplinar sobre Retórica, Texto y Comunicación*, Cádiz: 315–323.
- 1995, "Los criados de Don Juan: Aproximación a *La sombra del Tenorio*, de José Luis Alonso de Santos", en *...Y la burguesía también se divierte (teatro español de comedias en el siglo XIX*, Ayuntamiento del Puerto de Santa María.
- 1995, "Un hombre que se parecía a Alvaro Cunqueiro" en Alvaro Cunqueiro, *Un hombre que se parecía a Orestes*, traducción al holandés por Elly de Vries–Bovée, Amsterdam, Coppens & frens, Uitgevers.
- 1995, "Peregrinaciones del *Quijote*: de Cervantes a Cunqueiro", en Hernández Guerrero, J.A. (ed.), *Nociones de Literatura*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- 1995, "Juan Valera novelista": una revisión, *Draco*, nª 85–134.

- Pessoa, F.,
  - 1985, *Sobre literatura y arte*, Madrid, Alianza tres, Petöfi, J. – García Berrio, A.,
  - 1978, *Lingüística del texto y crítica literaria*, Madrid, Comunicación.

- Platón,
  - 1974, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, Vid. especialmente *Diálogos*, Madrid, Gredos, "Apología de Sócrates", "Critón", "Ión"... (vol. I), "Gorgias", "Cratilo"... (vol. II).

- Plazaola, J.,
  - 1973, *Introducción a la Estética*, Madrid, B.A.C.

- Pozuelo, J.M.,
  - 1983, *La lengua literaria*, Málaga, Agora.
  - 1988 a, *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra.
  - 1988 b, *Del Formalismo a la Neorretórica*, Madrid, Taurus.
  - 1993, *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis.

- Pratt, M.L.,
  - 1977, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington, Indiana University Press.
  - 1981, "The short story: the long and the short of it", *Poetics*, 10, 2–3: 175–194.

- Prieto, J.L.,
  - 1975, *Estudios de lingüística y semiología generales*, México, Nueva Imagen.

- Pseudo Longino,
  - 1979, *Sobre lo sublime*, Ed. de J. García López, Madrid, Gredos.

- Pujante Sánchez, J.D.,
  - 1988, *De lo literario a lo poético en Juan Ramón Jiménez*, Murcia, Publicaciones de la Universidad.
  - 1988–1989, "Reconsideración del concepto nietzscheano de la tragedia a la luz de la nueva psicocrítica", *E.L.U.A.*, 5: 29–36.

- Pulido, G.,
  - 1992, *La Teoría poética de Carlos Bousoño. Estudio de la Teoría de la Expresión Poética (1952)*, Granada, Universidad de Granada.
  - 1994, *Retórica y Neorretórica en Carlos Bousoño*, Universidad de Granada.

- Quintiliano,
  - 1942, *Instituciones Oratorias*, Madrid, Hernando, 2 vols.
  - 1967, *De Institutione Oratoria*, París, Les Belles Lettres, 8 vols.
  - 1970, *Institutionis oratoriae duodecim*, New York, Oxford University Press.

- Ramírez Gómez, C.,
  - 1990, "¿La Postmodernidad, un nuevo protocolo en el discurso de las artes?", Hernández Guerrero (ed.), 1990: 215–220.

- Ramos, Manuel J.,
  - 1978, "La poesía modernista de Eduardo de Ory", *Archivo Hispalense*, Sevilla, Diputación Provincial: 99–105.

- *1981,* "Diversidad métrica en la poesía de Eduardo de Ory, *Gades,* Cádiz: 221–239.
- 1982 "El nombre conseguido de los nombres: En torno a un poema de Juan Ramón Jiménez", *Archivo Hispalense*: 127–135.
- 1983, *La obra poética de Eduardo de Ory,* Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- *1984 a,* "Cádiz en el modernismo hispánico", en *Cádiz e Hispanoamérica,* Cádiz: 80–83.
- *1984 b, Antología de Eduardo de Ory,* Edición a cargo de M. Ramos Ortega, Cádiz, Fundación Municipal de Cultura.
- 1984 c, "Juan Ramón Jiménez y Cádiz", en *Gades*: 113–138.
- 1984 d, *Cádiz y Eduardo de Ory. Centenario de un poeta (1884–1984),* Caja de Ahorros de Cádiz.
- 1984 e, *La prosa literaria de Luis Cernuda: El libro de "Ocnos",* Diputación de Sevilla.
- 1986 a, *Cádiz en la narrativa,* (en colaboración), Cádiz, Fundación Municipal de Cultura.
- 1986 b, "Imágenes y temas gaditanos en la obra de Luis Cernuda", en *Gades,* Cádiz.
- 1986 c, "¿Son todos felices?: Heterodoxia y Marginación en la poesía de Luis Cernuda", en *Actas del Congreso Internacional sobre Dadá–Surrealismo: Precursores, marginales y heterodoxos,* Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- *1987 a,* "Poema inédito de Luis Cernuda", en *Rara Avis,* Sevilla: 26–29.
- 1987 b, "Eduardo de Ory en el Modernismo Hispánico en "*Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo Español e Hispanoamericano,* Edición al cuidado de G. Carnero, Córdoba, Diputación Provincial.: 437–441.
- 1998 a, "*La canción del pirata* de Fernando Quiñones a la luz de la novela picaresca", *Turia,* nº 9: 31–34.
- 1988 b, "A un poeta futuro: Luis Cernuda", *Azul. Cuaderno de Cultura*: 24.
- "Rafael de Cózar: *ojos de uva*", *Insula,* nº 516: 23–24.
- 1989, "Poetas de la Bahía", *Draco,* nº 1, Cádiz: 63–79.
- 1990 a, "Y allí Cernuda", en *Actas del Primer Congreso sobre Luis Cernuda,* UIMP y Univ. de Sevilla.
- 1990 b, "Las ideas literarias de Juan de Mairena periodístico (1934–1936)", *Actas del Congreso Internacional conmemorativo del cincuentenario de la muerte de Antonio Machado,* Sevilla, Alfar: 317–327.
- 1990 c, "*Cal y Canto* de Rafael Alberti", *Cuadernos Hispanoamericanos,* nº 485–486: 292–296.
- 1991 a, Literatura y fin de siglo: La narrativa de J. López Pinillos, "Pameno", *La imagen de Andalucía en la literatura de la España Contemporánea (1840–1916)", en* Actas de los Cursos de Verano de la Universidad de Cádiz.
- 1991 b, *Estudios de Literatura Española Contemporánea,* Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- *1991 c, Poética e Historia literaria, Seminario de Autores Andaluces (Bécquer, A. Machado. Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca y Rafael Alberti),* Edición al cuidado de Rogelio Reyes Cano y Manuel Ramos Ortega, Cádiz Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- 1991 d, *Literatura, Historia y Ciencia en el Ateneo de Cádiz, (1983–1988),* en colaboración, Cádiz, Ediciones de la Caja de Ahorros.
- 1991 e, "Primera voz de Pedro Salinas, *Draco,* nº 2: 81–93.
- 1992, "La poesía de los años 50: la revista *Platero* de Cádiz", en *Actas de los Cursos de Verano de la Universidad de Cádiz.*
- *1993,* "Miguel Hernández en la órbita del 27", *Draco,* nº 3–4: 325–334.
- 1994, *La poesía del 50: "Platero", Una revista gaditana del Medio Siglo (1951–1954),* Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- "Temas andaluces en la poesía de Juan Ramón Jiménez", en *Actas de los Cursos de Verano de la Universidad de Cádiz.*

- Reyes, G. (ed.),
  - 1989, *Teorías Literarias en la actualidad,* Madrid, Ediciones el Arquero.

- Richards, I.A.,
  - 1924, *Practical Criticism. A Study of Literary judgement,* Londres, Routledge & Kegan Paul.
  - 1965, *The Philosophy of Rhetoric,* Nueva York, Oxford Universitty Press.
  - 1967, *Literatura y crítica,* Barcelona, Seix Barral.
  - 1970, *Poetries and Sciences,* Londres, Routledge and Kegan Paul.
  - 1976, *Fundamentos de crítica literaria,* Buenos Aires, Huemul.

- Ricoeur, P.,
  - 1965, *De l´interpretation. Essai sur Freud,* París, Seuil.

- 1969, *Le conflit des interprétations. Essais d'hermeneutique*, París, Seuil.
- 1977, *La metáfora viva*, Madrid, Ed. Europa.
- 1982, *Finitud y culpabilidad*, Madrid, Taurus.
- 1987 a, *Tiempo y narración, I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Madrid, Cristiandad.
- 1987 b, *Tiempo y narración, II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, Madrid, Cristiandad.
- 1987 c, *Tiempo y narración, III. Experiencia del tiempo en la narración*, Madrid, Cristiandad.

- Rodríguez Pequeño, M.,
  - 1986–1990, "Poeticidad imaginaria -semántica y sintáctica- en la poesía de Concha Zardoya, *Revista de Investigación*, Soria, Colegio Universitario: 141–166.
  - 1987, *La poesía de Concha Zardoya, Estudio temático y estilístico*, Valladolid, Universidad.
  - 1991, *Los Formalistas Rusos y la Teoría de los Géneros Literarios*, Madrid, Júcar.

- Romero de Solís, D.,
  - 1981, *Poiesis*, Madrid, Taurus.

- Rossi–Landi, F.,
  - 1972, *Semiotica e Ideologia*, Milán, Bompiani.
  - 1975, *Ch. Morris o la semiotica novecentesca*, Milán, Feltrinelli.
  - 1976, *Semiótica y Estética*, Buenos Aires, Nueva Visión.
  - 1977, *Introductions to Semiotics and Social Reproductions*, Urbino, Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica della Universitá di Urbino.

- Rubio Martín, M.,
  - 1987, "Fantasía creadora y componente imaginario en la obra literaria", *Estudios de Lingüística*, Universidad de Alicante, 4: 63–76.
  - 1988, "Imaginario y texto", *Revista de Occidente*, 85: 144–150.
  - 1991, *Estructuras Imaginarias en la Poesía*, Madrid, Júcar.

- Ruiz Ramón, F. y Oliva, C. (coord.),
  - 1988, *El mito en el teatro clásico español*, Madrid, Taurus.

- Sartre, J.P.,
  - 1950, *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Losada,
  - 1954, *La edad de la razón*, Buenos Aires, Losada.
  - 1964, *Las palabras*, Buenos Aires, Losada.
  - 1968, *Lo imaginario*, Buenos Aires, Losada.
  - 1970, *La imaginación*, Buenos Aires, Losada.
  - 1977, *Literatura y Arte*, Buenos Aires, Losada.

- Sartre, J.P. - Beuavoir, S.,
  - 1966, *¿Para qué sirve la literatura?*, Buenos Aires, Proteo.

- Schiller, F.,
  - 1795, *La educación estética del hombre*, vers. esp. Madrid, Espasa–Calpe, 1968, 4ª ed.
  - 1795–96, *Sobre la poesía ingenua y sentimental*, vers. esp., Buenos Aires, Hachette, 1954.
  - 1992, *Lo Sublime (De lo Sublime y Sobre lo Sublime)*, ed. de P. Aullón de Haro, Málaga, Agora.

- Schleiermacher, F.,
  - 1800, *Monólogos* (vers. esp. ed. R. Castilla, Buenos Aires, Aguilar, 1980, 5ª ed.).

- Schlieben–Lange, B.,
  - 1975, *Linguistica Pragmatica*, Bolonia, Il Mulino.

- Schlieben–Lange, B. (ed.)
  - 1989, *Fachgespräche in Aukflärung und Revolution*, Tubinga, Max Niemeyer Verlag.
  - Schlieben–Lange, B. y otros (eds.),
  - 1989, *Europaische Sprachwissenschaft um 1800 (Methodologische und historiographische Beiträge zum Umkreis der "idéologie")*, Band 1. Munich, Nodus Publikationem.

- Schmidt, S.J.,
  - 1976, "Toward a Pragmatic interpretation of fictionality", Van Dijk (ed.): 161–178.
  - 1977, "Problems of Empirical Research in Literary History: notes on the Observation Problem in Literary Science", *New Literary History*, VIII, 2: 213–233.
  - 1978 a, *Teoría del texto*, Madrid, Cátedra.
  - 1978 b, "La ciencia de la literatura. Entre la lingüística y la sociopsicología", *Dispositio*, III, 7–8: 39–70.
  - 1979, "Empirische Literaturwissenschaft as Perspective", *Poetics*, 8: 557–568.
  - 1980 a, "Fictionality in Literary and No Literary Discourse", *Poetics*, 9: 525–546.
  - 1980 b, *Grundriss der Empirischen Literaturwissenschaft. Der gesellsch aftliche Handlunsbereich Literatur*, Vieweg (*Konzeption Empirische Literaturwissenschaft*, I,1), Braunschweig Wiesbaden.
  - 1980 c, *Grundriss der Empirischen Literaturwissenschaft. Zur Rekonstruktion Literaturwissenschaftlicher Fragestellungen in einer Empirischen Theorie der Literatur*, Vieweg (*Konzeption Empirische Literaturwissenschaft*, I,2), Braunschweig–Wiesbaden.
  - 1981, "Empirical Studies in Literature. Introductory Remarks", *Poetics*, 10: 317–336.
  - 1984, "The Fiction is that Reality Exists. A Constructivist Model of Reality, Fiction and Literature", *Poetics Today*, 5,2: 253–274.
  - 1987, "Pragmática de la comunicación literaria", Mayoral (ed.): 195–212.

- Schmidt, S.J. (ed.)
  - 1979, *Empirie in Literatur und Kunstwissenschaft*, Munich, Fink.

- Schopenhauer, A.,
  - 1851, *Escritos literarios*, (vers. esp. ed. R. Castilla, Buenos Aires, Aguilar, 1980, 5ª ed.).

- Schulthess, D.,
  - 1983, *Philosophie et sens commun chez Thomas Reid (1710–1796)*, Berna, Peter Lang.

- Segre, C.,
  - 1974, *Crítica bajo control*, Barcelona, Planeta.
  - 1976, *Las estructuras y el tiempo. Narración, poesía, modelos*, Barcelona, Planeta.
  - 1979, *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Turín, Einaudi.
  - 1980, "A Contribution to the Semiotics of Theatre", *Poetics Today*, 1, 3: 39–48.
  - 1981 a, *Semiótica, historia y cultura*, Barcelona, Ariel.
  - 1981 b, "Narratology and Theatre", *Poetics Today*, 2, 3: 95–104.
  - 1984, *Teatro e romanzo. Due tipi de comunicazione letteraria*, Turín, Einaudi.
  - 1985 a, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica.
  - 1985 b, "Hacia una semiótica integradora", Díez Borque (ed.): 655–684.

- Senabre, R.,
  - 1987, *Literatura y público*, Madrid, Paraninfo.

- Shelling,
  - 1807, *Discurso sobre la relación de las artes figurativas con la naturaleza*, vers. esp. ed. A. Castaño, Buenos Aires, Aguilar, 1980, 5ª ed.

- Sito Alba, M.,
  - 1987, *Análisis de la semiótica teatral*, Madrid, UNED.

- Sklovskij, V.,
  - 1971, *Sobre la prosa literaria*, Barcelona, Planeta.
  - 1972, "El arte como artificio", Todorov (ed.).
  - 1973, *La disimilitud de lo similar*, Madrid, Alberto Corazón.
  - 1975 a, *La cuerda del arco*, Barcelona, Planeta.
  - 1975 b, "François Rabelais y el libro de M. Bajtin", Sklovski, 1975 a: 241–279.

- Sklovski, V. y otros,
  - 1973, *Formalismo y vanguardia*, Madrid, Alberto Corazón.

- Smith, B.H.,
  - 1968, *Poetic Closure. A Study of How Poems End*, Chicago, The University of Chicago Press.

- 1978, *On the margins of Discourse. The Relation of Literature to Language*, Chicago, The University of Chicago Press.

- Smith, P.,
  - 1975, "Des genres et des hommes", *Poétique*, 19: 294–312.

- Spang, K.,
  - 1991, *Teoría del drama*, Pamplona, Eunsa

- Spang, K. y otros,
  - 1995, *La novela Histórica, Teoría y Comentarios*, Pamplona, Eunsa.

- Spencer, H.,
  - 1877, *Essais sur le Progrès*, París.

- Spitzer, L.,
  - 1932, "La interpretación estilística de las obras literarias", *Introducción a la Estilística Romance*, Buenos Aires, Instituto de Filología: 87–148.
  - 1952, "Les théories de la Stylistique", *Le français moderne*, 20: 165–168.
  - 1955, "Stylistique et critique littéraire", *Critique*, 98: 595–689.
  - 1970, *Études de Style*, París, Gallimard.
  - 1980, *Estilo y estructura en la literatura española*, (Introducción de F. Lázaro Carreter), Barcelona, Crítica.
  - 1982, *Lingüística e Historia literaria*, Madrid, Gredos.

Staël, M.,
  - 1800, *De la litérature considerée dans ses rapports avec les institutions sociales*, Paris, Charpentier,

- Starobinski, J.,
  - 1964 a, *L'invention de la liberté*, Ginebra, Skira.
  - 1964 b, "La Stylistique et ses méthodes, Leo Spitzer (1887–1960)", *Critique*.
  - 1970, "Psychanalyse et littérature", *La relation critique*, París, Gallimard.
  - 1977, "La critica letteraria", en Branca - Starobinski.

- Taine, H.,
  - 1895, *Histoire de la littérature anglaise*, París; *Introducción a la Historia de la Literatura Inglesa*, vers. esp. ed. J. E. Zúñiga y L. Rodríguez Aranda, Buenos Aires, 1977, 4ª ed.
  - 1968, *Filosofía del Arte*, Madrid, Austral, 2 vols.

- Talens, J.,
  - 1975 a, *Novela picaresca y práctica de la transgresión*, Madrid, Júcar.
  - 1975 b, *El espacio y las máscaras. Introducción a la "lectura" de Cernuda*, Barcelona, Anagrama.
  - 1977, *La escritura como teatralidad*, Valencia.
  - 1978, "Teoría y técnica del análisis poético", Talens y otros (1978): 65–112.

- Talens, J. y otros,
  - 1978, *Elementos para una Semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra.

- Tatarkiewicz, W.,
  - 1987, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mímesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos.

- Theveau, P. y Lecomte, J.,
  - 1984, *Théorie de l'explication littéraire par l'exemple*, Paris, éd. Roudil.

- Tinianov, J.,
  - 1965, "De l'évolution littéraire", Todorov (ed.), 1965.
  - 1968, *Avanguardia e tradizione*, Bari, Dedalo Libri.
  - 1972, "Sobre la evolución literaria", Todorov (ed.), 1972: 89–101.
  - 1973, *Formalismo e storia letteraria. Tre studi sulla poesia russa*, Turín, Einaudi.
  - 1975, *El problema de la lengua poética*, Buenos Aires, Siglo XXI.

- Todorov, Tz.,
  - 1964, "La description de la signification en Littérature", *Communications*, 4: 33–40.
  - 1966 a, "Les catégories du récit littéraire", *Communications*, 8: 125–151.
  - 1966 b, "Perspectives sémiologiques", *Communications*, 7: 139–145.
  - 1968, "L´analyse du récit ă Urbino", *Communications*, 11: 165–167.
  - 1970, "Les études du style", *Poétique*, 2: 224–232.
  - 1971 a, *Poétique de la prose*, París, Seuil.
  - 1971 b, "Typologie du roman policiel", Todorov, 1971 a.
  - 1972 a, *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
  - 1972 b, "La herencia metodológica del formalismo", en Lanteri Laura, G. y otros, 1972: 153–179.
  - 1972 c, "La poétique en URSS", *Poétique*, 9: 102–115.
  - 1973, *Gramática del "Decamerón"*, Madrid, Taller de Ediciones J.B.
  - 1974, *Literatura y significación*, Barcelona, Planeta.
  - 1975 a, *¿Qué es el estructuralismo?*, Buenos Aires, Losada.
  - 1975 b, *Poética*, Buenos Aires, Losada.
  - 1977, *Teorías del símbolo*, Caracas, Monte Ávila.
  - 1978 a, *Les genres du discours*, París, Seuil.
  - 1978 b, *Symbolisme et interprétation*, París, Seuil.
  - 1979 a, *Sémantique de la poésie*, París, Seuil.
  - 1979 b, "Bakhtine et l´alterité", *Poétique*, 40: 502–513.
  - 1981, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, suivi *de Écrits du Cercle de Bakhtine*, París, Seuil.
  - 1987 a, "Sobre el conocimiento semiótico", Garrido Gallardo (ed.), 1987: 27–45.
  - 1987 b, "L´origine des genres", *La notion de littérature et autres essais*, París, Seuil: 27–46.

- Todorov, Tz. (ed.),
  - 1970, "Histoire et littérature", *Langue Française*, 7: 14–19.
  - 1972, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Siglo XXI.

- Tolstoi, L.
  - 1992, *¿Qué es el arte?*, Barcelona, Ed. Península.

- Tomachevski, B.,
  - 1972, "Temătica", Todorov (ed.), 1972: 199–232.
  - 1982, *Teoría de la Literatura* (Prólogo de F. Lázaro Carreter), Madrid, Akal.

- Tompkins, J.P. (ed.),
  - 1980, *Reader–Response Criticism. From Formalism to Post–Structuralism*, Baltimore, The John Hopkins University Press.

- Tordera, A.,
  - 1977, *Teoría de los signos*, Valencia, Fernando Torres.
  - 1978 a, *Hacia una semiótica pragmática: el signo en Ch. B. Peirce*, Valencia, Fernando Torres.
  - 1978 b, "Teoría y técnica del análisis teatral", Talens y otros, 1978: 155–199.
  - 1979, *Teatro y representación: Historia crítica de la Semiótica teatral*, Valencia, Publicaciones de la Universidad.

- Torre, E.,
  - 1977, *Ideas lingüísticas y literarias del Doctor Huarte de San Juan*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad.
  - 1984, *Sobre lengua y literatura en el pensamiento científico español de la segunda mitad del siglo XVI*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad.

- Torre, E. (ed.),
  - 1987, *Poesía y Poética. Poetas andaluces del siglo XX*, Sevilla, Alfar.

- Torre, E. - Vázquez, M.A.,
  - 1986, *Fundamentos de Poética Española*, Sevilla, Alfar.

- Trabant, J.,
  - 1975, *Semiología de la obra literaria. Glosemática y teoría de la literatura*, Madrid, Gredos.

- Trosky, L.,
  - 1971, *Sobre arte y cultura*, Madrid, Alianza.

- Túrrez Aguirrezabal, I.,
  - 1990 a, "Aproximación lingüístico-retórica a textos del Siglo de Oro", *Investigaciones Semióticas III*, II: 437-446.
  - 1990 b, "Pautas artísticas y textos literarios", Hernández Guerrero (ed.), 1990: 275-282.

- Valverde, J.M.,
  - 1956, "Hacia una poética del poema", *C.H.*, 75: 155-172.
  - 1984, *La literatura. Qué era y qué es*, Barcelona, Montesinos.

- Vega, M.J.,
  - 1990, "El modelo retórico de la teoría musical humanista: la adecuación y el decoro", Hernández Guerrero (ed.), 1990: 283-295.

- Vernier, F.,
  - 1975, *¿Es posible una ciencia de lo literario?*, Madrid, Akal.

- Villanueva, D.,
  - 1977, *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Valencia, Bello. 2ª ed. 1994, Barcelona, Anthropos.
  - 1984, "Narratario y lectores implícitos en la evolución formal de la novela picaresca", *Estudios en honor a Ricardo Gullón*, Lincoln, Society of Spanish and Spanish-American Studies: 343-367.
  - 1988, "La lectura crítica de la novela", *Lalia*, 3, Santiago de Compostela, Publicaciones de la Universidad.
  - 1989, *El comentario de textos narrativos: la novela*, Valladolid, Aceña-Júcar.
  - 1992 a, *Teorías del Realismo literario*, Madrid, Espasa-Calpe.
  - 1992 b, *ABC Literario*, nº 19, 13 de marzo.

- Villanueva, D. (ed.),
  - 1983, *La novela lírica*, Madrid, Taurus, 2 vols.
  - 1994, *Avances en...Teoría de la Literatura*, Universidad de Santiago de Compostela.

- Volpe, G. della,
  - 1966, *Crítica del gusto*, Barcelona, Seix Barral.
  - 1967, *Lo verosímil fílmico y otros ensayos de estética*, Madrid, Ciencia Nueva.
  - 1969, *Ajuste de cuentas con la poética estructural*, Madrid, Alberto Corazón.
  - 1970, *Crítica de la ideología contemporánea*, Madrid, Alberto Corazón.
  - 1987, *Historia del gusto*, Madrid, Visor.

- Volli, V. y otros (eds.),
  - 1974, "Bibliografía semiótica", *Versus*, 8-9.

- Vossler, K.,
  - 1929, *Positivismo e idealismo en lingüística* y *El lenguaje como creación y evolución*, Poblet, Madrid-Buenos Aires.
  - 1940, *Filosofía del lenguaje*, Buenos Aires, Losada, 1968.
  - 1961, *Introducción a la Literatura española del Siglo de Oro: seis lecciones*, México, Espasa-Calpe.

- Vossler, K. y otros,
  - 1942, *Introducción a la Estilística romance*, Buenos Aires, Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras.

- VV.AA.,
  - 1973, *El comentario de textos*, Madrid, Castalia.
  - 1987, *Orientaciones didácticas sobre la lengua*, Madrid, Narcea.
  - 1989, *Théorie Littéraire*, Paris, P.U.F.
  - 1985, *Métodos de Estudio de la Obra Literaria*, Madrid, Taurus.
  - 1990, *Lecturas del Texto Dramático*, Universidad de Oviedo.
  - 1993, *Refundación de la Semiótica*, Sevilla, Los libros del Caballero de los Espejos.

- Wahnon Bensusan, S.,
  - 1988, *Estética y crítica literarias en España (1940–1950)*, Granada, Publicaciones del Dpto. de Lingüística General y Teoría de la Literatura de la Universidad.
  - 1990, "Retórica e ideología en la crítica literaria", *Investigaciones Semióticas III*, II: 515–522, Madrid, U.N.E.D.
  - 1991 a, *Introducción a la Historia de las Teorías Literarias*, Granada, Publicaciones de la Universidad.
  - 1991, b, *Saber literario y Hermenéutica*, Granada, Publicaciones de la Universidad.

- Weinberg, B.
  - 1961, *A History of the Literary Criticism in Italian Renaissance*, The University of Chicago Press.
  - 1970–74, *Tratatti di Poetica e Retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza. 4 vols.

- Wellek, R.,
  - 1968 a, *Conceptos de crítica literaria*, Caracas, Universidad Central de Venezuela.
  - 1969, *The Literary Theory and Aesthetics of the Prague School*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
  - 1969–87, *Historia de la crítica moderna (1750–1950)*, Madrid, Gredos, 6 vols.
  - 1970 a, *Discriminations: Further Concepts of Criticism*, New Haven, Yale University Press.
  - 1970 b, "Genre Theory, the Lyric and Erlebniss", Wellek, 1970 a: 225–252.
  - 1978, "What is Literature?", Hernadi (ed.): 16–23.
  - 1981, *Four Critics: Croce, Valéry, Lukács and Ingarden*, Seattle, University of Washington Press.
  - 1982, *The Attack on Literature and Other Essays*, Brighton, The Harvester Press.
  - 1983, *Historia Literaria. Problemas y conceptos*, Barcelona, Laia.

- Wellek, R. - Warren, A.,
  - 1969, *Teoría Literaria*, Madrid, Gredos.

- Winckelmann, J.J.,
  - 1764, *Historia del Arte en la Antigüedad*, vers. esp. Barcelona, Iberia, 1967.

- Wolfflin, H.,
  - 1976, *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, Madrid, Espasa-Calpe.
  - 1977, *Renacimiento y Barroco*, Madrid, Alberto Corazón.

- Yllera, A.,
  - 1974, *Estilística, Poética y Semiótica Literaria*, Madrid, Alianza.
  - 1990, "`Amigo lector´/ `Vulgo tirano´: la interacción autor / lector en el prólogo de las obras de ficción", *Investigaciones Semióticas III*, II: 523–533, Madrid, U.N.E.D.

- Ynduráin, D.,
  - 1979, *Introducción a la metodología literaria*, Madrid, S.G.E.L.

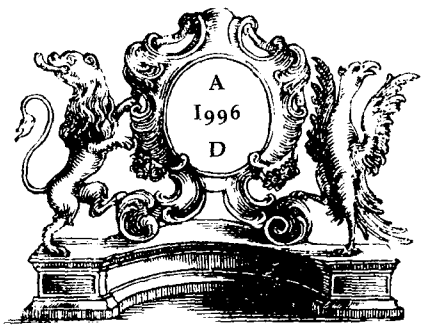
- Young, R.,
  - 1774, *Conjectures on original composition*, Reed. Manchester Univ.

- Young, R. (ed.),
  - 1981, *Unyting the Text: A Post-Structuralism Reader*, Londres, Routledge & Kegan Paul.

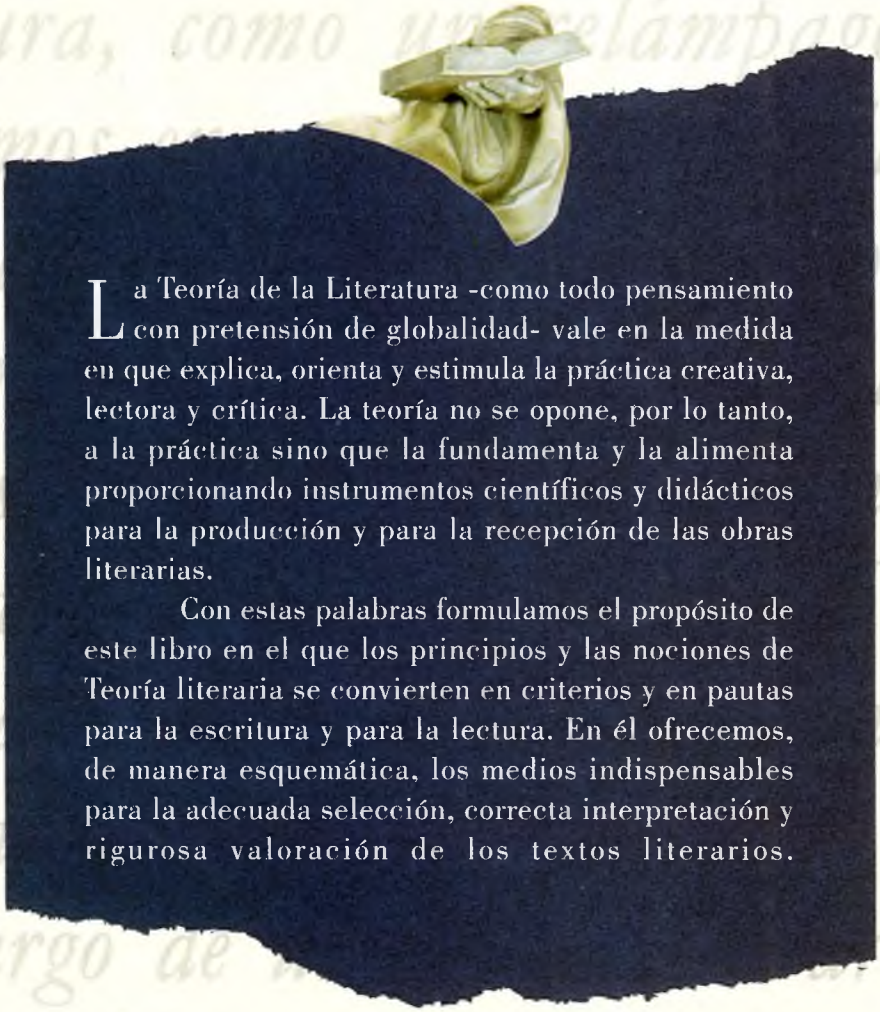
- Zirmunskij, V.,
  - 1965, *Introductions to Metrics. The Theory of Verse*, La Haya, Mouton.

- Zola, E.,
  - 1898, *Le roman expérimental*, París.
  - 1989, *El Naturalismo*, Barcelona, Península.

- Zollna, I.,
  - 1990, *Einbildungskraft (imagination) und Bild (image) in den Sprachtheorien um 1800*, Tubinga, Günter Narr Verlag.



Se acabó de imprimir este libro
en los talleres de Jiménez-Mena,
impresores en Cádiz,
el día 25 de mayo,
en que se celebra a Gregorio VII,
santo pontífice, hijo genuino de Cluny,
campeón intrépido de los derechos de la Iglesia,
anatemizador temible,
que mantuvo al teutón postrado durante tres días
con los pies sobre el hielo,
a las puertas de Canosa,
implorando perdón.
Murió en el destierro,
en 1.085



La Teoría de la Literatura -como todo pensamiento con pretensión de globalidad- vale en la medida en que explica, orienta y estimula la práctica creativa, lectora y crítica. La teoría no se opone, por lo tanto, a la práctica sino que la fundamenta y la alimenta proporcionando instrumentos científicos y didácticos para la producción y para la recepción de las obras literarias.

Con estas palabras formulamos el propósito de este libro en el que los principios y las nociones de Teoría literaria se convierten en criterios y en pautas para la escritura y para la lectura. En él ofrecemos, de manera esquemática, los medios indispensables para la adecuada selección, correcta interpretación y rigurosa valoración de los textos literarios.

SERVICIO•DE•PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD•DE•CADIZ
1996

ISBN 84-7786-350-4