

INTRODUCCION AL COMENTARIO DE TEXTOS

José Domínguez Caparrós



Breviarios de Educación

**INTRODUCCION
AL COMENTARIO
DE TEXTOS**

Colección BREVIARIOS DE EDUCACION

1. Las lenguas de España.
2. La narración infantil.
3. Introducción al comentario de textos.
4. Las artes plásticas en la escuela.
5. Estructura y didáctica de las Ciencias.
6. Antropología cultural.
7. Educación para la protección civil.
8. Teoría del juego dramático.
9. La Innovación metafísica de Ortega.
10. Estudio de ecosistemas.
11. La Segunda enseñanza oficial en el siglo XIX.
12. Historia de la Educación en España. Tomo I.
13. Historia de la Educación en España. Tomo II.
14. Historia de la Educación en España. Tomo III.
15. Método activo: una propuesta filosófica.

JOSE DOMINGUEZ CAPARROS

INTRODUCCION
AL COMENTARIO DE
TEXTOS

3.º Edición



MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA
CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACION
Y DOCUMENTACION EDUCATIVAS
MADRID 1985

DISEÑO CUBIERTA: LUIS LOPEZ GIL



© MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA
CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACION
Y DOCUMENTACION EDUCATIVAS

© JOSE DOMINGUEZ CAPARROS

1.^a edición. 1977

2.^a edición. 1982

3.^a edición. 1985. Tirada: 3.000 ejem.

Edita: SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL
MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA

I. S. B. N.: 84-369-0540-7

Depósito Legal: M-40.557-1985

Imprime: ARGES, S. L. - Impreso en España

PRIMERA PARTE

LA TEORIA

INTRODUCCION

1. Dos tipos de comentario.
2. El comentario lingüístico y el lenguaje literario.
 - 2.1. Dámaso Alonso.
 - 2.2. Características del lenguaje literario.
 - 2.2.1. Roman Jakobson.
 - 2.2.2. J. Trabant.
 - 2.2.3. Jean Cohen.
 - 2.3. Gramática generativa y texto literario.
 - 2.3.1. J. P. Thorne.
 - 2.3.2. Sol Saporta.
 - 2.4. Conclusión.
3. La literatura y el lenguaje literario.
4. La crítica literaria.
 - 4.1. Métodos centrados en la obra y en el lenguaje.
 - 4.2. Algunos modelos de acercamiento a la obra.
 - 4.2.1. R. H. Castagnino.
 - 4.2.2. V. M. de Aguiar e Silva.
 - 4.2.3. J. Trabant.
 - 4.2.4. M.^o del Carmen Bobes Naves.
 - 4.2.5. T. Todorov.
 - 4.3. El comentario de textos. Gonzalo Sobejano.
 - 4.3.1. López-Casanova.

- 4.4. El análisis del lenguaje poético.
 - 4.4.1. Leiv Flydal.
 - 4.4.2. R. Núñez Ramos.
 - 4.4.3. Marcello Pagnini.
 - 4.4.4. Retóricos de Lieja.
 - 4.4.5. Greimas.
- 4.5. Conclusión.
- 5. Nuestro método. El lenguaje literario como combinación.
 - 5.1. Límites.
 - 5.2. Principios lingüísticos.
 - 5.3. Función sintagmática y función paradigmática.
 - 5.4. Cuadro del modelo.
- 6. Estilística y comentario literario.

INTRODUCCION

A UNA METODOLOGIA DEL COMENTARIO DE TEXTOS

1. Cuando se habla de comentario de textos se suele hacer referencia a dos tipos de crítica que creemos conveniente diferenciar. Primeramente, se piensa en un método que facilite el acercamiento y el análisis de una obra, en prosa o en verso, en relación con su autor, su época y, si es posible, con toda la historia de la literatura. El otro tipo de comentario se ceñiría más a lo que es el lenguaje de un texto, normalmente corto, y discurre por caminos más «formales». Este comentario se aproximaría a lo que se ha venido entendiendo por comentario estilístico.

Mientras el primer tipo de comentario, que podemos llamar «literario», suele ser un pretexto para la exhibición de múltiples conocimientos de historia de la literatura, convenientemente ejemplificados en el texto en cuestión, el segundo sirve de pretexto para decirnos lo expresivo que es el lenguaje del autor, lo bien dispuestos que están todos los elementos en el texto, y en seguida encontrar la universalidad o individualidad de sus sentimientos y de su profunda inspiración. Por la vía de la historia de la literatura o por la vía de lo individual se llega siempre a justificar lo «literario» del texto. Pero lo malo es que eso no nos enseña nada, puesto que previamente se había elegido como objeto de comentario un texto «literario». Y si el comentario histórico puede ser útil para adquirir una pericia en la localización de textos o para profundizar en los conocimientos de historia de la literatura, la utilidad del segundo sólo

está en demostrar la gran sensibilidad del comentador ante la «literatura». Pero ni uno ni otro nos dicen gran cosa sobre el funcionamiento específico del lenguaje «literario», si es que existe tal lenguaje específico de la literatura.

2. El problema del lenguaje literario es el que preside toda una serie de investigaciones que se desarrollan a la par de la lingüística del siglo XX, utilizando los materiales que ésta le proporciona. Y así, desde el formalismo ruso a nuestros días, no han sido pocos los intentos de encontrar lo específico del lenguaje literario. El problema, que ya se había planteado de otra forma en la vieja Retórica, es saber si el lenguaje literario es diferente y, en caso de responder afirmativamente, respecto a qué difiere: ¿cuál es la norma de la que se aparta el lenguaje literario?, ¿cuál es la *gramática* de la lengua literaria? Las investigaciones prácticas a que darán lugar estas preguntas van a suponer un mayor conocimiento del funcionamiento literario, y, aunque todavía no se ha conseguido *la* respuesta, no faltan las respuestas parciales.

2.1. Por su radicalismo se destaca la postura que adopta ante el problema la estilística idealista. Como ejemplo, oigamos las palabras de Dámaso Alonso: «Entre el habla usual y la literaria no hay una diferencia esencial, sino de matiz y grado. Es que, en resumidas cuentas, todo hablar es estético por estético no entendemos «faire de la beauté avec les mots», sino lo expresivo, como diría Croce: todo el que habla es un artista» (1). La literatura es, pues, una cuestión de expresividad y no una técnica.

2.2. La postura más generalizada es, sin embargo, que el lenguaje literario, aunque no forma un sistema distinto del de la lengua (entiéndase *lengua* en el sentido saussureano), fun-

(1) V. *Poesía española*, p. 587.

ciona de una manera peculiar. Esta peculiaridad consistirá en: una forma especial de desarrollarse la comunicación lingüística (Jakobson, Riffaterre); un sistema semiótico (sistema social de signos) que funciona con el lenguaje como sistema significante (Barthes, Trabandt); o una creación de signos y convenciones en contra de los usos del lenguaje (no del sistema lingüístico) (2).

2.2.1. Nótese que esto no supone el atribuir a la literatura unas cualidades permanentes que no se darían en otro tipo de discurso. La *función poética* de Jakobson —también llamada *función estilística* por Riffaterre, y *función retórica* por el grupo de retóricos de Lieja—, consistente en ciertos mecanismos por los que el mensaje llama la atención sobre el mensaje mismo, no es una función exclusiva de lo que llamamos poesía o literatura, si bien es la predominante en el discurso literario. Oigamos a Jakobson: «En resumidas cuentas, el análisis del verso es de la absoluta competencia de la poética, que puede definirse como aquella parte de la lingüística que trata de la función poética y la relación que tiene con las demás funciones del lenguaje. En su sentido más amplio, trata de la función poética y no sólo dentro de la poesía, ya que esa facultad aparece superpuesta sobre otras funciones en el lenguaje, sino también fuera de ella, donde se dan algunas otras que están por encima.» Y el mismo Jakobson ejemplifica el funcionamiento poético con el análisis de un eslogan de la campaña electoral de Eisenhower que decía: «I like Ike» (3).

2.2.2. En la teoría glosemática de la literatura es la intencionalidad estética la que constituye al texto en literatura,

(2) Véase una recopilación de definiciones de «poesía» en la obra de José Antonio Martínez García, *Propiedades del lenguaje poético*, pp. 210-236.

(3) V. Roman Jakobson, *La lingüística y la poética*, en: Thomas A. Sebeok, *Estilo del lenguaje*, p. 140.

pero no ningún tipo de rasgos lingüísticos objetivos. Al mismo tiempo, todos los elementos lingüísticos del texto están en función de un contenido estético. Veamos qué dice Trabant: «Intentos de determinar lo poético a base de rasgos objetivamente lingüísticos, hasta ahora se han visto siempre debilitados por advertir que el rasgo o rasgos lingüísticos, que eran considerados como definitorios de lo poético, faltaban en otros textos que no por ello dejaban de ser arte». Y en otro lugar: «Mas el texto hay que considerarlo íntegramente funcional, esto es, como forma de expresión estéticamente connotativa, pues el artista ha escogido todas las palabras, todos los sonidos con una clara intencionalidad estética y los ha asociado al texto en cuestión. Todo lo que en él aparece está en función de un contenido estético» (4).

2.2.3. La peculiaridad del lenguaje literario como desviación expresiva de una norma, punto de vista sostenido por la estilística, ha sido duramente criticada, dada la dificultad de fijar la norma o los diferentes usos dentro de un mismo sistema lingüístico y, sobre todo, dada la dificultad de saber cuál de estos usos tiene el derecho de erigirse en norma fija. Oigamos a uno de los exponentes de esta tesis, Jean Cohen: «Esta clase especial de relaciones (entre significante y significado, y entre significados) se caracteriza por su negatividad, siendo cada uno de los procedimientos o «figuras» que constituyen el lenguaje poético en su especificidad una manera —distinta según los niveles— de violar el código del lenguaje usual» (5). Y ahora una crítica entre las muchas que se han hecho a esta postura. Greimas, refiriéndose a los conceptos de norma y texto normal como cuadro de referencia del discurso

(4) V. Jürgen Trabant, *Semiología de la obra literaria*, pp. 125-126 y 98.

(5) V. Jean Cohen, *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos, 1970, p. 196. Opinión parecida es la sostenida por José Antonio Martínez García en su obra antes citada.

poético, dice: «Una interpretación de este tipo, incluso muy atenuada, no deja de apoyarse en una concepción racionalista de los discursos realizados en las lenguas naturales, según la cual existiría en ellos una lógica implícita subtenida, concepción heredada del positivismo: las palabras dicen ante todo lo que realmente quieren decir, y los discursos obedecen a una función fundamentalmente denotativa». Refiriéndose, poco más abajo, a las lenguas naturales, dice: «... éstas, en tanto que lenguajes de manifestación, nos parecen fundamentalmente polisémicas y ambiguas, pudiendo recubrir y articular a la totalidad de los universos semánticos, al desplegar en sus discursos todos los sistemas secundarios modeladores» (6).

No ha faltado quien haya intentado ver todo un gesto ideológico en esta asimilación del estilo individual a una desviación. Oigamos a Paul Bouissac: «Se normaliza el contenido y lo irreductible, expulsado, es recuperado en el plano de la connotación y del estilo, captados en tanto que desvío, marca de lo individual, dominio del habla, que admite desviaciones, las cuales, mientras que son captadas como tales, no ponen en juego la trascendencia de la lengua». Y un poco más adelante afirma que «el análisis estilístico es un ejercicio de censura permanente en lo que se refiere a los rasgos individuales que son designados como tales, y de ahí, al mismo tiempo, denunciados y desactivados» (7).

2.3. El desarrollo de la lingüística generativa se ha reflejado también en los estudios del lenguaje literario. Y, en el fondo, el problema de si el lenguaje literario debe ser estudiado por la misma gramática que estudia la lengua común, o debe buscarse una gramática especial, responde a la vieja preocupación de comprender el funcionamiento de la lengua en la

(6) V. A. J. Greimas y otros, *Ensayos de semiótica poética*, pp. 14-15.

(7) V. *Problèmes de l'analyse textuelle* (obra colectiva), Montréal, Didier, 1971, pp. 54-55.

literatura. De todas formas, conceptos como los de «competencia» y «actuación», «estructura profunda» y «superficial», «desviación» y «gramaticalidad» pueden arrojar nueva luz sobre el enfoque del problema.

2.3.1. A modo de ilustración, oigamos algunas de las afirmaciones de J. P. Thorne en el sentido de que «hay razones muy especiales para pensar que la introducción en lingüística de la noción de “gramática generativa” tendrá repercusiones en la estilística». Términos de la estilística tradicional se pueden relacionar con «no gramatical» o con «inaceptable». «Las impresiones a que hacen referencia los términos impresionistas de la estilística son clases de estructuras gramaticales. Tanto la capacidad para formarse juicios de este tipo como la capacidad para formarse juicios acerca de la gramaticalidad y de la aceptabilidad constituyen manifestaciones de la competencia lingüística». Los juicios estilísticos se relacionan con la estructura profunda. Y una nota posiblemente diferenciadora de prosa y poesía es que «las oraciones no gramaticales tienden a aparecer con mucha mayor frecuencia en la poesía que en la prosa». Observación que enlaza con la concepción de la poesía como lengua especial es la siguiente: «Detrás de la idea de construir lo que es en realidad una gramática del poema está la idea de que lo que el poeta ha hecho es crear una nueva lengua (o dialecto) y de que la tarea que enfrenta el lector es de algún modo la de aprender esa nueva lengua (o dialecto)» (8).

2.3.2. Ahora bien, suponiendo que se consiguiera elaborar una gramática de la poesía, la gran diferencia respecto a la gramática generativa reside en que la supuesta gramática poética difícilmente podría predecir todos los poemas que se

(8) V. *Gramática generativa y análisis estilístico*, en John Lyons (ed.), *Nuevos horizontes de la lingüística*, Madrid, Alianza, 1975, pp. 195-208.

ejecutaran (en sentido generativo), siendo una cualidad esencial de la gramática generativa de una lengua el poder generar (o explicar) un número infinito de frases. En definitiva, parece imposible que la literatura llegue a conseguir un *status* de lengua especial, con su propia ciencia lingüística. Por eso Sol Saporta concede un carácter más bien clasificatorio a la estilística: «La finalidad de un análisis estilístico parecería ser una tipología que indicase los rasgos compartidos por un cierto tipo de mensajes, así como aquellos que pudiesen ser divididos más adelante en subclases» (9).

2.4. Después de este breve repaso a la nueva problemática que surge con la irrupción de la lingüística en los estudios literarios, dos hechos se nos imponen. Primero, que no se ha conseguido dotar a la literatura de una esencia lingüística independiente, por lo que habrá que pensar en un fenómeno de naturaleza social y por tanto cambiante. Segundo, que esta preocupación lingüística ha supuesto un esfuerzo por el rigor científico en los estudios literarios tal que hoy ya es posible explicar lingüísticamente hechos que antes se comentaban de una manera totalmente impresionista. Y la prueba está en los rigurosos trabajos de Roman Jakobson y en la proliferación de estudios de tipo estructural en estos últimos años.

3. Antes de pasar a exponer someramente algunos métodos de análisis, vamos a precisar nuestra opinión sobre estos problemas, que coincidirá con algunas de las teorías reseñadas. Por lo que se refiere al lenguaje, no creemos en *el* lenguaje literario. Este está constituido por una serie de convenciones y por una utilización o, mejor, práctica del lenguaje que lleva

(9) V. *La aplicación de la lingüística al estudio del lenguaje poético*, en: Thomas A. Sebeok (ed.), *Estilo del lenguaje*, p. 48. Todo el volumen es importante para el problema de la posibilidad de un análisis lingüístico del estilo. Obra interesante en esta línea es la de Samuel R. Levin, *Estructuras lingüísticas en la poesía*.

consigo, quizá, la explotación de unos mecanismos con preferencia sobre otros. En cuanto a las convenciones, precisamente por serlo, tienen un sentido totalmente histórico: los géneros cambian, los tipos de versificación cambian, los temas cambian... Y en cuanto a los mecanismos, tampoco hay que dudar de su sentido relativo e histórico cuando la historia literaria nos enseña el cambio continuo de «estilos» y cuando Jakobson nos muestra la utilización de la «función poética» en la publicidad. Por lo que se refiere a *la* literatura, no creemos que sea la constante que hay detrás de las convenciones y mecanismos de que antes hemos hablado. Pues no siempre ha existido «literatura», no siempre se ha practicado de la misma forma y no siempre ha estado doblada por una crítica que le hable de sus bellezas. No en todas partes hay literatura y no en todas las partes que hay es igual. Y, por último, no hay literatura para toda la gente aun en los sitios en que la hay. Por tanto, no creemos que se pueda hablar de la literatura como algo universal en el tiempo ni en el espacio. Oigamos, para terminar, a Juan Carlos Rodríguez: «Los discursos a los que hoy aplicamos el nombre de “literarios” constituyen una realidad histórica que sólo ha podido surgir de una serie de condiciones —asimismo históricas— muy estrictas: las condiciones derivadas del nivel ideológico característico de las formaciones sociales “modernas” o “burguesas” en sentido general» (10).

3.1. Y, sin embargo, después de las afirmaciones anteriores, vamos a dar una metodología para el comentario del texto literario. Pero también es verdad que «lenguaje literario» ya tiene otro sentido. Porque no vamos a intentar el descubrimiento de un mecanismo que constituya al lenguaje literario en *único*, sino que procederemos más bien por descripción, ni exhaustiva ni universal, y clasificación de mecanismos. Y, por

(10) V. *Teoría e historia de la producción ideológica. I Las primeras literaturas burguesas*, Madrid, Akal, 1974, p. 5.

otra parte, estos mecanismos no serán exclusivos del lenguaje literario. Pero todo esto lo veremos más adelante.

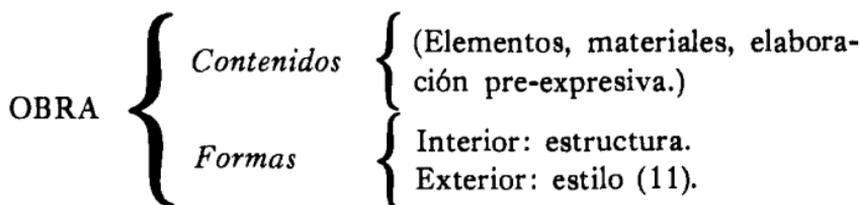
4. Quizá no sea ya difícil entender la variedad de puntos de vista con que se enfoca la obra literaria. Pues si ninguna ciencia encuentra su objeto ya formado en la realidad, sino que es necesaria una racionalización de los datos mediante métodos apropiados, en el caso de la literatura el problema no es distinto. E incluso podemos decir que se agrava, dada la naturaleza cambiante del hecho literario y también del hecho crítico. Si antes hemos dicho que no existe *el* lenguaje literario y que no existe *la* literatura, con mayor razón diremos ahora que no existe *la* crítica literaria. Existen distintos acercamientos desde los más variados presupuestos metodológicos.

4.1. Es el momento de notar que nosotros nos vamos a fijar especialmente en aproximaciones al texto que suponen una metodología centrada en la obra y en el lenguaje literario. Y si suponemos dos momentos en la crítica, uno de análisis y otro de interpretación, nosotros nos vamos a detener en el primer momento, en el análisis. Intentaremos, pues, un análisis del lenguaje literario y ordenaremos los fenómenos estilísticos de acuerdo con los niveles que la lingüística estructural diferencia en el análisis del lenguaje. Pero, antes de exponer nuestro método, veamos algunos acercamientos críticos a la obra y al texto.

4.2. Empezaremos dando unas muestras esquemáticas de algunas de las metodologías propuestas para abordar la obra en su conjunto. Es decir, acercamientos que van más allá de lo puramente lingüístico de la obra. Seguiremos un orden de mayor a menor tradicionalismo, según nuestro criterio.

4.2.1. Preocupaciones estilístico-pedagógicas presiden el método de Raúl H. Castagnino, que podemos simplificar,

dejando a un lado los múltiples aspectos e interrelaciones que señala, en el siguiente esquema:



4.2.2. Vítor Manuel de Aguiar e Silva distingue tres momentos en el proceso crítico:

a) Investigación histórico-literaria.

b) Descripción rigurosa del mundo semiótico

{	<ol style="list-style-type: none"> 1) Significantes y significados. 2) Macro-estructura y micro-estructura de composición y estilo, mediante técnicas especializadas (lingüística y psicoanálisis).
---	---

c)

{	<ol style="list-style-type: none"> 1) Investigación e interpretación de las relaciones entre obra literaria y otras esferas de valores (organización social, creencia y filosofía). 2) Relación con los sistemas lingüísticos y literarios anteriores.
---	--

Y una observación final es que en la práctica del análisis hay cierta contemporaneidad entre estos tres momentos (12).

4.2.3. Más coherente dentro de unos supuestos teóricos concretos es el modelo de la literatura propuesto por Jürgen Trabant, recogiendo y reinterpretando las aportaciones de la

(11) V. *El análisis literario*, especialmente el cuadro de la p. 42.

(12) V. *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 485-486.

glosemática a la teoría de la literatura. La obra se constituye en un sistema estético cuyos elementos, siguiendo el modelo del signo en la teoría de Hjelmslev, son:

1. Sustancia de la expresión estética (La lengua).
2. Forma de la expresión estética (El texto como selección que se opera en la lengua).
3. Forma del contenido estético (Unidades de contenido, delimitadas por la intuición).
4. Sustancia del contenido estético (Interpretación de la obra).

Simplificamos y suprimimos la especificación de las relaciones entre estos planos, a costa de ser infieles al modelo de Trabant (13).

4.2.4. No podemos dejar de mencionar el modelo practicado por María del Carmen Bobes Naves, quien propone un análisis semiológico de la obra, siguiendo la teoría semiótica de Charles Morris, en tres niveles:

a) Pragmática: «estudio de los signos contenidos en el texto que hagan referencia directa o indirecta al autor y a los lectores».

b) Sintaxis: «posibles combinaciones de los signos lingüísticos entre sí».

c) Semántica: estudio de la significación en el contexto general de la unidad creativa: poema, novela... (14).

4.2.5. Dentro del movimiento estructural-formalista francés, un posible acercamiento a la obra literaria puede ser ejemplificado con el esquema propuesto por Tzvetan Todorov:

(13) V. *Semiología de la obra literaria*, p. 339. Entre nosotros, Gregorio Salvador aplica la teoría glosemática de la literatura al comentario de textos. Un ejemplo de su método puede verse en: *El comentario de textos*, Madrid, Castalia, 1973, pp. 271-284.

(14) V. *Gramática de «Cántico»*, pp. 66-78.

ASPECTO VERBAL (Análisis retórico)	{	A. Propiedades estilísticas. B. Los puntos de vista.
ASPECTO SINTACTICO (Análisis narrativo)	{	A. Relaciones entre unidades narrativas. B. Plano sintagmático.
ASPECTO SEMANTICO (Análisis temático)	{	A. Relación del hombre con el mundo: la percepción. B. Relación del hombre con otro: el inconsciente (15).

4.3. A caballo entre el análisis de una obra y el acercamiento estilístico a un texto más corto está la llamada «explicación de textos». No vamos a comentar el muy conocido método de Fernando Lázaro Carreter, expuesto en su obra *Cómo se comenta un texto literario*. Sí vamos a mencionar el propuesto por Gonzalo Sobejano, según el cual tres fases integran el estudio de un texto literario:

1. *Información* sobre el texto (Fase receptiva)
 - a. Fijar la autenticidad del texto.
 - b. Obtener completo entendimiento de lo que dice.
 - c. Determinar su participación en el todo de la obra a la que pertenece.

2. *Interpretación* del texto: coordina cuatro aspectos (Fase perceptiva)
 - Actitud y tema (Contenido).
 - Estructura y lenguaje (Expresión).

(15) V. *Literatura y significación*, Barcelona, Planeta, 1971, pp. 16-18. Más desarrollado puede encontrarse este mismo esquema en la obra del mismo autor *Poétique*, Paris, Seuil, 1973, Col. Points, 45 (Traducción española en Buenos Aires, Losada).

3. *Valoración del texto (Fase conceptiva)* {
- a. Descubrir la esencia simbólica del texto.
 - b. Reconocer el sentido histórico-social.
 - c. Apreciar el valor poético del texto como realización de un artista en un género (16).

4.3.1. Todavía podemos citar, resumiendo, el esquema propuesto por Arcadio López-Casanova y Eduardo Alonso para el análisis de la poesía:

- a. El tema.
- b. La lengua. {
 - Nivel semántico.
 - Nivel morfosintáctico.
 - Nivel fónico.
- c. La estructura. {
 - Actitud lírica.
 - Estructuras internas.
 - El clímax.
- d. Composición: unidad del poema (17).

4.4. Pasemos ahora a ver unos cuantos modelos de análisis del lenguaje poético (entiéndase *poético*, en el sentido que le da Jakobson, como lenguaje en el que el mensaje llama la atención sobre el mismo mensaje, es decir, como lenguaje literario en general). No son modelos que se propongan el análisis de la obra en su conjunto o de un fragmento, sino que

(16) V. *La inadaptada* (Leopoldo Alas: *La Regenta*, capítulo XVI), en la obra colectiva *El comentario de textos*, pp. 126-166, especialmente, pp. 130-131.

(17) V. *El análisis estilístico. Poesía/Novela*. Valencia, Ed. Bello, 1975.

se centran en el «discurso literario». Corresponden a lo que son una Poética, una Retórica o una Estilística. Dejamos aparte las múltiples y útiles observaciones que ha hecho la Estilística, y nos limitamos a los métodos en que la lingüística sirve de guía para la articulación.

4.4.1. Emparentada con la glosemática está la clasificación de los «instrumentos del artista» propuesta por Leiv Flydal. Tanto en el plano de la expresión como en el del contenido, los instrumentos de que se sirve el artista son de cuatro clases: a) figuraciones o símbolos figurativos; b) juegos de identidad; c) euglosias y cacoglosias; d) discordancias.

	EXPRESION	CONTENIDO
FIGURACIONES	Onomatopeya, prosodia sugestiva.	Semejanzas cont. ling. y objeto figurado. Metáforas.
JUEGOS IDENTIDAD	Ritmo, rima, etc.	Repet. de magnitudes semánticas.
EUGLOSIAS/CACOGLOS.	Sustancias q. resultan agradables o desag.	Conceptos q. provocan sust. agradables o desagradables.
DISCORDANCIAS	Ej. Fonías extrañas a la lengua.	Contenidos antinómicos superpuestos: oxímoron, arcaísmos...

Lo que Leiv Flydal intenta hacer es una clasificación de los efectos estilísticos (instrumentos del artista) aprovechando la dicotomía glosemática entre plano de la expresión y plano del contenido (18).

(18) V. J. Trabant, *Semiología de la obra literaria*, pp. 150-156 y 270-277.

4.4.2. Siguiendo el modelo de análisis semiológico propuesto por María del Carmen Bobes Naves (v. 4.2.4.), Rafael Núñez Ramos analiza la poesía en tres niveles:

NIVEL SINTACTICO
 Relaciones de los signos entre sí. } Formantes fónicos.
 } Formantes léxicos.
 } Formantes sintácticos.

NIVEL SEMANTICO: Configuración de los rasgos elementales de la significación.

NIVEL PRAGMATICO: Interacción dinámica que el hablante posee del mundo y las dimensiones sintáctico-semánticas (19).

4.4.3. Marcello Pagnini articula su análisis del lenguaje poético con los conceptos de la lingüística estructural: *significante* y *significado*; *paradigma* y *sintagma*. Así, tanto el *significante* como el *significado* tendrán una función sintagmática (relación horizontal con los otros elementos de la cadena hablada) y una función paradigmática, que él llama *sugestiva* (relación vertical con elementos no presentes en la cadena hablada o en el texto). Esto da lugar a los cuatro grupos de fenómenos siguientes:

	SIGNIFICANTE	SIGNIFICADO
F. SINTAGMATICA	Fenómenos de iteración: rima, aliteración...	Construcciones gramaticales imprevisibles.
F. SUGESTIVA	Fenómenos de simbolismo fonético: onomatopeya...	Todo tipo de connotación. Metáfora, comparación...

(19) V. *Análisis semiológico de cuatro sonetos de Góngora*, en *Crítica semiológica*, Universidad de Santiago de Compostela, 1974, pp. 27-58.

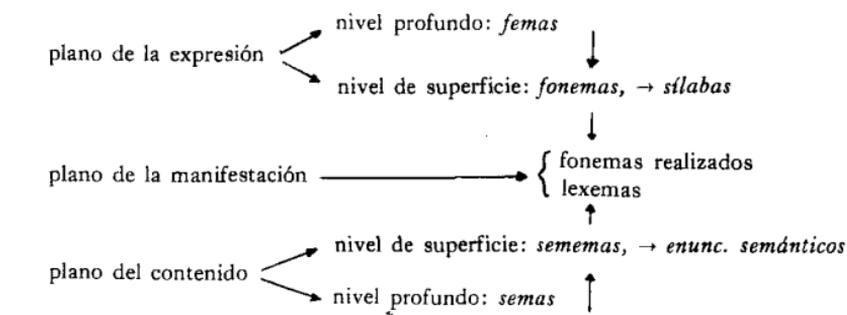
Por supuesto, el cuadro no es completo y sólo hemos citado algunos fenómenos a modo de ilustración (20).

4.4.4. Muy interesante es la reordenación que hace el Grupo de Lieja (Dubois, Edeline, Klinkenberg, Minguet, Pire y Trinon) de las figuras retóricas antiguas sobre una base lingüística estructural, teniendo en cuenta también las modernas teorías estilísticas. Sin descender al detalle de las figuras, damos las directrices de la clasificación en el siguiente cuadro:

METABOLES			
GRAMATICALES (Código)		LOGICAS (Referente)	
EXPRESION		CONTENIDO	
A. METAPLASMOS Morfología	B. METATAXIS Sintaxis	C. METASEMEMAS Semántica	D. METALOGISMOS Lógica

Dentro de estas casillas tendrían cabida todos los fenómenos estilísticos. Las figuras lógicas se justifican por la relación discurso-referente (realidad exterior, a la que el lenguaje se refiere) (21).

4.4.5. Para finalizar, veamos el modelo del discurso poético propuesto por Greimas, en el que se observará la confluencia de la teoría glosemática y la teoría generativa:



(20) V. *Estructura literaria y método crítico*.

(21) V. J. Dubois y otros, *Rhétorique générale*, especialmente el cuadro de la p. 49.

Según esto, la especificidad del discurso poético consistiría en la aparición simultánea (en el plano de la manifestación) de dos discursos paralelos, que se desarrollan al mismo tiempo cada uno en su plano autónomo y que producen regularidades formales comparables y ocasionalmente homologables (22).

4.5. Después de esta exposición superficial de algunos de los modelos de la obra y del lenguaje literario, cabe preguntarse qué hay de común en todos ellos. Por lo que se refiere a los métodos de acercamiento a la obra (4.2.), parece que todos coinciden en señalar una estructura formal interior a la obra (sería la forma de la expresión, la sintaxis o el análisis narrativo), un contenido también interior (sería la forma del contenido estético, la semántica o el análisis temático) y una relación de la obra con lo exterior a ella (sería la sustancia del contenido estético —interpretación— o la pragmática). Esto, simplificando mucho.

Por lo que se refiere a los modelos de análisis del lenguaje literario, casi todos coinciden en distinguir, de acuerdo con el estructuralismo europeo, un plano de la expresión y un plano del contenido, y difieren en todas las demás clasificaciones.

4.5.1. Parece que se confirma la situación de la crítica literaria como disciplina que va siguiendo los pasos a la lingüística y aprovecha sus conocimientos, si bien este aprovechamiento sólo consiste muchas veces en coger los esquemas clasificatorios y repartir en estos esquemas fenómenos conocidos desde hace tiempo. La crítica literaria, como disciplina autónoma, está muy lejos de haber elaborado una teoría coherente del discurso literario. Y cuando se quiere salir de la crítica impresionista, subjetiva y valorativa, se llega a reinterpretar, a la luz de los avances lingüísticos, las viejas figuras retóricas o los efectos de estilo. Pues es precisamente con la

(22) V. A. J. Greimas y otros, *Ensayos de semiótica poética*, pp. 20-21.

crítica llamada formalista o estructuralista (de Jakobson a Barthes) con la que la Retórica ha conseguido un resurgir y una reinterpretación. Oigamos una de las consideraciones que hace Roland Barthes al final de su curso sobre retórica: «Primeramente (me queda) la convicción de que muchos de los rasgos de nuestra literatura, de nuestra enseñanza, de nuestras instituciones de lenguaje (¿y hay una sola institución sin lenguaje?) serían aclarados o comprendidos de otra manera si se conociera a fondo (es decir, si no se censurara) el código retórico que ha dado su lenguaje a nuestra cultura; ni una técnica, ni una estética, ni una moral de la Retórica son ya posibles, pero ¿una historia? Sí, una historia de la Retórica (como investigación, como libro, como enseñanza) es hoy necesaria, ensanchada por una nueva manera de pensar (lingüística, semiología, ciencia histórica, psicoanálisis, marxismo)» (23).

5. Ya en 4.1. hablamos de nuestros presupuestos generales y sólo nos queda añadir que no tenemos la pretensión de ser originales ni de ofrecer la llave para abrir las puertas de la interpretación, detrás de las que se encontraría *el* sentido. Ya hemos dicho que no iríamos más allá del análisis. Sólo pretendemos una ordenación de los mecanismos con los que se ha venido suponiendo que funciona el discurso literario. Por tanto, nos quedaremos en un análisis de lo que Trabant llama la forma de la expresión estética; en un estudio y ordenación de lo que Flydal llama «instrumentos del artista»; o en una reinterpretación de las viejas figuras. Quizá al utilizar estos instrumentos en el análisis de un texto sólo podamos decir honradamente que el texto en cuestión es «literario», calificativo que normalmente ya le habíamos dado de antemano. Pero puede ser que esto nos haga ver hasta qué punto la literatura es sólo un juego de convenciones, que frecuentemente pueden

(23) V. *L'ancienne rhétorique*, en «Communications», n.º 16, p. 223.

venir de antiguo. De rechazo, puede ser que el escritor pierda algo de «genio» y gane mucho de trabajador del idioma. De todo esto, autores como Poe y Valéry han escrito algo (24). No resistimos la tentación de citar las palabras de Genette comentando las teorías de Valéry: «La creación personal, en el sentido fuerte, no existe, primero porque el ejercicio literario se reduce a un vasto juego *combinatorio* en el interior de un sistema preexistente que no es otro que el lenguaje.» Y a continuación, las palabras de Valéry: «Además, considerando las cosas un poco en general, ¿no se puede considerar el Lenguaje mismo como la obra maestra de las obras maestras literarias, ya que toda creación en este orden se reduce a una combinación de las posibilidades de un vocabulario dado, según formas instituidas de una vez para siempre?» (25).

5.1. Con todo lo dicho hasta ahora sólo hemos querido trazar los límites de nuestro intento, pero no estamos negando la legitimidad de una interpretación. Lo único que hemos querido mostrar es que no podemos dar normas para valorar, en un texto aislado, ni su expresividad, ni su grado de belleza, ni su significación histórica. Esto dependerá de un contexto social más amplio que afecta al lector lo mismo que a la obra. Naturalmente, esta elección nuestra nos va a condicionar en el tipo de textos que se someterán a nuestro análisis. Queremos decir que no podemos estudiar una obra amplia con los instrumentos aquí ofrecidos, sino textos en general cortos o un aspecto de los textos amplios. Será la confirmación de que el método fabrica su objeto de estudio, de que no existen objetos en estado natural.

(24) V. Roman Jakobson, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973, pp. 205-218.

(25) V. Gérard Genette, «La littérature comme telle», en *Figures I*, Paris, Seuil, 1976, Col. Points 74, p. 262.

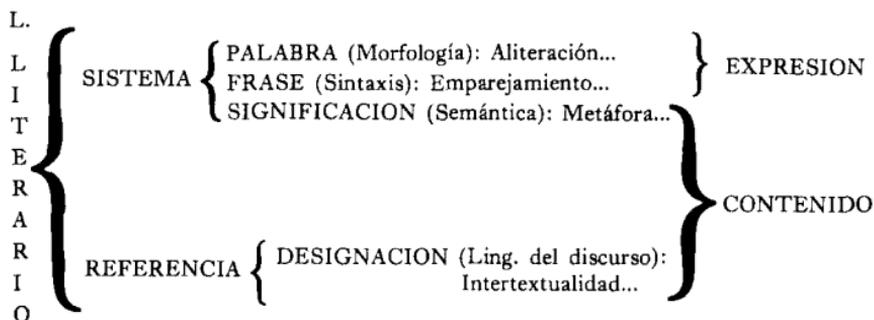
5.2. Ya podemos especificar cuál va a ser el principio lingüístico ordenador de nuestra clasificación. Nos vamos a basar en la distinción de los niveles lingüísticos hecha por Emile Benveniste. La menor unidad significativa libre —los morfemas son significantes, pero sin forma libre— es la *palabra*, y ella será el punto del que parta el análisis de la forma. La unidad superior es la *frase*, en la que se integra la palabra. La frase es la unidad superior porque ella no es parte integrante de ninguna otra unidad superior de la lengua. Palabra y frase serían, pues, las dos unidades formales de análisis lingüístico de la expresión. En cuanto al significado, hay que diferenciar el sentido implícito de una unidad (el sentido inherente al sistema lingüístico), su *significación*, y la referencia que esa unidad hace a una realidad extralingüística, es decir, su *designación* (26). Mientras la significación se da en el sistema lingüístico, la designación se da cuando el sistema lingüístico funciona en la comunicación.

5.3. Al estudiar los fenómenos que se dan en cada uno de estos cuatro grupos —palabra, frase, significación, designación—, vamos a intentar también una diferenciación entre la descripción sintagmática (en la cadena en que aparece) y su función paradigmática (relación con otras unidades del sistema y, si es posible, valor que tienen dentro del sistema). Nosotros llamamos función paradigmática de un hecho estilístico al valor que pueda tener ese hecho en el lenguaje literario, en cuanto que supone una elección entre las posibilidades ofrecidas por el sistema. Es lo que el Grupo de Lieja llama *ethos* de una figura, y Marcello Pagnini, *función sugestiva*. Indudablemente, aquí será muy difícil prescindir del contexto en que aparezca un hecho de estilo, y prescindir de la subjetividad. En realidad, supone ya dar una interpretación, y por eso Trabant

(26) V. Emile Benveniste, «Los niveles del análisis lingüístico», en *Problemas de lingüística general*, México, Siglo XXI, 1972, 2.^a ed., pp. 118-130.

colocaría estos valores en función del signo estético complejo, signo en el que ya interviene la interpretación como sustancia del contenido estético. Por necesidades pedagógicas preferiremos correr el riesgo. Valga esto de advertencia.

5.4. Y ahora el cuadro del modelo que proponemos:



Siguiendo a Benveniste, por «lingüística del discurso» entendemos una lingüística cuyas unidades son mayores que la frase y donde interviene el contexto. Por aquí el modelo se nos escapa de nuestras pretensiones de mantenerlo en un marco estrictamente lingüístico y entra la realidad exterior al lenguaje. En el caso del texto se necesitaría una «lingüística del discurso literario».

Como se verá, nuestro modelo se parece bastante a una conjunción del esquema del Grupo de Lieja y el de Marcello Pagnini. Quizá a la hora de llenar las divisiones el parecido disminuya.

6. Sólo nos queda decir unas palabras sobre la articulación del análisis propuesto en un comentario de tipo literario. El comentario literario supone una interpretación en el contexto de la historia literaria. Se trata de dar al texto un sentido basado en la historia de la literatura. Es evidente, entonces, que en esta segunda etapa serán necesarios los conocimientos adquiridos en los cursos, en las lecturas y en los manuales.

Bajo estos conocimientos los resultados del análisis recibirán una nueva luz, pero el análisis ha sido necesario para justificar la interpretación y para que ésta no se quede en un mero repetir los datos que se conocen de un autor. Serán muy útiles las informaciones de historia de la literatura que hacen referencia al estilo de una época o de un autor. Pero volvemos al viejo problema, ya que la historia literaria hablará del estilo de una época o de un autor basándose en sus obras, y nosotros, basándonos en el estilo y en el conocimiento que nos proporciona la historia literaria, diremos que tal texto pertenece a tal autor o tal época. Con esto lo único que hacemos es confirmar lo que sabemos por la historia de la literatura. Y precisamente de lo único de lo que se trata con el comentario literario es de confirmar que se sabe una materia. Es un ejercicio puramente escolar que puede ayudar a comprender mejor la historia de la literatura, por cuanto en la cadena *texto-época o autor-historia de la literatura* se quita el eslabón «época o autor» y hay que reconstruirlo con el texto y con los conocimientos histórico-literarios. El texto tiene que ser analizado primero para después ser interpretado, localizado, razonadamente. La posible utilización de los conocimientos literarios en nuestro modelo la veremos en el último capítulo.

I LA PALABRA

0. Introducción.
1. La materia gráfica.
 - 1.1. Mayúsculas, falta de puntuación, comillas, ortografía.
 - 1.2. Tipo de letra y distribución de las líneas en el texto.
2. Materia fónica.
 - 2.1. Rima, aliteración, paronomasia.
 - 2.2. Isotopías fonéticas.
3. La forma de la palabra: aféresis, síncopa, apócope.
 - 3.1. Prótesis, epéntesis, afijación.
 - 3.2. Otros procedimientos. Juegos de palabras.
4. Valor estilístico de los procedimientos descritos.
 - 4.1. Ortografía.
 - 4.1.1. Simbolismo gráfico.
 - 4.2. Fonética.
 - 4.2.1. Valor onomatopéyico.
 - 4.2.2. Simbolismo fónico.
 - 4.2.3. Isotopías fonéticas.
5. El cambio de forma en la palabra.
6. Conclusión.

I. LA PALABRA

0. INTRODUCCION

0.1. En el apartado que hemos titulado «la palabra» vamos a estudiar algunos fenómenos que se relacionan con esta unidad lingüística o con unidades menores que se integran en ella (rasgos distintivos y fonemas). (Véase capítulo anterior, 5.2.) Pero dado que la literatura frecuentemente utiliza la escritura como medio de transmisión, no deja de tener interés también la utilización de rasgos relacionados con ella (grafemas, espacios, puntuación...).

0.2. Conviene advertir que hay una serie de convenciones literarias, sobre todo en poesía, que no vamos a tratar aquí. Nos estamos refiriendo a la métrica. Fenómenos como la *rima* o la *silaba*, y su funcionamiento específico en el verso, habría que estudiarlos aquí. Fenómenos como el *acento* o la *pausa* habría que examinarlos en el capítulo dedicado a la frase. Se supone que ya se tienen unas ideas de su funcionamiento. En caso contrario, aconsejamos como manual de métrica el de Antonio Quilis Morales, *Métrica española*, Barcelona, Editorial Ariel.

0.3. El plan del capítulo responde a las siguiente líneas: hemos querido delimitar la *descripción* de fenómenos que se encuentran más frecuentemente en la literatura y el hipotético

valor que estos fenómenos puedan tener en el funcionamiento literario.

0.3.1. La parte descriptiva está dividida en tres, dedicadas, respectivamente, a la grafía (y ortografía), la fonética (rasgos distintivos y fonemas) y la morfología (palabra, siempre que la unidad afectada corresponda a una sílaba como mínimo).

0.3.2. En lo que se refiere a la parte valorativa o especificación de la función paradigmática (véase capítulo anterior, 5.3.), tenemos que advertir ya que lo decisivo es el contexto en que se den los fenómenos descritos y que el contexto es tan importante que incluso puede hacer que la carencia de fenómenos especiales se convierta en una convención más(1). De todas formas, trataremos de mostrar cómo se suelen valorar los fenómenos descritos en el presente capítulo.

1. Lo que hoy entendemos por «literatura» se transmite en su mayor parte por medio de la escritura. Esto supone el que la *vista* sea un factor que también ha sido tenido en cuenta por el escritor a la hora de dar forma a su obra. A la *mirada* puede dirigirse: la ortografía, la disposición del texto, tamaño de las letras... Una relación de los variados procedimientos utilizados por cada escritor desbordaría las pretensiones de este capítulo. Vamos, sin embargo, a recordar algunos.

1.1. El escribir con letras mayúsculas una palabra que normalmente no se escribe así está, sin duda, dirigido a llamar la atención de la *mirada* del que lee. Ejemplo:

«caminaste por el belvedere lateral tras un grupo de alemanes extasiados por la perspectiva del mar el

(1) Para una estilística basada en el contexto, véase Michael Riffaterre, *Ensayos de estilística estructural*, Barcelona, Seix Barral, 1976.

despliegue armonioso de los veleros los portaviones de la Sexta Flota Americana las gaviotas menudas y ágiles».

(Juan Goytisolo, *Señas de identidad*, p. 407.)

O la falta de puntuación convencional, tan frecuente en la literatura de hoy, incluso en prosa, con el trabajo que esto supone para el lector, como podemos ver en el mismo ejemplo de Goytisolo. También la utilización de comillas para subrayar una palabra que debe ser entendida de una manera especial. O incluso una falta de ortografía, con lo que pueda suponer de agresión a la palabra (Goytisolo escribe «Hakademia» en su obra *Juan sin tierra*) o de connotación de la escritura de una persona perteneciente a un grupo determinado.

1.2. El tipo de letra de imprenta, su tamaño o la distribución de las líneas en el papel, pueden ser hechos significativos dentro de una obra. Volvamos a Juan Goytisolo, en la misma novela citada, y señalemos la mezcla que hace, hacia el final de la obra, de dos tipos de letra (cursiva y redondilla) en dos tipos de períodos que van alternando y cuyo tema es diferente. Cuando se está leyendo, la vista nos advierte del cambio de tema.

Ejemplo clásico de la función estructural que la disposición de las líneas puede tener en un texto en relación con el tema son los *caligramas*, procedimiento que viene de antiguo (véanse los poetas alejandrinos). Por otra parte, de la importancia que la letra puede adquirir en poesía nos da testimonio el que todo un movimiento poético se llame *letrismo* (2). Todos éstos son casos de utilización consciente de la sustancia de la expresión.

(2) V. *La escritura en libertad. Antología de poesía experimental a cargo de Fernando Millán y Jesús García Sánchez*, Madrid, Alianza, 1975, Alianza Tres, 16. Este tipo de procedimientos es muy utilizado en tebeos y

2. Pasando a la fonética, cambios en los rasgos distintivos de un fonema o confusión de un fonema con otro, llevarán a pronunciaciones diferentes de las «correctas». Recordemos la utilización que en literatura se hace de la pronunciación de un personaje cuando se le quiere caracterizar. Así, según el uso convencional, un andaluz confundirá *s* y *z*.

2.1. Mayor importancia dentro de las convenciones literarias tienen las repeticiones de sonidos. De la *rima* no vamos a tratar detalladamente por lo dicho en 0.2. La *aliteración* es uno de los fenómenos que, dentro de la fonética, ha despertado mayor interés entre los comentaristas de la literatura. Como es sabido, la aliteración consiste en: «Repetición de un sonido o de una serie de sonidos acústicamente semejantes, en una palabra o en un enunciado. Es usada frecuentemente en el lenguaje poético: *el silbo de los aires amorosos*». (Aliteración de *s*) (3). Del valor simbólico de la aliteración, así como del posible valor simbólico de vocales y consonantes, trataremos más adelante.

Hay que mencionar aquí también la *paronomasia*, que Lázaro Carreter define así: «Figura que consiste en colocar próximos en la frase dos vocablos parónimos, bien por paren-

dibujos humorísticos, donde no es raro que el tono de la voz esté representado gráficamente con distintos tamaños de letras. O incluso sin texto, como en el chiste de Peridis:



«El País», 12 de agosto de 1976.

La importancia del tipo de letra y su tamaño en la página de un periódico está fuera de duda para los confeccionadores de la información.

(3) V. F. Lázaro Carreter, *Diccionario de términos filológicos*.

tesco etimológico (*quien reparte se lleva la mejor parte*), bien por semejanza casual (*compañía de dos, compañía de Dios*).

2.2. Aparte de estas repeticiones de sonidos, los comentaristas de poesía, sobre todo, suelen tener en cuenta el número de vocales y consonantes, y la clase de vocales o consonantes que predominan en un texto, buscando una base fonética para justificar calificativos del tipo «claro», «oscuro», «pesado»..., aplicados a un poema o a un fragmento. Después se suele relacionar este calificativo con el tema del que se trata, que, si es triste, normalmente llevará vocales y consonantes «oscuras»... Independientemente del posible valor, del que hablaremos más abajo, es indudable que el poeta puede utilizar una palabra por su fonética y de acuerdo con las palabras con las que se vaya a unir. Esto crea una *isotopía* (iteración de una unidad lingüística) en el nivel fonético, que da coherencia al verso o al poema. Por ejemplo, en los siguientes versos de Jorge Luis Borges parecen predominar las vocales *a* y *o*:

«Nadie percibió la belleza
de los habituales caminos
hasta que pavoroso en clamor
y dolorido en contorsión de mártir,
se derrumbó el complejo cielo verdoso,
en desafortado abatimiento de agua y de sombra» (4).

3. Entraremos ahora en la descripción de algunos cambios que puede sufrir la forma de una palabra y que, sin ser propios del lenguaje literario, pueden ser utilizados por el escritor como cualquier otro mecanismo lingüístico. Una palabra puede disminuir en su forma por: *aféresis*, *síncopa* o *apócope*, según se produzca la desaparición del sonido al principio, en el medio o al final de la palabra. Son fenómenos que, aparente-

(4) V. *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea: 1914-1970*, Madrid, Alianza, 1971, p. 196. En adelante citamos *Antología*.

mente, hoy tienen una mayor vigencia en el habla popular o coloquial: «cole, profe, poli...».

3.1. Cuando la palabra aumenta en su número de sílabas puede ser por *prótesis*, *epéntesis* y *afijación*, según se produzca al principio, en el medio, y al principio o al final. Aquí, junto a la localización más bien popular o dialectal de la prótesis (*amoto* por *moto*, forma a su vez apocopada de *motocicleta*), hay que ver en la afijación uno de los recursos mayores para la creación de nuevas palabras. El escritor, lógicamente, puede usar de estos procedimientos según sus necesidades.

3.2. Para terminar, algunos cambios que afectan a la forma total de la palabra. Por ejemplo, formar una palabra con dos partes de palabras distintas, recurso empleado por muchos poetas (Juan Ramón, Alberti o Vicente Huidobro). Vicente Huidobro, dividiendo en dos partes las palabras «golon-drina» y «violon-celo», forma «violondrina» y «goloncelo». También se puede formar una palabra sola con un sintagma cuyos miembros se unen por un guión (recurso muy frecuente en la literatura moderna) o sin guión: «*tuprimo* colecciona ojos de carne» (Camilo José Cela, *Oficio de tinieblas 5*, p. 143); «y la conciencia-espejo se licúa» (Octavio Paz); o este otro ejemplo de Octavio Paz también:

«puertas de entrada y
salida y entrada de
un corredor que va de
ningunaparte a ningunlado».

Otros recursos son: redoblamiento de palabras; cambio de afijos; arcaísmos o neologismos; palabras extranjeras; anagramas (reordenación de las letras de una palabra: *Gabriel Padecopeco* = Lope de Vega Carpio); diversos tipos de juegos de palabras sobre la forma. Entre los distintos juegos de palabras, podemos citar: la *antanaclasis* (repetir una misma

palabra con dos sentidos diferentes); el *calambur* (reagrupación diferente de las sílabas de una o más palabras, con cambio de sentido) y el *retruécano* (reordenación diferente de los elementos de una frase, con cambio de sentido). Ejemplos:

Antanaclasis: «Mora que en su pecho mora
mora que enamora y mata». (Romancero)

Calambur: «A este Lopico, lo pico». (Góngora)

Retruécano: «¿Cómo creerá que sientes lo que dices,
oyendo cuán bien dices lo que sientes?»
(B. Argensola)

Terminemos poniendo un ejemplo de Vicente Huidobro donde el poema se articula sobre el paralelismo y la combinación de fragmentos de palabras en una palabra nueva, con otros recursos creativos en el léxico:

«No hay tiempo que perder
Ya viene la golondrina monotépora
Trae un acento antípoda de lejanías que se acercan
Viene gondoleando la golondrina

Al horitaña de la montazonte
La violondrina y el goloncelo
Descolgada esta mañana de la lunala
Se acerca a todo galope
Ya viene la golondrina
Ya viene la golonfina
Ya viene la golontrina
Ya viene la goloncima
Viene la golonchina
Viene la golonclima
Ya viene la golonrima
Ya viene la golonrisa
La golonniña
La golongira

La golonlira
La golonbrisa
La golonchilla»
etc. (5).

4. En principio, no se puede asignar un valor *fijo* a cada uno de los fenómenos descritos anteriormente. Sólo en un contexto determinado se podrá decir qué significado puede tener el uso de una grafía contraria a la correcta, o la aliteración de unos sonidos. Sin embargo, en abstracto, podemos decir que el empleo de tamaños diferentes de letras o recursos similares, la rima, la aliteración, la paronomasia, la fusión de dos palabras en una o los distintos tipos de juegos de palabras, son otras tantas marcas que nos indicarán, generalmente, el encontrarnos ante un texto «literario». Es decir, que hay una intencionalidad en el uso fonético o gráfico. Ahora bien, esta intencionalidad no falta tampoco en otros funcionamientos lingüísticos, como puede ser el lenguaje de la publicidad, con lo que volvemos al viejo problema de la imposibilidad de fijar objetivamente los procedimientos típicamente literarios. De todas formas, vamos a analizar el valor que pueden tener algunos de estos recursos en un contexto literario concreto.

4.1. Por lo que se refiere a la ortografía, nos parece significativo el empleo que de ella hace César Vallejo en su poema «Solía escribir con su dedo grande...»:

«Solía escribir con su dedo grande en el aire:
“¡Viban los compañeros! Pedro Rojas”,
de Miranda de Ebro, padre y hombre,
marido y hombre, ferroviario y hombre,
padre y más hombre. Pedro y sus dos muertes.

(5) V. *Antología*, p. 138.

Papel de viento, lo han matado: ¡pasa!
Pluma de carne, lo han matado: ¡pasa!
¡Abisa a todos los compañeros pronto!

Palo en el que han colgado su madero,
lo han matado;
¡lo han matado al pie de su dedo grande!
¡Han matado, a la vez, a Pedro, a Rojas!

¡Viban los compañeros
a la cabecera de su aire escrito!
¡Viban con esta *b* de buitre en las entrañas
de Pedro
y de Rojas, del héroe y del mártir!»
etc. (6).

En el poema se recurre a una falta de ortografía (*Abisa, Viban*) para manifestar la condición proletaria del protagonista. Pero es que este recurso es comentado metalingüísticamente en el mismo poema, para que el lector se dé cuenta y no piense en un error de imprenta. Nos referimos al verso «¡Viban con esta *b* de buitre en las entrañas!». La intencionalidad del recurso queda, pues, señalada por el mismo poeta en el poema. Lo mismo que las mayúsculas en «Sexta Flota Americana» del ejemplo de Goytisolo, citado en 1.1. ¿No pueden simbolizar la «grandeza» del imperio americano?

4.1.1. Otro ejemplo del valor simbólico que puede tener una grafía nos lo brinda el comentario sutil que hace José Manuel Blecua de un soneto de Góngora. Comenta así Blecua la intencionalidad del soneto «De una dama, que quitándose una sortija, se picó con un alfiler»: «Pero ¿de dónde procede esa intencionalidad poética o esa intuición?... Creo que procede de la pura grafía de la *i* y de su hiriente o penetrante

(6) V. *Antología*, pp. 123-124.

sonido. El grafema —como diría cualquier aprendiz de lingüista— no deja de parecerse a una aguja, pero la vocal *i* es, a su vez, la de mayor frecuencia en el segundo formante, y no deja de ser curioso que aparezca en multitud de voces que aluden a la posibilidad de herir o de herirse, comenzando por este mismo verso, como en “La espina pincha”, “La insidia hiera”, “La chinche pica”, “polvos de picapica”, “pico”, “grito”, “gritería”, “riña”, etc.» (7). Es decir, que la letra *i*, en el soneto de Góngora, tiene un simbolismo no sólo fonético (sonido hiriente), sino también gráfico (la *i* se parece a una aguja). Claro que este simbolismo no es fijo, ni siempre hay que ver agujas donde aparezca la *i*, pues basta escribirla al revés para que gráficamente simbolice la *lluvia*, como en el poema de Felipe Boso:

lluvia

● (8).

Es suficiente con estos ejemplos para ver la utilización que el escritor puede hacer de la grafía y de la ortografía en su obra, y para no olvidar este aspecto en un comentario estilístico. Eso sí, la interpretación dependerá del contexto: la *i* no sólo puede simbolizar *aguja*, sino también *lluvia*.

4.2. El posible simbolismo de los sonidos en una obra literaria ha sido constantemente señalado por teóricos y comentaristas del texto literario. La relación entre sonido y realidad designada parece evidente en las onomatopeyas, tan

(7) V. José Manuel Blecua, *Un soneto de Góngora*, en: *El comentario de textos*, p. 58.

(8) V. *La escritura en libertad*, p. 90.

empleadas para nombrar el ruido de los animales (por ejemplo, *miau, guau, quiquiriquí...*), pero la cuestión es saber si *a priori* se puede asignar una «tonalidad», un «color», o efectos onomatopéyicos a vocales, consonantes, palabras o, dentro de los recursos comúnmente empleados en el texto literario, a aliteraciones, paronomasias y predominio en el poema de unos sonidos determinados. Nosotros pensamos que *a priori* una aliteración, una paronomasia, la rima o el predominio de unas vocales o consonantes determinadas en un texto, sólo nos indica que nos encontramos ante un cierto tipo de texto especial, un texto «artificial», y, en definitiva, ante un texto «literario». Indudablemente, es posible que el autor haya empleado esta «artificialidad» para llamarnos la atención sobre algo, pero este algo sólo se puede interpretar en el texto concreto. Aclarado esto, vamos a ver, sin embargo, algo de lo que se suele decir sobre el valor simbólico de vocales y consonantes.

4.2.1. Volvemos a repetir que hay que diferenciar la *onomatopeya* (sonido articulado que imita el sonido real designado por la palabra) y el valor de los sonidos en relación con otros campos sensitivos (por ejemplo: «oscuridad» o «claridad», en relación con el campo visual; «suavidad» o «dureza», en relación con el campo táctil). La realidad del funcionamiento onomatopéyico en el lenguaje es indudable. Por lo que se refiere al paso del campo acústico a los otros, siempre se tratará de sensaciones sinestésicas, y el emplear términos como «suave», «áspero», «oscuro», «claro», supondrá un uso metafórico de estos términos. En el caso de sonidos articulados de una determinada manera, la fonética puede, sin duda, ayudar a conocer su valor onomatopéyico: así, a nivel intuitivo, es evidente el parentesco entre la articulación de *f* y el gesto de *soplar*, que se convertirá en onomatopéyico en una palabra como *insuflar* (*insuflar aliento*). También en el caso del valor metafórico (simbólico) de los sonidos habrá que

basarse en la fonética experimental. Toda una rama de la estilística se dedica a este tipo de investigación. Veamos las tres tendencias del simbolismo fónico que Pierre Léon cita para el francés: a) todo fonema, una vez que ha sido realizado, puede cargarse de simbolismo por referencia a su naturaleza articulatoria y acústica; b) las consonantes parecen tender a funcionar como elementos significantes, y las vocales, como elementos melódicos; c) las consonantes tienden más a funcionar como metáforas de un gesto articulatorio (recuérdese lo dicho sobre la *f*) (9).

4.2.2. Una vez dicho esto, puede afirmarse que el escritor es consciente de ciertas sensaciones producidas por el sonido y que, sin duda, utilizará de acuerdo con el tema que trata y con las sensaciones que el sonido le produzca a él en particular. El problema está en que no contamos con estudios fonéticos sobre la objetividad de estas posibles sensaciones, y en que las sensaciones que produzca un sonido en el escritor y en el comentarista pueden no coincidir. De ahí la extrema precaución que hay que tomar al dar interpretaciones en este campo. Con todo, vamos a recordar los valores que Dámaso Alonso atribuye a vocales y consonantes. Habla Dámaso Alonso de vocales *claras* (*a, e, i*) y *oscuras* (*o, u*); y de consonantes *suaves* (*fricativas*) y *duras* o *ásperas* (*oclusivas* y *vibrantes*). Así, en el caso de aliteraciones como la del verso gongorino «infame turba de nocturnas aves», la *oscuridad* fonética de la sílaba *tur* (significante parcial) va a crear un significado especial y va a trasponer la oscuridad fonética al campo visual.

Igualmente, la aliteración de *s* va a significar onomatopéyicamente el *silencio* en los siguientes versos de Garcilaso, donde, además, el zumbido dentro del silencio vendrá significado por la *erre* de la palabra *susurro*:

(9) V. *Eléments phonostylistiques du texte littéraire*, en la obra colectiva *Problèmes de l'analyse textuelle*, Montréal, Didier, 1977, pp. 8-10.

«En el silencio sólo se escuchaba
un susurro de abejas que sonaba.»

La naturaleza intuitiva de estas asociaciones la expresa así Dámado Alonso: «Son movimientos éstos de asociación de color y vocales que... tienen lugar en una cámara secreta de nuestra psique, no exactamente en la imaginación figurativa, sino como en el subsuelo de ésta o en su trasfondo» (10).

A modo de ejemplo, citamos el valor onomatopéyico que Castagnino atribuye a algunas consonantes: *r*, rodadura, trueno, redoble; *l* (líquida), lo que se derrama o fluye; *s* y *f*, silbido o soplido; *ch*, cuchicheo; *p*, *t*, *k*, estallido (11). O el valor simbólico de la palabra *monótono* por su insistencia cuadrisílabo en idéntica vocal, señalado por Gonzalo Sobejano.

4.2.3. En cuanto a lo que hemos llamado *isotopía fonética* (v. 2.2.), independiente de las aliteraciones, paronomasia y rima, es posible que se puedan dar interpretaciones de estas isotopías de acuerdo con el tema tratado en el poema. Ya hemos visto la interpretación que Blecua daba del soneto de Góngora, basándose precisamente en la abundancia del sonido *i* (v. 4.1.1.). Y si atribuimos a las vocales *a* y *o* el valor de claridad y oscuridad que les da Dámaso Alonso, podrían interpretarse los versos de Jorge Luis Borges (v. 2.2.) de acuerdo con el tema: así, la vocal *a*, clara, se relacionaría con el *agua*, sobre todo en el último verso; y la *o*, oscura, con el *cielo de tormenta*, en el penúltimo verso. Habría un contraste de claridad (agua) y oscuridad (cielo tormentoso) en los versos citados.

Sólo queremos advertir la extrema prudencia que hay que tener para no caer en un subjetivismo exagerado a la hora de

(10) V. *Poesía española*, pp. 29, 79 y 381. De sobra conocida es la relación de vocales y colores que hizo Rimbaud. La posible utilización de fenómenos de este tipo en un análisis estructural puede verse en: Gérard Genette, *Figures I*, pp. 151-152.

(11) V. *El análisis literario*, p. 268.

interpretaciones de este tipo. Más bien hay que tomarlo como elemento auxiliar, y hay que tener en cuenta que este tipo de mecanismos se dan sobre todo en poesía. Ahora bien, tampoco hay que negar que el poeta es consciente a veces de estos artificios y que los empleará en lugares determinados, aunque nosotros no podemos generalizar a todo tipo de poemas ni siempre.

5. Sólo nos queda hablar del valor que el cambio en la forma de las palabras puede tener en el texto. Está claro que, en abstracto, cualquier cambio de forma, si es notado por el lector, servirá para ponerle de relieve esa palabra. Ahora bien, la interpretación de cada caso se hará en su contexto. En 3.2. vimos cómo la utilización de la combinación de distintas partes de palabras en una sola servía a Vicente Huidobro para la estructuración de su poema. Es curioso observar que en la palabra «golondrina» se sustituye la terminación *-drina-* por palabras que riman con ella. La pura materia fónica desencadena todas esas asociaciones y crea el poema, aunque pueden darse combinaciones de base metafórica o metonímica (golondrina = violoncelo).

5.1. Estos procedimientos pueden extenderse a todo el poema y ser la base de su estructuración. No cabe duda de que la *paronomasia* estructura el siguiente fragmento de Vicente Huidobro:

«Aquí yace Marcelo mar y cielo en el mismo violoncelo
Aquí yace Susana cansada de pelear contra el olvido
Aquí yace Teresa ésa es la tierra que araron sus ojos hoy
ocupada por su cuerpo
Aquí yace Angélica anclada en el puerto de sus brazos
Aquí yace Rosario río de rosas hasta el infinito
Aquí yace Raimundo raíces del mundo con sus venas
Aquí yace Clarisa clara risa enclaustrada en la luz

Aquí yace Alejandro antro alejado ala adentro». etc. (12).

O la técnica del *anagrama* —entendiendo anagrama, a la manera de Saussure, como principio por el cual los sonidos o las letras que componen un nombre propio se encuentran diseminadas en el conjunto del poema—, que es utilizada por José Miguel Ullán en su libro *De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado*. En este libro, las palabras componentes de un soneto de Góngora, cuyo tema es el que da título al libro de Ullán, se encuentran repartidas por todo el texto, y subrayadas (13).

6. Como conclusión, diremos que el escritor, sobre todo el poeta, utiliza todo el material gráfico y fónico de una lengua. Esta utilización caracteriza la obra como intencional, en todo o en parte, o como coherentemente estructurada en el nivel fónico. En cuanto a la interpretación, aunque es posible darla, no hay que creer que se trata de un poder inherente al mecanismo, sino de un valor circunstancial, dependiente del contexto y del comentarista.

(12) V. *Antología*, pp. 139-140.

(13) V. *De un caminante enfermo*, Madrid, Alberto Corazón, 1976, Colección Visor de poesía, 67.

II LA FRASE

0. Introducción.
1. La estructura de la frase.
 - 1.1. Cambios en la estructura de la frase: procedimientos elípticos.
 - 1.1.1. Zeugma.
 - 1.1.2. Asíndeton.
 - 1.1.3. Parataxis.
 - 1.1.4. Supresión de fronteras entre frases.
 - 1.2. Ampliación de la estructura de la frase.
 - 1.2.1. Paréntesis.
 - 1.2.2. Concatenación de elementos.
 - 1.2.3. Enumeración y paralelismo.
 - 1.2.4. Polisíndeton.
 - 1.3. Ordenación de los elementos de la frase y concordancias: anacoluto, estilo indirecto.
 - 1.3.1. El orden de las palabras.
 - 1.3.2. Quiasmo.
 - 1.3.3. Inversión.
 - 1.3.4. Hipérbaton.
 - 1.4. Conclusión.
2. Métrica y sintaxis.
 - 2.1. Encabalgamiento.
 - 2.2. Simetrías en el verso.
 - 2.2.1. Bilateralidad.
 - 2.2.2. Paralelismo.

- 2.2.3. Anáfora.
- 2.2.4. Correlaciones.
- 2.3. El emparejamiento.
- 3. Simbolismo sintáctico.
 - 3.1. Amado Alonso y la prosa de Valle-Inclán.
 - 3.2. Carlos Bousoño: dinamismo positivo y negativo.
- 4. Conclusión.

II. LA FRASE

0. INTRODUCCION

0.1. Vamos a dedicar el presente capítulo al estudio de ciertos fenómenos relacionados con la frase y que pueden tener una función en la obra literaria. Conviene volver a llamar la atención sobre la necesidad de no confundir estos mecanismos con el lenguaje «literario». Como en el caso de la palabra y de la fonética, ocasionalmente podrán tener un efecto en el texto, pero esto habrá que decidirlo en cada caso. En definitiva, el problema de la interpretación se plantea de la misma forma que en el capítulo anterior. La rapidez o la lentitud de la sintaxis en relación con acciones rápidas o lentas, por ejemplo, es una cuestión de impresión que el lector puede experimentar o no.

0.2. No obstante lo anterior, es cierto que hay construcciones sintácticas que, por su grado de alejamiento respecto a un modelo más o menos gramatical, crean dificultades de comprensión en el receptor del mensaje. Pero esto vale lo mismo para el lenguaje común que para la obra literaria. Ahora bien, el escritor, que trabaja sobre el lenguaje, conoce, sin duda, estas posibilidades y usará de ellas de acuerdo con sus intenciones.

Junto a la dislocación de la frase, existe la posibilidad de una disposición de los elementos tal que quede patente la intención de una ordenación especial. La intencionalidad de

una simetría se ve especialmente favorecida cuando se acepta la convención métrica.

Creemos, pues, que el estudio de la sintaxis de una obra literaria tendría que abarcar tres aspectos: la estructura de la frase, la relación de las estructuras convencionales (métricas) con la sintaxis, y el posible «simbolismo sintáctico». Ninguno de estos tres aspectos nos va a dar, sin embargo, la clave del lenguaje literario. Quizá el aspecto más literario sea el más convencional: la métrica. Pero como métrica y literatura no son lo mismo, otra vez se nos escapa la esencia de la literatura.

1. Ya antes hemos justificado nuestra elección de la frase como constituyente de uno de los niveles lingüísticos y, por tanto, como unidad donde se da una serie de fenómenos que pueden tener relevancia para el lenguaje «literario». Sin embargo, convendría especificar el esquema «ideal» de la realización de una frase, respecto al que hablaremos de modificaciones en la estructura de la misma. Para este fin nos podemos servir de lo que Alcina y Blecau llaman «Esquemas básicos primarios» que reproducimos a continuación:

Esquema 1: sin sujeto: $\emptyset + V \rightarrow$ esquema *impersonal*.

Esquema 2: con complemento directo: $S + Vt + CD \rightarrow$ esquema *transitivo*.

Esquema 3: con atributo: $S + Vc + Atrib. \rightarrow$ esquema *atributivo*.

Esquema 4: sin complemento directo ni atributo: $S + Vi$ esquema *intransitivo* (1).

Sobre estos esquemas, que pueden responder con diversas amplificaciones y especificaciones a lo que es una estructura profunda en la teoría generativa, veremos cuáles son las modificaciones que se pueden operar en la estructura superficial y su posible función en la lengua «literaria».

(1) V. *Gramática española*, Barcelona, Ariel, 1975, p. 887.

1.1. Es frecuente que en la frase no aparezcan explícitos todos los elementos de que, según un análisis lógico, constaría. Este procedimiento se puede calificar de *elíptico* y, según afectara a unas partes o a otras, ha recibido diferentes nombres: *zeugma*, *asíndeton*, *parataxis*... Incluso la supresión de la puntuación podría calificarse de procedimiento elíptico en cuanto que borra los límites entre frases. Veamos algunos ejemplos de estos procedimientos y sus posibles valores.

1.1.1. La expresión de un término, que interviene en dos o más enunciados, en uno solo de ellos se llama *zeugma*. En el siguiente ejemplo de Góngora, la forma *sea* debe repetirse en cada uno de los enunciados, aunque sólo se encuentra en el primero:

«Sea bien matizada la librea,
las plumas de un color, negro el bonete,
la manga blanca, no muy de roquete,
y atada al brazo prenda de Niquea» (2).

En este ejemplo, la elipsis del verbo (*sea*), complicada con algún hipérbaton, hace que nuestra atención tenga que centrarse en el mensaje en mayor medida que si el verbo se repitiera en cada frase.

1.1.2. Los mismos versos de Góngora, que acabamos de citar en 1.1.1., pueden servir de ejemplo para lo que se llama *asíndeton* o carencia de cópula entre dos o más miembros que deberían llevarla. Dámaso Alonso atribuye al asíndeton un efecto semejante a una precipitación, aumento de velocidad, como se puede ejemplificar en los versos de fray Luis:

(2) V. *Sonetos completos*, Madrid, Castalia, 1969, p. 162.

«Acude, corre, vuela,
traspasa la alta sierra, ocupa el llano,
no perdones la espuela,
no des paz a la mano,
menea fulminando el hierro insano» (3).

O este otro ejemplo de Luis Cernuda:

«La delicia, el poder, el pensamiento / aquí descansan» (4).

1.1.3. La *parataxis* puede definirse como una preferencia por la coordinación sobre la subordinación. Entonces, frases que pueden pensarse como subordinadas se coordinan. Un ejemplo es la tendencia del cuento popular a la parataxis cuando coloca una frase detrás de otra sin especificar la relación lógica que puede haber entre ellas. Un ejemplo de la literatura escrita:

«Tenías sed, abriste otra botella de vino, la mediaste de un trago»

(Juan Goytisolo, *Señas de identidad*, p. 158).

En las frases citadas parece evidente una relación de causalidad entre el «mediar la botella» y el «tener sed», y, sin embargo, no se utiliza ninguna de las conjunciones que expresarían esta causalidad. En este sentido, puede pensarse en la existencia de un tipo de elipsis. Parece como si en la parataxis se borrarán las jerarquías sintácticas y lógicas. A lo más, persiste la relación temporal, que respondería a la fórmula: «después de esto, luego por esto».

1.1.4. No nos vamos a detener en el estudio de la supresión de la puntuación, al que aludimos en el capítulo anterior

(3) V. *Poesía española*, p. 148.

(4) V. *La realidad y el deseo*, México, F. C. E., 1975, p. 180.

y que tiene grandes repercusiones en la delimitación de las frases. En tanto en cuanto borra las fronteras entre frase y frase, la libertad de entonación e interpretación del texto es mayor, lo que exige un esfuerzo de lectura acrecentado. Todo esto supone el centrar la atención en el mensaje, en las posibles lecturas y significados de la palabra, y, en este sentido, la diferencia respecto a la escritura convencional es evidente. Un ejemplo de Camilo José Cela:

«875 ivón hormisdas el hereje que murió en la batalla de singapore prefirió el olvido al monopolio de la memoria más vale ser olvidado hasta por los lagartos del cementerio civil allá donde quedó tu padre no pronuncies su nombre envuelto en un sudario tricolor que claudicar ante el reglamento que previene la muerte en la horca y a plazo fijo».

(*Oficio de tinieblas* 5, p. 153.)

1.2. El esquema básico primario de una frase puede verse ampliado en alguno de sus elementos mediante paréntesis, acumulaciones, explicaciones... Todo esto contribuye a dispersar la atención del núcleo oracional y a centrarla en algunas partes de la frase, cosa que puede aprovechar el escritor para llamar la atención sobre el mensaje. Veamos algunas de estas técnicas.

1.2.1. La colocación de partes incidentales o paréntesis detrás de un elemento de la frase hace aumentar la espera de los demás elementos, como en el siguiente ejemplo de Juan Goytisolo:

«Recostado en el jardín en el que el inconsistente niño que fuiste tú vegetó y languideció con los suyos hasta la revelación súbita de su pasión por Jerónimo, evocabas perezosamente Amsterdam y sus canales»...

(*Señas de identidad*, p. 341.)

Un peréntesis se incrusta en el paréntesis que separa «recostado en el jardín», adjetivo que va con el sujeto (tú), del verbo «evocabas».

1.2.2. Otras veces la frase se verá aumentada por la concatenación de elementos, dependiendo cada uno del anterior y posponiendo el final, como en el ejemplo de Octavio Paz:

«Hombre, árbol de imágenes
palabras que son flores que son frutos que son actos».

1.2.3. La *enumeración* y el *paralelismo* se mezclan en el siguiente ejemplo de Camilo José Cela:

«...va de cementerio en cementerio tapando las nueve madrigueras de los poetas muertos cada una con la rosa que se nombra: el ojo derecho con la rosa tristeza de color lila el ojo izquierdo con la rosa rendez vous de color amaranto el oído derecho con la rosa fígaro de color sangre de toro el oído izquierdo con la rosa arminda de color coral...».

(*Oficio de tinieblas* 5, p. 233.)

Del paralelismo en poesía hablaremos al tratar de las estructuras convencionales.

1.2.4. Para finalizar con esta breve relación de algunos procedimientos por los que la frase se ve aumentada, mencionemos el *polisíndeton*, fenómeno contrario al *asíndeton*, y que consiste en la coordinación de varios elementos lingüísticos con abundantes conjunciones. Dámaso Alonso señala un efecto de lentitud, de análisis de cada uno de los elementos unidos polisindéticamente. Un ejemplo de Miguel Otero Silva:

«Guerra ya no es la lámina bruñida por los héroes,
ni la noche cruzada por invictas banderas,
ni el jinete ululante que cabalga en el fuego,
ni el huso, doloroso tejedor de la historia,
ni el fervor de los dioses,
ni el destino del hombre» (5).

Es lógico que polisíndeton y enumeración vayan unidos. En general, todos los procedimientos de alargamiento de la frase producen un detenimiento y mayor duración de la atención.

1.3. Un último grupo de fenómenos está relacionado con la ordenación de los elementos de la frase o con la concordancia. La ruptura de concordancia en un período se llama *anacoluto*. El contraste se produce en relación con nuestros hábitos lingüísticos. Un ejemplo de Santa Teresa:

«El alma que por su culpa se aparta desta fuente y se planta en otra de muy mal olor, todo lo que corre della es la mesma desventura y suciedad» (6).

En este tipo de construcciones el mensaje se impone por desviarse de lo esperado. El estilo indirecto libre es una especie de anacoluto, pues mientras la construcción conserva las formas verbales y las personas del estilo indirecto, el orden de las palabras y el tono son los del estilo directo:

Protestó: «Su padre, gritó, le odiaba».

O la mezcla de estilo directo e indirecto en este ejemplo de Gabriel García Márquez:

(5) V. *Antología*, p. 396.

(6) V. F. Lázaro Carreter, *Diccionario de términos filológicos*, s. v. anacoluto.

«...y al edecán que le cerró la puerta le ordenó que no volvieran a molestar a ese hombre que acaba de salir, ni siquiera pierdan el tiempo vigilándolo, dijo, tiene fiebre en los cañones, no sirve».

(*El otoño del patriarca*, p. 108.)

Forzosamente, la lectura de textos de este tipo exige una gran atención y una capacidad de pasar de un tipo de enunciado a otro.

1.3.1. En lo referente al orden de las palabras en la frase, varios artificios pueden estar presentes y distintas posiciones pueden verse privilegiadas. Oigamos qué dice Dámaso Alonso al respecto:

«A cada instante, el hablante elige instintivamente el orden para cada expresión: "A las siete viene el coche a buscarnos", indica un interés vehemente por la hora, que no existe en "el coche viene a las siete a buscarnos". Pues el poeta tiene un instinto semejante. Pero en su expresión influyen aún mucho más matices de profunda intencionalidad. El poeta, naturalmente, resalta un elemento por el interés afectivo: pero este interés afectivo puede ser meramente estético, pictórico» (7). Dentro de este interés estético o pictórico estarían las colocaciones de palabras en un orden que guarda cierta simetría, como ocurre en la figura llamada *quiasmo*, o en la *inversión*.

1.3.2. Se llama *quiasmo* a la ordenación de dos grupos de palabras de tal forma que el segundo grupo invierte el orden del primero. En la poesía de Góngora es abundantísimo este recurso:

(7) V. *Poesía española*, p. 53.

«¿Quién, pues, se maravilla deste hecho,
 sabiendo que halla ya paso más llano,
 1 2 3 4
 la bolsa abierta, el rico pelicano,
 4 3 2 1
 que el pelicano pobre, abierto el pecho?» (8)

Es una estructura que recuerda el reflejo de una imagen en un espejo. Aparte del efecto visual, que no es despreciable, la inversión del orden sirve para crear un contraste que el escritor utilizará en los momentos que le interese.

1.3.3 La *inversión* total del orden lógico de una frase la podemos ejemplificar en los siguientes versos de Góngora:

«para que desta vega el campo raso
 borde saliendo Flérída de flores» (9).

El orden lógico sería: para que Flérída borde el campo raso desta vega. Tanto en el quiasmo como en la inversión, aunque se disloque el orden, siempre se conserva una cierta ley que no se dará en el hipérbaton, como vamos a ver.

1.3.4. El *hipérbaton* consiste en la alteración del orden de las palabras de una frase o de las frases de un período. Compárese con los anteriores el siguiente ejemplo de Góngora:

«a mí, que de tus fértiles orillas
 piso, aunque ilustremente enamorado,
 tu noble arena con humilde planta,
 dime si entre las rubias pastorcillas
 has visto, que en tus aguas se han mirado,
 beldad cual la de Clori, o gracia tanta» (10).

(8) V. *Sonetos completos*, p. 170.

(9) V. *Sonetos completos*, p. 115.

(10) V. *Sonetos completos*, p. 120.

1.4. Hemos visto algunos procedimientos que dislocan la estructura «ideal» de la frase, suprimiendo o añadiendo elementos o cambiando el orden. Estos hechos se dan también en la lengua «común», aunque es posible que no obedezcan a la misma intención. En el caso de Góngora es evidente lo que suponen de artificio, de intencional. Y ¿cuál puede ser esta intención? Habría que decirlo en cada caso concreto. Pero, en general, se puede afirmar que estos mecanismos están destinados a forzar la competencia lingüística del lector al máximo. Hay una sensación de la forma, como decían los formalistas rusos, una práctica del arte como procedimiento, un llamar la atención sobre el mismo mensaje o un romper los automatismos de la percepción lingüística. Y, en este sentido, lo único que significan es «literario».

2. Creemos necesario detenernos un poco en las repercusiones que las convenciones métricas tienen en la sintaxis del poema. El verso crea como una sintaxis propia que se une a la sintaxis de la frase. De esta doble sintaxis del poema surgirán regularidades e irregularidades, coincidencias o no del ritmo sintáctico y el ritmo métrico, paralelismos o contrastes en ciertas posiciones, repeticiones de palabras semejantes en los mismos lugares. Todo esto hay que tenerlo en cuenta a la hora de analizar la estructuración de un poema, pues en el esquema métrico «vacío» entran palabras que se reparten un poco de acuerdo con las posibilidades que este esquema ofrece y le dan cohesión y estructura; o bien, hay un desajuste y entonces se hace patente la existencia de dos estructuras diferentes.

2.1. El desajuste entre la estructura sintáctica de la frase y el ritmo del verso da lugar a lo que se llama *encabalgamiento*, que puede ser *abrupto*, cuando el sintagma dividido termina antes de que finalice el verso siguiente:

«Nadie rebaje a lágrima o reproche
Esta declaración de *la maestría*
De Dios, que con magnífica ironía
Me dio a la vez los libros y la noche» (Jorge Luis
Borges).

O *suave*, cuando la segunda parte del sintagma dividido ocupa todo el verso siguiente:

«Yo fatigo sin rumbo *los confines*
De esta alta y honda biblioteca ciega» (Jorge Luis
Borges).

La distinción se debe a Dámaso Alonso, en su obra *Poesía española*, donde también ha tratado del valor expresivo, pero ateniéndose a contextos determinados. Como valor abstracto se le puede atribuir un realce de la segunda parte, debido a la pausa versal que prepara la sorpresa. A veces producirá aceleramiento del ritmo o reposo, y eso dependerá de cada contexto (11).

Cuando las frases de la estrofa ocupan exactamente un verso cada una se dice que hay *esticomitia*. Entre el encabalgamiento de sintagmas que forman una sólida unidad lingüística y la *esticomitia* total son posibles diversos grados de ajuste o desajuste de ritmo sintáctico y ritmo métrico.

2.2. Las unidades rítmicas de la estrofa crean múltiples relaciones, ya entre sí, ya entre las palabras de una misma unidad. Dámaso Alonso ha visto la existencia de esta trabazón de elementos dentro de un poema, cuando dice: «En el poema más sencillo, el número de interrelaciones (cruce de relaciones verticales y horizontales) que se establecen entre los distintos elementos es fantásticamente grande: de estas relaciones, unas

(11) Puede verse un análisis del valor del encabalgamiento en: Emilio Alarcos Llorach, *La poesía de Blas de Otero*, pp. 102 y ss. V. también: Antonio Quilis, *Métrica española*.

son muy expresivas, otras lo son escasamente» (12). Claro que Dámaso Alonso somete estas interrelaciones al filtro de la expresividad y sólo se fijará en aquellas que le parezcan *expresivas*. Pero cabe decir que las otras existen también y que, si no son «expresivas», sirven al menos para dar cohesión a la estructura del poema. Repasemos muy brevemente algunas de las relaciones estudiadas por Dámaso Alonso.

2.2.1. Una estructura bimembre simétrica se da en los siguientes versos, de Garcilaso y Góngora, respectivamente:

1. «cestillos blancos de purpúreas rosas»;
2. «infame turba de nocturnas aves».

Su estructura sería:

1. sust.+adj.+prep.+adj.+sust.
2. adj.+sust.+prep.+adj.+sust.

El primero tiene la estructura del quiasmo (en espejo), mientras el segundo responde a una estructura paralelística. Dámaso Alonso llama a esta simetría *bilateralidad* sintáctica.

2.2.2. Paralelismo estructural puede darse entre dos versos, como en el caso siguiente:

«infame turba de nocturnas aves,
gimiendo tristes y volando graves».

Su estructura es:

adj.+sust.+prep.+adj.+sust.
ger.+adj.+conj.+ger.+adj.

(12) V. *Poesía española*, p. 409.

El paralelismo estructural se verá mejor si numeramos con 1 y 2 la primera y segunda categoría de cada verso, que luego se repiten en el segundo miembro. En ambos casos la estructura es: 1+2-1+2.

Este tipo de análisis se puede aplicar a unidades métricas mayores, como estrofas o partes de poemas.

2.2.3. Forma de paralelismo bastante frecuente en poesía es la *anáfora*, que consiste en la repetición de la misma palabra al comienzo de varios versos:

«Hay una puerta que he cerrado hasta el fin del mundo.
Entre los libros de mi biblioteca (estoy viéndolos)
Hay alguno que ya nunca abriré» (Jorge Luis Borges).

2.2.4. Otro artificio estructural consiste en lo que Dámaso Alonso y Carlos Bousoño llaman *correlaciones*. Un ejemplo:

«Afuera el fuego, el lazo, el hielo y flecha
de amor que abrasa, aprieta, enfría y hierde», etc.
(Cervantes).

Los elementos del primer verso se corresponden uno a uno con los del segundo en una fórmula como esta:

A1(fuego)	A2(lazo)	A3(hielo)	A4(flecha)
↓	↓	↓	↓
B1(abrasa)	B2(aprieta)	B3(enfría)	B4(hiere)

El tipo de correlación más frecuente es el que Dámaso Alonso llama *correlación recolectiva*. Los miembros de la primera pluralidad (A1, A2, A3...) se encuentran repartidos por distintos lugares del poema y son recogidos al final en un grupo. Un ejemplo de Góngora:

Raya, dorado Sol, orna y colora
del alto monte la lozana cumbre;
sigue con agradable mansedumbre
el rojo paso de la blanca Aurora;

suelta las riendas a Favonio y Flora,
y usando, al esparcir tu nueva lumbre,
tu generoso oficio y real costumbre,
el *mar argenta*, las campañas *dora*,

para que desta vega el campo raso
borde saliendo Flérida de flores;
mas si no hubiere de salir acaso,

ni el monte *rayes, ornes ni colores*,
ni *sigas* de la Aurora el rojo paso,
ni el mar *argentés*, ni los campos *dores*».

La breve enumeración anterior nos da idea de la cantidad de relaciones que se pueden establecer en la estructura de un poema. El principio del paralelismo, en sus más variadas formas, tiene mucha importancia en la poesía. De forma sistemática ha sido estudiado por Samuel R. Levin, como veremos resumidamente a continuación, y por Roman Jakobson, en sus análisis de poesía popular (13).

2.3. Por su fundamento predominantemente sintáctico, creemos que es el lugar de resumir la teoría de Samuel

(13) De Roman Jakobson puede verse: *Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie; Le parallélisme grammatical et ses aspects russes; Structures linguistiques subliminales en poésie*, todos estos trabajos están en: *Questions de poétique*, París, Seuil, 1973. Traducido al castellano puede verse el análisis que hizo de un soneto de Charles Baudelaire junto con C. Lévi-Strauss, titulado *Los gatos de Charles Baudelaire*, Buenos Aires, Ed. Signos, y también en el volumen colectivo *Estructuralismo y literatura*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970, pp. 9 y ss.

R. Levin respecto al funcionamiento poético (14). Primero, una noción de lo que Levin entiende por *paradigma*, partiendo del entorno. Supongamos la siguiente frase, con un hueco sin cubrir:

«Pedro compró un ... para leer»

Es evidente que en el hueco sólo pueden aparecer palabras tales como: «periódico», «libro», «tebeo», «semanario», pero no otras. Las palabras citadas formarían un *paradigma de tipo I o clase de posición*. Además de por su posición, las palabras se pueden relacionar también por su significado o por su fonética. Por ejemplo, *libro* se puede relacionar con todas las palabras anteriores por su significado, y con «libre», «liebre», «labró», «niño», etc., por su fonética. Con todas estas palabras *libro* formaría un *paradigma de tipo II o natural*. La definición de *posición* es: lugar donde es posible la elección entre palabras de un paradigma. Por ejemplo, el hueco en la frase primera; o en el enunciado siguiente:

«Pedro ... un libro para leer»,

donde es posible elegir entre «compra», «compró», «comprará»... o «cogió», «vendió», «trajo», «trae», etc. Las *posiciones*, así definidas, pueden ser *equivalentes* de dos formas:

1) En el ejemplo:

«Sucede que entro en las sastrerías y en los cines»
(Neruda)

«en/las/sastrerías» y «en/los/cines» son *comparables* en tanto en cuanto desempeñan la misma función respecto a *entro*. Levin las llama *posiciones comparables*.

2) Sea el ejemplo:

«desnudos huesos y cenizas frías» (Góngora),
donde «desnudos» y «frías» ejercen la misma función respecto

(14) V. Samuel R. Levin, *Estructuras lingüísticas en la poesía*. Al final del libro hay una aplicación de la teoría de Levin a un soneto de Góngora, por F. Lázaro Carreter.

a «huesos» y «cenizas», respectivamente. Estas posiciones las llama Levin *paralelas*, puesto que se refieren a sintagmas distintos.

Con estas nociones ya se puede explicar que el principio estructural de la poesía consiste en el *emparejamiento* o *apareamiento* (en inglés *coupling*) de formas naturalmente equivalentes en posiciones equivalentes. Es decir, que en los dos tipos de posiciones que hemos llamado *comparables* y *paralelas* aparecerán palabras pertenecientes a un paradigma del tipo II o *natural* (relacionadas semántica o fonéticamente). Así, en los ejemplos que hemos visto, semánticamente «sastre-rías» y «cines» se relacionarían por un sema «locativo» (ambos designan lugares); «desnudos» y «frías» se relacionarían por el sema «carencia» (de vestidos y de calor, respectivamente). Por supuesto, la relación puede ser de oposición o simplemente fonética.

Con este funcionamiento explica Levin el mecanismo con el que actúa lo que Jakobson llama *función poética*. Dice éste: «La función poética proyecta el principio de equivalencia del nivel de la selección al nivel de la combinación». Entiéndase selección como paradigma, y combinación, como sintagma.

Cuando el poema sigue las reglas de la métrica, hay, además de las posiciones equivalentes vistas, una periodicidad de equivalencias impuestas por el *acento* y la *rima*. Quiere esto decir que las palabras que riman tendrán un parentesco fónico o semántico (fónico, por supuesto); y las palabras sobre las que caen los acentos métricos pueden estar relacionadas fónica o semánticamente.

Así, pues, posiciones *comparables* y *paralelas*, *acentos métricos* y *rima* crean una serie de apareamientos que son los que forjan la unidad del poema. Esto no quiere decir, ni mucho menos, que cuantos más apareamientos haya más poético es el texto, pues nadie tiene por lo más poético del mundo un eslogan publicitario, que es donde más se suele dar el empleo de este mecanismo.

Se habrá advertido ya que, si bien el fundamento de la teoría es esencialmente sintáctico, no está ausente la referencia a lo fonético y a lo semántico, con lo que este tipo de análisis, donde no hay una separación de fondo y forma, explica fenómenos que nosotros hemos agrupado en el capítulo anterior (aliteración, rima) y otros que veremos en el capítulo siguiente (relación semántica entre las palabras de un texto).

3. La cuestión que se había planteado en el capítulo anterior respecto a un posible valor simbólico de los fonemas o de las palabras vuelve a plantearse ahora. ¿Hay un valor constante para cada tipo de estructura de la frase? ¿Hay una relación entre la estructura de la frase y el tema?

3.1. Amado Alonso cree que el ritmo de la frase es la expresión del pensamiento: «El ritmo de toda prosa consiste en una sucesión de movimientos orgánicos dispuestos en tensiones y distensiones. Estos movimientos son la manifestación motora del interés y participación con que nuestra fisiología sigue la marcha lineal de nuestro pensamiento idiomático. Son, pues, movimientos de afección o emocionales». Cada tipo de prosa en particular tendrá su explicación. Veamos cómo comenta la prosa del Valle-Inclán de la primera época: «En la primera época, con la marcha pausada de sus frases, con la distribución contrapesada de las masas fónicas, con el juego de correspondencia de las cadencias y alzas de la voz y de las tensiones orgánico-rítmicas; en fin, con el tratamiento autoacadémico de la musicalidad, se denuncia una actitud de desdén para la vida, y una intención esteticista, de pintor que echa la cabeza hacia atrás para ver cada pincelada; en suma: de alejamiento y de contemplación en perspectiva artística» (15). Y así irá explicando distintas actitudes de acuerdo con el

(15) V. *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1965, 3.^a ed., pp. 300-301 y 312.

cambio en la estructura de la prosa de Valle-Inclán. Con esto creemos que queda ilustrado un tipo de interpretación estilística del ritmo sintáctico. Naturalmente, antes de dar su explicación, Amado Alonso ha analizado técnicamente el ritmo de la prosa de Valle-Inclán.

3.2. Carlos Bousoño ha intentado desentrañar el dinamismo de la expresión sintáctica mediante unas observaciones mitad gramaticales, mitad psicológicas. En resumen, su teoría se puede reducir a lo siguiente: hay *dinamismo positivo* en una expresión siempre que ésta nos obligue a la lectura rápida; y habrá *dinamismo negativo* cuando la estructura de la frase nos obligue a una lectura lenta. En general, el dinamismo positivo viene dado por las partes de la oración que transportan nociones nuevas (verbos principales y sustantivos); por palabras que signifiquen «alto, arriba, subir», que se suelen asociar con lo bueno y alegre; por el clímax, gradación ascendente y exclamación. El dinamismo negativo viene dado por las partes de la oración que sólo matizan (adjetivos, adverbios, todo elemento reiterativo, verbos subordinados y formas no personales); por elementos que significan «bajo, abajo, descender», normalmente asociados a lo malo y triste. Previamente ha hecho una asimilación de «lentitud» a «tristeza», y de «velocidad» a «alegría» (16). Solamente diremos que nos parecen arriesgadísimas las observaciones y asociaciones psicológico-lingüísticas de Carlos Bousoño, sobre todo si se quiere dar con ello un modelo operativo del dinamismo expresivo, con validez universal. Un ejemplo de dinamismo positivo serían los siguientes versos de Vicente Aleixandre:

«Días, noches, ponientes, madrugadas, espacios,
ondas nuevas, antiguas, fugitivas, perpetuas,
mar o tierra, navío, lecho, pluma, cristal,
metal, música, labio, silencio, vegetal,
mundo, quietud, su forma. Se querían: sabedlo».

(16) V. *Teoría de la expresión poética*, I, pp. 337-360.

Con dinamismo negativo se pueden citar los versos de Alexandre con que lo ejemplifica Bousoño:

«Y vi la nube alejarse, densa, oscura, cerrada,
silenciosa, hacia el meditabundo ocaso sin barreras...»

4. Hemos visto en este capítulo algunas disposiciones especiales de la frase y del período sintáctico que pueden ser utilizadas en la «literatura» para hacernos patente la forma del mensaje, ya mediante dificultades estudiadas con vistas a la descodificación, ya mediante creación de simetrías que marcan el discurso como intencional. Pero estos mecanismos se pueden dar también fuera de la lengua literaria. Sólo tienen valor en cuanto que señalan al discurso como trabajado de una determinada manera. En este sentido, la métrica para la poesía constituye la convención mayor, y no es casual la pervivencia del verso bajo las formas más renovadas. En cuanto al valor expresivo de estos artificios, no creemos que se les pueda asignar ninguno en especial, aparte del convencional.

Ofrecemos los siguientes versos de Vicente Huidobro como ejemplo de algunos de los mecanismos estudiados en este capítulo:

«Basta señora arpa de las bellas imágenes
De los furtivos como iluminados
Otra cosa otra cosa buscamos
Sabemos posar un beso como una mirada
Plantar miradas como árboles
Enjaular árboles como pájaros
Regar pájaros como heliotropos
Tocar un heliotropo como una música
Vaciar una música como un saco
Degollar un saco como un pingüino
Cultivar pingüinos como viñedos
Ordeñar un viñado como una vaca» etc.

III LA SIGNIFICACION

0. INTRODUCCION.

1. Cambio de sentido: tropos.

1.1. Clases de tropos.

1.2. La metáfora.

1.2.1. Estructura de la metáfora.

1.2.2. Forma de la metáfora.

1.2.3. Tropos de tipo metafórico: oxímoron y antífrasis.

1.2.4. Antonomasia, sinestesia y comparación.

1.3. La metonimia.

1.3.1. La sinécdoque.

1.4. Conclusión.

2. Isotopías del contenido.

2.1. Ch. Bally: campo asociativo.

2.2. Estructura del léxico.

2.3. Tema y tono del texto.

3. Valor estilístico de los instrumentos estudiados.

4. Resumen.

III LA SIGNIFICACION

0. INTRODUCCION

0.1. El presente capítulo estará dedicado al estudio de la *significación* (v. INTRODUCCION, 5.2.), es decir, al estudio del sentido dentro del sistema lingüístico. De acuerdo con la lingüística contemporánea, dice T. Todorov que hay que distinguir, en relación con un texto, dos tipos de cuestiones semánticas (formales y sustanciales) que se relacionarían con las siguientes preguntas, respectivamente: ¿cómo significa un texto?; ¿qué significa un texto? A la primera pregunta respondería la semántica lingüística. La segunda, semántica sustancial, está relacionada con problemas que tienen que ver con el mundo (el referente) y con reglas de género y verosimilitud a las que nos referiremos someramente en el próximo capítulo (1). Así pues, en el presente apartado trataremos del cómo significa un texto, de su semántica lingüística, de su significación en relación con el sistema lingüístico.

0.2. ¿Cómo puede significar un texto? Podemos decir que el texto crea nuevos sentidos desplazando las palabras de su sentido habitual en la lengua comunicativa o forzando la significación del signo con asociaciones no habituales. Es el procedimiento que tradicionalmente se ha designado con el nombre de TROPO. Sería como la creación de una dimensión

(1) V. *Poétique*, pp. 32-39.

vertical (paradigmática) en el texto: una palabra nos obliga a salir del texto, a ir al sistema lingüístico para comprender por qué está allí junto a unas palabras determinadas: es el caso de la metáfora. El otro procedimiento se situaría en la dimensión horizontal (sintagmática) del texto, y consistiría en la creación de una coherencia significativa entre todos los sentidos que aparecen, mediante la utilización de palabras que semánticamente entrarían en el mismo *campo*. Se trata de una redundancia de *sentidos* debida a la comunidad de semas en las palabras del texto (recordemos el mecanismo del *emparejamiento*, estudiado en el capítulo anterior, como uno de los procedimientos que crea relaciones entre las palabras de un poema). Son ISOTOPIAS semánticas o del contenido (ya hablamos de isotopías en el capítulo dedicado a la palabra).

Tenemos que volver a repetir lo de siempre: no se trata de mecanismos «especiales» que sólo funcionen en la literatura y den a ésta su carácter específico. Todos los tipos de cambio de sentido han sido, y son, muy utilizados cada vez que la lengua necesita designar algo nuevo. De muy reciente creación es la metáfora que designa la actitud de parte de la juventud ante los problemas públicos: PASOTISMO.

En el presente capítulo vamos a tratar, pues, de *tropos* y de *isotopías del contenido o campos asociativos*. Al final diremos algo sobre su valor.

1. Como ya hemos dicho, con el nombre de *tropo* se designaba el cambio de sentido de una palabra. Lázaro Carreter lo define así: «Figura consistente en que una palabra es empleada en un sentido que no es habitual o normal» (2). El problema puede surgir cuando tratemos de fijar una cosa tan móvil como «sentido habitual o normal». Nosotros tampoco tendremos por *tropo* aquel cambio de sentido que ya haya sido aceptado en la lengua, es decir, aquellas metáforas o metoni-

(2) V. *Diccionario de términos filológicos*.

mias que se han lexicalizado. Ejemplo: «cabeza (de ganado)», sinécdoque que hoy es comprensible para cualquier hablante de español. E incluso para un lector familiarizado con la literatura tampoco crea ningún sentido nuevo el llamar «perlas» a los «dientes», asociación tópica dentro de una tradición lírica. Como criterio, pues, más o menos objetivo para la determinación de la existencia de cambio de sentido, diremos que se da tal cambio cuando existe dificultad de interpretación de un texto, de acuerdo con el contraste del sentido que unas determinadas palabras tienen en el funcionamiento «normal» del lenguaje y el que puedan tener en el texto en cuestión. Es decir, que para entender tal texto es necesaria una operación de *reducción* o «traducción» a lenguaje «normal». Cuando leemos en César Vallejo: «Vanse de su piel, rascándose el sarcófago en que nacen», no deja de crearnos cierta dificultad la palabra *sarcófago*, pues nadie «nace» en un «sarcófago». Entonces habrá que *reducir* en el verso la palabra *sarcófago* a *cuerpo, que contiene un ser muerto*, por ejemplo.

1.1. Fijada, más o menos, la noción de tropo o cambio de sentido, conviene saber si hay distintas clases de tropos y si es posible una clasificación. La retórica tradicional distinguía bastantes clases de tropos, y entre los más frecuentemente diferenciados se pueden citar: sinécdoque, antonomasia, metáfora, metonimia y oxímoron. El criterio de esta diferenciación tradicional suele estar en la relación signo-referente.

Se han ensayado, sin embargo, otros criterios para la clasificación de los tipos de cambio de sentido. Así, Ullmann habla de cambios semánticos basados en la asociación de sentidos, y estos sentidos pueden relacionarse por semejanza (metáfora) o por contigüidad (metonimia). Como vemos, la base de esta división está en la distinción de Saussure entre paradigma y sintagma (similitud y contigüidad, respectivamente) (3). Jakobson, basándose también en los principios de

(3) V. *Semántica*, Madrid, Aguilar, pp. 218 y ss.

semejanza y contigüidad como ordenadores del funcionamiento lingüístico, distingue los dos mismos tipos de tropos que Ullmann: metáfora (semejanza) y metonimia (contigüidad) (4).

Entre nosotros es de destacar el esfuerzo de José Antonio Martínez García para formalizar la distinción apoyándose en mecanismos exclusivamente lingüísticos. Basándose en el tipo de *reducción* (v. 1.), diferencia Martínez García la metáfora y la metonimia del siguiente modo:

a) La metonimia se caracterizaría porque en la reducción aparecen todos los miembros de la figura. Ejemplo:

«agua rectangular» = «agua (de un recipiente) rectangular»
(Jorge Luis Borges)

b) En la reducción de la metáfora el término metasémico (metafórico) no aparece. Ejemplo:

«El viento que nunca *duerme*» = «el viento que nunca cesa»
(F. G. Lorca)

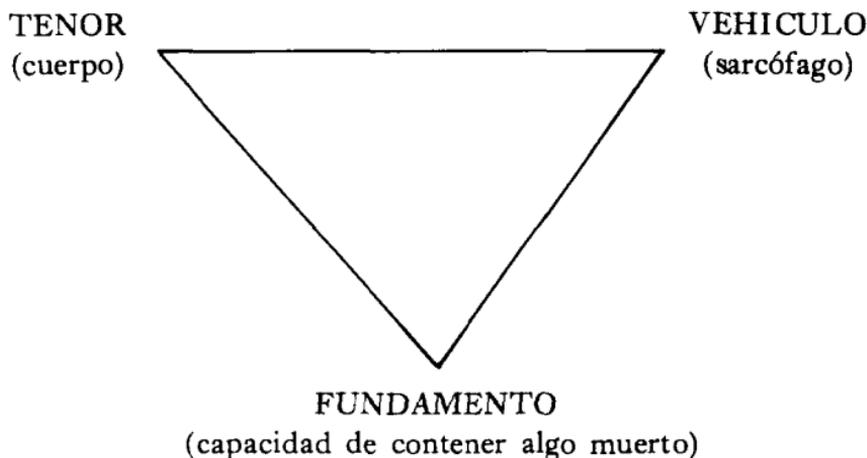
Los tropos tradicionales se reparten en una de estas dos clases de reducción. A pesar de los problemas que estas distinciones no dejan de plantear, nosotros seguiremos la doble división por parecernos más simple y más de acuerdo con la teoría lingüística.

1.2. Según lo dicho, la metáfora será un cambio de sentido basado en la relación de semejanza entre los términos comparados. Se presentan como idénticos dos términos distintos (Lázaro). No se trata, pues, de una comparación explícita (imagen), sino de una identificación. De todas formas, hay que advertir que muchas veces se emplea «imagen poética» como término general que engloba cualquier tipo de comparación o cambio de sentido. También se habla de «símbolos» de un autor o una época (metáforas o imágenes que siempre tienen el mismo significado en determinado autor o en una época).

(4) V. Roman Jakobson, *Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos*, en *Fundamentos del lenguaje*, Madrid, Ayuso, pp. 99 y ss.

Sólo queremos llamar la atención sobre la confusión terminológica, que cambia de un crítico o un teórico a otro. A nosotros, pues, nos es suficiente que haya una relación de semejanza para que hablemos de metáfora.

1.2.1. En la estructura de la metáfora se suelen distinguir el término que se compara y el término con el que se compara. En el ejemplo de Vallejo, citado en 1., el término que se compara es «cuerpo» y el término con el que se compara es «sarcófago». El término que se compara se llama término *metaforizado* (Lázaro) o *tenor* (Richards), y aquello con lo que se compara se llama término *metafórico* (Lázaro) o *vehículo* (Richards). En la estructura de la metáfora también conviene especificar la semejanza en virtud de la cual se identifican uno y otro término. En el caso del ejemplo de Vallejo creemos que la semejanza se puede formular así: «capacidad de contener algo (un ser) muerto». Richards llama a la semejanza *fundamento* (5). Gráficamente, la metáfora de Vallejo que venimos comentando se puede representar así:



(5) V. S. Ullmann, *Semántica*, p. 240, y F. Lázaro, *Diccionario*, s. v. metáfora.

1.2.2. Por motivos pedagógicos damos una selección resumida de la clasificación de las formas de la metáfora hecha por Christine Brooke-Rose (6).

A. METAFORA DEL NOMBRE

1. *Sustitución simple*: el término metaforizado no aparece explícito, sino que se extrae del contexto. Como ejemplo puede servir el verso citado de César Vallejo, donde «cuerpo» no aparece, sino que se extrae de «rascarse» y «nacer». Este es el tipo de metáfora en que la interpretación puede prestarse a mayores discusiones. ¿Podría pensarse en «piel», en vez de «cuerpo», en el ejemplo citado?

2. *Metáfora de reclamo*: el término metafórico sustituye a un contenido antes mencionado:

«¡Ah, maravilla lúcida de tu *cuerpo* cantando,
destellando de besos sobre tu piel despierta:
bóveda centelleante, nocturnamente hermosa,
que humedece mi pecho de estrellas o de espumas!» (Vicente Aleixandre).

3. *Metáfora copulativa*: *A* (metaforizado) es *B* (metafórico):

«un *cuento* que ahora para mí es *lamento*» (C. Rodríguez).

4. *Metáfora metamórfica*: *C* cambia *A* en *B*:

«Estás en mí, con tu *agua*

que poco a poco *hace feraz* el *llanto*» (C. Rodríguez).

(*A*: llanto; *B*: feraz; *C*: agua).

5. *Metáfora del genitivo*: *B* pertenece a, se deriva de, se encuentra en *C* (la relación sugiere *A*):

(6) V. Marcello Pagnini, *Estructura literaria y método crítico*, pp. 79-82. V. también Alarcos Llorach, *La poesía de Blas de Otero*, pp. 81-82.

«esta *fiesta* de tus labios, de
tu carne que es susurro y es cadencia» (C. Rodríguez).
(B: fiesta; C: labios; A: susurro).

6. *Metáfora por aposición:*
«collar, cascabel ebrio
para tus manos suaves como las uvas» (Neruda).

B. METAFORA DEL VERBO

«El día de los desventurados, el día pálido *se asoma*
con un desgarrador olor frío, con sus fuerzas en gris,
sin cascabeles, *goteando* el alba por todas partes:
es un naufragio en el vacío, con un alrededor de llanto»
(Pablo Neruda).

C. METAFORA DEL ADJETIVO

«ataúdes subiendo el río *vertical* de los muertos,
el río *morado*» (P. Neruda).

Por supuesto, esta clasificación no tiene más valor que el de ejemplificar algunas formas en que se puede presentar la metáfora. Pero no siempre que hay una forma de este tipo habrá metáfora.

1.2.3. En los tropos de tipo metafórico cabe incluir también el *oxímoron* y la *antífrasis*. El *oxímoron* resulta de una contradicción entre dos palabras vecinas, que suelen ser un sustantivo y un adjetivo. El ejemplo de Octavio Paz no necesita mayor aclaración:

«La lluvia no te moja
Eres la llama de agua» (llama que no quema).

La *antífrasis* consiste en exponer una idea por la idea contraria, con intención irónica normalmente. Ejemplo: «¡Ya! ¡Me lo creo todo!», cuando no se cree nada. Evidentemente, *creer* significa «no creer; y *todo*, «nada».

1.2.4. Hay una serie de figuras de la retórica tradicional cuya pertenencia al campo metafórico o al campo metonímico no es clara (7). Es el caso de la *antonomasia*, la *sinestesia* o la *comparación*.

La *sinestesia* consiste en la fusión de impresiones correspondientes a varios sentidos. Ejemplo:

«Hay una noción de lágrimas y *cálidas palabras*»
(V. Huidobro).

Como una metáfora con tendencia a la lexicalización funciona la *antonomasia*, que Lázaro Carreter define así: «Sustitución de un nombre por el de una cualidad que le corresponde de manera inconfundible». Por eso se ha tenido también por una figura del campo metonímico (sinécdoque). Ejemplo: «el Orador» (Cicerón).

También puede consistir en la sustitución de un nombre común por un nombre propio. Ejemplo: «Es un Cicerón» (buen orador); o «¿Conoce usted la Babilonia londinense?» (=grande y lujosa Londres) (Valle-Inclán).

En cuanto a la *comparación*, tres tipos se pueden distinguir: *a*) comparaciones ya semantizadas, donde no se da ningún cambio de sentido y no se sienten ya como figuras: «Trabaja como un negro/una mula»; *b*) comparaciones que se pueden llamar «verdaderas»: «Es tan guapa como su madre» (a no ser que la hija sea fea, y entonces el sentido cambia

(7) V. José Antonio Martínez García, *Propiedades del lenguaje poético*.

totalmente, pues sólo sería explicable la frase irónicamente). En estas comparaciones están expresados todos los elementos que fundamentan la comparación y por eso no hay cambio de sentido de ninguna palabra. c) Comparaciones metafóricas. Compárense las frases siguientes:

- 1 «Los cuchillos son alargados como ríos»
- 2 «Los cuchillos son como ríos»
- 3 «Los ríos de los cuchillos».

La diferencia de la frase 1 respecto a 2 y 3 está en que mientras en 1 no hay ninguna dificultad de comprensión, en 2 tenemos una comparación en la que hay que suplir la cualidad (los semas) en virtud de la que se asemejan (la forma alargada), y en 3 la forma es claramente metafórica. Sólo 2 y 3 serían figuras metafóricas. Todavía se podría formar la frase: «En la mano un río de acero...», donde tendríamos el tipo de metáfora que hemos descrito como de «sustitución simple» (v. 1.2.2.). Y ahora léanse los siguientes versos de Neruda:

«afilad los *cuchillos* que guardasteis,
ponedlos en mi pecho y en mi mano,
como un río de rayos amarillos».

En el ejemplo de Neruda se trata de una comparación metafórica (caso 2) o imagen. Pero no todos los casos de comparación constituyen figuras, y por eso se advirtió en la definición de la metáfora. De todas formas, las confusiones entre imagen, metáfora y comparación son bastante frecuentes en la terminología de muchos autores que suelen designar con el nombre de *imagen* cualquier tipo de metáfora y comparación (8).

(8) V., por ejemplo, Alarcos Llorach, *La poesía de Blas de Otero*, p. 81.

1.3. Trataremos ahora brevemente de los cambios de sentido basados en la contigüidad, cuyo prototipo es la *metonimia*. Tradicionalmente se define como la figura que «consiste en designar una cosa con el nombre de otra, que está con ella en una de las siguientes relaciones: a) *causa a efecto*: vive de su trabajo; b) *continente a contenido*: tomaron unas copas; c) *lugar de procedencia a cosa que de allí procede*; el jerez; d) *materia a objeto*: una bella porcelana; e) *signo a cosa significada*: traicionó su bandera; f) *abstracto a concreto, genérico a específico*: burló la vigilancia, etc.» (9).

Ya dijimos antes que, según Martínez García, lo característico de estas figuras es su reducción, en la que aparecen todos los términos. Así, en los ejemplos citados:

Vive de su trabajo = vive (del dinero) de su trabajo.

Toman unas copas = toman unas copas (de vino, licor...).

Toman un jerez = toman (una copa de vino de) Jerez.

Una bella porcelana = una bella (vasija de) porcelana.

Traicionó su bandera = traicionó la bandera (de su país).

Burló la vigilancia = burló la vigilancia (del guarda).

1.3.1. La otra figura tradicional dentro de la serie de cambios por contigüidad es la *sinécdoque*, que consiste en poner el todo por la parte o la parte por el todo. Ejemplo: «un lienzo» (= un cuadro). Ya hablamos antes de la duda de la inclusión de la antonomasia en este apartado. Otra figura que se puede incluir en esta serie es la *hipálage*, que consiste en aplicar a un sustantivo un adjetivo que corresponde a otro sustantivo de su sintagma. De Jorge Luis Borges citamos estos ejemplos:

(9) V. Lázaro Carreter, *Diccionario*.

«El río innumerable de los años» = el río de los años innumerables.

«Yo fatigo sin rumbo los confines

De esta alta y honda biblioteca *ciega*» = Yo ciego (quizá convenga recordar que Jorge Luis Borges no puede leer por estar casi completamente ciego).

«Al errar por las lentas galerías» = al errar lento por las galerías. Como vemos, la reducción se consigue cambiando de orden las palabras y haciendo la nueva concordancia.

1.4. No nos vamos a detener más en los llamados *tropos*. Solamente vamos a recordar que en el capítulo I tratamos de los juegos de palabras, que sin duda giran en torno al sentido, pero que no se incluyen aquí porque no suponen ningún cambio de sentido, o un sentido que haya que buscar fuera, ni exigen una reducción.

Para finalizar este apartado, diremos que las ideas básicas que hay que retener (más que los nombres) son las siguientes: primero, que los cambios de sentido (detectados por una dificultad en la descodificación según los usos «normales» del lenguaje) se pueden reducir a dos tipos principales (metafóricos y metonímicos); segundo, que los «tropos» de tipo metafórico se caracterizan por establecer entre significados semejanzas que normalmente no existen en la lengua «común», y por la desaparición de un miembro en la reducción de la figura; tercero, que la serie metonímica se caracteriza por el establecimiento de semejanzas entre significados basadas en relaciones de contigüidad de estos significados en la lengua «común», y por la no desaparición de ningún miembro en la reducción; y cuarto, que hemos mencionado una serie de figuras cuya pertenencia a uno de estos dos campos sólo se podrá decidir muchas veces con el análisis del ejemplo concreto y que, aun así, siempre es posible la discusión. Como vemos, se está muy lejos de una dilucidación de la naturaleza lingüística de lo que se ha llamado «tropo», y de esto da testimonio la poca claridad

de las clasificaciones antiguas y modernas. De todas formas, creemos que los conceptos de similitud y contigüidad nos pueden ser útiles para el estudio del cómo significa un texto.

2. Dijimos que el texto significa también mediante la creación de lo que podemos llamar *isotopías* del contenido o reiteraciones de unidades semánticas mínimas (semas o rasgos semánticos). En este sentido, nos va a ser muy útil recordar lo que Saussure llama relaciones *asociativas* y que después se han llamado relaciones *paradigmáticas*. Dice Saussure: «Por otra parte, fuera del discurso, las palabras que ofrecen algo de común se asocian en la memoria, y así se forman grupos de palabras en el seno de los cuales reinan relaciones muy diversas». La sede de estas relaciones «está en el cerebro y forman parte de ese tesoro interior que constituye la lengua de cada individuo» (10). Un ejemplo: la palabra *profesor* se puede asociar en un orden indeterminado con gran número de palabras, tomando como base múltiples relaciones, ya del significante, ya del significado. Así, por su *raíz*, *profesor* lo podemos asociar con: profesión, profesar, profesora, profesorado, profesionalizar, profesionalización...; por su *sufijo*, se puede asociar con: impresor, corredor (y todas las palabras con sufijo *-or*); por su *significado*, con: enseñante, maestro, docente; por simple asociación de imágenes *acústicas*, con: motor, dolor, doctor...

2.1. Esta idea de Saussure es recogida por Charles Bally y ampliada en lo que él llama *campo asociativo*, basado en el conjunto de las asociaciones de una palabra con otras palabras y de las evocaciones o connotaciones que una palabra despierta, es decir, en todo en lo que dicha palabra induce a pensar. Así, la palabra «buey» nos puede sugerir: 1) toro, vaca, res,

(10) V. F. de Saussure, *Curso de lingüística general*, Losada, p. 208.

cuerno, rumiar...; 2) labor, arado, yugo; 3) fuerza, tenacidad, trabajo paciente, lentitud, pasividad (11). El *campo asociativo* de Bally no se limita, pues, a lo estrictamente lingüístico y, dado su carácter abierto, algunas asociaciones pueden no tener que ver nada más que con una experiencia individual. Lingüísticamente, se puede decir que un campo asociativo se basa en: los sinónimos, antónimos y homónimos de una palabra; en los términos semejantes en cuanto al sonido o al sentido; y en los términos que entran en las mismas combinaciones habituales. Por supuesto, el número de elementos asociados es muy variable.

2.2 En cuanto al léxico, conviene decir que las palabras de una lengua están como repartidas en el *tiempo* (arcaísmos y neologismos serán los extremos de esta repartición); en el *espacio* (diferencias dialectales); en *capas sociales* diferentes (cada grupo tiene sus palabras que lo identifican); en la *escritura* (distintos estilos). De aquí cuatro tipos de variaciones internas en el texto que pueden perturbar su homogeneidad, según Leiv Flydal:

1. Las interferencias *diacrónicas*, debidas a la coexistencia de términos tomados de sistemas léxicos de épocas distintas;

2. Las interferencias *diatópicas*, producidas por la combinación de términos cuyas áreas geográficas de utilización no son las mismas;

3. Las interferencias *diatráticas*, donde interviene la percepción contrastada de hechos lexicológicos con distinto valor socio-cultural;

4. Las interferencias *diafásicas*, que en el interior de un mismo «estrato» diferencian el «estilo» utilizado (12).

(11) V. Pierre Guiraud, *La semántica*, México, F. C. E., p. 75; y S. Ullmann, *Semántica*, pp. 270-272.

(12) V. Daniel Delas et Jacques Filliolet, *Linguistique et poétique*, Paris, Larousse, 1973, p. 99.

2.3. Pues bien, una vez caracterizado el campo asociativo, podemos decir que cada campo nos dará el *tema* del texto o de un fragmento. Lo que definiría el tema sería la repetición de esos rasgos semánticos, en virtud de los cuales se ha formado el campo asociativo. Es decir, se trataría de reagrupar las palabras del texto que pertenecen a un mismo campo asociativo. Entonces, en un texto tendremos uno o varios temas. Podemos encontrarnos con que hay palabras que pertenezcan a varios campos distintos, o que incluso todas las palabras en bloque se puedan interpretar como características de un campo o de otro. Se trataría de un caso de pluralidad de lecturas o interpretaciones, caso tan frecuente en el texto literario.

Por otro lado, la homogeneidad o heterogeneidad de las palabras de un texto, de acuerdo con las referencias que hemos dado en 2.2., definirían el *tono* del texto, que en su estado puro respondería a los tipos: arcaico/actual; dialectal/estándar; «alto»/«bajo»; literario/familiar. Claro que las dicotomías no son exactas, las diferencias no son tajantes y todas las combinaciones son posibles (13).

3. Ahora dos palabras sobre el valor de los instrumentos estudiados en este capítulo. Como siempre, no se puede decir que la utilización de «tropos» caracterice el lenguaje literario frente al lenguaje común. El uso de los tropos es un recurso de la lengua común también para cubrir sus nuevas necesidades significativas. Sin embargo, el recurso a la metáfora o a la metonimia cumple una función muy importante dentro de la literatura. Recordemos que la función poética llamaba la atención sobre el mensaje. Recordemos también que hemos dado como criterio para decidir sobre la existencia de una

(13) El *tema* y el *tono*, de que hablamos aquí, se corresponde con lo que François Rastier llama *isotopías semémicas* o *isotopías horizontales* e *isotopías léxicas*, respectivamente. V. A. J. Greimas y otros, *Ensayos de semiótica poética*, pp. 113 y 133.

figura la existencia o no de dificultad de comprensión, de interpretación. Entonces, si existe dificultad de comprensión, está claro que el mensaje se nos hará más patente. La figura será, pues, un instrumento muy poderoso de la función poética. Pero advirtamos de nuevo que tampoco la función poética es exclusiva del lenguaje literario.

En la misma línea de reforzamiento de la función poética están las iteraciones léxicas y semánticas, que llaman la atención sobre un tema o sobre su ambigüedad, propiedad que se ha asignado también al texto literario.

4. Para resumir, recordamos que el texto significa mediante dos procedimientos: cambiando el sentido o haciéndolo reiterativo. Dos mecanismos generales hay para cambiar el sentido: por la semejanza (metáfora) o por la contigüidad (metonimia). El sentido se hace reiterativo: por la redundancia de semas en palabras que pertenecen al mismo campo (isotopía semántica: *tema*) y por la repetición de palabras que pertenecen a un mismo tipo de léxico (isotopía lexemática: *tono*).

IV. LA DESIGNACION

0. INTRODUCCION.
1. Normas del género literario.
2. Temática de la literatura.
3. Figuras referenciales.
 - 3.1. Lítotes.
 - 3.2. Reticencia y suspensión.
 - 3.3. Hipérbole.
 - 3.4. Pleonasma.
 - 3.5. Antítesis.
 - 3.6. Eufemismo.
 - 3.7. Alegoría, parábola, fábula, prosopopeya.
 - 3.8. Ironía.
 - 3.9. Paradoja.
 - 3.10. Lógica y tiempo.
4. La literatura como referente del texto: intertextualidad.
 - 4.1. Concepto de intertextualidad.
 - 4.2. Un ejemplo: fray Luis y Rubén Darío en Blas de Otero.
 - 4.3. Frases hechas en Blas de Otero.
 - 4.4. Temas y convenciones.
5. Conclusión.

IV. LA DESIGNACION

0. INTRODUCCION

0.1. Habíamos dicho que por *designación* entendíamos la referencia del lenguaje a una realidad extralingüística. Por supuesto, para poder describir o comprender la forma en que el lenguaje designa la realidad, es imprescindible la protección, el conocimiento del contexto en que se da el hecho lingüístico. De otra forma, cuando decimos, por ejemplo, «es un perro», nunca podremos saber si la frase es una aseveración respecto a un animal que, efectivamente, es un *perro* o si se trata de un hombre que es «vago». En sí, pues, toda frase desprovista de su contexto es ambigua.

0.2. Si algún funcionamiento del lenguaje está desprovisto de su contexto por principio, éste es el lenguaje literario. La obra literaria se caracterizará en relación con el mundo real por su ambigüedad. Nunca se podrá decir si es verdadera o es falsa. Entonces, de lo único de lo que se puede hablar es de una *verosimilitud*, que hay que entender como una acomodación del texto a unas reglas de género o a lo que el lector tiene por verdadero. Es decir, el texto se acomodará, no a la realidad, sino a unas *normas textuales* que son exteriores al mismo. De aquí que el *realismo* de una obra cambie con el variar de las reglas de un género o de la opinión de los lectores. Recuérdese cómo muchas veces los movimientos nuevos en literatura se

presentan como más *realistas* que sus antecesores, a los que califican de «falsos», «literarios»... En definitiva, la obra literaria es una «ficción». Esta ficción se basa en mecanismos de inserción de la realidad en el texto, en falsedades o verdades respecto a lo que la opinión común tiene por verdadero o por falso y respecto a unos *temas* que se aceptan como literarios o no.

Daremos, pues, unas orientaciones muy imprecisas sobre la referencia del texto a una *norma* exterior, no a la *realidad*.

1. Sabido es que cada género literario tienen sus normas, en virtud de las cuales se habla de épica, lírica, teatro o novela. Estas normas suponen una forma peculiar de acotar el mundo, los problemas, y de señalar las formas en que deben ser tratados. No vamos a entrar aquí en las peculiaridades técnicas de cada uno de estos géneros. Lo que sí hay que tener en cuenta, al analizar un texto, es la medida en que se ajusta o no a uno de estos géneros. Es conocida la confusión de los géneros tradicionales que hoy caracteriza gran parte de la producción literaria. Una novela, hoy, no describe la realidad a la manera como se describía en el siglo XIX. Y lo mismo se puede decir de la poesía o del teatro. El concepto de tiempo y lo que se entiende por «historia» ya no son los mismos. Un único hecho puede ser narrado por distintos personajes en tiempos distintos; un mismo personaje puede ser «yo», «tú» o «él». Si novelas de este tipo las juzgamos con los criterios de la novela «realista» del siglo XIX, sólo se podría llegar a la conclusión de que no son novelas. Incluso la realidad estudiada no es la misma. En la novela realista se piensa en una realidad «única», dada de antemano, que el autor «copia». En parte de la novela del siglo XX se tratará de un análisis de esa realidad desde todos los puntos de vista, o de la introspección en una realidad puramente psíquica. Y todo esto se consigue por medio de mecanismos lingüísticos: los verbos, los pronombres, los diálogos, el estilo directo, indirecto o indirecto libre, el

narrador... son otros factores que intervienen en la inserción del mundo (referente) en la ficción. Con relación a estas normas, más o menos generales en una época determinada, una obra puede ser calificada de innovadora.

Lo mismo se puede decir de la poesía, donde el poeta está presente con su «yo» en el poema; donde unos temas predominan claramente sobre otros, o donde el tono de la expresión raramente será vulgar, la descripción no será igual que en una novela ni se juzgará imprescindible. La caracterización del individuo es muy diferente de la que se hace en teatro o novela. Todo esto son normas que pesan en el lector tanto como en el escritor, que muy frecuentemente no inventa el género en el que escribe.

2. Otra cuestión es la de los temas que tradicionalmente se han tratado en un género. ¿Es posible una tipología de los temas literarios? Un texto se situará dentro de una tradición temática, que supone la apropiación de parcelas de realidad, y respecto a ella será comprendido. Todos estos problemas están aparentemente más relacionados con la historia literaria, pero es que el texto se sitúa en una historia, a partir de la cual puede ser entendido mejor. Las concordancias o las diferencias respecto a otros tratamientos del mismo tema surgirán de la comparación del texto con esta realidad literaria extratextual.

3. Veremos ahora algunos procedimientos lingüísticos que sólo son comprensibles a partir del conocimiento del referente. Seguiremos a Dubois y otros, en su *Rhétorique générale*, y vamos a enumerar las figuras que ellos llaman *metalogismos*. Estas figuras retóricas hacen alusión al contexto y/o al referente, se dan en una o varias palabras, sometidas a la prueba de la verdad, dan el resultado de «falso», y su entidad es circunstancial.

3.1. La *lýtotes* consiste en negar lo contrario de lo que se quiere afirmar. Muchas veces el negar supone afirmar con más intensidad, y frecuentemente no falta la ironía en este proceder. Ejemplos muy frecuentes en el habla son: «Se llevó un susto no pequeño» (= ¡menudo susto se llevó!); «nadie lo ignora» (= todo el mundo lo sabe). Como lýtotes se puede considerar la fórmula: «No diré nada de sus virtudes...», donde el «no diré» está negando precisamente la afirmación y enumeración de cada una de las virtudes que normalmente sigue.

3.2. La *reticencia* consiste en una interrupción del discurso. Si sólo es transitoria, se llama *suspensión*:

«Mis ojos vagabundos,
mis ojos infecundos...
no han visto el mar mis ojos,
no he visto el mar!» (León de Greiff).

Con los puntos suspensivos se indica que hay algo más de lo que se dice. Incluso el silencio total puede ser expresivo de mucho y por eso se habla, a veces, de «silencios elocuentes». Es decir, que el discurso puede valerse del no-discurso para designar algo que el contexto nos dará a conocer.

3.3. Hemos visto en 3.1. que la lýtotes puede servir para afirmar con más intensidad, y en este caso se desplaza hacia la *hipérbole*, figura que consiste en una exageración más allá de lo verosímil:

«érase un naricísimo infinito» (Quevedo).

La hipóbole puede ir unida a otras figuras como, por ejemplo, la metáfora en: «voluntad de hierro», donde, si se toma como punto de partida el referente, es falso que la voluntad sea de hierro, y es inverosímil.

3.4. El uso de palabras superfluas, redundantes, se llama *pleonasm*o. Ejemplo: «Yo mismo lo vi con mis propios ojos.» En este sentido, desde el punto de vista referencial, una repetición es pleonástica.

3.5. La *antítesis* consiste en la contraposición de dos pensamientos de amplitud sintáctica arbitraria (palabras, frases, períodos). Esta figura está emparentada con el oxímoron, que vimos en el capítulo anterior.

«Busco en la muerte la vida,
salud en la enfermedad,
en la prisión libertad,
en lo cerrado salida
y en el traidor lealtad.
Pero mi suerte, de quien
jamás espero algún bien,
con el cielo ha estatuido,
que pues lo imposible pido,
lo posible aún no me den» (Cervantes).

3.6. La confusión de la palabra con la cosa que designa está en la base del *eufemismo*, empleo de una palabra o expresión que evita el nombrar directamente algo desagradable. Ejemplo: «la tercera edad», en lugar de «vejez». El eufemismo es buen síntoma de las cosas que son valoradas negativamente.

3.7. En la *alegoría* se metaforiza todo un plano de la realidad. Veamos la definición que da Lázaro Carreter: «Procedimiento retórico mediante el cual se expresa un pensamiento, traduciéndolo a imágenes poéticas, de tal suerte que entre los elementos de la rama «real» y de la imaginativa, exista correspondencia. Ordinariamente se parte de una comparación o de una metáfora». Una alegoría convertida en patrimonio

general puede ser, por ejemplo, la comparación del gobierno del estado y el gobierno de una nave. Las *parábolas* y *fábulas* son casos de alegorías. Tiene que ver con la alegoría también la *personificación* o *prosopopeya*, consistente en introducir cosas concretas o conceptos abstractos y colectivos, como personas que hablan y actúan. Recordemos los *Autos Sacramentales* de Calderón.

3.8. En varias ocasiones anteriores hemos hecho referencia a la *ironía* (al hablar de la antífrasis y de la lítotes). Consiste la ironía en expresar un pensamiento con un vocabulario que denota precisamente lo contrario. Suele ir acompañada de una entonación especial.

3.9. La unión de dos ideas aparentemente irreconciliables es la *paradoja*. Un ejemplo de Octavio Paz:

«Soy otro cuando soy, los actos míos
son más míos si son también de todos,
para que pueda ser he de ser otro».

3.10. Dentro de este capítulo se puede citar también cualquier tipo de construcción que vaya contra nuestra idea del tiempo o de la lógica. Un ejemplo de César Vallejo:

«El traje que vestí mañana
no lo ha lavado mi lavandera».

¿Qué quiere decir: «el traje que vestí ayer» o «el traje que vestiré mañana»?

En el siglo de oro había una norma, según la que, al describir el aspecto físico de una persona, lo lógico era comenzar de arriba hacia abajo (cabeza, frente, ojos, nariz, boca, cuello...). Cualquier descripción que se aparte de este orden se considerará que no sigue el orden lógico.

4. Hemos hablado de algunas figuras de la retórica tradicional que suponen una relación entre el lenguaje y su referente, pero tenemos que advertir que sólo lo hemos hecho con un afán ilustrativo de la relación que puede existir entre ambos y sin ninguna pretensión de sujetar o agotar en estas figuras las ambiguas relaciones que se dan. Además, no está decidido, entre lo autores que se han ocupado de estos fenómenos, el considerarlos mecanismos de significación o de designación. Tómense, pues, solamente como ejemplos, ni exclusivos ni muy exactos. Quede claro que la relación texto-referente es, sobre todo, ambigua. Más factible es el relacionar el texto con una norma textual, exterior al texto en cuestión. En este sentido va la idea de *intertextualidad*, desarrollada por Julia Kristeva, que creemos útil resumir brevemente.

4.1. El concepto de *intertextualidad* queda perfectamente ilustrado con la siguiente frase de Julia Kristeva: «... todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto». El texto se sitúa en un conjunto diacrónico y sincrónico de textos, conjunto que un texto particular afirma (en cuanto que lo tiene en cuenta) y niega (en cuanto que cambia). Dice Kristeva que «el texto poético es producido en el movimiento complejo de una afirmación y de una negación simultáneas de otro texto» (1). La *intertextualidad* tiene que ver con lo que en términos tradicionales se llama influencias, préstamos, plagios, y también con negaciones explícitas de textos anteriores, distorsiones de sus frases o de sus temas, parodias.

4.2. Podemos ejemplificar la *intertextualidad* aprovechando uno de los aspectos de la poesía de Blas de Otero que estudia Emilio Alarcos y que nos parece ilustrar perfectamente este concepto. El capítulo VI de la segunda parte del libro de

(1) V. *Sémeiotiqué*, París, Seuil, 1969, pp. 146 y 257.

Alarcos está dedicado a «Alusiones y préstamos literarios». Elegimos ejemplos que tienen que ver con versos de Rubén Darío y fray Luis:

Blas de Otero: «¿Sientes? la sangre sale al sol. Lagarto rojo. *Divina juventud. Tesoro vivo*».

(Rubén: «juventud, divino tesoro»).

Blas de Otero: «Está en peligro, *corre, acude. Vuela* el ala de la noche junto al ala del día».

(Fray Luis: «acude, corre, vuela»).

Blas de Otero: «Oh campo, oh monte, oh río Darro: borradme vivo».

(Fray Luis: «oh monte, oh fuente, oh río»).

Comenta Alarcos, refiriéndose a todos estos préstamos: «También aquí las pausas —rítmicas o sintácticas—, la sustitución de algún elemento, o la agregación de otro, imponen un sentido bivalente a las expresiones ajenas incorporadas a su poesía» (2).

Recordemos ahora lo que antes ha dicho Kristeva de la «afirmación y negación simultáneas de otro texto». Afirmación en tanto que el otro texto está presente, y negación en tanto que lo modifica, lo cambia, y de ahí el sentido bivalente, tan agudamente señalado por Alarcos. Podemos añadir, como ejemplo, que un fragmento de un verso de Góngora se convierte en título de una obra de Blas de Otero: «Angel fieramente humano». Y Góngora:

(2) V. *La poesía de Blas de Otero*, pp. 97-99.

«porque aquel ángel fieramente humano
no crea mi dolor, y así es mi fruto
llorar sin premio y suspirar en vano» (3).

4.3. Lo mismo se puede decir respecto a frases hechas, que están presentes y negadas, distorsionadas, en la poesía de Blas de Otero, y que también ha estudiado Alarcos en la misma obra. Un solo ejemplo:

«Llegaré por mis *pies* —¿para qué os quiero?—
a la patria del hombre».

4.4. Estos ejemplos pueden unirse a las repeticiones de temas, convenciones que se repiten de escritor en escritor, tradiciones o innovaciones (negación de una tradición), y podremos entender que el referente de la literatura no es sólo la realidad exterior a la obra, ni es la expresión genial de un autor, sino que en un texto se pueden leer otros textos. Pues, después de todo, quien escribe, normalmente lo hace porque antes ha leído, y estas lecturas están presentes en su escritura. El referente de la obra es una norma literaria exterior a ella. Cuando Blas de Otero dice «corre, acude, vuela», ¿cuál es su referencia: las acciones de «correr, acudir, volar», o los versos de fray Luis? Sin lugar a dudas, fray Luis (la literatura) habla también en esas palabras. Y lo mismo cuando se escribe un soneto, o una novela, o *no* se escribe un poema épico.

5. Resumiendo, la obra literaria no se ajusta a la «realidad» como referente, sino a una realidad ficticia, convencionalizada en unas normas. Estas normas consisten en mecanismos de inserción de la realidad en la obra, mecanismos que cambian según los géneros de cada época; y en convenciones que asignan unos determinados temas a cada género. Todo este

(3) V. *Sonetos completos*, n.º 59.

conjunto forma la «verosimilitud» de la obra literaria. Es, pues, de acuerdo con una norma textual (*verosimilitud*) como un texto designa la realidad. Esta norma exterior está presente en el texto (afirmada o negada —innovada—) y se puede llamar *intertextualidad*.

Tenemos que decir que la relación de figuras retóricas no tiene ningún valor normativo en nuestro propósito y por eso hemos omitido otras como: cronografía, prosopografía, retrato, paralelo o cuadro, que también tienen que ver con la realidad designada por la obra.

Y una observación práctica final: a través del estudio de la intertextualidad es como el texto entra en unas coordenadas de la historia literaria, y como el análisis puede enlazar con el comentario literario de textos. Se trataría de situar históricamente las características del texto, que se han deslindado después de la aplicación de los análisis de los tres apartados anteriores.

SELECCION BIBLIOGRAFICA

- ALARCOS LLORACH, Emilio: *La poesía de Blas de Otero*. Salamanca, Anaya, 1973, 2.^a edic.
- ALONSO, Dámaso: *Poesía española*. Madrid, Gredos, 1971, 5.^a edic.
- BOBES NAVES, M.^a del Carmen: *Gramática de «Cántico»*. Barcelona, Planeta, 1975.
- BOUSOÑO, Carlos: *Teoría de la expresión poética*. Madrid, Gredos, 1970, 2 vols., 5.^a edic.
- CASTAGNINO, Raúl H.: *El análisis literario*. Buenos Aires, Nova, 1974, 9.^a edic.
- DIEZ BORQUE, José María: *Comentario de textos literarios. Método y práctica*. Madrid, Playor, 1977.
- DUBOIS, J. y otros: *Rhétorique générale*. París, Larousse, 1970.
- GREIMAS, A. J. y otros: *Ensayos de semiótica poética*. Barcelona, Planeta, 1976.
- LAZARO CARRETER, Fernando: *Diccionario de términos filológicos*. Madrid, Gredos, 1971, 3.^a edic.
- LAZARO CARRETER, Fernando, y CORREA CALDERON, Evaristo: *Cómo se comenta un texto literario*. Madrid, Cátedra, 1975.
- LEVIN, Samuel R.: *Estructuras lingüísticas en la poesía*. Madrid, Cátedra, 1974.
- LOPEZ CASANOVA, Arcadio, y ALONSO, Eduardo: *Poesía y novela. Teoría, método de análisis y práctica textual*. Valencia, Editorial Bello, 1982.
- MARCOS MARIN, Francisco: *El comentario lingüístico. (Metodología y práctica)*. Madrid, Cátedra, 1977.
- MARTINEZ GARCIA, José Antonio: *Propiedades del lenguaje poético*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1975.
- PAGNINI, Marcello: *Estructura literaria y método crítico*. Madrid, Cátedra, 1975.
- QUILIS MORALES, Antonio: *Métrica española*. Barcelona, Editorial Ariel, 1984.
- SEBEOK, Thomas A. (ed.): *Estilo del lenguaje*. Madrid, Cátedra, 1974.
- TODOROV, Tzvetan: *Poética*. Buenos Aires, Losada, 1975.
- TRABANT, Jürgen: *Semiología de la obra literaria. Glosemática y teoría de la literatura*. Madrid, Gredos, 1975.
- VARIOS AUTORES: *El comentario de textos*. Madrid, Castalia, 3 vols., 1973, 1974 y 1979.
- *Comentario de textos literarios*. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia (Departamento de Filología Hispánica), 1980.
- *Comentario lingüístico y literario de textos hispánicos*. Madrid, Editorial Alhambra, 1981.

SEGUNDA PARTE

LA PRACTICA

COMENTARIO DE I. UN SONETO DE QUEVEDO

Daremos a continuación unas notas para un comentario del soneto de Quevedo «Lamentación amorosa y postrero sentimiento de amante», de acuerdo con los principios estudiados en las páginas anteriores. Huelga decir que no encontraremos todos los procedimientos estudiados, y que el texto funciona como un todo en el que sólo por necesidades analíticas se pueden aislar, no sin dificultad, una serie de mecanismos convencionales, literarios. Dada la finalidad ilustrativa de estas notas, agruparemos las observaciones que hagamos de acuerdo con el orden de la exposición anterior. Sólo queda advertir que el comentario que presentamos es únicamente *uno* de los posibles comentarios a que se presta el texto.

LAMENTACION AMOROSA Y POSTRERO SENTIMIENTO DE AMANTE

No me aflige morir; no he rehusado
acabar de vivir, ni he pretendido
alargar esta muerte que ha nacido
a un tiempo con la vida y el cuidado.

Siento haber de dejar deshabitado
cuerpo que amante espíritu ha ceñido;
desierto un corazón siempre encendido,
donde todo el Amor reinó hospedado.

Señas me da mi ardor de fuego eterno,
y de tan larga y congojosa historia
sólo será escritor mi llanto tierno.

Lisi, estáme diciendo la memoria
que, pues tu gloria la padezco infierno,
que llame al padecer tormentos, gloria.

(Francisco de Quevedo: *Poemas escogidos*. Edición de José Manuel Blecua. Madrid, Castalia, 1974. Cl. Castalia, 60, p. 181.)

I

Todas las observaciones de tipo fonético que se podrían hacer están íntimamente unidas a la sintaxis del poema, por lo que preferimos estudiarlas en el apartado siguiente. A pesar de que la rima está también relacionada con la sintaxis del poema (apareamiento posicional), podemos señalar aquí que en las dos rimas consonantes de los cuartetos se repite la sílaba *DO* (*rehusado, cuidado, deshabitado, hospedado / pretendido, nacido, ceñido, encendido*), estableciéndose una relación entre las rimas del soneto que normativamente no es necesaria. De la misma manera, en las rimas de los tercetos se repiten los sonidos *O* y *R* (*eterno, tierno, infierno / historia, memoria, gloria*). La rima del soneto está fuertemente cohesionada, pues se establece una relación fonética entre rimas consonantes distintas que normativamente no tienen por qué estar relacionadas.

Podríamos señalar también la aliteración del verso 5: «Siento haber *de dejar deshabitado*». Con la repetición de la sílaba *de* resultan reforzadas las palabras *dejar* y *deshabitado*. No entramos en el valor significativo que pueda tener esto en

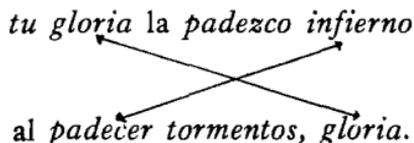
el poema. Tampoco vamos a contar vocales y consonantes para tratar de descubrir las isotopías fonéticas del soneto. Y esto porque nos parece que la riqueza del soneto es mucho mayor en el nivel sintáctico, como vamos a ver seguidamente.

II

En el nivel de la frase y de la estructura métrica, el soneto de Quevedo es enormemente rico. Siguiendo el orden en que hemos hablado de los mecanismos sintácticos en el capítulo II, señalaremos la estructura elíptica del segundo cuarteto, en cuya segunda frase se ha elidido la oración principal: «(Siento haber de dejar) desierto un corazón...» Frente a éste, el primer cuarteto se caracterizaría por el paralelismo de las tres frases principales: «No me aflige morir / No he rehusado acabar de vivir / Ni he pretendido alargar». La estructura paralela de estas frases consiste en: Neg + Verbo + Infinitivo. Desde el punto de vista posicional, nos referiremos a estas frases más abajo.

El hipérbaton caracteriza el primer terceto, cuya ordenación lógica sería: «Mi ardor me da señas de fuego eterno, y sólo mi llanto tierno será escritor de tan larga y congojosa historia» (vv. 9-11).

Una estructura quiasmática es perceptible en el segundo terceto, como podemos ver en el esquema:



Los cuatro bloques del soneto quedarían caracterizados por un tipo de estructura diferente:

Primer cuarteto: *estructura paralelístico-enumerativa*.

Segundo cuarteto: *estructura elíptica*.

Primer terceto: *estructura hiperbática*.

Segundo terceto: *estructura quiasmática*.

Al mismo tiempo, se puede señalar una oposición entre cuartetos y tercetos que consistiría en que, mientras los cuartetos «añaden» o «suprimen» elementos en la estructura lógica de la frase, los tercetos «cambian» el orden lógico de la frase. Así pues, cada una de las partes del soneto está individualizada respecto a las demás y relacionada con otra (cuartetos / tercetos). Recordemos que en la rima se establecía también una relación entre cuartetos y tercetos, respectivamente.

Pasemos ahora a reseñar los múltiples *emparejamientos* que se dan en el soneto. En posiciones *comparables* hay emparejamiento de *vida* y *cuidado* (v. 4); *deshabitado cuerpo* y *desierto un corazón* (v. 5-7); *larga* y *congojosa* (v. 10). Aparte de la relación semántica entre las palabras que se encuentran en estas posiciones —tópica asociación entre *vida* y *cuidado* y entre *larga* y *congojosa*, sinonimia entre *deshabitado* y *desierto*—, podríamos señalar la relación fonética entre *vida* y *cuidado*, o la que se da entre *deshabitado* y *desierto*.

Emparejamientos en posiciones *paralelas* podemos señalar entre: *morir*, *acabar de vivir*, *alargar* y *haber de dejar*, todas ellas oraciones de infinitivo dependientes de un verbo principal; *que amante espíritu ha ceñido* y *donde todo el amor reinó hospedado*, oraciones adjetivas referidas a «cuerpo» y «corazón», respectivamente; *infierno* y *tormentos*, dependientes de «padezco» y «padecer». Relación semántica hay entre *morir*, *acabar de vivir* (sinónimos), y entre éstos y *haber de dejar* (por el sema «alejamiento», «abandono»), todos ellos opuestos a *alargar*. No hay que explicar la sinonimia tradicional entre «infierno» y «tormento». Además, el paralelismo fonético entre *acabar* y *alargar* está reforzado en el poema por el encabalgamiento

miento y la primera posición del verso. Podemos señalar cómo el paralelismo sintáctico es mucho mayor en los cuartetos que en los tercetos del soneto.

Las posiciones especiales que establece la convención métrica están muy aprovechadas por Quevedo para crear emparejamientos entre palabras en relación fonética y semántica. Recordemos que estas posiciones vienen marcadas en el verso por la *rima* y por los *acentos*.

En cuanto a la rima, el paralelismo fonético de las palabras rimantes entra en su misma definición, pero recordemos cómo en el soneto que comentamos se creaban relaciones fonéticas normativamente innecesarias entre los consonantes de los cuartetos y de los tercetos. Semánticamente, las palabras que riman en los cuartetos son todas participios o adjetivos (excepto *cuidado*). En los tercetos son sustantivos o adjetivos. Incluso se podrían establecer dos unidades significativas opuestas con los dos grupos de palabras que riman en los tercetos: *eterno, tierno, infierno* frente a *historia, memoria, gloria*. Quizá un tanto subjetivamente podemos ver *el pasado (historia, memoria gloria)* frente *al futuro (eterno, tierno, infierno)*.

Una diferencia acentual entre cuartetos y tercetos es que en los primeros no hay acentos entre 6.^a y 10.^a sílaba (salvo en el verso 8: *reinó*). Por lo demás, hay unas posiciones acentuales en el soneto que son magistralmente utilizadas por Quevedo para relacionar palabras temáticamente importantes. Veamos las palabras que coinciden con el acento en la 6.^a sílaba: *morir* (v. 1); *vivir* (v. 2); *muerte* (v. 3); *vida* (v. 4); *dejar* (v. 5); *espíritu* (v. 6); *corazón* (v. 7); *Amor* (v. 8); *ardor* (v. 9); *escritor* (v. 11); *diciendo* (v. 12); *padecer* (v. 14). El primer cuarteto, pues, está férreamente estructurado en una *oposición verbo/sustantivo* (versos 1 y 2 frente a 3 y 4), unida a la *oposición temática vida/muerte*. También hay que destacar el que en la mitad del soneto se crea la equivalencia de posición en 6.^a sílaba en torno a las palabras *corazón, Amor y ardor*, todas

ellas de una rica tradición dentro de la temática amorosa. Además, la vocal acentuada es en estos casos la *o*, lo mismo que en el verso 11 (*escritor*), con lo que a la relación semántica se une la semejanza fonética.

Por su posición acentual, son equivalentes las palabras *acabar* y *alargar* (v. 2-3), que están emparejadas también por paralelismo, según vimos antes. En los versos 5 y 6 el acento en la 1.^a sílaba empareja a *siento* con *cuerpo*, que, además, asuenan entre sí y con la primera palabra del verso siguiente: *desierto*. Verticalmente se crea el eje «siento cuerpo desierto», no desprovisto de significado dentro de la temática del cuarteto.

Como resumen, podemos decir que los emparejamientos son más abundantes en los cuartetos, sobre todo en posiciones paralelas y acentuales. En torno a estos emparejamientos podemos crear los siguientes ejes semánticos y fonéticos: *morir/vivir* // *muerte/vida*; *corazón/Amor/ardor/escritor*; *acabar/alargar*; *siento, cuerpo, desierto*.

Al margen de los emparejamientos y como observación referente a la posición de las palabras, queremos notar la relación que en el último terceto pueden establecer las palabras *Lisi* y *gloria*, que, aisladas por comas, abren y cierran el terceto.

III

En el nivel significativo y dentro de los cambios de sentido o *tropos*, hemos de comentar la metáfora *vida = muerte* (v. 3): «esta muerte que ha nacido». Lo que nace es la vida y no la muerte. La vida real, la que nace con la vida y el cuidado, no es en realidad «vida», sino «muerte», según Quevedo.

Dejando aparte otros sentidos metafóricos (*deshabitado, ceñido*), en el campo amoroso es constante la igualación del amor al fuego. Así, tenemos: *corazón encendido = enamorado*;

señas me da mi ardor de fuego eterno = mi amor será eterno. No podemos decir que la comparación del amor con el fuego sea original de Quevedo, ni que hoy se sienta como una comparación innovadora. Tampoco es original de Quevedo la asimilación de la aventura amorosa a una historia. Quizá sea más original la metáfora *escritor = testigo* en: «sólo será escritor mi llanto tierno» (v. 11). Por lo que se refiere a la palabra «llanto», ha sido adjetivada sinestésicamente con relación a distintos sentidos en la tradición poética. Así: *llanto suave* (tacto), *dulce* (gusto), o, como en este caso, *tierno* (tacto).

Con relación a las tres potencias del alma (memoria, entendimiento y voluntad), habría que entender *memoria* como *entendimiento* (metonimia). La asimilación de *gloria* (que metonímicamente puede significar *goce, bienestar*) a *infierno* está en la base del retruécano final: *padecer gloria = infierno // padecer tormentos* (metonímicamente = *infierno = sufrimiento*) = *gloria*. Però lo más curioso es que el procedimiento retórico está explicitado en el mismo discurso mediante el verbo «llamar». Es como si al enamorado, para quien la realidad es hasta tal punto contradictoria que padece el goce como si fuera un infierno, no le quedara otra solución que llevar esa contradicción al lenguaje y «llamar» goce al padecer tormentos.

Semánticamente, en el soneto las palabras se reparten en tres campos asociativos distintos: *la vida, la muerte y el amor*. El primer cuarteto está dominado por el tema de la vida y la muerte; el segundo, por el del amor y la muerte; los tres temas se mezclan en los dos tercetos.

Por otra parte, el tono del soneto viene dado por el empleo de palabras que se sitúan indiscutiblemente en la tradición poética del idioma. Por ejemplo: *amante espíritu; corazón encendido; ardor; fuego eterno; llanto tierno...* A este tono poético contribuyen las metáforas típicamente «poéticas» que comentamos anteriormente.

IV

¿Qué es lo que denota el soneto? ¿A qué realidad se refiere? En el primer cuarteto se expone el sentimiento de no aflicción que el sujeto experimenta ante la muerte: «no me aflige morir». Este sentimiento es desarrollado mediante dos litotes (afirmar negando lo contrario): «no he rehusado acabar de vivir», «ni he pretendido alargar esta muerte». Todo en el primer cuarteto es, pues, un desarrollo discursivo de la misma idea (no rechazo de la muerte) mediante negaciones de contrarios que culminan en la asimilación de *vida* y *muerte* en la metáfora del v. 3.

El segundo cuarteto se opone al primero por su sentido afirmativo. Si antes no siente aflicción ante la muerte, ahora siente el tener que abandonar el cuerpo y el corazón que han estado enamorados. Los componentes tradicionales del ser humano (cuerpo y alma) están referidos en el cuarteto y cada uno ocupa dos versos. Notemos, dentro de la referencia corporal, la ambigüedad de la frase «que amante espíritu ha ceñido», que puede significar: «que ha sido ceñido por amante espíritu» o «que ha ceñido a un amante espíritu». En esta misma línea, el verbo *ceñir* podría significar tanto *abrazar* como *contener*, según se dé una u otra interpretación. Referencialmente, pues, el amor puede ser tanto espiritual como material.

En los cuartetos, pues, la referencia es a la muerte, en sentido real, y los sentimientos que despierta en el poeta. En el primer terceto se pasa a una referencia al sentimiento amoroso, que será eterno. Nótese la ambigüedad significativa de «fuego eterno», que normalmente significa el *infierno* (y en este sentido enlaza con el tema de la vida eterna después de la muerte y con la alusión al «infierno» —en el sentido de padecimiento— en el verso 13) y que por el contexto (*ardor = amor*) se refiere más bien a la eternidad del fuego amoroso.

El último terceto supone un cambio total del plano de referencia. Es la inteligencia (la memoria) la que propone la solución. Y lo curioso es que esta solución es meramente discursiva, «lingüística» podríamos decir, desde el momento en que consiste en llamar al padecer tormentos gloria. Es como si el lenguaje, con su capacidad metafórica, ofreciera la solución del conflicto, y todo quedara en un mero juego de palabras, juego de significación con pérdida, hasta cierto punto, de la referencia extradiscursiva.

Están presentes en el soneto las constantes de la poesía amorosa de Quevedo: por un lado, la utilización de contrarios o la dualidad conceptual, que viene de una tradición petrarquista. En este soneto es especialmente visible en las oposiciones *no siento / siento, vida / muerte, cuerpo / corazón*, y en el juego del último terceto. Por otro lado, la metáfora *Amor = fuego* y la eternidad del amor están presentes en el más famoso soneto amoroso de Quevedo: «Cerrar podrá mis ojos la postrera».

V

Estructuralmente y temáticamente el soneto está dividido en dos bloques: los cuartetos y los tercetos. Cada cuarteto y cada terceto tiene además sus notas individualizadoras. Todas estas características podemos representarlas en el siguiente cuadro:

	SINTAXIS		TEMA	REFERENCIA
V. 1-4	Paralelismo	Añaden o suprimen	Vida y muerte	No siento
V. 5-8	Elipsis	+ Emparejamientos	Amor y muerte	Siento
V. 9-11	Hipérbaton	Reordenan	Amor, vida y muerte	Amor eterno
V. 12-14	Quiasmo	-- Emparejamientos		Solución discursiva

Lo que tradicionalmente se llama *fondo* no es muy original, como hemos visto. Habría que insertarlo en una corriente petrarquista, por una parte, y dentro de la temática de otros poemas de Quevedo. Por este lado, pues, el soneto se está refiriendo a otros sonetos o poemas. Su originalidad quizá esté más en la estructuración formal, que responde a la forma que llamamos «soneto» y que también ha sido sometida a normas por parte de los tratadistas. Y en este sentido, el soneto que comentamos se ajusta perfectamente a las normas de la época, tal y como las expone, por ejemplo, Carvallo en su *Cisne de Apolo* cuando dice que «en los seys postreros versos conviene estar toda la sustancia del soneto, y tener en sí algún concepto delicado, y que los ocho de antes vayan preuiniendo, y haziendo la cama a lo que en estos seys postreros se dize»; que toda la composición tenga un concepto general; que cada cuarteto tenga sentido perfecto y «de los seys postreros a cada tres se ha de acabar cláusula» (V. Emiliano Díez Echarri, *Teorías métricas del Siglo de Oro*, p. 246).

Para terminar diremos que, una vez hecho este análisis, podríamos empezar otro tipo de comentario en que los temas, metáforas y disposición formal se estudiaran en relación con la época, con el autor y con toda la historia de la literatura. Aquí empezaría el comentario histórico-literario, para el que es imprescindible una buena documentación.

II. COMENTARIO DE UN POEMA DE JORGE GUILLEN

EL SEDIENTO

¡Desamparo tórrido!
La acera de sombra
Palpita con toros
Ocultos. Y topan.

Un sol sin aleros, 5
Masa de la tarde,
Convierte en silencio
De un furor el aire.

¡De prisa, que enfrente
La verja franquea 10
Su reserva! Huele,
Huele a madreSelva.

Penumbra de olvido
Guardan las persianas.
Sueño con un frío 15
Que es amor, que es agua.

¡Ah! Reveladora,
El agua de un éxtasis
A mi sed arroja
La eternidad.—¡Bebel! 20

(«El sediento», en *CANTICO* (1936), Edición, prólogo y notas de José Manuel Blecua, Barcelona, Editorial Labor, 1970, Textos Hispánicos Modernos, 1.)

El poema de Jorge Guillén que vamos a comentar hará que nos extendamos más en el aspecto semántico (significativo), pues es en este terreno donde creemos ver su mayor riqueza. Esto demostrará lo que ya dijimos en la primera parte del presente trabajo: que cada poema impone un comentario distinto. En el soneto que comentamos anteriormente, era la parte sintáctica la que se nos imponía en primer plano, y lo mismo ocurrirá en el otro comentario de un soneto.

I

En el aspecto fonético, vamos a señalar el posible simbolismo de la aliteración de los versos 3 y 4, donde la repetición de la letra *t* puede simbolizar onomatopéicamente los latidos del *palpitar*:

Palpita con toros
Ocultos. Y topan.

Todas las palabras de estos dos versos llevan *t*.

Señalemos también el predominio de la vocal *o* (después de *palpita*), cuyo carácter *oscuro* puede relacionarse con la presencia no visible de «toros ocultos». Tómense, naturalmente, estas apreciaciones con la máxima precaución y sin olvidar su marcado carácter subjetivo.

Dentro de este mismo tono de oscuridad fonética podría encajar el hecho de que la rima de la primera cuarteta tiene siempre la letra *o* en su sílaba acentuada, y una de las rimas lleva además *o* en su sílaba no acentuada:

tórrido / sombra / toros / topan

El carácter «claro» de la vocal *a*, predominante en el verso 6 (*Masa de la tarde*), ¿podría relacionarse con la *claridad* del *sol sin aleros*?

Observemos que estos casos de posible simbolismo fonético se dan en la primera parte del poema, que es la más estática, como un cuadro sin movimiento.

II

Por lo que se refiere a la sintaxis del poema, señalamos la existencia de tres construcciones exclamativas que formalmente nos dan la pista de una posible subdivisión tripartita de la composición: la *primera parte* estaría formada por los versos 1-8; la *segunda*, por los versos 9-16, y la *tercera*, por los cuatro últimos versos (17-20). Temáticamente podremos justificar también esta división en tres partes, según veremos más adelante.

La segunda parte está más cargada de acción, pues tiene mayor número de verbos. En la primera parte sólo hay tres verbos (*palpita, topan, convierte*), mientras que en la segunda hay siete (*franquea, huele, huele, guardan, sueño, es, es*) y en la tercera, dos (*arroja, bebe*). Sólo en la segunda parte encontramos subordinación oracional («que enfrente la verja franquea»; «un frío que es amor, que es agua»).

Por la clase de sujetos de las oraciones, se pueden establecer también diferencias entre cada una de las partes. Así, en la primera parte los sujetos son inanimados (*la acera, un sol*); en la segunda hay: sujetos inanimados (*la verja, las persianas*), impersonales (*huele*), aparece el sujeto en primera persona (*sueño*: aunque existe la posibilidad de interpretar *sueño* como un sustantivo), y podemos hablar también de un verbo elíptico en la frase «De prisa» (v. 9), que equivale a «vamos, camina de prisa». En la tercera parte hay un sujeto inanimado (*el agua*) y un sujeto animado (*tú bebe*), al tiempo que ya está presente la primera persona, sin ninguna ambigüedad, aunque sea a través de una forma indirecta (*mi sed*).

La primera parte sería predominantemente descriptiva. La segunda se complica con ciertas apreciaciones subjetivas (*huele, sueño*) y es en la tercera donde claramente aparece el elemento personal (*mi sed, bebe*).

Notemos, por otra parte, la casi absoluta carencia de partículas coordinantes o subordinantes que enlacen una oración con otra. El pensamiento se presenta fragmentado, como si una frase no dependiera gran cosa de la anterior (parataxis). Pero en algún caso esta dependencia lógica es casi inevitable. Así en:

*Palpita con toros
Ocultos. Y topan.*

donde el sujeto de *topan* es *toros*, y por eso habría que entender la frase así: «palpita con toros ocultos que topan».

Todas estas notas diferenciadoras de las tres partes que distinguimos podemos resumirlas en el cuadro siguiente:

	I.º PARTE vv. 1-8	II.º PARTE vv. 9-16	III.º PARTE vv. 17-20
N.º VERBOS	3 verbos	7 verbos	2 verbos
TIPO DE ORAC.	No subordinac.	Subordinación	No subordinac.
TIPO DE SUJ.	Inanimados	Animados, inanim., impersonal	Animado, inanimado

Y ahora unas observaciones sobre la métrica. El poema está escrito en cuartetas hexasílabas. Dado lo corto del verso, es forzoso que, para que éste tenga entidad, abunden las palabras llenas (sustantivos y verbos, sobre todo) con claro predominio sobre partículas o palabras inacentuadas. Debido también a lo

corto del verso, los encabalgamientos son abundantes, con lo que, si se hace la pausa versal, todas las palabras adquieren mucho mayor relieve que en el verso largo. El verso está, pues, de acuerdo con el tipo de frase breve, sin complicaciones de subordinación. Al mismo tiempo, el verso extremadamente breve utilizado por el poeta hace que las palabras se vayan destacando en grupos de dos. La relación entre métrica y sintaxis da un carácter *sustantivo* al poema, pues en unidades tan cortas sólo es posible decir lo *esencial* (verbos y sustantivos), si queremos que tales unidades subsistan.

III

Pasamos seguidamente a dar unas notas sobre la semántica del poema, es decir, sobre los procedimientos utilizados para significar dentro del sistema lingüístico. En primer lugar, repasaremos el uso que hace el poeta de los tropos.

En la *primera cuarteta* encontramos la siguiente frase:

«La acera de sombra palpita con toros ocultos»

¿Qué significa esta frase? No resulta nada fácil explicar satisfactoriamente una frase como ésta, desprovista totalmente de contexto y de toda aclaración por parte del autor a propósito de las asociaciones que pueden haberle llevado a expresar así su impresión de una calle en tiempo de calor (de *desamparo tórrido*). Para nosotros la clave está en *toros ocultos*, que nos inclinamos a entender como *seres agobiados por el calor*: el fundamento de esta metáfora sería la *pesadex* o *furia* común a *toros* y a *seres con calor*. *Palpita* se aplica a *acera*, en lugar de a *toros* (o seres «jadeantes de calor»), por una especie de *hipálage* o por *metonimia* (relación de contigüidad). El verbo *topar* continúa la metáfora que asocia seres u hombres a *toros*

y significa su torpeza o desorientación. *Acera de sombra* creemos que se puede entender literalmente como la *acera en que da la sombra*. Nuestra explicación del complicado ensamble de asociaciones que subyacen a esta frase se resumiría reduciéndola, más o menos, a la siguiente frase: «Seres pesados (por el calor) y aturdidos (topan) jadean en la acera de la sombra».

La *segunda estrofa* está constituida por una sola frase, que aglutina también gran número de asociaciones metafóricas. Esquemáticamente nuestra explicación sería:

Sol sin aleros: son sin obstáculos para llegar a todas partes.

sol, masa de la tarde: sol que da pesadez (masa) a la tarde: que hace la tarde pesada, agobiante.

convierte en silencio de un furor el aire: hace que el aire esté como alguien que es presa del furor (silencioso y con alta temperatura).

En resumen: el aire de la tarde pesada es caliente y silencioso a causa de un sol que no encuentra obstáculos a sus efectos.

La *tercera estrofa* ofrece como peculiaridad, en el plano de la significación, el empleo metonímico del *olor a madre selva* para designar la existencia de *humedad*, de *sombra*, como algo que hay detrás (reserva) de la verja.

En la primera parte de la *cuarta estrofa* señalamos la asociación metafórica de la *penumbra* con el *olvido* (existe ya en la lengua, más o menos lexicalizada, la metáfora: *sombra del olvido*). En la segunda parte (vv. 14-15) se manifiesta el *deseo* (*sueño*: manifestación de un deseo) *de un frío*: algo frío. Es en el verso 15 donde se explica en qué consiste ese algo *frío*, objeto del deseo. Y nos parece sumamente interesante la doble explicación: 1.—por un lado, el objeto del deseo (el algo frío) es *amor* (*que es amor*), y en este sentido *frío* es una metáfora del amor deseado; 2.—por otro lado, el objeto del

deseo es *agua*, y en este sentido *frío* tiene un valor metonímico (*deseo el frío, la frescura del agua*).

A partir de la doble explicación del sentido de *frío* se articula la significación de la *quinta estrofa*, que puede entenderse de dos maneras: 1.—la acción de beber (en sentido literal) es como un éxtasis que revela algo parecido a la eternidad, y entonces el *bebe* final se puede entender como la acción real de beber; 2.—*agua* puede significar *amor*, pues, según ha dicho en el verso 15 el poeta, el frío objeto del deseo es común al amor y al agua, y entonces el éxtasis amoroso revela a su deseo (*sed*) algo parecido a la eternidad. En esta segunda interpretación el *bebe* final significaría *ama*.

Estas notas fragmentarias pueden darnos una idea de la complicación significativa del poema, que exigiría análisis mucho más profundos y detallados para explicar todos los mecanismos lingüísticos de las múltiples asociaciones posibles. Pero al menos ya podemos tener una idea de su riqueza significativa.

El *tipo de vocabulario* empleado hace referencia a *cosas concretas* casi siempre, aunque esto no quiere decir que metafóricamente no se refiera a sensaciones abstractas. Es claro el predominio de sustantivos, y casi todos concretos: *acera, sombra, toros, sol, aleros, tarde, aire, verja, madreseva*, etc. Este afán de concreción lleva a poner artículo indefinido —como si se pudieran contar— a palabras que difícilmente lo admitirían en el contexto en el que las emplea el poeta: *un furor, un frío*.

Temáticamente podemos seguir diferenciando las mismas partes de que hablamos al tratar de la sintaxis. Y así, en la *primera parte* se trata del calor, de un ambiente tórrido, concretados en la *acera* y el *sol*. Esta parte es de carácter descriptivo, estático.

En la *segunda parte* hay el atisbo de una esperanza de humedad, de frescura, de algo frío, al tiempo que se explica el doble sentido de este frío (*amor y agua*).

En la *tercera parte* se consigue este *frío*, que tiene caracteres de revelación. El contenido de cada una de estas partes queda perfectamente simbolizado por la primera palabra de cada una de las exclamaciones que la introduce:

1.^a PARTE: ¡Desamparo!

2.^a PARTE: ¡De prisa!

3.^a PARTE: ¡Ah!

IV

Referencialmente ya hemos visto en el apartado anterior la posibilidad de entender el *frío*, objeto del deseo, de dos formas: *amor* o *agua*. Y aquí creemos que está la clave, explicitada por el mismo poeta, de la doble designación posible del poema. Con la simple lectura del texto no podemos decidir si el poeta se está refiriendo a un *deseo de agua* o a un *deseo de amor*. Lingüísticamente ambas lecturas son posibles, pues el mismo verso inicial (*¡Desamparo tórrido!*) introduce connotaciones en ambos sentidos: *desamparo* (se asocia con el campo del amor: falta de amor) y *tórrido* (se asocia con el campo de la sed). Según nos decidamos por una u otra lectura, tendremos que interpretar como metafóricas unas palabras u otras. Esto lo hemos visto sobre todo en la última estrofa.

En resumen, el poema de Jorge Guillén se nos presenta articulado en torno a *dos motivos* fundamentales: *la sed* (o necesidad de amor) y *la satisfacción de la sed* (o satisfacción del amor). Hay una estructura en el tratamiento del tema, que empieza con la descripción del *estado de desamparo* del sediento, sigue la *esperanza* y termina con la *satisfacción* de la sed. Formulado en su sentido más abstracto, el tema sería *la satisfacción de un deseo*, que, volvemos a repetir, puede ser material (*sed*) o espiritual (*amor*). Las asociaciones significati-

vas suponen un uso muy amplio de los mecanismos lingüísticos. El carácter conciso de la frase suprime al máximo las relaciones de subordinación entre frases, que suelen ser enunciativas, reducidas a sus elementos esenciales (sustantivos y verbos), y se acoplan perfectamente al tipo de verso corto utilizado, que resalta sobremanera, por los forzosos encabalgamientos, todas las palabras.

V

Terminamos con unas observaciones de Pedro Salinas a propósito de la poesía de Guillén. Dice Salinas: «Ahora bien: este sentimiento, inspirador de una poesía panteísta, enamorada, de una poesía de lo cósmico, puesto que exalta la belleza del mundo, no está tratado de un modo vago e indefinido y se nos revela, no a manera de misterio confuso y abstracto, sino corporeizándose en momentos, objetos y situaciones determinadas de la realidad y de la vida del hombre. Por ejemplo, toda la magnitud inmensa del tiempo puede estar milagrosamente resumida en un instante:

Todo está concentrado
Por siglos de raíz
Dentro de este minuto
Eterno y para mí.

De suerte que siendo una poesía de la vida en su dimensión total, entera, no canta el poeta nociones abstractas, sino que nos entrega lo vital en condensaciones precisas, en cristalizaciones ejemplares, que responden todas ellas a un nombre, a una cosa, a un estado momentáneo de ser o de sentir» (V. *El Cántico*, de Jorge Guillén, en *Literatura española siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1970, p. 182).

Las palabras de Salinas apoyarían una lectura del poema de Guillén comentado basándose en el hecho concreto del placer producido por la satisfacción de un deseo: *la sed*.

III. COMENTARIO DEL SONETO XXXII DE GARCILASO

SONETO XXXII

Mi lengua va por do el dolor la guía;
ya yo con mi dolor sin guía camino;
entrambos hemos de ir con puro tino;
cada uno va a parar do no querría;
yo porque voy sin otra compañía 5
sino la que me hace el desatino;
ella porque la lleve aquel que vino
a hacella decir más que querría.
Y es para mí la ley tan desigual
que aunque inocencia siempre en mí conoce, 10
siempre yo pago el yerro ajeno y mío.
¿Qué culpa tengo yo del desvarío
de mi lengua, si estoy en tanto mal
que el sufrimiento ya me desconoce?

(Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas*. Edición, introducción y notas de Elías L. Rivers. Madrid, Castalia, 1969, Cl. Castalia, 6.)

Damos unas notas para el comentario del soneto XXXII de Garcilaso. El soneto, composición extremadamente artificiosa, es quizá el tipo de poema que mejor se presta a un estudio de la utilización de los mecanismos sintácticos que sirven a la estructuración de una composición. Será, pues, el apartado de

los fenómenos que nosotros hemos calificado de sintácticos el que ocupe nuevamente una mayor extensión en el comentario. Apuntaremos también algunas peculiaridades referentes a la palabra (fonética), la significación y la designación, aunque no las desarrollemos completamente, para ofrecer las líneas del modelo de análisis que hemos propuesto.

I

Dejando aparte el arcaísmo fónico de palabras como *do* y *hacella*, vamos a reseñar dos fenómenos referentes a la fonética. El primero es la presencia, en el primer cuarteto, de una *isotopía fonética* en torno a la vocal *o* (17 veces) —esta vocal aparece en lugares importantes de los cuatro primeros versos (posiciones acentuadas, rima)— y a la consonante *r*. Ambos sonidos están presentes en la palabra *dolor*, que, según veremos más adelante, puede ser la palabra clave del soneto. Por otra parte, en torno a la primera aparición de la palabra *dolor* hay un núcleo aliterativo, donde cada una de las letras de la palabra *dolor* está repetida al menos una vez:

« *por do el dolor la guía* »

En segundo lugar, la *rima* del soneto se ve reforzada con repeticiones fonéticas que no vienen exigidas por la normativa de la rima. Tales repeticiones o reforzamientos son: 1.—coincidencia, en los cuartetos, de la vocal de la sílaba acentuada en cada una de las dos rimas distintas: *guía, camino, tino, querría, compañía, desatino, vino, querría*; 2.—una de las rimas consonantes de los tercetos es asonante de una de las rimas de los cuartetos: *mío, desvarío*, asuenan con *camino, tino, desatino, vino*; 3.—en las rimas se repiten a veces palabras o partes de palabras, lo que lleva a un reforzamiento

fonético de la rima consonante: *querría* (v. 4 y 8); *tino* (v. 3)/*desatino* (v. 6); *conoce* (v. 10)/*desconoce* (v. 14); 4.—hay mezcla de *rima aguda* y *grave* en los tercetos, lo que va en contra de la normativa general respecto al uso de la rima.

Resumiendo, un examen superficial del aspecto fonético de la composición nos lleva a concluir: a.—reforzamiento fonético en torno a la palabra *dolor*, mediante una aliteración y una isotopía constituida por los sonidos *o* y *r* a lo largo del primer cuarteto; b.—reforzamiento de la unidad de la rima, mediante repeticiones fonéticas no exigidas por las reglas de la rima.

II

En el aspecto sintáctico nos parece especialmente destacable la utilización de las posiciones creadas por los acentos métricos para crear *emparejamientos* significativos. Antes de pasar a reseñar estos emparejamientos, notemos la existencia de *acentos antirrítmicos* en: *más* (v. 8) y *Qué* (v. 12); y de *acentos extrarrítmicos* en: *yo* (v. 5) y *ella* (v. 7). Del significado que podamos atribuir a estas acentuaciones anómalas hablaremos después.

Es evidente que los emparejamientos se sitúan preferentemente utilizando las posiciones paralelas creadas en el soneto por los acentos métricos y por la rima. El paralelismo será también una de las características del esquema sintáctico oracional. Señalamos ya los *emparejamientos* siguientes:

1.—En la *cuarta sílaba* acentuada de los versos 1 y 4 se encuentra la misma forma del verbo *ir*:

v. 1: Mi lengua *va* por do el dolor la guía.

v. 4: cada uno *va* a parar do no querría.

En la misma sílaba cuarta acentuada del verso 5 encontramos otra forma del verbo *ir*:

v. 5: yo porque *voy* sin otra compañía.

2.—En la *sexta sílaba* acentuada de los versos 3 y 4 encontramos dos infinitivos que semánticamente (por su significado) se oponen: *ir/parar*:

v. 3: entrambos hemos de *ir* con puro tino

v. 4: cada uno va a *parar* do no querría.

3.—Emparejamiento especialmente marcado es el constituido por el final del verso 4 y el final del verso 8. Esta posición, ya especialmente marcada por ser el final del verso y el lugar de la rima, coincide además con el final de cada uno de los dos cuartetos. Y en estos lugares encontramos: *no querría / querría*:

v. 4: cada uno va a parar do *no querría*.

v. 8: a hacella decir más que *querría*.

4.—La misma utilización de la negación en el emparejamiento de palabras iguales encontramos en otros dos emparejamientos. Aquí la negación no se hace mediante el adverbio *no*, sino por medio de un compuesto que significa la negación de la palabra simple. Veamos:

a.—v. 3: entrambos hemos de *ir* con puro *tino*.

v. 6: sino la que me hace el *desatino*.

b.—v. 10: que aunque inocencia siempre en mí *conoce*.

v. 14: que el sufrimiento ya me *desconoce*.

5.—El segundo cuarteto está claramente dividido en dos partes iguales (vv. 5-6 / vv. 7-8) y la división está marcada, entre otras cosas, por el emparejamiento del principio del

verso 5 (comienzo de la primera parte) y el principio del verso 7 (comienzo de la segunda parte):

v. 5: *yo porque* voy sin otra compañía.

v. 7: *ella porque* la lleve aquel que vino.

Notemos, además, que este emparejamiento va reforzado por caer en los pronombres *yo* y *ella* dos acentos extrarrítmicos.

6.—Todavía podemos señalar un paralelismo entre el final del verso 10 y el comienzo del verso 11. Este paralelismo respondería al esquema:

SIEMPRE + pronombre de 1.^a persona + verbo:

v. 10: *siempre / en mí / conoce*

v. 11: *siempre / yo / pago.*

Y si ampliamos un poco el campo de observación, estas mismas construcciones se convierten en *quiasmos*, cuyo esquema sería:

Objeto directo / núcleo verbal
frente a:

Núcleo verbal / objeto directo.

Así: v. 10: *inocencia // siempre en mí conoce*

O.D.

N.V.

v. 11: *siempre yo pago // el yerro ajeno y mío*

N.V.

O.D.

Así, pues, los versos 10 y 11, que son los que se apartarían más del orden lógico de la frase, pues es donde encontramos el hipérbaton más marcado del soneto, se nos muestran

cargados de múltiples relaciones artificiosas entre sus miembros, que le dan toda su solidez.

Si pasamos a analizar la *sintaxis oracional* del soneto, encontramos una serie de características estructurales que individualizan cada una de las partes, al tiempo que crean nuevos paralelismos sintácticos. Así, el *primer cuarteto* se descompone en cuatro oraciones independientes, cada una de las cuales ocupa un verso (la *esticomitia* es perfecta en esta parte del soneto). Las semejanzas entre las dos primeras oraciones de una parte, y las dos segundas, por otra, pueden verse en el cuadro siguiente:

SUJETO		VERBO	
Sing.	v. 1: mi lengua (3. ^a pers.)	Movimiento	v. 1: va
	v. 2: yo (1. ^a persona)		v. 2: camino
Plural	v. 3: entrambos (1. ^a pers.)	Perífrasis	v. 3: hemos de ir
Sing.	v. 4: cada uno (3. ^a pers.)		v. 4: va a parar

El *segundo cuarteto* se estructura en torno a dos oraciones compuestas causales, cada una de las cuales ocupa dos versos y lleva una subordinada adjetiva. La segunda de estas oraciones lleva otra subordinada comparativa. Notemos que los sujetos de cada uno de estos grupos vuelven a ser los dos primeros que encontramos en el primer cuarteto, aunque en orden inverso (*yo - ella*), y que los verbos son igualmente de *movimiento*. El esquema sería:

SUJETO		VERBO	
Sing.	v. 5-6: yo (1. ^a persona)	Movim.	voy + orac. adjet.
	v. 7-8: ella (3. ^a persona)		la lleve + oración adjetiva.

Cada uno de los *tercetos* finales, por su parte, está ocupado por un período oracional. En el *primer terceto* el sujeto es de tercera persona (*la ley*) y en el último vuelve a aparecer la primera persona como sujeto (*yo*). Por lo demás, ya no hay verbos de movimiento, sino de *entendimiento* o *voluntad*. Cada una de las oraciones lleva dos oraciones subordinadas, una de las cuales es consecutiva en ambos casos, aunque no ocupen el mismo rango en uno y otro terceto. El esquema oracional de los dos tercetos es el siguiente:

SUJETO	VERBO
I TERCETO: ley (3. ^a pers.)	es + orac. consecut. (orac. conces.)
II TERCETO: yo (1. ^a pers.)	tengo + orac. condic. (orac. consecut.)

La primera observación del conjunto que se puede hacer respecto a la sintaxis oracional es el progresivo alargamiento de los períodos dependientes de una oración principal. Si en el primer cuarteto cada verso constituye una oración independiente, en el segundo el período oracional con sus oraciones subordinadas ocupa dos versos, y en los tercetos ocupa tres versos. El *ritmo sintáctico* se hace más lento y los períodos se van complicando cada vez más con oraciones subordinadas que retardan la expresión o suponen una mayor jerarquización y análisis de las circunstancias que acompañan a la idea o hecho presentados.

Formalmente, desde el punto de vista de la relación entre oración y número de versos, tendríamos la siguiente caracterización del soneto:

- 1.—*Primer cuarteto*: una oración corresponde a: *un verso*.
- 2.—*Segundo cuarteto*: una oración corresponde a: *dos versos*.
- 3.—*Primer y segundo terceto*: una oración corresponde a: *tres versos*.

Sin pretender la exhaustividad en la descripción de las relaciones formales que se pueden establecer en el soneto, creemos que los datos ofrecidos por el análisis nos llevan a concluir que la estructuración del soneto responde a numerosos paralelismos y simetrías que lo caracterizan como un todo. Que esta estructuración responda a un intento consciente del poeta es algo que nosotros no podemos afirmar. Pero lo que sí podemos decir es que la aceptación por parte del poeta de las leyes mínimas del soneto —catorce versos divididos en dos cuartetos y dos tercetos, formando unidades separadas, y con una disposición especial de la rima— le lleva a que su pensamiento y su expresión se vean afectados por estas restricciones. Esto es lo que demuestran las características estructurales que hemos señalado.

III

En relación con la fonética y la sintaxis, podemos nosotros ahora, después de la descripción más o menos objetiva, arriesgar alguna interpretación en la que se busquen concomitancias simbólicas entre la forma y el contenido. Por supuesto que las observaciones que sigan estarán coloreadas de un matiz subjetivo mucho más evidente.

Ya dijimos que la rima de los cuartetos, donde la vocal acentuada en la rima siempre es *i*, está reforzada, llegando a repetir palabras. Pero, al mismo tiempo, la sintaxis de los cuartetos es mucho más rápida, más fragmentada, según dijimos también. ¿Podría servir este reforzamiento de la rima a una mayor solidificación de los cuartetos, que temáticamente se caracterizarían por una especie de fragmentación?

Otra observación se refiere a las dos rimas agudas que aparecen en el soneto. Podemos creer significativo el hecho de que estas rimas caigan en las palabras *desigual* y *mal*, que connotan desequilibrio. Y así, un fenómeno desequilibrador, como es la *rima aguda* en un soneto, se produce en palabras que significan algo inarmónico. Por otra parte, estas dos palabras están determinadas cuantitativamente (*tan, tanto*).

En los *acentos antirrítmicos* del poema podemos ver también cierto simbolismo. En primer lugar, ¿se podría ver en la acentuación antirrítmica del adverbio de cantidad *más* un símbolo de lo desmesurado, de lo desequilibrado de esta cantidad? En segundo lugar, ¿se puede ver un símbolo de la falta de equilibrio, de la que la pregunta podría ser un síntoma, en la acentuación antirrítmica de la interrogación: *qué* (v. 12)?

Se puede poner en relación con el tema el ritmo más rápido de la sintaxis en la primera parte del soneto (los dos cuartetos). En esta primera parte el tema es el desconcierto, la desorientación. Cuando en la segunda parte se intenta una reflexión sobre su desgracia, el ritmo sintáctico se hace más reposado.

Con el tono intelectual y abstracto del tema pueden concordar las *perífrasis* que encontramos en el soneto (*hemos de ir, va a parar, que vino a hacella decir*). En efecto, una perífrasis es una construcción caracterizada por lo abstracto de su análisis de la realidad, pues intenta captar intenciones, aspectos, etcétera.

Terminaremos el análisis del aspecto sintáctico con una llamada de atención sobre el *encabalgamiento* que hay en los versos 12 y 13: *desvarío/de mi lengua*. Se trata de un encabal-

gamiento abrupto. La pausa hace que leamos el sintagma de dos posibles formas: 1.—si interpretamos el verso 12 al llegar a la pausa final, indudablemente, *desvarío* se entiende como perteneciente a *mí*; 2.—cuando pasamos al verso siguiente se aclara que el *desvarío* es de *mi lengua*. Esta doble lectura de *desvarío* tiene importancia temática, según veremos después.

IV

Señalemos a continuación las peculiaridades *significativas* del texto. En el *primer verso* encontramos ya un artificio significativo cuando la asociación de *lengua* a *ir*, imposible en el sentido primero de ambas palabras, nos obliga a entender *lengua* como una metonimia en lugar de *discurso* (*lo que digo, lo que dice mi lengua*). O también podría leerse en sentido propio *lengua* y entender metafóricamente el resto del verso, haciendo la siguiente lectura: «mi lengua expresa lo que le dicta mi sentimiento doloroso». Según esto, el *caminar* del verso segundo habría que entenderlo como «me comporto», «actúo». Y lo mismo todos los demás verbos de movimiento que se encuentran en los dos primeros cuartetos habría que entenderlos metafóricamente como *actuar, comportarse*. Bien es verdad que en el verso 8 se aplica a la lengua una perífrasis en que aparece su acción propia: *decir*: «a hacella decir».

El *tema* viene dado por las palabras que significan *sufrimiento* (*dolor, pago el yerro, sufrimiento, tanto mal*); el *caminar* o *actuar* desafortunadamente (*va, la guía, sin guía camino, hemos de ir con puro tino —a tientas—, voy sin otra compañía sino la que me hace el desatino, decir más que querría, yerro, desvarío*). Hay, finalmente, un grupo de palabras que hacen alusión a la realidad jurídica: *ley, inocencia, pago el yerro ajeno y mío, culpa*. El *tema* se podría enunciar

brevemente así: *justificación, por el dolor, de un torpe actuar y, sobre todo, de un torpe hablar.*

El *tono* del soneto viene dado por un carácter absolutamente *abstracto* del vocabulario: casi todos los sustantivos son abstractos o referidos a realidades mentales, nunca referidos a objetos concretos (*dolor, tino, compañía, desatino, ley, inocencia, yerro, desvarío, mal, sufrimiento*). Por lo que se refiere a los verbos, ya dijimos cómo los que significan movimiento convendría entenderlos metafóricamente como «actuar», «comportarse». Los otros verbos tienen también un carácter mental (*querer, conoce, pago, tener culpa, desconoce*).

V

¿Cuál es la realidad a la que se refiere el soneto? Indudablemente, se trata de un problema individual: *la contradicción entre el sujeto (el yo) y el habla*. Es una tematización de la no concordancia entre lo que uno es y lo que dice. La causa del conflicto está en el *dolor*, que motiva tanto el «desatino» del yo como el «desvarío» de la lengua. Pero nada sabemos sobre la naturaleza de este dolor, ni sobre sus causas (¿es un dolor amoroso? No lo sabemos). Hay, sí, una repercusión social de este actuar y hablar, y de ahí la queja ante el fallo de la ley. ¿Se trata de la ley en sentido estricto? ¿Se trata de la sociedad, representada metonímicamente por la ley que juzga? La única *justificación de su comportamiento es el dolor, que llega a ser insufrible* («si estoy en tanto mal que el sufrimiento ya me desconoce?»).

Toda la *referencia* del soneto es una realidad mental, pues sólo mentalmente es posible operar una separación del yo y del discurso. El conflicto representado es un conflicto puramente psicológico y de ahí el carácter un tanto *artificioso* de la presentación, como realidades irreductibles, de cosas que realmente tienen una relación en la constitución de la persona

mucho mayor que la que dice el poeta. Además, el tratamiento del tema se sitúa en el más alto nivel de abstracción, pues ninguna nota nos ofrece una posibilidad de contextualizar referencialmente los hechos. Es decir, parece que no existen hechos concretos.

El carácter abstracto de la referencia concuerda con el tono abstracto del vocabulario y con lo abstracto del tema. Por otro lado, la artificiosidad de la división de la persona en *yo* y *habla* se corresponde también con la artificiosidad sintáctica, con los numerosos emparejamientos...

VI

Ahora podría empezar todo un trabajo de intento de situar estas características del poema dentro de la historia literaria. En este punto tendríamos que hablar de la relación de Garcilaso con el petrarquismo (*temas psicológicos*) o con la poesía tradicional de los cancioneros (*artificiosidad*).

Nos conformaremos con la cita de las siguientes opiniones de Rafael Lapesa sobre la poesía italianizante en España: «Petrarca había dado la pauta para el escrutinio de los estados de alma. Los poetas, al explorar el propio espíritu, cobraban conciencia de sí mismos y contribuían así al descubrimiento del individuo, el hecho capital del Renacimiento» (p. 152-153).

En relación con la pervivencia de procedimientos propios de los cancioneros, oigamos a Lapesa: «Por otra parte, materia poética y rasgos de estilo pasaron de los cancioneros castellanos a poemas compuestos en metros italianizantes» (p. 160). Y, más adelante: «Voluntarismo, personificaciones, hosquedad del escenario soñado, constituyen sólo una pequeña parte del caudal de temas que la poesía de cancionero legó al petrarquismo español del siglo XVI. También le transmitió diferentes manifestaciones conceptistas que nunca desaparecieron y que

enlazan la artificiosidad de la última poesía medieval con la del Barroco. Muy favorecidos estuvieron los juegos verbales reiterativos» (p. 162). (Rafael Lapesa: «Poesía de cancionero y poesía italianizante», en *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos, 1971, reimpresión.)

Con estas observaciones de Lapesa creemos que quedan señaladas las líneas de inserción del soneto de Garcilaso dentro de la historia literaria.

IV. COMENTARIO DE UN POEMA DE FEDERICO GARCIA LORCA

1910
(INTERMEDIO)

Aquellos ojos míos de mil novecientos diez
no vieron enterrar a los muertos,
ni la feria de ceniza del que llora por la madrugada,
ni el corazón que tiembla arrinconado como un caballito
de mar.

5 Aquellos ojos míos de mil novecientos diez
vieron la blanca pared donde orinaban las niñas,
el hocico del toro, la seta venenosa
y una luna incomprensible que iluminaba por los rincones
los pedazos de limón seco bajo el negro duro de las
botellas.

10 Aquellos ojos míos en el cuello de la jaca,
en el seno traspasado de Santa Rosa dormida,
en los tejados del amor, con gemidos y frescas manos,
en un jardín donde los gatos se comían a las ranas.

Desván donde el polvo viejo congrega estatuas y musgos,
15 cajas que guardan silencio de cangrejos devorados
en el sitio donde el sueño tropezaba con su realidad.
Allí mis pequeños ojos.

(De *Poeta en Nueva York*, en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1975, 19.ª edición, 1.ª reimpresión, p. 448.)

- No preguntarme nada. He visto que las cosas
cuando buscan su curso encuentran su vacío.
- 20 Hay un dolor de huecos por el aire sin gente
y en mis ojos criaturas vestidas ¡sin desnudo!

New York, agosto 1929.

0. El comentario de un poema de García Lorca que hacemos seguidamente se articula en torno a consideraciones de tipo sintáctico y semántico principalmente. La presentación formal no responde exactamente al modelo que hemos propuesto, pero es indudable que subyacen las etapas de análisis distinguidas en la primera parte de este trabajo. Sirva, pues, como ejemplo de la no obligatoriedad de ajustarse forzosamente a un único modelo de articulación de las observaciones producidas por el análisis.

1.1. Si consideramos la estructura, forma gramatical y disposición rítmica del poema, parece evidente una *primera división* en dos partes: 1.—la primera parte, formada por los versos 1-17, *se refiere temáticamente a la infancia*; 2.—la segunda parte, formada por los cuatro últimos versos, *tiene como referente una reflexión del año 1929*.

1.2. Dejando aparte lo más posible cualquier aspecto temático, pasamos a dar el *esquema formal de la primera parte*. Creemos que tienen *especial significación los comienzos de verso*, y que todas las posibles subdivisiones se basan en estos comienzos. De todas formas, una observación, entre temática y formal, señalaría cómo en las dos primeras estrofas (vv. 1-9) los verbos se refieren al *pasado*, mientras que en las dos siguientes estrofas (vv. 10-17) no existe un verbo principal y sólo es posible sobreentender el verbo *estar*.

El esquema de esta primera parte sería el siguiente:

Primera estrofa:

- v. 1: *Aquellos ojos...*
- v. 2: *no vieron*
- v. 3: ni + art. + sust.: *ni la feria*
- v. 4: ni + art. + sust.: *ni el corazón*

Segunda estrofa:

- v. 5: *Aquellos ojos...*
- v. 6: *vieron*
- v. 7: art. + sust.: *el hocico*
- v. 8: art. + sust.: *una luna*
- v. 9: art. + sust.: *los pedazos*

Tercera estrofa:

Sin verbo

- v. 10: *Aquellos ojos...*
- v. 11: en + art. + sust.: *en el seno*
- v. 12: en + art. + sust.: *en los tejados*
- v. 13: en + art. + sust.: *en un jardín*

Cuarta estrofa:

- v. 14: sust. + orac. adj.: *desván donde el polvo viejo congrega estatuas y musgos.*
- v. 15: sust. + orac. adj.: *cajas que guardan silencio de cangrejos devorados.*
- v. 16: en + art. + sust. + orac. adj.: *en el sitio donde el sueño tropezaba con su realidad.*
- v. 17: *Allí mis pequeños ojos.*

1.3. Estructuralmente, los principios de verso caracterizan a cada una de las estrofas, que, desde este punto de vista, podrían constituir *otras tantas subdivisiones* de la primera parte. Convendría señalar que en el v. 16 confluyen las estructuras del comienzo de los versos 11, 12 y 13 con la del comienzo de los versos 14 y 15: formalmente constituiría una fusión de estas dos estrofas. Además, la estructura del verso 16 está en paralelismo perfecto con la del verso 13, final de la estrofa anterior (v. 13: «en un jardín donde...» / v. 16: «en el sitio donde...»). Así se daría paso al único verso estructuralmente no equiparable en su comienzo a ninguno de los anteriores (v. 17: «Allí mis pequeños ojos»).

1.4. *Otra posible subdivisión* de esta primera parte agruparía la tercera y cuarta estrofas, que tienen en común: la no existencia de verbo principal; el poseer el mismo sujeto (*Aquellos ojos míos*), que sería también el principio de las otras dos partes en esta nueva división.

Frente a la tercera parte, la primera estaría caracterizada por: «Aquellos ojos míos *no vieron...*» (vv. 1-4); la segunda parte se caracterizaría por: «Aquellos ojos míos *vieron...*» (vv. 5-9).

Por una localización explícita en el pasado, se agruparían las dos primeras estrofas (vv. 1-9) frente a las dos siguientes (vv. 10-17):

Primera y segunda estrofas: *vieron - no vieron*

Tercera y cuarta estrofas: *temporalidad no explicitada.*

El empleo de oraciones adjetivas caracteriza la última estrofa de esta primera parte (vv. 14-16), pero no faltan oraciones adjetivas en las tres primeras estrofas (vv. 3, 4, 6, 8, 13). Este empleo de oraciones adjetivas puede constituir también un rasgo diferenciador frente a la segunda parte del poema (vv. 18-21).

1.5. El verso 17, cuya asignación a uno de los dos grupos sería difícil, basándose en la estructura de su comienzo, puede ser emparentado fonéticamente con el comienzo de cada una de las subpartes en la segunda subdivisión:

Aquellos ojos míos
Allí mis pequeños ojos

Hay una sustitución del pronombre demostrativo *aquellos* por el adverbio *allí*. Referencialmente, *pequeños* se sitúa en 1910.

1.6. *Métricamente*, esta *primera parte* se articula en torno a: los principios estructurales del verso, que hemos comentado y que nos han dado pie para las subdivisiones estróficas; los finales de verso, que en todos los casos están ocupados por *nombres*, siempre sustantivos, salvo en los versos 7, 11 y 15, donde encontramos adjetivos, aunque apoyados en sustantivos (v. 7: *seta* venenosa; v. 11: *Santa Rosa* dormida; v. 15: *cangrejos* devorados). *El verso, pues, es libre, pero con ciertas regularidades*. Frente a este versolibrismo de la primera parte, la segunda (vv. 18-21) está en versos regulares de catorce sílabas divididos en dos hemistiquios de siete sílabas cada uno.

1.7. En resumen: tanto temática como formalmente, las cuatro primeras estrofas forman una unidad claramente diferenciada de la última. En esta primera parte hay múltiples elementos que ofrecen la posibilidad de hacer comparaciones que individualizan y relacionan las partes en que pueden subdividirse. De los elementos comunes, frente a la segunda parte, hablaremos después. No existe una subdivisión única de las cuatro primeras estrofas, ya que forman más bien una especie de constelación, en sentido fonológico, donde existen elementos comunes a todas las subdivisiones.

2.1. La *quinta estrofa* forma un bloque diferenciado de las cuatro primeras: versos alejandrinos frente a versos libres; variedad de sujetos frente a un solo sujeto principal (*Aquellos ojos míos*); variedad de verbos principales frente a los dos únicos de la primera parte (*vieron / no vieron*); relación temporal con el presente frente al pasado cerrado de la primera parte; predominio de la referencia a la *nada* en la segunda parte (*vacío, huecos, sin gente, sin desnudo*) frente a la referencia a objetos muy concretos en la primera parte.

Aunque la métrica de esta segunda parte es regular, encontramos la misma utilización de sustantivos al final de cada hemistiquio:

- v. 18: *nada* — *cosas*
- v. 19: *curso* — *vacío*
- v. 20: *huecos* — *gente*
- v. 21: *criaturas* — *desnudo*

3. *Temáticamente*, la primera parte se estructura en tres bloques, dependientes de «no vieron», «vieron» y «aquellos ojos míos en...».

3.1. *No vieron*. Objetos del *no ver* son :

a. *enterrar a los muertos*, donde metonímicamente *mue**rtos* adquiere el valor significativo de *muerte*. Es decir, en 1910 el poeta no conocía, no sabía de la muerte.

b. *al que llora de madrugada* (sufrimiento, arrepentimiento).

c. *el corazón que tiembla arrinconado como un caballito de mar*: sufrimiento del marginado —*arrinconado*—, expresado por la comparación visual —el caballo de mar tiene ciertas formas comunes con el corazón— y táctil —los movimientos del caballo de mar se parecen a los del corazón.

Este primer grupo hace referencia a *sentimientos ausentes del mundo infantil: muerte y dolor*.

3.2. *Vieron*. Objetos del *ver* son:

a. *la blanca pared donde orinaban las niñas*: imagen que quizá aglutina toda la sexualidad infantil.

b. *el hocico del toro, la seta venenosa*: pueden representar los temores infantiles, concretados en objetos que inspiran miedo.

c. *una luna incomprensible que iluminaba por los rincones...*: representación de objetos que en cierta forma quedaron impresos en su memoria infantil: la sexualidad, el temor a ciertos objetos...

3.3. *Aquellos ojos míos en*:

a. *el cuello de la jaca*: ¿impresión real de la infancia?

b. *el seno traspasado de Santa Rosa dormida*: atracción del niño hacia las representaciones religiosas, con cierto matiz erótico —*seno traspasado*.

c. *los tejados del amor con gemidos y frescas manos...*: imágenes que creemos relacionadas con el mundo de la sexualidad —*tejados del amor, gatos, gemidos, se comían a las ranas*—, y cuyo referente nos es imposible precisar.

d. *desván donde el polvo viejo congrega estatuas y musgos*: referencia a la atracción infantil por los objetos propios de un desván, que despiertan su imaginación y que no es posible diferenciar del mundo del sueño.

3.4. La realidad de la infancia no es ni la muerte ni el dolor (*sus ojos no los vieron*), sino objetos muy concretos, que indudablemente no están desprovistos de simbolismo (sexo, temores, religión, objetos fantásticos). ¿Por qué elige García Lorca estos objetos? Sólo se podría contestar a esta pregunta: o por una confesión del poeta, o por la lectura comparada de toda su obra.

4. Si manejamos la disposición formal del final de los hemistiquios, a los que aludimos en 2.1., podríamos leer el

tema de la segunda parte del poema. Así, horizontalmente encontraríamos los cuatro grupos siguientes:

nada - cosas / curso - vacío
huecos - gente / criaturas - desnudo

donde la referencia a *algo* (*cosas, curso, gente, criaturas*) viene negada por una palabra que se refiere a *nada* (*nada, vacío, huecos, desnudo*). Esta oposición se lee claramente si seguimos un *orden en zigzag*:

nada - vacío - huecos - desnudo
cosas - curso - gente - criaturas.

Estilísticamente no es gratuita la aparición de estas palabras en posiciones de especial relieve.

4.1. La segunda parte empieza con un verbo de tipo discursivo (*preguntar*), que supone una ruptura con el tipo de verbos anteriores. Es como un paréntesis que da carácter al VER actual (he visto → *ahora estoy convencido, conozco*). De lo que está convencido ahora el poeta puede ser resumido en la frase: *las cosas son vacío y se busca su pasar*. Los dos últimos versos serían una escenificación de este vacío doloroso. En sus ojos ahora hay: *dolor* —frente al no dolor de la primera estrofa— y *vacío* —frente a la cantidad de objetos que aparecen en las estrofas segunda, tercera y cuarta—. Dolor y vacío se funden en los huecos —metonimia de vacío— del aire —símbolo de la nada—, sin gente —sin nadie—. E incluso las criaturas que ve no son nada, puesto que no tienen desnudo, con lo que *a las criaturas les falta hasta el vacío (desnudo)*. Lo lleno es negado por la falta de vacío.

4.2. Por una especie de lítotes (negación del contrario) se consigue, EN EL LENGUAJE, vaciar todo, reducir todo a

nada. Porque ¿cuál es la realidad, el referente de criaturas: *vestidas o sin desnudo?*, ¿*qué es lo que existe: el vestido o el desnudo?* En el poema lo que existe es el *desnudo*, que referencialmente es lo que pensamos, precisamente, como no existente. *Todo, pues, se puede vaciar en la lengua.* Hay una posibilidad de juego con el lenguaje, que puede llegar a contradecir nuestro mundo referencial. Hay una potencia del lenguaje, que aquí está claramente utilizada por el poeta para quitarnos cualquier ilusión de «esencialidad referencial».

INDICE

PRIMERA PARTE: LA TEORIA

Págs.

INTRODUCCION a una metodología del comentario de textos	9
I La palabra	35
II La frase	53
III La significación	75
IV La designación	93
SELECCION BIBLIOGRAFICA	105

SEGUNDA PARTE: LA PRACTICA

I Comentario de un soneto de Quevedo	109
II Comentario de un poema de Jorge Guillén	119
III Comentario del soneto XXXII de Garcilaso	129
IV Comentario de un poema de F. García Lorca	143

José Domínguez Caparrós, Doctor en Filología Románica por la Universidad Complutense de Madrid y actualmente profesor de Crítica Literaria en la Universidad Nacional de Educación a Distancia, ofrece en esta obra una ordenación y reinterpretación de materiales útiles para la práctica del comentario de textos.

Tras una breve enumeración de algunos de los distintos métodos adoptados en el acercamiento a la obra, delimita el campo de aplicación de su método: el lenguaje literario y su especificidad. Es decir, se trata de una interpretación lingüística de los hechos de estilo, de una estilística lingüística.

Tomando como modelo los niveles del análisis lingüístico, en los cuatro últimos capítulos de la primera parte se ordenan y explican los efectos con que tradicionalmente ha sido caracterizado el estilo literario (figuras y hechos estilísticos). Quedan así repartidas en cuatro campos todas las observaciones que se pueden hacer sobre un texto comentado estilísticamente: fenómenos que tienen como marco de manifestación la palabra, los que se manifiestan en la frase, los que se relacionan con el campo significativo, y los que se enmarcan en el campo de relaciones entre el texto y la realidad exterior designada por el mismo.

La segunda parte del trabajo está consagrada a la ilustración de la productividad del método propuesto mediante el comentario de textos de Garcilaso, Quevedo, Jorge Guillén y García Lorca.

Quizá la máxima utilidad pedagógica de la obra esté en el intento de ofrecer los materiales para una utilización rigurosa de los tecnicismos empleados en el análisis estilístico. Esto lleva consigo la posibilidad de un acercamiento más profundo a los mecanismos del lenguaje literario. Sin este conocimiento el comentario literario puede quedarse en pura paráfrasis paralizante.

Ministerio de Educación y Ciencia

SERVICIO DE PUBLICACIONES