

**José María Díez Borque**

**COMENTARIO DE  
TEXTOS LITERARIOS**

**(Método y práctica)**

**EDITORIAL PLAYOR**

## INDICE

© José María Díez Borque  
Depósito Legal: M.—32367 - 1977  
ISBN: 84-359-0040-1

Diseño de la cubierta: Tony EVORA

Editorial Playor

Dirección Postal: Apartado 50869

Dirección oficina central: Santa Polonia, 7, MADRID-14

Teléfono 230 60 97

Printed in Spain

Impreso en España

---

EDITORIAL PLAYOR

	<i>Págs.</i>
INTRODUCCIÓN .....	9

## **PRIMERA PARTE**

### **METODOLOGIA DEL COMENTARIO DE TEXTOS LITERARIOS**

ESQUEMA DEL MÉTODO DE COMENTARIO DE TEXTOS LITERARIOS .....	15
<b>0. ETAPA PREVIA: COMPRESION DEL TEXTO. SOLUCION DE DUDAS</b>	
A. FINALIDAD .....	17
B. LO QUE HAY QUE HACER .....	17
C. LO QUE HAY QUE PRECISAR .....	18
<b>I. ETAPA EXTERNA. APLICACION DE CONOCIMIENTOS PREVIOS</b>	
<b>1. SITUACION DEL TEXTO EN SU MARCO Y CARACTERIZACION GLOBAL</b> .....	19
A. FINALIDAD .....	19
B. LO QUE HAY QUE HACER .....	20
1) CONOCEMOS AUTOR, TÍTULO Y FECHA .....	20
1.1. <i>Se trata de una obra completa</i>	
1.2. <i>Se trata de un texto completo</i>	
1.3. <i>Se trata de un texto incompleto o de un fragmento más o menos extenso</i>	
2) CONOCEMOS SOLAMENTE EL AUTOR .....	24
2.1. <i>Se trata de una obra completa</i>	
2.2. <i>Se trata de un texto completo o de un fragmento</i>	

3) CONOCEMOS SOLAMENTE LA FECHA ... ..	22
3.1. <i>Se trata de una obra completa</i>	
3.2. <i>Se trata de un texto completo o de un fragmento</i>	
4) OTROS CASOS ... ..	22
5) NO CONOCEMOS NI AUTOR, NI TÍTULO, NI FECHA ... ..	22
C. LO QUE HAY QUE PRECISAR ... ..	23
<b>2. GENERO LITERARIO Y FORMA DE EXPRESION ...</b>	<b>24</b>
A. FINALIDAD ... ..	24
B. LO QUE HAY QUE HACER ... ..	25
— Género y sus características fundamentales	
— Subgénero	
— Forma de expresión	
— Prosa-verso	
C. LO QUE HAY QUE PRECISAR ... ..	26
Breve esquema de los géneros literarios principales	27

II. ANALISIS DEL CONTENIDO

<b>3. EL AUTOR EN EL TEXTO: ACTITUD-POSTURA PUNTO DE VISTA-DISPOSICION-IMPLICACION ...</b>	<b>33</b>
— Disposición - Implicación ... ..	33
A. FINALIDAD ... ..	33
B. LO QUE HAY QUE HACER ... ..	34
1) ACTITUD GLOBAL ANTE LA REALIDAD EXTERIOR ... ..	34
2) POSTURA DEL AUTOR ... ..	35
3) PUNTO DE VISTA ... ..	35
4) DISPOSICIÓN DE LA TRANSMISION ... ..	38
5) IMPLICACIÓN DEL AUTOR EN EL TEXTO ... ..	39
C. LO QUE HAY QUE PRECISAR ... ..	40
<b>4. ARGUMENTO. ASUNTO. TONO ... ..</b>	<b>41</b>
A. FINALIDAD ... ..	41
B. LO QUE HAY QUE HACER ... ..	42
1) TIPO DE ARGUMENTO Y CARACTERÍSTICAS ... ..	42
2) EL TONO ... ..	43
3) EL CONTENIDO NOCIONAL Y CIRCUNSTANCIAL ... ..	43
4) LA MÍMESIS ... ..	44
5) EL GRADO DE DIRECTEZ ... ..	44
C. LO QUE HAY QUE PRECISAR ... ..	45

<b>5. ESTRUCTURA DEL CONTENIDO ... ..</b>	<b>46</b>
A. FINALIDAD ... ..	46
B. LO QUE HAY QUE HACER ... ..	46
1) ESTRUCTURA DEL TEXTO ... ..	47
2) RELACIONES DE LOS NÚCLEOS Y SUBNÚCLEOS ... ..	48
3) CARACTERÍSTICAS Y CUALIDADES DE LA ESTRUCTURA	49
4) MODELOS ESTRUCTURALES ... ..	50
C. LO QUE HAY QUE PRECISAR ... ..	51
<b>6. TEMA E IDEA CENTRAL ... ..</b>	<b>52</b>
A. FINALIDAD ... ..	52
B. LO QUE HAY QUE HACER ... ..	52
1) PRECISAR EL TEMA Y LA IDEA CENTRAL ... ..	52
2) CARACTERÍSTICAS Y CUALIDADES DEL TEMA ... ..	53
C. LO QUE HAY QUE PRECISAR ... ..	53

III. ANALISIS DE LA FORMA

1) EL LENGUAJE LITERARIO ... ..	55
2) EL ANÁLISIS FORMAL ... ..	57
<b>7. PLANO FONICO - FONOLOGICO - PROSODEMATICO ...</b>	<b>59</b>
A. FINALIDAD ... ..	59
B. LO QUE HAY QUE HACER ... ..	60
1) PECULIARIDADES FONÉTICAS. RELACIÓN SIGNIFICADO-PLANO FÓNICO ... ..	60
2) FIGURAS RETÓRICAS BASADAS EN EL SONIDO ... ..	61
• Aliteración	
• Onomatopeya	
• Similicadencia	
• Paronomasia	
3) OTROS FENÓMENOS FONÉTICOS ... ..	62
• Asonancia - Consonancia	
• Eco	
• Aféresis	
• Anagrama	
• Palíndromía	
4) RITMO DE LA PROSA ... ..	63
4.1. <i>Clasificación de Cuevas</i> ... ..	64
• Por el origen	
• Por la estructura	
4.2. <i>Metodología de Paraíso de Leal</i> ... ..	65
• Ritmo lingüístico ... ..	65
• Ritmo de pensamiento ... ..	66
• Ritmo de intensidad (acentual) ... ..	66

*polisíndeton = muchas conjunciones*

	<u>Págs.</u>		<u>Págs.</u>
• Ritmo cuantitativo (silábico) ... ..	66	• Oxítona o masculina	
• Ritmo tonal ... ..	67	• Paroxítona o femenina	
• Ritmo de timbres ... ..	68	• Proparoxítona	
* 5) ANÁLISIS MÉTRICO DEL VERSO ... ..	68	5.3.3. <i>Rima según la disposición</i> ... ..	76
5.1. <i>Medida (cómputo silábico)</i> ... ..	69	• Continua	
5.1.1. <i>Fenómenos que afectan al cómputo silábico</i> ... ..	69	• Gemela	
• Sinalefa		• Abrazada	
• Sinéresis		• Encadenada	
• Diéresis		5.3.4. <i>Rima semántica</i> ... ..	76
• Hiato		— 5.4. <i>Pausa. Encabalgamiento. Tono</i> ... ..	76
• Aféresis		5.4.1. <i>Clases de pausa</i> ... ..	76
• Síncopa		• Estróficas	
• Apócope		• Versal	
• Prótesis		• Interna	
• Epéntesis		• La cesura	
• Paragoge		5.4.2. <i>El encabalgamiento</i> ... ..	77
• Verso oxítono		• Versal	
• Verso paroxítono		• Medial	
• Verso proparoxítono		• Léxico	
5.1.2. <i>Versos simples de arte menor</i> ... ..	70	• Sirremático	
5.1.3. <i>Versos simples de arte mayor</i> ... ..	70	• Oracional	
5.1.4. <i>Versos compuestos de arte mayor</i> ... ..	70	• Abrupto	
5.2. <i>Ritmo (acento)</i> ... ..	71	• Suave	
5.2.1. <i>Acento estrófico</i> ... ..	71	• Braquistiquio	
• Ritmo yámbico		5.4.3. <i>El tono</i> ... ..	77
• Ritmo trocaico		5.5. <i>La estrofa</i> ... ..	77
5.2.2. <i>Posición de los acentos del verso</i> ... ..	71	5.5.1. <i>Condiciones de la estrofa</i> ... ..	77
• Acento rítmico		• axis rítmico estrófico	
• Acento extrarrítmico		• un número y distribución determinadas de las rimas	
• Acento antirrítmico		• una estructura sintáctica determinada	
5.2.3. <i>Periodo rítmico por la posición de los acentos</i> ... ..	72	• un sistema estructurado de versos	
• Pies métricos latinos		5.5.2. <i>Tipos de estrofas</i> ... ..	78
• Periodo rítmico interior		• de dos versos	
• Anacrusis		• de tres versos	
• Periodo de enlace		• de cuatro versos	
• Tipología de los versos según Navarro Tomás		• de cinco versos	
5.2.4. <i>Clase de verso por la posición de la última sílaba acentuada</i> ... ..	75	• de seis versos	
• Oxítonos		• de siete versos	
• Paroxítonos		• de ocho versos	
• Proparoxítonos		• de diez versos	
5.3. <i>Rima</i> ... ..	75	• de once versos	
5.3.1. <i>Rimas según el timbre</i> ... ..	75	• de número variable	
• Total o consonante		5.6. <i>El poema</i> ... ..	80
• Parcial o asonante		5.6.1. <i>Poema no estrófico</i> ... ..	80
5.3.2. <i>Rima según la cantidad</i> ... ..	75	• serie épica	
		• romance	
		• romancillo	

acordes  
llaves  
ordenados

	<u>Págs.</u>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• endecha</li> <li>• romance heroico</li> <li>• silva</li> <li>• poema de versos sueltos</li> <li>• poema de versos libres</li> </ul>	
<ul style="list-style-type: none"> <li> <ul style="list-style-type: none"> <li>5.6.2. <i>Poemas estróficos</i> ... .. 81</li> <li>• estribote</li> <li>• villancico</li> <li>• letrilla</li> <li>• glosa</li> <li>• sextina</li> <li>• canción medieval</li> <li>• canción petrarquista</li> <li>• madrigal</li> <li>• cosaute</li> <li>• soneto</li> <li>• soneto con estrambote</li> <li>• soneto acróstico</li> <li>• soneto alejandrino</li> <li>• sonetillo</li> <li>• canción alirada</li> </ul> </li> </ul>	
C. LO QUE HAY QUE PRECISAR ... ..	82
<b>8. PLANO MORFOSINTACTICO</b> ... ..	83
A. FINALIDAD ... ..	83
B. LO QUE HAY QUE HACER ... ..	84
1) SINTAGMA NOMINAL. COMPONENTES ... ..	85
<ul style="list-style-type: none"> <li>1.1. <i>Sustantivo</i> ... .. 85</li> <li>1.2. <i>Adjetivo</i> ... .. 86</li> <li>1.3. <i>Artículo</i> ... .. 88</li> <li>1.4. <i>Preposición</i> ... .. 88</li> <li>1.5. <i>Pronombre</i> ... .. 88</li> <li>1.6. <i>Características y peculiaridades del sintagma nominal</i> ... .. 89</li> </ul>	
2) SINTAGMA VERBAL. COMPONENTES ... ..	90
<ul style="list-style-type: none"> <li>2.1. <i>Verbo</i> ... .. 90</li> <li>• persona</li> <li>• modo</li> <li>• tiempo</li> <li>• voz</li> <li>• formas no flexivas del verbo</li> </ul>	
2.2. <i>Adverbio</i> ... ..	92
2.3. <i>Conjunción</i> ... ..	92
2.4. <i>Características y peculiaridades del sintagma verbal</i> ... ..	93
3) INTERJECCIÓN ... ..	93
4) CATEGORÍAS GRAMATICALES DOMINANTES. ORDEN DE LOS ELEMENTOS ... ..	93
5) ORACIÓN SIMPLE ... ..	94

hiperbatou

	<u>Págs.</u>
6) ORACIÓN COMPUESTA ... ..	95
7) FORMAS SUPERIORES A LA FRASE ... ..	96
8) FORMAS RETÓRICAS ... ..	96
<ul style="list-style-type: none"> <li>8.1. <i>Por adición de palabras</i> ... .. 97</li> <li>• amplificatio</li> <li>• expolición</li> <li>• paráfrasis</li> <li>• pleonasma</li> <li>• sinonimia</li> <li>• epíteto</li> <li>• paradiástole</li> </ul>	
8.2. <i>Por omisión de palabras</i> ... ..	97
<ul style="list-style-type: none"> <li>• elipsis</li> <li>• asíndeton</li> <li>• zeugma</li> </ul>	
8.3. <i>Por repetición de palabras</i> ... ..	98
<ul style="list-style-type: none"> <li>• anáfora</li> <li>• epífora</li> <li>• complexión</li> <li>• epímone</li> <li>• reduplicación</li> <li>• epanadiplosis</li> <li>• derivación</li> <li>• polípote</li> <li>• concatenación</li> <li>• polisíndeton</li> <li>• repetición diseminada</li> <li>• retruécano</li> </ul>	
8.4. <i>Por analogía, accidentes gramaticales, cambio de orden, concordancia</i> ... ..	99
<ul style="list-style-type: none"> <li>• derivación y polípote</li> <li>• palíndromía</li> <li>• silepsis</li> <li>• dilogía</li> <li>• calambur</li> <li>• juego de palabras</li> <li>• hipérbaton</li> <li>• enálage</li> <li>• anacoluto</li> <li>• anástrofe</li> <li>• antiestrofa</li> </ul>	
C. LO QUE HAY QUE PRECISAR ... ..	100
<b>9. PLANO SEMANTICO</b> ... ..	101
A. FINALIDAD ... ..	101
B. LO QUE HAY QUE HACER ... ..	101
1) LÉXICO Y CUESTIONES CON ÉL RELACIONADAS ... ..	102
2) POLISEMIA. VALORES CONTEXTUALES. CONNOTACIÓN ...	103

hipérbaton

	<u>Págs.</u>
3) HOMONIMIA. ANTONIMIA ... ..	104
4) SINONIMIA. CAMPOS SEMÁNTICOS Y CONCEPTUALES ...	104
5) CAMBIOS SEMÁNTICOS. TROPOS ... ..	105
5.1. <i>Tropos</i> ... ..	106
• sinécdoque	
• metonimia	
• imagen	
• metáfora	
• alegoría	
• parábola	
• símbolo	
6) FIGURAS RETÓRICAS ... ..	111
6.1. <i>Descriptivas</i> ... ..	111
• prosopografía	
• etopeya	
• retrato	
• hipotiposis	
• topografía	
• evidencia	
• enumeración	
• expolito	
6.2. <i>Patéticas</i> ... ..	111
• exclamación	
• interrogación retórica	
• comunicación	
• sujeción	
• licencia	
• énfasis	
• apóstrofe	
• optación	
• obstentación	
• hipérbole	
• prosopopeya	
• anticipación	
• dialogismo.	
6.3. <i>Lógicas</i> ... ..	112
• sentencia	
• simil	
• antítesis	
• oxímoron	
• paradiástole	
• paradoja	
• metalepsis	
• concesión	
• corrección	
• dubitación	
• sustentación	
• lítote	
• gradación	
6.4. <i>Oblicuas</i> ... ..	114
• perífrasis	
• alusión	

	<u>Págs.</u>
• eufemismo	
• preterición	
• reticencia	
• catacresis	
• ironía. Sarcasmo	
• hysteroología	
• conciliatio	
C. LO QUE HAY QUE PRECISAR ... ..	115
<b>IV. EL TEXTO EN CUANTO COMUNICACION LITERARIA EN SOCIEDAD</b>	
10. <b>EL TEXTO COMO COMUNICACION</b> ... ..	117
A. FINALIDAD ... ..	117
1) ESQUEMA DE LAS FUNCIONES DEL LENGUAJE ... ..	117
• función poética	
• función emotiva	
• función conativa	
• función fática	
• función metalingüística	
• función referencial	
• función lúdica	
B. LO QUE HAY QUE HACER ... ..	119
• Reacción que provoca el texto en el lector.	
• Valores dominantes.	
• Relación autor-lector.	
• Indicios.	
C. LO QUE HAY QUE PRECISAR ... ..	120
11. <b>EL TEXTO EN SOCIEDAD</b> ... ..	122
A. FINALIDAD ... ..	122
B. LO QUE HAY QUE HACER ... ..	124
1) ANÁLISIS SOCIOLOGICO EXTERNO ... ..	125
2) SOCIOLOGÍA DE CONTENIDO ... ..	126
2.1. <i>Relación obra-autor-sociedad</i> ... ..	126
2.2. <i>Relación texto literario-público</i> ... ..	126
• lectura plural	
• motivaciones de la lectura	
• relación homogénea o heterogénea entre texto literario y lector.	
2.3. <i>Estructura literaria-estructura social</i> ... ..	127
C. LO QUE HAY QUE PRECISAR ... ..	127

	<u>Págs.</u>
V. CONCLUSION Y CRITICA PERSONAL	
A. FINALIDAD .....	129
B. LO QUE HAY QUE HACER .....	129
C. LO QUE HAY QUE PRECISAR .....	130

## SEGUNDA PARTE

### TEXTOS LITERARIOS COMENTADOS

JORGE MANRIQUE: <i>Coplas a la muerte de su padre</i> (fragmento) Comentario .....	133
I. ETAPA EXTERNA .....	133
1. Situación del texto en su marco y caracterización global .....	133
2. Género literario y forma de expresión .....	134
II. ANÁLISIS DE CONTENIDO .....	135
3. El autor en el texto: actitud-postura-punto de vista-disposición-implicación .....	135
4. Argumento-asunto-tono .....	135
5. Estructura del contenido .....	136
6. Tema e idea central .....	136
III. ANÁLISIS DE LA FORMA .....	137
7. Fónico-Fonológico-Prosodemático .....	137
8. Morfosintáctico .....	138
9. Semántico .....	140
IV. EL TEXTO EN CUANTO COMUNICACIÓN LITERARIA EN SOCIEDAD .....	142
10. El texto como comunicación .....	142
11. El texto en sociedad .....	142
ANONIMO: <i>Romance del Prisionero</i> . Comentario .....	145
I. ETAPA EXTERNA .....	145
1. Situación del texto en su marco y caracterización global .....	145
2. Género literario y forma de expresión .....	146
II. ANÁLISIS DE CONTENIDO .....	146
3. El autor en el texto: actitud-postura-punto de vista-disposición-implicación .....	146

	<u>Págs.</u>
4. Argumento-asunto-tono .....	147
5. Estructura del contenido .....	147
6. Tema e idea central .....	147
III. ANÁLISIS DE LA FORMA .....	149
7. Fónico-fonológico-prosodemático .....	149
8. Morfosintáctico .....	150
9. Semántico .....	152
IV. EL TEXTO EN CUANTO COMUNICACIÓN LITERARIA EN SOCIEDAD .....	153
10. El texto como comunicación .....	153
11. El texto en sociedad .....	153
FRAY LUIS DE LEON: <i>Al salir de la cárcel</i> . Comentario .....	155
I. ETAPA EXTERNA .....	155
1. Situación del texto en su marco y caracterización global .....	155
2. Género literario y forma de expresión .....	156
II. ANÁLISIS DE CONTENIDO .....	157
3. El autor en el texto: actitud-postura-punto de vista-disposición-implicación .....	157
4. Argumento-asunto-tono .....	157
5. Estructura del contenido .....	157
6. Tema e idea central .....	157
III. ANÁLISIS DE LA FORMA .....	159
7. Fónico-fonológico-prosodemático .....	159
8. Morfosintáctico .....	160
9. Semántico .....	163
IV. EL TEXTO EN CUANTO COMUNICACIÓN LITERARIA EN SOCIEDAD .....	163
10. El texto como comunicación .....	163
11. El texto en sociedad .....	164
MATEO ALEMAN: <i>Guzmán de Alfarache</i> (fragmento). Comentario .....	165
I. ETAPA EXTERNA .....	165
1. Situación del texto en su marco y caracterización global .....	165
2. Género literario y forma de expresión .....	167
II. ANÁLISIS DE CONTENIDO .....	168
3. El autor en el texto: actitud-postura-punto de vista-disposición-implicación .....	168
4. Argumento-asunto-tono .....	168
5. Estructura de contenido .....	169
6. Tema e idea central .....	170
III. ANÁLISIS DE LA FORMA .....	170
7. Fónico-fonológico-prosodemático .....	170



	Págs.
8. Morfosintáctico .....	173
9. Semántico .....	177
IV. EL TEXTO EN CUANTO COMUNICACIÓN LITERARIA EN SOCIEDAD ...	179
10. El texto como comunicación .....	179
11. El texto en sociedad .....	179
MELLENDEZ VALDES: Oda XXIII de <i>La Paloma de Filis</i> . Co- mentario .....	181
I. ETAPA EXTERNA .....	181
1. Situación del texto en su marco y caracterización global .....	181
2. Género literario y forma de expresión .....	182
II. ANÁLISIS DE CONTENIDO .....	183
3. El autor en el texto: actitud-postura-punto de vista-dis- posición-implicación .....	183
4. Argumento-asunto-tono .....	183
5. Estructura de contenido .....	184
6. Tema e idea central .....	184
III. ANÁLISIS DE LA FORMA .....	184
7. Fónico-fonológico-prosodemático .....	184
8. Morfosintáctico .....	186
9. Semántico .....	188
IV. EL TEXTO EN CUANTO COMUNICACIÓN LITERARIA EN SOCIEDAD ...	189
10. El texto como comunicación .....	189
11. El texto en sociedad .....	189
JUAN EUGENIO HARTZENBUSCH: <i>La vuelta del emigrado</i> (fragmento). Comentario .....	191
I. ETAPA EXTERNA .....	191
1. Situación del texto en su marco y caracterización global .....	191
2. Género literario y forma de expresión .....	192
II. ANÁLISIS DE CONTENIDO .....	192
3. El autor en el texto: actitud-postura-punto de vista-dis- posición-implicación .....	192
4. Argumento-asunto-tono .....	193
5. Estructura de contenido .....	194
6. Tema e idea central .....	194
III. ANÁLISIS DE LA FORMA .....	194
7. Fónico-fonológico-prosodemático .....	194
8. Morfosintáctico .....	196
9. Semántico .....	196
IV. EL TEXTO EN CUANTO COMUNICACIÓN LITERARIA EN SOCIEDAD ...	200
10. El texto como comunicación .....	200
11. El texto en sociedad .....	201

	Págs.
BENITO PEREZ GALDOS: <i>Zaragoza</i> (fragmento). Comentario...	203
I. ETAPA EXTERNA .....	203
1. Situación del texto en su marco y caracterización global .....	203
2. Género literario y forma de expresión .....	204
II. ANÁLISIS DE CONTENIDO .....	205
3. El autor en el texto: actitud-postura-punto de vista-dis- posición-implicación .....	205
4. Argumento-asunto-tono .....	206
5. Estructura de contenido .....	206
6. Tema e idea central .....	207
III. ANÁLISIS DE LA FORMA .....	207
7. Fónico-fonológico-prosodemático .....	207
8. Morfosintáctico .....	210
9. Semántico .....	213
IV. EL TEXTO EN CUANTO COMUNICACIÓN LITERARIA EN SOCIEDAD ...	214
10. El texto como comunicación .....	214
11. El texto en sociedad .....	215
AZORIN: <i>Una lucecita roja</i> (fragmento). Comentario .....	217
I. ETAPA EXTERNA .....	217
1. Situación del texto en su marco y caracterización global .....	217
2. Género literario y forma de expresión .....	219
II. ANÁLISIS DE CONTENIDO .....	219
3. El autor en el texto: actitud-postura-punto de vista-dis- posición-implicación .....	219
4. Argumento-asunto-tono .....	220
5. Estructura de contenido .....	221
6. Tema e idea central .....	221
III. ANÁLISIS DE LA FORMA .....	222
7. Fónico-fonológico-prosodemático .....	222
8. Morfosintáctico .....	224
9. Semántico .....	228
IV. EL TEXTO EN CUANTO COMUNICACIÓN LITERARIA EN SOCIEDAD ...	229
10. El texto como comunicación .....	229
11. El texto en sociedad .....	230
BIBLIOGRAFÍA .....	231

*A mi hijo Jaime, que acaba de nacer*

## INTRODUCCION

No creo en la existencia de un método infalible, insustituible y útil por igual para todos los textos. No se me oculta que los resultados del comentario de textos dependen en buena medida de la agudeza, perspicacia, conocimientos y aptitud para los valores del comentarista. Pero sí creo que es posible seguir un orden en el comentario, servirse del salvavidas de un método y partir de unos principios generales para aplicar a cualquier texto literario. Esto es lo que se pretende, con mayor o menor fortuna, dar aquí, pero dejando a salvo la libertad personal a la hora de enjuiciar y valorar un texto.

El método, o esquema práctico de comentario, aquí propuesto, creo que tiene la utilidad de que en cada una de las etapas se dan en forma concisa las cuestiones principales que pueden plantearse en un texto y las preguntas a las que ha de responder el comentario. Es decir, no sólo indicar en qué consiste cada etapa, sino, además, señalar —con valor general y aplicable a todos los textos— los puntos en que ha de centrarse el comentario y para lo cual se incluyen también las mínimas nociones necesarias de retórica, estilística, gramática, teoría literaria... etc. Se trata de facilitar en cada etapa, por una parte, los conocimientos teóricos imprescindibles para llevarla a cabo y, por otra, un escueto panorama de las cuestiones y aspectos a considerar que puede plantearnos el texto. Con ello, el método que aquí se propone da no sólo las normas para realizar el comentario en cada una de sus fases, sino también un conjunto de principios generales que pueden tener una realización concreta en el texto a comentar. Por fuerza esta relación de principios generales ha de ser limitada y no exhaustiva, pero creo que suficiente para una iniciación al comentario de textos, que es la meta de este libro. De

este modo no queda el comentarista «solo ante el peligro», sin saber qué debe buscar en concreto en el texto que ha de comentar. Pero es importante prevenir ya de un posible vicio, por exceso, cual es el de intentar ver en el texto todos los puntos que se recogen en el método aquí propuesto. El fin es averiguar qué rasgos de los que se dan en el «método» aparecen en el texto, aislar los caracterizadores y ver su función y alcance concreto en ese texto, es decir, partir de lo general para ir a lo particular, pero esto no quiere decir prolija enumeración, porque del inventario hay que ir hacia la síntesis que nos permita reconstruir críticamente el sistema de valores del texto, entendiendo valor en el sentido más amplio.

Ninguna de las etapas del comentario tiene valor autónomo (aunque aquí se desarrollen de forma independiente por razones metodológicas), sino que están concebidas en cuanto a su integración y en cuanto a que la serie de conclusiones parciales conduce a una conclusión general, porque las distintas fases están encadenadas y dependen unas de otras. Los elementos integrantes de un texto literario en sus distintos niveles se relacionan entre sí, unos se proyectan sobre los otros y se sostienen entre sí, y el resultado es la creación de una nueva realidad, la realidad literaria, distinta de la realidad circundante de la que toma sus elementos (es la *literariedad*, de la que nos ocuparemos más adelante al tratar de las funciones y características del lenguaje literario).

La realidad representada (literatura) toma elementos de la realidad circundante (realidad), pero los organiza de una determinada manera por la mediación del autor que crea un mundo literario, intencional y connotado, sirviéndose de procedimientos literarios conscientes y recogiendo mediaciones más o menos conscientes o subconscientes (de tipo social, complejos... etc.). Los procedimientos literarios van desde lo *macroestructural* (género literario, estructura del texto, etc.) a lo *microestructural* (figuras literarias, imágenes, léxico, etc.). Macroestructura y microestructura son inseparables como lo son fondo y forma, pero el comentario literario de textos permite realizar una desintegración, aunque para construir una síntesis, es decir, ir desmontando las piezas del mecanismo para volverlas a montar. Y esto no supone tanto una conclusión final englobadora (aquí la entiendo más bien como valoración y crítica personal aunque sobre los datos «objetivos» obtenidos) como considerar cada rasgo individual, sea en la etapa que sea, en función del conjunto, explicándolo desde ese conjunto. Un proceso sucesivo y continuo de integración.

Cada una de las etapas es dividida en tres apartados: A) *Finalidad*; B) *Lo que hay que hacer*; C) *Lo que hay que precisar*. En el primer apartado se establecen los principios generales y razón de ser de esta etapa del comentario, es decir, su sentido, alcance y motivos. En el segundo apartado se señalan los procedimientos y orientaciones para poner en práctica esa etapa y se recogen, en forma necesariamente esquemática, las cuestiones fundamentales y más características que pueden plantearse en el texto. Por fin, en el tercer apartado se da un resumen, esquema de rápida consulta, de los puntos principales que han debido ser precisados y valorados en esa etapa. Adelantaré que no es necesario seguir, dentro de cada una de las etapas, el orden en que se plantean las cuestiones a precisar y, por otra parte, puede adoptarse un doble procedimiento en el comentario: verso a verso u oración a oración u operando en conjunto comentando los rasgos de todo el poema en bloques homogéneos (ej., peculiaridades de la adjetivación, metáforas... etc.).

A lo largo de la exposición teórica del método de comentario no se ejemplifica, porque se hace —con amplitud— en los textos comentados que se incluyen en este libro. A este propósito no quiero dejar de señalar que es posible que sorprenda la elección de algún determinado texto, pero ello se ha hecho con toda conciencia para intentar probar la viabilidad del método en textos no muy característicos y no elegidos *ad hoc*.

Hay que avisar, para que nadie se llame a engaño y busque lo que voluntariamente no está, que este libro se concibe como iniciación al comentario de textos, y toda iniciación tiene sus limitaciones, y no pocos riesgos. Pero puede ser utilizado en distintos niveles más especializados. El carácter de iniciación obliga a reducir y esquematizar algunos conceptos y obliga también a tratar con concisión y brevedad los elementos teóricos (ej., algunas nociones gramaticales, repertorio de estrofas, análisis rítmico... etc.), pues, además, no se trata de un resumen de teoría literaria o de una introducción a los estudios literarios, sino de un manojo de normas que facilitan —en libertad— el comentario de textos.

Cada libro supone contraer nuevas deudas intelectuales, de ellas se da cuenta en la «Bibliografía citada». Pero no quería dejar de mencionar aquí una muy concreta con los profesores Lázaro Carreter y Correa Calderón, que abrieron caminos por los que seguimos transitando los demás.

EL AUTOR.

**PRIMERA PARTE**  
**METODOLOGIA DEL COMENTARIO**  
**DE TEXTOS LITERARIOS**

## ESQUEMA DEL METODO DE COMENTARIO DE TEXTOS LITERARIOS

0. ETAPA PREVIA. COMPRESION DEL TEXTO. SOLUCION DE DUDAS.
- I. ETAPA EXTERNA. APLICACION DE CONOCIMIENTOS PREVIOS.
  1. Situación del texto en su marco y caracterización global.
  2. Género literario y forma de expresión.
- II. ETAPA DE ANALISIS DEL CONTENIDO.
  3. El autor en el texto: actitud-postura-punto de vista-disposición-implicación.
  4. Argumento. Asunto. Tono.
  5. Estructura del contenido.
  6. Tema e idea central.
- III. ETAPA DE ANALISIS DE LA FORMA.
  7. Plano fónico-fonológico-prosodemático.
  8. Plano morfosintáctico.
  9. Plano semántico.
- IV. EL TEXTO EN CUANTO COMUNICACION LITERARIA EN SOCIEDAD.
  10. El texto como comunicación.
  11. El texto en sociedad.
- V. CONCLUSION Y CRITICA PERSONAL.

## 0. ETAPA PREVIA: COMPRESION DEL TEXTO. SOLUCION DE DUDAS

### A. FINALIDAD.

Antes de iniciar cualquier tipo de análisis o comentario de textos, literario o lingüístico, es necesario *leer con rigor, profundidad y repetidamente* el texto a un primer nivel, sin que quede ninguna duda, pues la verdadera comprensión e interpretación del texto nos la facilitará el análisis literario que es *un esfuerzo de integración de distintas etapas de análisis para percibir los valores del fragmento literario a comentar*. Habrá que explicar racionalmente el lenguaje y contenido artístico.

En esta etapa previa se trata de *entender* el texto para estar en condiciones de llevar a cabo el comentario literario que exige tener presente que el texto literario es el resultado de una combinación y selección, con intención estética y con predominio de la connotación sobre la denotación. Hay que interpretar su estructura artística y tratar de explicar, racionalmente, la reacción que produce en nosotros. Para poder llevar a cabo este comentario es imprescindible haber solucionado todos los problemas (léxicos, sintácticos... etc.) que nos plantea el texto.

### B. LO QUE HAY QUE HACER.

Hay que leer varias veces el texto hasta que estemos seguros de haber desentrañado su significado y sentido literal.

Hay que solucionar las dificultades lingüísticas, culturales, técnicas, que nos plantea el texto. Para ello es necesario manejar el diccionario (Lázaro y Correa: 1976, 26) y también un manual de Gramática y los libros de consulta necesarios (His-

toria, Política, Historia del arte... etc.) para resolver todo tipo de dudas y dificultades que nos planteen el texto.

Conviene anotar las dificultades y resolverlas sucintamente, lo que nos será de gran ayuda. Hay que tener en cuenta que esta etapa no tiene valor en sí, sólo en cuanto fase imprescindible y previa para emprender el comentario.

### C. LO QUE HAY QUE PRECISAR.

Al final de esta etapa deberemos estar en condiciones de responder afirmativamente a la pregunta: *¿He comprendido el texto que voy a comentar?*, y negativamente a la pregunta: *¿tengo alguna duda que impida o dificulte el análisis literario?*

Responder a estas preguntas supone estar seguro de que no ha quedado ninguna duda léxica, sintáctica, cultural, sobre el texto que vamos a comentar. Quedamos dispuestos así para iniciar el comentario sin dificultades que entorpezcan llegar a buen fin.

No olvidemos que hasta aquí se trata sólo de una comprensión del *sentido literal* del texto (Lázaro y Correa: 1976, 27), lo que no implica que no se nos planteen dificultades de interpretación en otras etapas (ej., estructura métrica; ritmo de la prosa).

## I. ETAPA EXTERNA: APLICACION DE CONOCIMIENTOS PREVIOS

### 1. SITUACION DEL TEXTO EN SU MARCO Y CARACTERIZACION GLOBAL

#### A. FINALIDAD

Situar un texto en su marco es localizarlo (Lázaro y Correa: 1976, 28-29) y establecer su filiación según unas coordenadas precisas. *Supone esto establecer el periodo, época, movimiento y fecha a que pertenece el texto y las características de ello derivadas; el autor de dicho texto y las características de ello derivadas; el momento de esa obra en el conjunto de la producción del autor y las consecuencias que de ello se deriven; las características derivadas de la inserción del fragmento en la obra en cuestión.* Estos son los fines principales en esta etapa de situación del texto en su marco, pero según el grado de profundidad y exhaustividad del comentario, podrán hacerse otras precisiones útiles en esta etapa: *relaciones con otras manifestaciones artísticas y culturales del momento; precisiones sobre fuentes e influencias; análisis de variantes significativas; características derivadas de la longitud o brevedad del texto completo.*

La finalidad de situar el texto, no reside en el mero placer de clasificar y encasillar —por otra parte, tan difícil—, sino que su utilidad reside en facilitarnos unos datos que nos ayudarán a comprender en profundidad, interpretar y valorar el texto, evitando los errores que se derivarían de no situarlo correctamente en su marco (ERRORES DE ADICIÓN: proyectar nuestras reacciones modernas en el texto considerando significativo lo que era neutro en la época; ERRORES DE OMISIÓN: no re-



conocer los valores significativos —a todos los niveles: formal, cultural... —que existían en el pasado, que posteriormente han desaparecido (Ullmann: 1968).

## B. LO QUE HAY QUE HACER

La situación del texto en su marco nos plantea problemas distintos y modos de actuación diferentes según se trate de una obra completa, de un texto completo o de un fragmento, y depende, también, de si conocemos o no al autor.

En primer lugar hay que responder a las preguntas:

- ¿Se trata de una obra completa?
- ¿Se trata de un texto completo?
- ¿Se trata de un fragmento?

Según la contestación habrá que actuar de modo distinto y con medios distintos. Vinculado a estas cuestiones está el problema de si conocemos (hemos leído) o no la obra o el texto que vamos a comentar (Lázaro y Correa: 1976, 81 y ss.).

Además de las cuestiones derivadas de que el objeto del comentario sea una *obra completa*, un *texto completo* o un *fragmento* que habíamos leído o no previamente, puede plantearse el caso de que *conozcamos autor, título y fecha*, o que *no los conozcamos*. Conjugando todos estos criterios pueden plantearse distintos casos a resolver. Dentro de cada uno de estos casos que pueden plantearse hay una serie de puntos a precisar, comunes a todos (ej., características del texto por la época a la que pertenece, relaciones con otros movimientos culturales, etc.). Vamos a presentar ahora los casos que pueden plantearse, señalando en cada uno lo específico de ese caso y en el apartado C (lo que hay que precisar), se recogerán globalmente todos los elementos que integran esta etapa de comentario.

### 1) CONOCEMOS AUTOR, TÍTULO Y FECHA

#### 1.1. *Se trata de una obra completa.*

Habrá que precisar con la ayuda de un manual de Literatura el lugar que ocupa esta obra en el conjunto de la producción del autor. Después, con la ayuda de los medios de con-

sulta necesarios, habrá que precisar todas las cuestiones que señalamos en el apartado C de esta etapa (lo que hay que precisar).

#### 1.2. *Se trata de un texto completo.*

Puede darse el caso de comentar un capítulo completo, un acto, una composición poética completa. Como en el caso anterior, habrá que señalar el lugar que ocupa la obra a la que pertenece el texto en el conjunto de la producción del autor. Después hay que establecer las características derivadas del lugar que ocupa en la obra y de su modo de inserción. También habrá que precisar las cuestiones que señalamos en el apartado C de esta etapa.

#### 1.3. *Se trata de un texto incompleto o de un fragmento más o menos extenso.*

Habrá que proceder como en el apartado anterior.

## 2) CONOCEMOS SOLAMENTE EL AUTOR

### 2.1. *Se trata de una obra completa.*

Este caso es difícil que se nos plantee, por lo que no le prestaremos mayor atención. Sin embargo, precisemos que de plantearse habrá que intentar precisar con la mayor aproximación la etapa del autor a que pertenece esa obra, fecharla y —a ser posible— establecer el título. Para ello habrá que contar con las características temáticas, estructurales y formales de la obra, confrontándolas con los datos que nos proporcionen los libros de consulta necesarios. Después responderemos a las cuestiones que se plantean en el apartado C.

### 2.2. *Se trata de un texto completo o de un fragmento.*

Habrá que proceder como en el apartado anterior, pero señalando las características derivadas de la inserción del texto en la obra y todas las apuntadas en el apartado C.

## 3) CONOCEMOS SOLAMENTE LA FECHA

3.1. *Se trata de una obra completa.*

También es muy difícil que se nos plantee este caso en la práctica y más bien pertenece al terreno de la investigación filológica especializada.

Por las características de contenido, estructurales y formales, intentaremos precisar el autor y después la obra de que se trata, lo que nos resultará más fácil, pues conocemos la fecha. Una vez precisados autor y título, aplicaremos todas las fases de comentario señaladas en el apartado C.

3.2. *Se trata de un texto completo o de un fragmento.*

Habrà que proceder como en el apartado anterior pero señalando las características derivadas de la inserción del texto en la obra y todas las apuntadas en el apartado C.

## 4) OTROS CASOS

Pueden plantearse otras situaciones (conocemos sólo título, conocemos autor y fecha) que —a efectos de nuestro comentario— no tienen interés, aunque puedan tenerlo en un comentario filológico.

## 5) NO CONOCEMOS NI AUTOR, NI TÍTULO NI FECHA

5.1; 5.2; 5.3. *Se trata de una obra completa, de un texto completo, de un fragmento.*

Este caso pertenece, o a la investigación filológica, o a la práctica académica (exámenes), y por sus limitaciones, no parece recomendable como procedimiento habitual en la práctica del comentario.

Si se nos plantea esta situación, habrá que prescindir de esta etapa 1 (*Situación del texto en su marco y caracterización global*). Solamente una vez superadas todas las etapas del comentario estaremos en condiciones de arriesgarnos a establecer autor, fecha y obra. Intentaremos en cada una de las etapas señalar características que puedan servirnos para la conclusión final.

Primero habrá que intentar situar entre dos límites amplios de tiempo para después ir reduciendo los topes hasta llegar a fechar con exactitud o situar entre márgenes muy cortos de tiempo.

Hay que tener presente que todas las etapas pueden facilitarnos datos para la localización del texto (Marcos: 1977, 91 y ss.): métrica, fonética, grafías, morfosintaxis, léxico... etc., y también el contenido y peculiaridades temáticas.

No hay que situar el fin del comentario en fechar el texto y establecer autor y título. Actuar así es empobrecer extraordinariamente el propio comentario y nuestro concepto de literatura. Si podemos fechar el texto, establecer su autor y la obra, mejor, pero no debe limitarnos ni obsesionarnos este fin.

## C. LO QUE HAY QUE PRECISAR

Una vez que hemos visto los casos particulares que pueden plantearse en la situación de un texto en su marco y una vez que hemos señalado lo específico en cada uno de los casos, veamos, globalmente, los elementos que hay que precisar en esta etapa del comentario:

- 0) Autor, obra, fecha, período.
- 1) Características generales por la época, movimiento y fecha a que pertenece el texto.
- 2) Relación (según el grado de exhaustividad que pretendamos en nuestro comentario) con otros movimientos artísticos y culturales del momento (pintura, música, escultura... etc.). Puede prescindirse de este punto en el comentario normal.
- 3) Características del autor en lo que atañe al texto.
- 4) Momento de esa obra en la producción del autor y características derivadas de ello.
- 5) Características más destacadas del fragmento o de la obra a la que pertenece el fragmento.
- 6) Cuando se trate de un fragmento: características derivadas de la inserción del fragmento en la obra a la que pertenece.

- 7) Características por la longitud o brevedad del texto completo (amplitud, concentración, condensación).
- 8) Precisión sobre fuentes e influencias en la obra. (En un comentario normal puede prescindirse de este punto).
- 9) Análisis de variantes que nos permitirá establecer la génesis de la obra y valorar mejor los resultados. (En un comentario normal puede prescindirse de esta etapa).
- 10) La obra en su entorno histórico.

## 2. GENERO LITERARIO Y FORMA DE EXPRESION

### A. FINALIDAD

La finalidad de esta etapa del comentario es responder a la pregunta: *¿a qué género literario pertenece el texto que comentamos y qué características estructurales, temáticas y formales se desprenden de ello?* Se trata, en consecuencia, de establecer las características genéricas del texto, no los rasgos individualizadores, lo que será objeto de posteriores etapas.

Las características genéricas del texto nos ayudan a comprender los elementos de valor general que se dan en el texto en cuanto que pertenece a uno de los géneros, o categorías básicas en que se divide la literatura. Pero la confrontación del texto con las características del género al que pertenece, nos sirve, también, para individualizar el texto en cuanto que el autor puede actuar con individualidad respecto de las características genéricas.

Conocer el género literario y sus características ayuda a interpretar y valorar el texto, pues hasta el siglo XIX —y particularmente en la Edad Media— la Poética establece una rígida normativa para cada género que el escritor se esfuerza por cumplir rigurosamente. Hay que tener muy presente que los géneros no se han mantenido fijos ni puros (después veremos un cuadro global de los principales géneros) a lo largo del tiempo, sino que han evolucionado según la época y el lugar

(sirva de ejemplo la tragicomedia del siglo XVII, en España, que mezcla tragedia y comedia en contra de Aristóteles). (Lázaro: 1976<sup>3</sup>). Pero a pesar de la decadencia normativa hoy hay también unas tendencias genéricas profundas que aparecen y pueden rastrearse en textos contemporáneos hasta en la novela de última hora, que mezcla géneros y rompe con todas las limitaciones formales, porque en un sentido último el género está determinado por el tipo de relaciones que se establecen entre el poeta y su público (Frye: 1957) y el género puede ser concebido como una especie de esencia eterna, fija e inmutable con asuntos propios, estilo propio y objetivos particulares (Aguiar: 1975, 164) o, yendo más lejos (Staiger: 1966), pueden considerarse los distintos géneros literarios como modos distintos de ser del hombre (lo lírico, lo épico, lo dramático). El género literario es, en consecuencia, concepto fundamental en el comentario de textos siempre que lo entendamos —como ya hemos visto— en un sentido amplio que incluye, tanto la forma exterior (metro, estructura... etc.), como la interior (actitud, tono, propósito, es decir tema y público) (Wellek y Warren: 1969, 278). El género literario es un vínculo de unión entre autor y receptor, es decir, una normativa —más o menos rígida— para el autor y una marca que le anticipa al lector algunas de las cualidades que va a encontrar (Garrido: 1976, 40).

### B. LO QUE HAY QUE HACER

Cada género literario tiene, como hemos dicho, características formales, estructurales y temáticas propias que, a su vez, varían según épocas y lugares o se mezclan. Por su parte el género se divide en subgéneros que matizan y restringen las características globales del género.

*Teniendo presentes las características de cada uno de los géneros, intentaremos comprobar cuales se dan de modo dominante y recurrente en nuestro texto, y comprobaremos si se dan de forma pura o aislada o aparecen mezcladas con alguna característica de otro género.* Como resultado de esta operación *precisaremos el género al que pertenece el texto (épica, lírica, dramática, oratoria, didáctica) y señalaremos los rasgos genéricos fundamentales que en él aparecen, notando la originalidad del autor o su sumisión completa a la normativa del género en cuestión.* Estas precisiones han de hacerse teniendo presente una época y lugar concreto, por las razones apuntadas en el apartado A de esta etapa.

Una vez precisado el género, habrá que *precisar el subgénero, y para ello procederemos exactamente igual que hemos hecho para el género* (véase párrafo anterior). Señalaremos, en consecuencia, el subgénero al que pertenece nuestro texto, las características de ello derivadas y la originalidad o no del autor.

También en esta etapa del comentario hay que señalar la *forma de expresión* (NARRATIVA-DESCRIPTIVA-DIALOGADA) y las características textuales que de ello se deriven, pero esto lo desarrollaremos con mayor amplitud al ocuparnos del comentario de argumento.

En conexión con el problema de los géneros literarios está el de la diferencia entre PROSA y VERSO. La delimitación, en un sentido último, es difícil (piénsese, por ejemplo, en el versículo, o la prosa métrica (Cuevas: 1972), pero metodológicamente no suele ser difícil distinguir. El hecho de que el texto a comentar esté escrito en prosa o verso origina una serie de características y limitaciones (especialmente en lo que se refiere al ritmo y recurrencias) que han de hacerse constar en esta etapa del comentario. Pero esto no es imprescindible y puede prescindirse de ello.

### C. LO QUE HAY QUE PRECISAR

Como hacemos en todas las etapas de comentario, resumiremos ahora lo que al final de esta etapa hemos debido de puntualizar:

- 1) Género y subgénero a que pertenece el texto, teniendo muy en cuenta las variantes según épocas y lugares y la concepción amplia de género literario que hemos adoptado (véase etapa 1).
- 2) Características del texto en cuanto que pertenece a tal género y subgénero, señalando la originalidad y peculiaridades del autor.
- 3) Forma de expresión (narración-descripción-diálogo...) y sus peculiaridades. Predominio de lo activo, dramático, dinámico o de lo pasivo, receptivo, descriptivo.
- 4) Prosa-verso, apuntando —de modo general— las peculiaridades derivadas de ello.

## BREVE ESQUEMA DE LOS GENEROS LITERARIOS PRINCIPALES

Como ayuda para llevar a cabo esta etapa del comentario se presenta a continuación un esquema de los principales géneros y subgéneros literarios para que sirva como guía. Para las características de cada uno consúltese el manual de literatura que se use o una teoría de la literatura o un diccionario de literatura.

Los principales géneros y subgéneros literarios son los siguientes:

### EPICA (en verso)

- Epopeya.
- Cantar de gesta.
- Romance.
- Poema épico culto (caballeresco, religioso, burlesco, alegórico).

### DERIVADOS DE LA EPICA (en prosa)

*Formas extensas:* —novela (caballeresca, pastoril, sentimental, bizantina, picaresca, cortesana, psicológica, naturalista, behaviorista... etc.).

#### *Formas breves:*

- novela corta;
- cuento;
- leyenda;
- relato;
- cuadro de costumbres;
- apólogo;
- cuento folklórico.

### LIRICA

#### *Formas mayores:*

- Himno.
- Oda.

- Canción.
- Elegía.
- Egloga.
- Epitalamio.
- Romance y poema épico-lírico.

*Formas menores:*

- Epigrama.
- Anacreóntica.
- Letrilla.
- Balada.
- Oriental.
- Villancico.
- Serranilla.
- Endecha.
- Cantar.
- Romance lírico.

*DRAMÁTICA*

*Formas mayores:*

- Tragedia.
- Comedia.
- Drama.
- Tragicomedia.
- Auto sacramental.

*Formas menores:*

- Monólogo.
- Diálogo.
- Paso.
- Entremés.
- Jácara.
- Loa.
- Baile.
- Mojiganga.
- Sainete.
- Farsa.
- Auto.
- Misterio.
- Moralidad.

- Vodevil.
- Melodrama.

*Obras musicales:*

- Opera.
- Opereta.
- Zarzuela.
- Género chico.
- Comedia musical.

*ORATORIA*

*Religiosa:*

- Sermón dogmático.
- Sermón moral.
- Sermón panegírico.
- Homilía.
- Plática.
- Oración fúnebre.

*Política:*

- Discurso.

*Militar:*

- Arenga.
- Alocución.

*Forense:*

- Discurso forense.
- Pleito, causa... etc.

*Académica:*

- Conferencia.
- Charla.
- Lección magistral.

*HISTORIA*

- Crónica.
- Anal.
- Biografía.
- Autobiografía.
- Memoria.
- Relación.
- Relato de viajes y peripecias.

*DIDACTICA*

*Equilibrio entre función docente y función literaria (estética). Articulación provecho-deleite:*

- *En verso:*
  - Epístola.
  - Fábula.
  - Sátira.
  - Poema didáctico-filosófico.
- *En prosa:*
  - Diálogo doctrinal.
  - Ensayo.
  - Carta literaria.
  - Fábula.
  - Sátira.
  - Apólogo.
  - Novela moral.

*Equilibrio o exclusividad de la función docente (provecho):*

- *Por la extensión y forma:*
  - Tratado
  - Monografía.
  - Manual.
  - Tesis.
  - Estudio.
  - Artículo científico.
  - Obra de divulgación.

— *Por el tema:*

- Teológicos, místicos, ascéticos.
- Históricos.
- Filosóficos.
- Políticos, jurídicos.
- Literarios... etc.

*PERIODISMO*

- Reportaje.
- Entrevista.
- Crónica.
- Editorial.
- Artículo. Artículo de fondo.
- Suelto.
- Gacetilla.

\* \* \*

Lo que antecede no pretende ser sino una guía para el comentario, como hemos dicho. Razones de espacio y de método impiden una mayor detención, pues harían derivar el sentido de este libro hacia un tratado de teoría literaria, y es en esta clase de tratados (véase bibliografía) donde se encontrará la pertinente información sobre cada uno de los géneros.

## II. ANALISIS DEL CONTENIDO

### 3. EL AUTOR EN EL TEXTO: ACTITUD-POSTURA-PUNTO DE VISTA-DISPOSICION-IMPLICACION

#### A. FINALIDAD

Antes de analizar el argumento y sus características, la estructura del texto y el tema y sus peculiaridades, es necesario analizar la *actitud, postura, punto de vista, disposición e implicación* del autor en el texto. Se trata de estudiar el modo en que el autor interviene en su texto, como escritor y persona, lo que afecta y tiene resultados en el modo de desarrollar el argumento, en la estructura y en la forma. En esta etapa del comentario no nos interesan las implicaciones sociológicas de la condición del autor (se analizan en la etapa V), sino lo que podríamos denominar *técnica* del autor y la implicación psicológica en su texto. Establecer el modo en que el autor se sitúa ante la realidad y la técnica que adopta, conscientemente, para comunicarnos el mensaje que nos quiere transmitir es fundamental a la hora de comprender e interpretar el texto. Es, por tanto, una etapa muy importante del comentario de textos y a la que hay que prestar gran atención.

El autor puede aparecer como personaje, o como observador; puede ceñirse a describir lo que ve (lo externo) o presentarnos motivaciones y conducta de los personajes, situándose en su interior (omnisciente); puede distanciarse de sus personajes; puede tener un punto de vista fijo o múltiple. Puede adoptar distintas posturas globales (objetiva, subjetiva...), distinta disposición en la transmisión (realista, idealista... etc.).

También la actitud ante la realidad y las implicaciones varían. En esta etapa se trata de ver las peculiaridades y características del autor del texto a comentar sobre todas estas cuestiones señaladas, y que después sintetizaremos y expon-dremos ordenadamente. (vid. Lacau, Rosetti, 1970, I, 9).

## B. LO QUE HAY QUE HACER

Una vez que hemos situado y caracterizado globalmente el texto y después de señalar sus características genéricas y de la forma de expresión, es necesario analizar la actitud, postura, punto de vista, disposición e implicación del autor en el texto que comentamos.

### 1) ACTITUD GLOBAL ANTE LA REALIDAD EXTERIOR

La etapa anterior (género literario y forma de expresión) nos ha proporcionado ya una primera aproximación a la *actitud del autor*. Aunque pueden darse alteraciones y desacuerdos entre la actitud que corresponde por el género literario y la que adopta un autor en un texto concreto, en general podemos establecer esta actitud del autor según el género literario:

- **ÉPICA:** el escritor como observador de la realidad, dando cuenta de lo que ocurre fuera de él: *actitud externa narrativa-descriptiva*.

- **LÍRICA:** el autor como protagonista que interviene en la realidad que describe. Expresa un estado de ánimo, da cuenta de su propia intimidad: *actitud interna intimista* (pero puede combinarse con la anterior, como veremos en varios de los textos comentados que proponemos).

- **DRAMÁTICA:** el autor crea una realidad conflictiva, sale de sí mismo, se oculta. Los personajes actúan y dialogan entre sí coherentemente, según su personalidad y el conflicto del que son protagonistas: *actitud externa extrañada*.

- **DIDÁCTICA. ORATORIA:** en el límite de lo literario, pues si domina excesivamente la función ética o pragmática, pueden salir de los terrenos de la literatura. El escritor se propo-

ne enseñar, adoctrinar, corregir, instruir: *actitud externa imperativa-exhortativa*.

- **PERIODISMO. HISTORIA:** Pueden participar de las anteriores actitudes según la intención del autor, tema, etc.

No olvidemos que es muy frecuente que no se den actitudes puras y se produzcan intercambios y variaciones; habrá que estar atentos para detectarlos.

### 2) POSTURA DEL AUTOR

Una vez establecida la actitud global ante la realidad, pasaremos a estudiar la postura del autor (Quilis, Hernández, De la Concha, 1975, 197) y, para ello, nos formularemos varias preguntas: *¿domina una postura intelectual-objetiva o subjetiva-afectiva?; ¿lógica, y racional o fantástica?; ¿ironía?* Lo normal sería que la *postura objetiva* dominase en la *actitud externa narrativa*, y la *subjetiva* en la *interna intimista*, pero puede darse el caso de una postura muy subjetiva en una composición épica y una gran objetividad en la descripción de un estado de ánimo, en la lírica.

La postura *objetiva* supone un deseo de fidelidad hacia lo exterior, y la *subjetiva*, una valoración sentimental, desde la intimidad. También podemos distinguir entre postura *racional e intelectual* frente a una postura *afectiva*, y también entre postura *lógica, realista e imaginativa-fantástica*.

La postura *irónica* supone, quizá, un grado mayor de madurez literaria y de distanciamiento del escritor en cuanto que hay una «discrepancia entre lo aparente y lo real entre lo que se dice y lo que realmente se da a entender»; puede plantearse también como contraste entre lo que se espera que suceda y lo que sucede realmente. Es una forma de no reducir o simplificar el juicio ante la compleja realidad (Jara y otros: 1977, 80).

Hay que tener muy presente que puede darse un equilibrio entre diversas posturas en un mismo texto o variar éstas a lo largo de él o mezclarse. Es muy difícil que aparezcan posturas puras, aunque suele haber una tendencia dominante.

### 3) PUNTO DE VISTA

Este punto es el más importante en esta etapa del comentario y concierne a todos los demás y los implica, aunque me-



todo lógicamente puede separarse, entendiendo *punto de vista* como técnica en lo que se refiere a la relación entre narrador-materiales de la ficción-lector (Jara, 1977, 120). Es una cuestión compleja, de extensa bibliografía y alcance (Todorov: 1975; Lubbock: 1969; Booth: 1961; Friedmann: 1965; Brooks y Warren: 1959; Stanton: 1969; Baquero Goyanes: 1970; Martín Duque, Fernández Cuesta: 1973). El carácter de este libro nos obliga a fijarnos en unas cuantas cuestiones fundamentales y nos impide mayor profundización en el tema, pues no es éste lugar para ello, por tratarse de iniciar para comentar textos literarios.

Realizar esta fase del comentario exige responder a varias preguntas y establecer las características de ello derivadas (la ejemplificación concreta puede verse, como en los otros casos, en los textos que comentamos):

- ¿Desde dónde se relata la historia: desde afuera, desde arriba, desde distintos puntos?
- ¿Aparece el narrador o no aparece?
- ¿Participa el narrador en la acción o no participa?
- ¿Conoce más, menos o igual que sus personajes?
- ¿Se distancia de la obra, describe solamente lo que puede verse a simple vista o sabe todo de los personajes y acciones (omnisciente)?
- ¿Interviene el autor como comentarista de los hechos o de las situaciones, juzga los acontecimientos?
- ¿Utiliza recursos para atraer la voluntad y atención del lector? ¿Se dirige expresamente al lector, guiando su lectura o explicándole para que comprenda?
- ¿Desde qué persona se narra: yo-tú-él?
- ¿Mantiene un punto de vista fijo, o varía y alterna?
- ¿Narra en estilo directo, indirecto o indirecto libre? ¿A qué distancia del acontecimiento coloca al lector.

Articulando algunos de los supuestos a que hacen referencia las preguntas anteriores con la persona desde la que se narra y el grado de intervención y conocimiento de la acción, puede establecerse el siguiente esquema que recojo aquí como guía para desarrollar esta fase del comentario y que podrá bastar cuando no se pretenda un comentario exhaustivo, en cuyo caso habrá que intentar responder a todas las preguntas antes formuladas.

● **TERCERA PERSONA LIMITADA:** «El autor [como observador] se refiere a todos los personajes en tercera persona,

pero describe sólo lo que puede ser visto, oído o pensado por un solo personaje». No tiene un conocimiento omnisciente sino limitado (Stanton: 1969, 55), ve y presenta los hechos por medio de uno de los personajes.

● **TERCERA PERSONA OMNISCIENTE:** El autor presenta a los personajes en tercera persona y describe todo lo que los personajes ven, oyen, sienten y hechos en los que no hay presente ningún personaje (Stanton: 1969, 56), porque el autor actúa simulando que tiene un conocimiento completo de todo: sentimientos de los personajes, acontecimientos, pensamiento. Puede tomar una postura subjetiva, objetiva, racional... etc., como hemos visto en la fase anterior. El autor es omnisciente, y era ésta la forma tradicional y más generalizada hasta ahora de la novela.

● **TERCERA PERSONA OBSERVADORA:** El autor narra como si fuera testigo, como si contemplara los hechos, pero ciñéndose a lo que puede conocer. No puede adentrarse en el interior de los personajes.

● **PRIMERA PERSONA CENTRAL:** *Punto de vista del protagonista:* «el personaje principal, en primera persona, cuenta su propia historia» (M. Duque y F. Cuesta, 1973, 129). Pueden coincidir el autor y el personaje, o no.

● **PRIMERA PERSONA PERIFÉRICA:** un personaje secundario «narra en primera persona la historia del protagonista que él conoce por estar envuelto en ella» (Martín Duque y Fernández Cuesta: 1973, 129).

● **PRIMERA PERSONA TESTIGO:** un testigo de la acción que no participa directamente en ella, narra en primera persona los acontecimientos (*Ibidem*).

● **SEGUNDA PERSONA NARRATIVA:** recurso muy utilizado por la novela moderna y de gran rendimiento. El autor narra en segunda persona, con lo que produce un apasionante desdoblamiento o un ficticio diálogo-monólogo (Yndurain: 1968) del protagonista consigo mismo y distanciamiento del autor.

Es en el género narrativo donde podrán aplicarse con mayor rendimiento las cuestiones relacionadas con el punto de vista, pero no son privativas ni limitadas a la novela, como tendremos ocasión de comprobar en los distintos textos comentados que proponemos como ejemplificación.

## 4) DISPOSICIÓN EN LA TRANSMISIÓN

En la transmisión de su mensaje literario el autor puede adoptar distintas formas y técnicas que suponen una disposición determinada. Guardan estrecha relación con la actitud, postura y punto de vista, aunque pueden producirse desacuerdos, intercambios y la separación no suele ser neta. Son muchas las cuestiones vinculadas a la *disposición en la transmisión* y complejos los problemas planteados en cada una de ellas (ej., el problema del realismo). Debemos limitarnos, metodológicamente, a unas pocas y a sus elementos esenciales. Las preguntas que deberemos formularnos girarán en torno a conceptos generales como REALISMO, IDEALISMO, ABSTRACCIÓN, CONCRECIÓN.

El concepto de REALISMO es relativo, mutable con las épocas, limitado por el tipo de mimesis adoptado (lo veremos al analizar el argumento) y plantea una serie de problemas que, naturalmente, no podemos abordar aquí. En sentido general, realismo significa fidelidad a la realidad, estableciendo una vinculación próxima entre realidad y literatura, pero el autor, por fuerza, interpreta, no reproduce mecánicamente la realidad, y además la obra artística está sometida a la deformación que supone el vehículo utilizado (palabra, pintura, madera... etc.). Lo que hay que averiguar es el tipo de mimesis que opera en cada obra determinada, el trozo de realidad que refleja y las normas a las que se atiene en su reflejo (Lázaro: 1976<sup>1</sup>, 141). En esta fase nos bastará con una caracterización global, oponiendo *realismo* a *idealismo*, *surrealismo*, *simbolismo*, como actitudes globales, fáciles de distinguir, a pesar de lo complejo y polisémico del término *realismo*. (En el apartado dedicado al análisis del argumento y asunto deberemos ocuparnos del tipo de *mimesis*, modo más efectivo de abordar el problema del realismo). También deberemos precisar en esta fase, y en relación con el mismo problema, los conceptos de *concreción* y *abstracción* del texto.

Podemos hablar de EXPRESIONISMO cuando se «vierte una situación desde dentro hacia afuera», expresando —frecuentemente— con un simbolismo onírico ideas o sentimientos de los personajes o el significado de los hechos (Stanton: 1969, 124). La disposición expresionista es «la objetivación de lo internamente intuído, la reproducción de sensaciones o representaciones provocadas en nosotros por impresiones exter-

nas o internas, sin que entren en consideración las propiedades reales de los objetos que suscitan las sensaciones o sentimientos» (Richter: 1936, 46). Hay varios procedimientos gramaticales de expresión que consideraremos en su lugar.

Podemos hablar de IMPRESIONISMO cuando se reproducen las impresiones tal y como se le aparecen al observador. Al ver un objeto o situación no lo relaciona con su causa y efecto, es decir, los priva de sus relaciones lógicas, para reproducir la impresión que nos producen, que puede no ser lógica o adoptar una forma irreal (ej., los árboles que corren, vistos desde un tren en movimiento; pero también: el camino sube, el tiempo corre...). Habitualmente corregimos la impresión recibida para adecuarla a la lógica, a lo normal. Cuando no se produce tal rectificación, en general, puede hablarse de impresionismo (Richter: 1936). Hay varios procedimientos gramaticales para el impresionismo y expresionismo que se intercalan y mezclan como veremos.

Hay que tener presente que no nos interesan aquí el *expresionismo* o el *impresionismo* como «ismos» literarios, sino como disposición global del autor. Es por ello que no mencionamos ni nos ocupamos de «ismos» como el creacionismo, modernismo, romanticismo, simbolismo... etc., cuya consideración —en todo caso— pertenecería al apartado 1 (Situación del texto).

## 5) IMPLICACIÓN DEL AUTOR EN EL TEXTO

Por fin, habrá que preguntarse por las actitudes conscientes y subconscientes del autor en el texto, fobias, obsesiones, ideas recurrentes, para lo cual contamos con la ayuda de la *sicocrítica*, cuyas funciones pueden ser: reconocimiento de una «fantasía inconsciente central» (Holland: 1974, 184), ayuda para interpretar la polisemia de la obra literaria buscando los elementos inconscientes y en ellos la clave de la ambigüedad (Clancier: 1976, 279 y ss.), obsesiones, filias, fobias, estudio de las palabras clave (Hatzfeld: 1975, 44).

Esta fase de comentario puede resultar muy difícil de aplicar a un nivel general de comentario de textos, por falta de conocimientos especializados. Podemos prescindir de ella o intentar responder, en la medida de nuestras fuerzas, a las preguntas:

- *¿hay temas e ideas obsesivas?, ¿qué significan?*
- *¿motivos subconscientes latentes?*
- *¿hay fantasía inconsciente central?*
- *¿hay algún complejo del autor, implícito?*
- *¿filias o fobias?*

También en esta etapa del comentario podemos preguntarnos por la ideología del autor y su finalidad, aunque esto puede analizarse mejor en el apartado dedicado al estudio del texto en sociedad.

### C. LO QUE HAY QUE PRECISAR

Como hacemos en todas las etapas, resumiremos ahora metodológicamente y para que sirva como guía práctica, los aspectos que deben ser precisados en esta etapa del comentario, centrada en la relación del autor con su obra:

#### ACTITUD ANTE LA REALIDAD:

- *externa, narrativa-descriptiva;*
- *interna intimista;*
- *externa extrañada;*
- *externa exhortativa-imperativa.*

#### POSTURA DEL AUTOR:

- *objetiva-intelectual-racional;*
- *subjetiva-afectiva;*
- *lógica-fantástica;*
- *irónica.*

#### PUNTO DE VISTA:

- *tercera persona limitada;*
- *tercera persona omnisciente;*
- *tercera persona observadora;*
- *primera persona central;*
- *primera persona periférica;*
- *primera persona testigo;*
- *segunda persona narrativa;*
- *estilo directo, indirecto, indirecto libre;*

- *elementos para captar la voluntad del lector. Comentario o no de la acción;*
- *¿a qué distancia coloca al lector del acontecimiento?*

#### DISPOSICIÓN EN LA TRANSMISIÓN:

- *realista-surrealista;*
- *idealista;*
- *impresionista;*
- *abstracta;*
- *concreta-simbolista.*

#### IMPLICACIÓN DEL AUTOR EN EL TEXTO:

- *temas e ideas obsesivas. Interpretación;*
- *motivos subconscientes latentes;*
- *fantasía inconsciente central;*
- *complejos implícitos;*
- *filias, fobias.*

## 4. ARGUMENTO. ASUNTO. TONO

### A. FINALIDAD

La *realidad representada* (mundo imaginario de la literatura) toma elementos de la *realidad real* (mundo circundante) pero organiza y ordena estos elementos de una determinada manera por la mediación del autor que crea una realidad nueva: la *realidad literaria* (Lacau, Rosetti, III, 8 y ss.). Esta realidad literaria se caracteriza por estar connotada, utilizar unos recursos para la mimesis (la palabra), organizarse de acuerdo a una ideología y servirse de unos procedimientos literarios macroestructurales (organización del texto, género, estructura...) y microestructurales (imágenes, metáforas, figuras retóricas...).

El ARGUMENTO es, pues, una intencional selección de acciones y acontecimientos, con mayor o menor base en la realidad, efectuada por el autor de acuerdo con una ideología y funcionalidad y contando con una serie de recursos literarios para presentarlo.

Hay que tener presente que hay una interdependencia entre *argumento*, *estructura del contenido* y *tema*. El análisis del ARGUMENTO responderá a la pregunta *¿qué ocurre?*, elementos denotativos; el análisis de la *estructura* responderá a la pregunta *¿cómo se organiza en unidades coherentes relacionadas lo que se quiere decir?*; y el análisis del TEMA responde a la pregunta: *¿cuál es la idea básica del texto y su significado?*, *¿cuál es el sentido del argumento?*, se trata de valores connotativos.

Hay que ir del contenido a la expresión, del argumento a la forma, porque lo primero que se capta al leer un texto literario, normalmente, es el argumento, el «contenido», y, para quien no lee el texto «literariamente», la impresión primera y lo que queda en la memoria es el argumento, los hechos. *Lo que nos dice* se percibe de modo más espontáneo que el *modo de decirlo*. Los hechos se captan antes que las ideas y que la estructura formal para comunicárnoslas. Ateniéndonos a la práctica determinaremos primero los hechos, el *argumento* —que nos interesa en el comentario—, después sus características, para pasar al análisis de la estructura, el tema y la forma.

Hay que tener presente que lo normal es que en la lírica la base argumental sea muy escasa y redundante, mientras que en la épica y narrativa, normalmente, habrá mayor número de acontecimientos, pero esto no se cumple rigurosamente y, por ejemplo, en una parte importante de la novela contemporánea y del teatro se sigue un apresurado proceso de «desargumentalización».

Como hemos dicho el análisis del argumento tiene valor en sí para explicar las características del texto que comentamos, pues, vinculados al análisis del argumento, hay problemas tan apasionantes como el del tipo de *mimesis*, que veremos; originalidad, verosimilitud... etc.

## B. LO QUE HAY QUE HACER

### 1) TIPO DE ARGUMENTO Y CARACTERÍSTICAS

Hay que reducir a un esquema válido para el comentario —evitando las repeticiones y digresiones— los sucesos o acontecimientos del texto. Se trata de responder a la pregunta *¿qué ocurre en el texto que comentamos?* Para ello hay que

reducir los hechos a sus componentes básicos, eliminando lo circunstancial, es decir, lo que no implica progreso y cambio en la acción, lo adjetivo. Tendremos así el esquema de las acciones fundamentales que es lo que nos interesa a este nivel (no hay que confundir con el análisis de la estructura que tiene otros alcances, como veremos). El análisis del argumento responde, en consecuencia, a la pregunta *¿qué dice?*, no a *¿cómo lo dice?* ni en el plano estructural ni formal. Supone esto quedarse con el conjunto de acciones básicas cuya presencia es imprescindible para el significado del texto. Todos tenemos experiencia práctica de esto, pues es lo mismo que contar el argumento de un relato o una obra de teatro.

El análisis del argumento no se reduce a presentar el esquema de hechos sino que hay que valorar y calificar ese argumento y ésta es la fase más importante del comentario argumental. Deberemos señalar si se trata de un argumento *descriptivo, narrativo, digresivo o concentrado...* (Quilis, Hernández, G.<sup>a</sup> Concha: 1975, 197) para lo que tendremos presente los resultados obtenidos en etapas anteriores. Hay que valorar la *originalidad, inhabitualidad, verosimilitud o repetición tópica* de los hechos que constituyen el argumento y si *conocemos situaciones próximas en otras obras literarias*.

### 2) EL TONO

También es competencia de esta fase del comentario el estudio del *tono* que se desprende del conjunto de los hechos: *optimista, pesimista, sombrío...* etc.

### 3) EL CONTENIDO NOCIONAL Y CIRCUNSTANCIAL

Hay otras cuestiones vinculadas al comentario del argumento y que deben ser abordadas en esta etapa. Es fundamental preguntarnos por la *información histórica, artística, moral, religiosa, científica, filosófica, política* (Lacau, Rosetti: 1970, I, 12) que nos proporcionan los sucesos del texto que comentamos, es lo que denominaremos el *contenido nocional y circunstancial*. Pero no podemos olvidar que la *realidad literaria* tiene, como decíamos, unas características especiales por ser arte y esto nos lleva a la cuestión medular en esta etapa del comentario: el análisis de la *mimesis* y del *grado de directez*, y esto supone desplazar el centro de interés de la

realidad extrema a la realidad creada por el autor, que tiene unas características específicas según los procedimientos miméticos adoptados.

#### 4) LA MÍMESIS

El problema de la mimesis es extraordinariamente complejo y no puede ser tratado por extenso en una metodología del comentario de textos. Nos centraremos en los dos tipos de *mimesis* que establece la retórica clásica y parece oportuno prescindir de las remodelaciones y matizaciones de la teoría literaria posterior.

Los dos tipos fundamentales de mimesis dependen de los dos grados de totalidad en que una realidad del mundo circundante puede copiarse en una obra literaria (Lausberg: 1966-7, pp. 452 y ss.):

- *Mimesis de καθ'ἑκαστον*: exhaustividad exacta que intenta reproducir en la obra literaria todos los detalles de la realidad. En sentido estricto es imposible en literatura, pues, la exhaustividad exacta es la de la ciencia y de la historia, aunque ésta también tiene la limitación de la lengua y de los hábitos mentales del entorno.

En sentido no estricto puede aplicarse a las obras literarias que intentan un grado importante de exhaustividad en su reproducción de la realidad.

- *Mimesis de καθόλου*: «totalidad rápida y esencial», el detalle responde a la función de conjunto; por encima de los detalles se intenta llegar a una interpretación global. Esta totalidad rápida y esencial es la típica de la poesía que tiende a unir estrechamente, mediante la verosimilitud, los acontecimientos.

#### 5) EL GRADO DE DIRECTEZ

Podemos distinguir tres grados de directez en la *mimesis* (Lausberg: 1966-7, 454-5): *grado mínimo* (narración); *grado máximo* (dramatización) y *grado intermedio* (el autor abandona su papel de narrador y escribe en estilo directo como si fuera un personaje del relato). Como puede comprobarse el grado de directez de la mimesis guarda estrecha relación con

las cuestiones relacionadas con el género y la actitud, postura y punto de vista del autor, ya analizados en etapas anteriores.

El *grado mínimo de directez* se caracteriza porque el autor no abandona nunca su propia persona y evita el estilo directo. El *grado intermedio de directez* «acoge elementos dramáticos (...) el narrador (...) sale de su papel de narrador y habla en estilo directo». El *grado máximo de directez* es el del drama, pues, presenta a personajes que obran y hablan en la realidad gracias a la encarnación de los personajes en los actores; el autor no aparece para nada, pues, hasta en los pasajes narrativos o en los apartes, es un actor el que se dirige al público.

Para evitar la redundancia en esta etapa del comentario, pues —como hemos visto— algunas de estas cuestiones han sido tratadas ya, hay que ceñirse, al tratar de la *directez*, a su repercusión en el argumento y su constitución.

#### C. LO QUE HAY QUE PRECISAR

Los puntos y aspectos que hemos debido precisar al finalizar esta etapa del comentario son los siguientes:

- *Esquema argumental*.
- *Características del argumento*: descriptivo, narrativo, digresivo, concentrado...
- *Originalidad, inhabitualidad, verosimilitud, repetición de tópicos o no*.
- *Tono*: optimista, pesimista, sombrío...
- *Contenido nocional y circunstancial*: información histórica, artística, religiosa, moral, científica, filosófica, política..., etc.
- *Clase de mimesis*: καθόλου; καθ'ἑκαστον.
- *Grado de directez*: máximo, intermedio, mínimo.
- *Características de los personajes*. (Puede prescindirse de ello).

## 5. ESTRUCTURA DEL CONTENIDO

### A. FINALIDAD

Sabemos que el contenido del texto (asunto, argumento) se estructura orgánicamente, es decir, adopta una determinada disposición hasta en los casos en que aparentemente no hay ninguna organización (ej. estructura caótica). En esta etapa se trata de precisar como se ordena orgánicamente el contenido; es decir, hay que establecer la estructura del texto: los apartados en que se divide y la relación y solidaridad que existe entre ellos (Lázaro; Correa: 1976, 35). *Se trata de señalar la disposición y organización del contenido del texto en núcleos independientes pero relacionados y solidarios y se trata de puntualizar el tipo de relación que existe entre estos núcleos y las características de la estructura resultante.*

Estructura es, según el DRAE, «Distribución y orden con que está compuesta una obra de ingenio, como poema, historia, etc.». Estructura es la forma en que están dispuestos y ordenados los componentes del texto, respondiendo a un consciente proceso de construcción. Descubrir los elementos integrantes y las reglas a que obedece su organización es la meta de esta etapa cuya finalidad es formarnos un juicio sobre uno de los supuestos fundamentales en que reside la literariedad de un texto.

En esta etapa nos vamos a centrar solamente en la estructura del contenido, por razones de método, pero no hay que olvidar que la estructura afecta a la disposición de contenido y forma, pues —en sentido estricto— son inseparables aunque metodológicamente sea posible esta separación pero con vistas a una integración posterior.

### B. LO QUE HAY QUE HACER

La crítica contemporánea, partiendo de los supuestos de la Retórica clásica, ha hecho aportaciones decisivas y apasio-

nantes al análisis estructural del texto literario. Los formalistas rusos, el Círculo de Praga, el *new-criticism* y los neo-formalistas franceses ha revolucionado el análisis estructural del texto literario, han construido una teoría de la narración y una tipología del relato en la que es básico el concepto de función (Propp: 1971; Souriau: 1950; Greimas: 1970; Barthes: 1966, 1967, 1970; Bremond: 1964, 1966; Todorov: 1966, 1967, 1968, 1971; Kristeva: 1969; Eco: 1965, 1972; Pizarro: 1970; Baquero Goyanes: 1970... etc.). Por el propósito de este libro y las ineludibles limitaciones que de ello derivan y, fundamentalmente, por el nivel al que se dirige, no será posible tener en cuenta muchas de las importantes aportaciones de los estudios citados. (En otro volumen que preparamos, dirigido exclusivamente a niveles superiores, sí serán tenidas en cuenta las esenciales aportaciones de la nueva crítica para el análisis estructural del texto literario).

### 1) ESTRUCTURA DEL TEXTO

Como hemos dicho, en el texto literario los elementos integrantes no se relacionan caprichosamente sino que se vinculan entre sí, sometidos a unas exigencias. Estas relaciones no proceden de la realidad exterior sino que son específicamente literarias, cumplen una función y están sometidas a «una concatenación interna y a una interdependencia» entre ellas, de modo que no pueden alterarse los componentes (núcleos estructurales) o sus relaciones sin que se altere el conjunto. De esto se desprenden conclusiones que debemos tener muy presentes en el comentario: cada elemento tiene una función diferente, pero relacionada con la totalidad; hay una jerarquización de los elementos, la estructura es hermética, cerrada en sí misma (Jara y otros: 1977, 66). A la vista de todo esto adoptaremos una definición de estructura que nos guiará en esta etapa del comentario: «la estructura de una obra literaria puede definirse como la totalidad de sus elementos concatenados, posicionalmente interdependientes, necesarios y suficientes para la constitución de una realidad clausa y hermética; es decir, un todo formado por elementos solidarios entre sí y con la totalidad» aunque independientes (Jara y otros: 1977, 66-7).

## 2) RELACIONES ENTRE LOS NÚCLEOS Y SUBNÚCLEOS

*Tendremos que averiguar los núcleos estructurales, subnúcleos, los principios estructurantes (relaciones entre ellos) y las características de la estructura que de ello se deriven.* El análisis del argumento respondía a la pregunta *¿qué ocurre?* (asunto) y el análisis estructural a *¿cómo se organiza el contenido?* Para ello tendremos que establecer las unidades mínimas de contenido; es decir, las que suponen cambios de acción o situación, por tanto una función distinta en el texto. Habrá que intentar agrupar estas unidades mínimas en otras superiores homogéneas. Las unidades mínimas serán los *subnúcleos estructurales* y las unidades superiores en que se engloban serán los *núcleos estructurales*; es decir, las «partes» significativas y coherentes en que se organiza el contenido del texto que comentemos. Hay que tener muy presente que ninguno de los elementos que señalemos como componentes de la estructura ha de ser superfluo, lo que significa que prescindir de él supone alterar el conjunto, porque —como sabemos— los apartados de la estructura son solidarios (Lázaro, Correa: 1976, 35).

Hemos señalado en el apartado anterior el modo de actuar para establecer los *subnúcleos* y englobarlos en núcleos, procedimiento que parece más objetivo, pero puede procederse también a la inversa y quizá resulte más fácil en la iniciación al comentario de textos; y aun conscientes de repetir conceptos ya tratados, resumiremos, por razones metodológicas, esta forma de actuar para establecer los núcleos y subnúcleos: hay que averiguar de cuantos *núcleos estructurales* (unidades superiores autónomas, pero vinculadas entre sí) consta el texto. Hay que averiguar las relaciones que unen a estos núcleos para formar una unidad coherente y orgánica. Por fin, dentro de cada uno de los *núcleos estructurales* que hayamos establecido, habrá que determinar los componentes o *subnúcleos estructurales* que forman parte de ellos y las relaciones que unen a estos subnúcleos.

A pesar de lo aparentemente complicado que resulta en teoría el análisis de la estructura del texto, en la práctica nuestros hábitos de interpretación, de análisis y síntesis permiten realizarlo con cierta facilidad, por lo menos al nivel que aquí proponemos.

## 3) CARACTERÍSTICAS Y CUALIDADES DE LA ESTRUCTURA

Tras esta fase de determinación de los *núcleos* y *subnúcleos* y sus relaciones —tal y como acabamos de ver— llega el momento de calificar y caracterizar la estructura obtenida del texto que comentamos.

La estructura puede ser fácil de determinar —quizá el caso más sencillo es cuando adopta el esquema clásico: introducción - desarrollo - climax y desenlace—, pero no siempre es fácilmente determinable la organización estructural del texto y —en ocasiones— la estructura es caótica y voluntariamente inorgánica: tenemos buenos testimonios de ello en la novela moderna y en la poesía contemporánea.

La Retórica clásica distinguía cuatro partes que pueden ser útiles para establecer la organización estructural de un texto, aunque es más frecuente que no se atenga, rígidamente, a ese esquema: 1) *protasis*: antecedentes de la acción; 2) *epitasis*: «anudamiento de la intriga»; 3) *catástasis*: «estado estacionario de la intriga» (puede haber varios *episodios*); 4) *catástrophe*: el estado estacionario de la intriga se quebranta y se produce el desenlace. Hay, pues, «una distribución de la acción en dos estadios de desarrollo»: *anudamiento* que mediante la *metabásis* pasa al desanudamiento o desenlace. Cualquier cambio de situación o de acción puede interpretarse como una reducida *metabásis*. La división de estas partes puede estar basada o coincidir con divisiones externas: capítulos, cuadros, actos, escena, párrafo, estrofa... etc., pero también puede el autor no adoptar esta distribución (Lausberg: 1966-7, II, 467-8).

Los elementos integrantes de la estructura pueden adoptar una organización y disposición *lineal* (uno a continuación de otro en avance hacia el final), *convergente* y *conclusiva* (los elementos convergen en la conclusión), *divergente* (no confluyen), *concéntrica* (giran en torno a un núcleo central que explican, *dispersa* y *difusa* (no hay una organización precisa, ni definida, puede llegar a la *estructura caótica*) *abierta* y *aditiva* (hay una suma de elementos integrantes que no queda cerrada, pues se podrían seguir añadiendo elementos) *cerrada* (contraria a la anterior). De los distintos modos de organización y disposición de elementos derivan una serie de cualidades de la estructura que hay que precisar en el comentario de los textos: *claridad* / *oscuridad*; *simetría* / *asimetría*; *regularidad* / *irregularidad*; *concisa* / *digresiva*; *sinfónica* / *arquitect-*

*tural; reiterativa / variable; académica / vanguardista... etc.* (Vid. Mayoral: 1973, 32 y ss.; Quilis, Hernández, G. Concha: 1975, 298).

Como decíamos más arriba hay que especificar también las relaciones lógicas que se establecen entre los *núcleos estructurales* integrantes del texto y entre los subnúcleos (pero puede prescindirse de esto último para no complicar en exceso el comentario del texto). Es imposible sintetizar y sistematizar aquí la variedad de relaciones que pueden establecerse entre los núcleos, pero —a modo de orientación— señalaremos unas pocas: *antitéticas, conclusivas, copulativas, adversativas, causales, finales, especificativas, explicativas, contrapuestas, comparativas, consecutivas, condicionales, concesivas, aditivas, restrictivas... etc.* No confundamos: no se trata del análisis sintáctico del texto, aunque podamos servirnos de él, sino de averiguar la relación lógica que une los núcleos, no las oraciones, y para ello es necesario tener presente el significado global de cada núcleo para averiguar por qué tipo de relaciones están unidos de modo que formen una unidad de sentido y no un conjunto caótico (pero —no olvidemos— que existe también la estructura caótica). Los textos comentados que proponemos nos ayudarán a comprender y nos facilitarán la aplicación de los principios teóricos señalados aquí.

#### 4) MODELOS ESTRUCTURALES

Aunque es imposible presentar en este libro un esquema generalizado de modelos estructurales, vamos a señalar algunos de los más frecuentes (Mayoral: 1973, 31 y ss.; Marcos, Salazar: 1975):

- *Estructura analizante*: una afirmación o un postulado y varios que los desarrollan o demuestran.
- *Estructura sintetizante*: varias ideas que llevan a una última idea conclusiva.
- *Estructura analizante - sintetizante*: la afirmación o idea inicial es desarrollada en el texto que, a su vez, tiene una conclusión que procede de la idea inicial.
- *Estructura paralela*: ideas (o núcleos) no supeditadas unas a otras sino situadas en el mismo plano de importancia. Hay una relación de yuxtaposición.
- *Estructura atributiva*: *A es B*: se establece una relación «atributiva identificativa» entre los núcleos A y B. Cada núcleo puede constar de diversos subnúcleos.

- *Estructura interrogación - respuesta*: un núcleo interrogativo y varios núcleos de respuesta o, al revés, varios núcleos interrogativos y uno de respuesta o puede faltar el núcleo interrogativo.

- *Estructura de núcleos independientes*: formada por varios núcleos independientes entre sí pero dependientes de un núcleo (o idea) principal.

- *Estructura de repetición*: repetición de una idea (o núcleo) en modo idéntico o con adición de algún elemento nuevo cada vez que se repite.

- *Estructura dependiente del punto de vista*: los distintos puntos de vista sobre la realidad pueden originar distintos núcleos estructurales, dispuestos con orden o en forma caótica.

- *Estructura dependiente del enfoque*: dentro de un mismo punto de vista que no varía pueden darse distintos modos de enfocar la realidad que producirán distintos tipos de estructuras según el principio de organización que rijan el conjunto.

#### C. LO QUE HAY QUE PRECISAR

Al finalizar esta etapa del comentario hemos debido precisar lo siguiente:

- *Estructura del texto*: núcleos y subnúcleos estructurales y los principios estructurantes.
- *Relaciones entre los núcleos y subnúcleos*: clases de relaciones y sus características: antitéticas; conclusivas, finales; contrapuestas; restrictivas... etc.
- *Características y cualidades de la estructura*: clara y precisa; de acuerdo con la retórica; lineal; convergente y conclusiva; concéntrica; dispersa y difusa; caótica; abierta; cerrada; regular; irregular; simétrica; sinfónica; reiterativa; académica; vanguardista... etc.
- *Modelo estructural*: analizante; sintetizante; analizante-sintetizante; paralela; atributiva; interrogación - respuesta; núcleos independientes; repetición; punto de vista; distinto enfoque de la realidad... etc.
- *Aptum (o decorum)*: «virtud de las partes de encajar armónicamente en un todo». Armonía de ideas y formas y decoro externo que «afecta a las relaciones del conjunto del discurso y de sus partes integrantes» (Lausberg: 1966-7, II, 374-6).



## 6. TEMA E IDEA CENTRAL

### A. FINALIDAD

El autor tiene una visión del mundo que nos transmite en su obra literaria. El *tema* es la llave del argumento, «la idea central que sintetiza la intención del autor» y su cosmovisión (Lacau; Rosetti: 1970, I, 8).

Los episodios, sucesos, situaciones... que el autor nos presenta tienen un sentido, una finalidad y una intencionalidad.

Establecer el *tema* e *idea central* del texto que comentamos es universalizar a partir de los hechos concretos que el autor nos presenta, es decir, buscar el sentido de esos acontecimientos particulares que nos ha presentado.

### B. LO QUE HAY QUE HACER

#### 1) PRECISAR EL TEMA Y LA IDEA CENTRAL

Establecer el tema supone, partiendo de los hechos, delimitar la idea central que los origina y les da sentido. Hay que prescindir de todos los rasgos episódicos, argumentales, reduciendo el asunto a conceptos generales (Lázaro y Correa: 1976, 32-33).

Como el *tema* es el concepto general, las ideas desarrolladas mediante hechos o situaciones, eliminando todo lo accesorio, lo concreto y anecdótico, llegaremos al tema del texto que comentamos, es decir, al eje conceptual del argumento, la idea central e intencionalidad del escritor. Se trata, como propone la crítica semántica que enlaza con la crítica temática (Pagliaro: 1966; Poulet: 1963; Rousset: 1962), de encontrar la unidad de significado a través de los distintos niveles de formalización.

Si el análisis del *argumento* respondía a la pregunta ¿qué dice?, el de la estructura a ¿cómo se organiza el contenido?, el análisis del tema responderá a las preguntas:

¿cuál es la intención?, ¿porqué dice lo que dice?, ¿cuál es el sentido abstracto y general del argumento? Para contestar a estas preguntas es necesario, como venimos insistiendo para mayor claridad, establecer la idea central del texto, lo que obliga a distinguir entre la que es idea central y fundamental del texto en cuestión y las que son marginales.

La concreción, capacidad de síntesis y concisión son fundamentales a la hora de fijar el tema e idea central de un texto.

#### 2) CARACTERÍSTICAS Y CUALIDADES DEL TEMA

Una vez precisados el tema e idea central del texto hay que señalar, en esta etapa del comentario, algunas de sus características más destacables: *tradicional / innovador - original; tendencia ideológica, intencionalidad (útil / gratuito; moral / inmoral / amoral... etc.); sensibilidad, intuiciones; valores de época y testimoniales; valores humanos; valores trascendentes filosóficos, políticos... etc.* (Lacau; Rosetti: 1970, I, 12). Esta enumeración, breve e incompleta, puede servir como guía de lo que denominamos características del tema. Resultaría difícil y prolijo ejemplificar cada uno de los puntos y características enumeradas, pero la lectura del comentario de los textos que proponemos y la práctica ayudarán a establecer las características del tema en el sentido que aquí apuntamos.

Es muy importante tener presente la frecuencia de determinados *topoi* (lugares comunes) literarios en determinadas épocas y hay que señalarlo.

### C. LO QUE HAY QUE PRECISAR

- *Tema e idea central del texto que comentamos.*
- *Características y cualidades del tema:* tradicional / innovador - original; tendencia ideológica; intencionalidad (útil / gratuito; moral / inmoral / amoral); sensibilidad, intuiciones; valores de época y testimoniales; valores humanos; valores trascendentes, filosóficos, políticos, etcétera.
- *Topoi literarios:* locus amoenus, amor como dolor que hiere y mata; honor... etc. (en los textos comentados analizamos y presentamos varios casos concretos).

### III. ANALISIS DE LA FORMA

El idioma es la mayor creación cultural del hombre y la literatura tiene como material de expresión el idioma, las palabras. Un cuadro tiene un argumento y un tema y el pintor distribuye los colores, las perspectivas, con una intencionalidad estética. El director de escena juega con los efectos escénicos, con una intencionalidad estética. Cada manifestación artística tiene sus propios materiales y exigencias y el material de la literatura es el lenguaje.

#### 1) EL LENGUAJE LITERARIO

El escritor emplea un material que, en bruto, es común al de intencionalidad no estética (el lenguaje para comunicarnos y entendernos) y esto complica las cosas. Pero en el texto literario, sobre todas las funciones del lenguaje como medio de comunicación (emotiva, referencial, poética, conativa, fática, metalingüística, lúdica) domina la función poética que supone centrar la atención sobre la propia forma del mensaje, es decir, que no sólo se presta atención al contenido sino a las características formales del modo de comunicarnos ese contenido (Jakobson: 1974) que hacen el mensaje irrepetible y exigen que la obra se mantenga inalterada y deba ser reproducida «en sus propios términos» (Lázaro: 1976<sup>2</sup>, 42-3). Las diferencias entre un texto no literario no están en la esencia del lenguaje mismo sino en el empleo característico de éste para crear un mundo mediante la palabra con normas distintas a las del mundo real y con la ambigüedad y connotación como características fundamentales (Yllera: 1974, 160).

El lenguaje literario no es transparente como el lenguaje normal que empleamos para entendernos y no remite de modo inmediato al referente real. «La palabra poética es sentida como tal y no como simple sustituto del objeto nombrado». Aunque el código es común a la lengua normal y a la lengua literaria, el valor estético de ésta se basa —a veces— en romper la normativa de la lengua común o en utilizar ciertas reglas de la retórica y potenciar recursos del habla común. En relación con esto hay que decir que la característica fundamental del lenguaje literario es la motivación, que supone que haya correspondencias entre forma de expresión y contenido. Queda claro, pues, que el «planteamiento estético predomina sobre cualquier otro tipo de finalidad», aunque exista, como veremos (Yllera: 1974, 160-2).

Es más fácil distinguir entre uso literario y uso científico del lenguaje que entre uso cotidiano y uso literario (Pollack: 1942) porque en el uso cotidiano aparecen características del uso literario (expresividad, irracionalidad, simbolismo). Pero aunque no sean tajantes existen diferencias —a veces de calidad, otras de cantidad— y es esto lo que nos permite hablar de lenguaje literario y de función poética, alguna de cuyas características hemos señalado.

En la utilización común del lenguaje, el entorno no es indiferente y garantiza una correcta interpretación del mensaje y además «el contexto situacional influye en la elección del lenguaje» (Yllera: 1974, 161). En la literatura no existe propiamente entorno y contexto situacional de la obra, pues el autor se dirige a un receptor universal: todos los lectores potenciales, que son los que crearán las distintas situaciones de lectura según el ánimo, lugar, cultura (Lázaro: 1976<sup>2</sup>, 42), los que, en definitiva, actualizarán los valores estéticos potenciales del texto. De aquí deriva la ambigüedad como característica básica del lenguaje literario frente al lenguaje común que, suele permitir una interpretación única. El lenguaje literario crea un mundo ficticio que no se identifica exactamente con la realidad porque no depende como el lenguaje cotidiano de un contexto extraverbal sino que es autónomo porque puede producir un universo significativo autónomo (Aguiar: 1972, 16-17), (no supone esto negar la vinculación con la realidad, como hemos visto al analizar en otra etapa el tipo de mimesis). Y todavía caben otros procedimientos de deslinde del lenguaje literario; apuntemos solamente que en la obra literaria, mediante el lenguaje, cada componente de un nivel estructural está vinculado a los otros del mismo nivel y a los del superior e in-

ferior (Garrido: 1975, 70). Por esto precisamente insistiremos, después, en la solidaridad de todas las etapas del comentario o, lo que es lo mismo, la imposibilidad de separar, a un nivel último, forma y contenido.

Las líneas que anteceden no tienen como función responder a la ardua pregunta ¿qué es literatura?, sino mostrar algunas peculiaridades y rasgos caracterizadores del lenguaje literario que permitan insistir en la importancia de las tres etapas de comentario incluidas bajo el epígrafe común *Análisis de la forma*: Fónico - fonológico - prosodémico; morfosintáctico; semántico. Antes de entrar en la pormenorizada descripción metodológica de cada una de estas etapas vendrá, todavía, apuntar algunas ideas generales sobre el que denominamos análisis formal.

## 2) EL ANÁLISIS FORMAL

El *análisis formal* trata aspectos lingüísticos que, con su aparición y repetición, caracterizan al texto literario objeto de comentario que no es sino el resultado de la disposición de materiales lingüísticos a tres niveles: fónico, morfosintáctico, semántico.

En las etapas anteriores nos hemos ocupado de *lo que dice el texto*, nos toca ahora tratar de averiguar *cómo lo dice* (Lázaro, Correa: 1976, 20) y las características de ello derivadas. Se trata ahora de precisar cómo ese contenido, que ya conocemos, se formaliza literariamente. Esto obliga a no considerar aisladamente las anteriores etapas sino en un proceso de integración, y hay que tener muy presentes las conclusiones obtenidas hasta aquí para explicar la forma desde el contenido (Ibidem, 16 y 20) y teniendo presentes los mismos condicionantes que actuaban sobre él (autor, época, género, etc.). Habrá que establecer las relaciones globales en texto.

Estableceremos los elementos significativos en cada uno de los tres niveles (lo veremos al ocuparnos de cada una de las tres etapas y, prácticamente, en los textos comentados propuestos) pero teniendo presente que los datos aislados no tienen valor en sí, pues no se trata aquí de cuantificar recursos estilísticos. Una vez aislados los elementos significativos en cada uno de los tres niveles los contrastaremos con la función expresiva y estética general de esos rasgos (se explica en cada una de las etapas), para así poder establecer lo peculiar y característico de nuestro texto que es lo que nos interesa. Tendremos presentes las características derivadas de la situación del

texto, género y contenido (argumento, estructura y tono) porque, como ya hemos dicho, en la obra literaria el contenido nos remite a la forma de expresarlo, aunque no todos los rasgos estilísticos serán inmediatamente explicables desde la idea motriz del texto.

No sólo hay que explicar los rasgos estilísticos y su valor expresivo sino también la disposición y distribución de estos rasgos formales caracterizadores, su estructura y relaciones, porque para comentar un texto hay que hacer un inventario para poder llegar a una síntesis que permita explicar críticamente lo que el autor ha escrito. Se trata de responder a sucesivos ¿porqué? de cada uno de los rasgos estilísticos del texto (Lázaro, Correa: 1976, 61), pensando que tienen una razón de ser y unos resultados concretos y efectivos, y están sometidos al principio de la *recurrencia*, que debemos tener muy presente en el análisis formal del texto.

Lo que venimos denominando *rasgos estilísticos* del texto (a sabiendas de lo impreciso del término estilo, pero que, sin duda, resulta comprensible en general), deben ser analizados tanto en términos de desviación de la norma como en cuanto forma personal coherente de actuar, porque la función poética sólo se da en relación con otros signos lingüísticos, a veces irrelevantes pero que pueden adquirir relevancia estilística en el texto en relación con el conjunto y esto puede averiguarse mediante la prueba de la conmutación (especialmente con signos lingüísticos equivalentes, totales o parciales) (Salvador, C. Textos, Castalia: 1973, 272 y ss.).

El estilo se nos aparece como un «conglomerado de probabilidades contextuales y su análisis como una confrontación de un texto con una norma relacionada contextualmente. Los elementos lingüísticos contextualmente condicionados funcionan como indicadores de estilo» (Enkvist: 1974; 72-3). Hay que tener presente que en el lenguaje literario aparecen a veces, rasgos lingüísticos que no se dan en la lengua normal, pero en muchas ocasiones las desviaciones, a las que nos hemos referido ya, son el resultado de manipulaciones y distinta utilización de posibilidades del lenguaje común, y el escritor lo que hace es utilizar a fondo los recursos lingüísticos. No hay que olvidar que las innovaciones pueden llegar a convertirse en norma y hasta en tópico (Stankiewicz: 1974). La obra literaria se elabora contando con las reglas y normas del lenguaje usual, y por ello las vamos a tener muy presentes en la metodología que utilizaremos. Pero lo característico del lenguaje literario es que el escritor, cuando ha efectuado la selección, no se desentiende

de ella sino que en la función poética «se proyecta el principio de equivalencia del eje de selección sobre el eje de la combinación» (Jakobson: 1974; Lázaro: 1971, 208 y ss). Con esta vuelta a las características del lenguaje literario no queremos reiterar conceptos ya apuntados sino mostrar la importancia de la lingüística para el análisis estilístico del texto literario, pues, precisamente, la rigurosa descripción lingüística es la que debe dar una base científica a la estilística, frente a las interpretaciones impresionistas y subjetivas (Fish: 1973, 109-152; Levin: 1971, 177-196); porque no puede olvidarse que la elección dentro de un reducido número de recursos y posibilidades que ofrece la lengua es la clave de la expresividad y valor estético de un texto (Ullmann: 1968), es decir, de sus características en cuanto lenguaje literario.

Los apartados que siguen están dedicados a presentar una metodología y unas indispensables bases teóricas para abordar el comentario de las peculiaridades estilísticas formales de textos literarios. Acepto la orientación para el siguiente plano, de Quilis, Hernández, G. Concha: 1975, 148 y ss. y Marcos: 1977, 47 y ss.

## 7. PLANO FONICO-FONOLOGICO-PROSODEMATICO

### A. FINALIDAD

Se trata de averiguar y explicar los rasgos expresivos que presenta el texto objeto de comentario en el plano fónico y prosodemático. Lo que interesa es descubrir la expresividad, significado y rendimiento estético de los recursos fónicos. Dado que no se trata de un comentario lingüístico, sino literario, no nos interesan las características de los fonemas en «su comparación con los del español medio» ni el sistema gráfico del texto y su relación con «el sistema fonológico correspondiente» (ej., la grafía medieval) (Marcos: 1977, 47-8). El análisis de fonemas, pausas, tono, etc., no tiene interés en sí mismo para nuestro comentario, pues, para nosotros, este análisis ha de efectuarse desde el punto de vista del significado y la expresividad, porque el sonido puede ser un reflejo del significado.

El análisis fónico - fonológico - prosodemático será pertinente cuando haya un nexo sonido - contenido: la acumulación de

una clase de fonemas actúa como una «subcorriente de significado». A veces, una palabra tiene una proximidad sonora con su propio significado pero, otras veces, la relación es inversa: oposición entre significado acústico y significado de la palabra (Jakobson: 1974, 164 y ss.).

Todo análisis de la «textura del sonido poético» tendrá presente la estructura fonológica de la lengua en que está escrito el texto y las peculiaridades, desde este punto de vista, de la tradición poética y época del texto (*Ibidem*, 165). Resumiendo: en esta etapa del comentario hemos de considerar todos los fenómenos que, basándose constitutivamente en el sonido, tienen un rendimiento estilístico y esto supone prestar atención desde el análisis métrico al ritmo de la prosa, pasando por las distintas figuras literarias basadas en el sonido (aliteración, onomatopeya, etc.) y fonemas expresivos (ej., el valor incisivo, de agudeza, de la *i*, es la transposición de la esfera auditiva a la esfera conceptual (Alarcos: 1950). También son importantes las recurrencias fonéticas en posiciones equivalentes dentro de la secuencia (Levin: 1974).

## B. LO QUE HAY QUE HACER

### 1) PECULIARIDADES FONÉTICAS. RELACIÓN SIGNIFICADO - PLANO FÓNICO

La primera operación que debemos realizar es aislar los rasgos fonéticos destacables según las limitaciones e intención que hemos señalado en el apartado anterior. Una vez aislados los rasgos distintivos, habrá que interpretarlos desde las características propias y generales del rasgo en cuestión y desde el contenido para así obtener lo privativo y característico del texto que comentamos.

Los recursos expresivos a nivel fónico son muchos y variados. Vamos a sistematizarlos en unos puntos fundamentales, que después desarrollaremos para que puedan ser puestos en práctica:

- *Peculiaridades ortográficas, fonéticas, gráficas, fonológicas del texto* (sólo cuando tengan valor expresivo).
- *Figuras retóricas basadas en el sonido.*
- *Fonemas expresivos. Color de las vocales.*
- *Eufonía y cacofonía.*

- *Acento y entonación como rasgo social.*
- *Relación global entre significado y plano fónico.*
- *Ritmo de la prosa.*
- *Análisis métrico del texto en verso.*

Este esquema recoge, no de modo exhaustivo, los aspectos fundamentales que han de ser tenidos en cuenta en el comentario de textos en esta etapa. Pero hay que insistir en que, aunque aquí por razones prácticas y de método separemos los tres niveles (fónico - morfológico - semántico), en la realidad no ocurre así. Son sólo, insistimos, razones de método las que aconsejan hacerlo y siempre con vistas a la integración e interdependencia de los rasgos estilísticos que señalemos en cada uno de los planos, como podrá comprobarse en los textos comentados que proponemos.

De los aspectos que hemos señalado para ser tenidos en cuenta en el comentario a este nivel vamos a detenernos aquí en la explicación de los puntos que exigen especiales conocimientos «técnicos»: *Figuras retóricas basadas en el sonido; Ritmo de la prosa y Análisis métrico del texto en verso*. Los restantes puntos no exigen que nos detengamos aquí en explicaciones sobre ellos y, además, lo apuntado en el apartado A) *Finalidad* puede servir como orientación general.

### 2) FIGURAS RETÓRICAS BASADAS EN EL SONIDO

En las siguientes etapas del comentario, centradas en el análisis de la *forma*, vamos a ver distintas figuras retóricas basadas en procedimientos morfológicos o semánticos (aunque no siempre será fácil y neta la separación). Nos interesa ahora centrarnos en las figuras retóricas basadas en procedimientos fonéticos y que, fundamentalmente, son: *Aliteración, Onomatopeya, Similicadencia, Paronomasia*. También podremos incluir aquí otros fenómenos como: *Asonancia, Eco, Aféresis, Anagrama, Palíndroma*.

Como sabemos la relación entre significante y significado es, en sí, arbitraria y resultante de una convención admitida por los hablantes, pero los sonidos pueden ser asociados a otras sensaciones, como vimos (visuales, táctiles...) y hasta a estados síquicos. Esto es la base del apartado que denominábamos *Fonemas expresivos* y lo es también de las figuras retóricas que vamos a considerar a continuación.

● *Aliteración*: Repetición de un sonido o de varios iguales o próximos, en un verso, estrofa, período... etc. Tiene efectos eufónicos o cacofónicos y va unida a otro tipo de reacciones que pueden originar en el lector. Ejs., «el ala alevé del leve abanico» (R. Darío); «En el silencio sólo se escuchaba / un susurro de abejas que sonaba» (Garcilaso de la Vega).

● *Onomatopeya*: Consiste en imitar sonidos reales, ruido de movimientos o de acciones mediante los procedimientos fonéticos de la lengua. También puede conseguirse mediante el ritmo. No es lo mismo que las palabras fonosimbólicas, aunque la onomatopeya suele tener carácter fonosimbólico (Lázaro: 1974, 301). Ej., «En el silencio sólo se escuchaba / un susurro de abejas que sonaba» (*cit.*). «Uco, uco, uco, uco / Abejaruco» (G. Lorca).

● *Similicadencia*: Se basa en utilizar dos o más palabras en el mismo accidente gramatical (tiempo y persona, caso, género, número) (Fernández: 1975, 48). Ejs., «De carne nacemos en carne vivimos, en la carne moriremos» (A. de Guevara); «Con asombro de mirarte / con admiración de oírte, / ni qué pueda preguntarte» (Calderón). Véase el texto de Azorín que comentamos donde hay varios casos de similicadencia.

● *Paronomasia*: Consiste en «la semejanza fonética de palabras o grupos de palabras. Trata de realizar una operación conceptual a base de la semejanza» (D. *Literatura*, R. O.: 1972, 686), en el habla vulgar es frecuente la confusión entre palabras próximas acústicamente. Al utilizar palabras de sonido muy semejante pero diferente y con significado muy distinto se produce un contraste de gran efectividad. Es el recurso típico del Conceptismo, utilizado insistentemente por Quevedo. Ej., «Vendado que me has vendido» (Góngora); «Ducados ganan ducados» (Góngora); «Allí se vive porque se bebe».

Otras figuras retóricas que se basan también en semejanzas fonéticas como *derivación*, *poliptoton*, serán consideradas —por sus características— en el apartado dedicado al comentario morfosintáctico.

### 3) OTROS FENÓMENOS FONÉTICOS

Hay otros fenómenos fonéticos que podemos considerar en este apartado:

● *Asonancia, Consonancia*: La igualdad de los sonidos vocálicos desde la última vocal acentuada (asonancia) y de sonidos vocálicos y consonánticos desde la última vocal acentuada son fenómenos característicos del verso, pero pueden aparecer también en la prosa, con rendimiento estético (Cuevas: 1972).

● *Eco*: Repetición, en el verso o fuera «de parte de un vocablo o un vocablo entero [...] para formar una nueva palabra [...] que sea como eco de la anterior» (*DRAE*).

● *Aféresis*: «Pérdida de un sonido o de un grupo de sonidos a comienzo de una palabra» (Lázaro: 1974, 31). Puede dar resultados significativos a nivel literario.

● *Anagrama*: «Cambio o transposición de letras de una palabra, de suerte que resulte una palabra con distinto sentido» (D. *Literatura*, R. O.: 1972, 37). Es frecuente para deformar nombres propios, con distinta intencionalidad.

● *Palíndromía*: «Construir una frase o un verso de tal manera que diga lo mismo cuando se lee de izquierda a derecha que en sentido contrario» (*Ibidem*, 676). Ej.: «Dábale arroz a la zorra el abad».

Las distintas figuras basadas en la repetición de palabras y que por tanto suponen la repetición de sonidos serán consideradas en el apartado morfosintáctico.

### 4) RITMO DE LA PROSA

No podemos ocuparnos aquí de las diversas teorías sobre el ritmo de la prosa y los problemas teóricos que plantean, lo único que permite este libro son unas pocas consideraciones prácticas sobre el ritmo prosístico con vistas al comentario de textos. Vamos a basarnos, fundamentalmente, en estudios cuyas aportaciones utilizaremos a partir de aquí (Senabre: 1964; Cuevas: 1972, y Paraíso de Leal: 1976).

El ritmo es «elemento esencial en las artes del tiempo [que] someten el ritmo natural a una elaboración más rigurosa y [...] el ritmo del lenguaje es el resultado de diversos factores: *cantidad* o duración de los sonidos articulados, *tono* o altura musical con que se emiten, y la *intensidad* o energía espiratoria» (Lapesa: 1966, 58).

Senabre (1964), en la prosa de Ortega, analiza las bimetraciones, trimetraciones, correlaciones, metricismos, aliteraciones y onomatopeyas como factores rítmicos de la prosa.

#### 4.1. Clasificación de Cuevas

Cuevas (1972, 39 y ss.) establece una clasificación de las posibilidades rítmicas de la prosa por el *origen* y por la *estructura*:

- Por el *origen*:
  - El ritmo de la prosa puede proceder de la prosificación de poemas o de la metrificación de la prosa.
- Por la *estructura*: (hay varios recursos sobre los que reposa el ritmo):
  - Homosilabismo sin similitud: se basa el ritmo en la igualdad silábica, es decir reparto del período en unidades rítmicas del mismo número de sílabas. Se aproxima al verso.
  - Homosilabismo con similitud: a la igualdad silábica (caso anterior), se añade la similitud y con ello la proximidad a la estrofa es mayor.
  - «Silabismo oscilante entre límites variables, ritmo difuso»: las unidades rítmicas fluctúan dentro de unos límites silábicos variables; el ritmo puede conseguirse mediante «una adecuada distribución acentual».
  - Pies rítmicos acentuales: «cadencia basada en series de pies» no cuantitativos sino acentuales (lo veremos al tratar del ritmo en el verso).
  - «Repetición de esquemas fraseísticos» se basa en la repetición: enumerativos, paralelisticos, estructuras bimembres y trimembres.
  - Por impregnación del prosista a causa del contacto con versos: se produce cuando en una misma obra se utiliza verso y prosa y el ritmo del verso se contagia a los pasajes en prosa.
  - Origen aforístico: el refrán, el aforismo... tienen, como es sabido, una gran importancia rítmica.

(Algunos factores del ritmo de la prosa considerados aquí deberían ser tratados en el apartado morfosintáctico pero por razones prácticas, de método y para no alterar la visión global del ritmo de la prosa nos ocuparemos aquí de ellos y esto mismo es aplicable a lo que sigue.)

#### 4.2. Metodología de Paraíso de Leal

Paraíso de Leal (1976) establece una metodología y práctica sistematización de los principios y posibilidades rítmicas de la prosa que tendremos en cuenta en nuestro comentario, por su utilidad.

En la prosa, a diferencia del verso, los ritmos fundamentales son el *lingüístico* y el de *pensamiento* y los que podemos considerar secundarios: *intensidad* (acentual), *cuantitativo* (silábico), *entonación* (tono), *timbres*. Conjugados estos factores rítmicos —que ahora vamos a explicar— con los expuestos más arriba, tendremos unas «bases teóricas» suficientes para abordar, en el comentario, el análisis rítmico de los textos en prosa. Siguiendo estrictamente los planteamientos de Paraíso de Leal (1976), voy a presentar los principios fundamentales de cada uno de los ritmos apuntados, para aplicarlos al comentario.

- *Ritmo lingüístico*: en sentido estricto es la repetición de un elemento lingüístico en el discurso (timbre, cantidad, acento, esquema tonal, grupo acentual, grupo fónico) pero vamos a entenderlo aquí en el sentido de distribución de grupos fónicos y acentuales y su composición, con las características de ello derivadas.

La *oración* se compone de *grupos fónicos* (o unidad melódica) que son «la porción de discurso comprendida entre dos pausas sucesivas de la articulación» (Navarro Tomás: 1971, 131) (las pausas se producen por razones fisiológicas y lingüísticas y entre sus clases destacan: final absoluta, enumerativa, explicativa... etc.). Los *grupos fónicos*, a su vez, están compuestos por unidades fonético-rítmicas menores: *grupos acentuales* (o grupos de intensidad que son «la parte del discurso que tiene por base prosódica un sólo acento espiratorio y por contenido ideológico un núcleo de significación no susceptible de divisiones más pequeñas» (Navarro Tomás: 1966, 41).

La repartición en grupos fónicos no siempre va señalada por pausas y puede verse modificada por la velocidad de lectura y el compás de cada lengua (Navarro Tomás: 1971, 210 y ss.), (el grupo fónico medio en español oscila entre las 8 y las 12 sílabas). El punto, punto y coma y dos puntos indican pausa, pero no siempre la coma, y esto hace que la división en grupos fónicos sea, en cierto modo, subjetiva, aunque el lector culto suele dividir siempre igual (Navarro Tomás: 1966, 44).

En cuanto a las peculiaridades del *grupo acentual* hay que tener presentes los problemas de desacentuación, cuando —por ejemplo— dos tónicas van seguidas y una pierde el acento de intensidad. Los sustantivos y verbos principales no son susceptibles de desacentuación pero los adjetivos, pronombres, artículo indeterminado, verbos auxiliares, adverbios, sí pueden serlo (Navarro Tomás: 1971, 185 y ss.).

En resumen, podemos afirmar que «el ritmo lingüístico de la prosa nace de la repetición de un esquema rítmico» (P. Leal, 1976, 47) de *grupos acentuales*, de *grupos fónicos*, de *oraciones*. La repetición puede ser por *semejanza*, por *contraste*, por *mezcla de ambas*.

● *Ritmo de pensamiento*: «basado en la repetición de frases, palabras, esquemas sintácticos motivados por representaciones síquicas recurrentes», guarda estrecha conexión con el ritmo lingüístico, pero para que pueda hablarse de *ritmo de pensamiento* con alcance estilístico, contenido y esquema rítmico deben aparecer unidos. Puede adoptar diversos procedimientos: *linearidad*, *paralelismo*, *repeticiones de palabras clave*, *de símbolos*, *de estructuras sintácticas semejantes*, *correlaciones...* etc. (P. Leal: 1976, 42-3).

La recurrencia de imágenes, de estados afectivos, de ideas obsesivas... etc., tiene, indudablemente, efectos rítmicos. En este sentido puede hablarse del *ritmo de pensamiento* como de un ritmo metalingüístico, aunque generalmente su base sea lingüística. Este tipo de ritmo afecta a otros planos de análisis que veremos y guarda relación con otros muchos recursos estilísticos que serán considerados después (P. Leal: 1976, 52-3).

La tesis que mantiene Paraíso de Leal (1976) a lo largo de su obra es que el predominio de pares (esto sirve también para el *ritmo lingüístico*), supone intelectualidad, mientras que el predominio de los impares supone subjetividad.

● *Ritmo de intensidad (acentual)*: consiste en «la reaparición periódica de un esquema acentual», es fundamental en el verso pero puede aparecer en la prosa, si bien suele ser menos importante porque en la prosa lo fundamental es la «organización de los miembros del período dentro del período» (A. Alonso, p. 264). Esto no supone negar importancia al acento como factor rítmico, pues es él el que forma el núcleo de los *grupos acentuales* del *ritmo lingüístico* que hemos considerado fundamental en la prosa (P. Leal, 1976, p. 44).

● *Ritmo cuantitativo (silábico)*: ya hemos visto el homosilabismo con o sin similitudencia y el silabismo oscilante como factores rítmicos, será necesario ahora hacer alguna precisión.

«Consiste, el *ritmo silábico*, en la reiteración periódica de un esquema silábico determinado». En el verso, junto con el acentual, es el más importante, pero en la prosa no, aunque sí es cierto que hay tendencia a la recurrencia en el número de sílabas de los grupos fónicos; pero sólo cuando estos esquemas «métricos» alcanzan en la prosa un grado importante de regularidad podemos pensar en *ritmo silábico*.

No puede pensarse en ritmo cuantitativo cuando el autor emplea el artificio de incluir un mismo número de palabras en todos los párrafos (P. Leal, 1976, 49-50).

● *Ritmo tonal*: consiste «en la reiteración de uno o de varios esquemas tonales en un texto» (P. Leal, 1976, 50). Para algunos autores el tono no tiene valor rítmico, pero otros (A. Alonso, 1960, 271) lo consideran fundamental y hasta identifican ritmo de la prosa y tonemas reiterados. La melódica sucesión de tonos es un factor rítmico no en sí sino por la posibilidad de organizarse los tonemas en esquemas reiterados, con simetrías o contrastes que pueden subrayar los efectos de los otros tipos de ritmo (P. Leal, 1976, 51) Habrá que comprobar si hay equilibrio (repetición de los mismos tonemas en la misma posición) o contrastes y, también, el tipo de tonemas dominantes. Los tonemas pueden ser:

ascendentes: *anticadencia* (↗) y *semianticadencia* (↘)  
de suspensión (→)  
descendentes: *cadencia* (↙) y *semicadencia* (↘).

Los que nos interesan a efectos del ritmo son los tonemas al final del grupo fónico, no las variaciones en el interior de la frase.

Es difícil establecer una sistemática de la entonación de la frase que sirva como guía práctica. No obstante recogéremos, con la brevedad que este libro exige, unas normas generales orientativas.

La frase enunciativa tiene tonema descendente al final. Las frases con sentido incompleto, que queda pendiente de continuación, tienen tonema final de suspensión. Entre la subordinante y la subordinada suele haber un tonema ascendente. La frase interrogativa termina en tonema ascendente, pero si comienza con un elemento inicial tónico (pronombre o



adverbio interrogativo) el tonema final es descendente. Las imperativas y exclamativas tienen tonema final descendente. Pero este breve esquema general se complica con otras muchas posibilidades que no son del caso tratar aquí y nos va a servir de ejemplo y muestra la frase enunciativa, sin entrar en más pormenores para lo cual puede acudir a las distintas gramáticas y al *Manual* de Navarro Tomás (1971).

Si la frase enunciativa consta de un solo grupo fónico el tonema final será descendente. Si consta de dos grupos fónicos el tonema final del primero será ascendente y el del segundo descendente. Cuando consta de más grupos fónicos, si el último grupo fónico va precedido de *y*, antes de la *y* hay tonema ascendente, si no va ninguno precedido de *y* todos los tonemas serán descendentes. Cuando los diversos grupos fónicos que forman la enumeración van delante del verbo, el grupo fónico que va antes del verbo termina en tonema ascendente y los demás en descendentes. Si el segundo grupo fónico es una oración subordinada, el primer grupo fónico termina en tonema de suspensión o descendente, el segundo en ascendente y el final en descendente. Cuando el primero o los dos primeros grupos fónicos son complementos circunstanciales, el primero termina en suspensión, el segundo ascendente y el final descendente (Quilis, Hernández, De la Concha, 1975, 67-8).

● *Ritmo de timbres*: apenas aparece en la prosa, aunque sí en la prosa métrica o lírica, como hemos visto. La similitud puede aparecer con cierta periodicidad en la prosa y entonces tiene valor rítmico, pero es en el ritmo del verso (la rima) donde tiene mayor importancia.

## 5) ANÁLISIS MÉTRICO DEL VERSO

En los textos en verso es imprescindible comentar sus características métricas atendiendo a la expresividad y valor significativo. No podemos detenernos aquí en un tratamiento extenso de cuestiones y elementos teóricos del comentario métrico. He adoptado, para el comentario, la metodología de Quilis (1969), que sigo en páginas sucesivas: Me son de utilidad también: Navarro Tomás (1965, 1974) y Baehr (1973).

Las etapas y elementos integrantes del comentario métrico son: *medida (sílabas)*, *ritmo (acento)*, *rima*, *pausa-encabalgamiento- tono*, *estrofa*, *poema*. Vamos, a ver, en lo esencial, los elementos integrantes y características de cada una de las etapas señaladas.

### 5.1. *Medida (cómputo silábico)*

El número de sílabas de un verso tiene una gran importancia en la versificación silábica, que se basa en la agrupación de versos por su número de sílabas. No es lo mismo *número de sílabas fonológicas* que *número de sílabas métricas* porque hay varios fenómenos que afectan al cómputo silábico y que fundamentalmente son los siguientes:

#### 5.1.1. Fenómenos que afectan al cómputo silábico

*Sinalefa* (si una palabra acaba en vocal o vocales y la siguiente empieza en vocal o vocales se unen contándose una sílaba menos de las que tiene fonológicamente); *sinéresis* (se produce cuando en el interior de palabra se unen en una sola sílaba dos vocales que habitualmente no forman diptongo); *diéresis* (se produce al separarse dos vocales que forman diptongo, de donde resulta una sílaba métrica más de las sílabas fonológicas del verso); *hiato* (es contrario a la sinalefa, se produce cuando no se une en una sola sílaba la vocal final de una palabra y la inicial de otra por ser una de ellas acentuada. La cesura en un verso compuesto y la pronunciación enfática impiden la sinalefa y originan el hiato).

Hay otros aspectos métricos, menos importantes que afectan a la medida. Son de dos clases: *por supresión de una sílaba* y *por adición de una sílaba*.

La supresión de una sílaba puede producirse al comienzo de la palabra (*aféresis*); en el centro de la palabra (*síncopa*); al final de la palabra (*apócope*).

La adición de una sílaba puede producirse al comienzo de la palabra (*prótesis*); en el centro de la palabra (*epéntesis*) o al final de la palabra (*paragoge*).

La posición de la última sílaba acentuada afecta también al cómputo de sílabas métricas de un verso: si la última sílaba con acento es la final del verso (*verso oxítono*) se cuenta una sílaba más de las que tiene en realidad; si la última sílaba con acento es la penúltima del verso (*verso paroxítono*) se cuentan las sílabas fonológicas del verso, es decir tiene el mismo número de sílabas métricas que de sílabas fonológicas; si la última sílaba con acento es la antepenúltima del verso (*verso proparoxítono*) se cuenta una sílaba menos de las que tiene en realidad. Puede darse la llamada *ley de Mussafia* que consiste en equiparar un verso de rima *oxítona* a otro con *rima paroxítona*, equiparando el número de sílabas; es de

origen provenzal y aparece en cancioneros antiguos y en alguna seguidilla (Quilis, 1969, 41 y ss.).

Una vez que hemos visto los fenómenos que afectan al cómputo silábico, estableceremos las clases de versos desde el punto de vista del número de sílabas métricas.

Por el número de sílabas métricas los versos se dividen en *versos simples de arte menor*, *versos simples de arte mayor* y *versos compuestos de arte mayor*.

### 5.1.2. Versos simples de arte menor

Son *versos simples de arte menor* aquellos que tienen entre dos (en español no hay versos monosilábicos porque al ser estos agudos se cuenta una sílaba métrica más, es decir dos) y ocho sílabas. Los versos simples de arte menor son los siguientes: *bisílabos*, *trisílabos*, *tetrasílabos*, *pentasílabos*, *hexasílabos*, *heptasílabos* y *octosílabos*. Las peculiaridades de cada uno de estos versos las veremos al ocuparnos, en el apartado del acento, de sus características rítmicas.

### 5.1.3. Versos simples de arte mayor

Son *versos simples de arte mayor* aquellos que tienen entre nueve y once sílabas inclusive y son los siguientes: *eneasílabo*, *decasílabo* y *endecasílabo*. Como en el caso anterior las peculiaridades las veremos al ocuparnos del acento.

### 5.1.4. Versos compuestos de arte mayor

Son *versos compuestos de arte mayor* los que tienen más de doce sílabas, «formados por dos versos simples separados por una cesura» (Quilis, 1969, 63), que divide los dos versos que componen el verso compuesto y que imposibilita la sinalefa. En el primer verso simple el cómputo silábico se ve afectado por la posición del último acento de verso (*oxítono*, *paroxítono*, *proparoxítono*) que hemos visto más arriba. A partir de las catorce sílabas son muy raros los versos compuestos pero los hay hasta de veintidós sílabas. Vamos a señalar a continuación los tipos de versos compuestos, indicando entre paréntesis el número de sílabas de los versos que los integran y dejaremos para el siguiente apartado las peculiaridades rítmicas.

Los versos compuestos de arte mayor son los siguientes: *dodecasílabo* (6 + 6), (8 + 4), (7 + 5), (5 + 7); *tridecasílabo* (7 + 6), (6 + 7); *alejandrino*, 14 sílabas (7 + 7); *tetradecasílabo* (6 + 8); *pentadecasílabo* (6 + 9), (7 + 8); *hexadecasi-*

*labo* (8 + 8); *heptadecasílabo* (11 + 6), (7 + 10); *octodecasílabo* (9 + 9); *verso de veinte sílabas* (10 + 10). Hay otras variedades inhabituales y menos importantes que pueden verse en Navarro Tomás (1965 y 1974).

No olvidemos que existe, también, una versificación irregular desde el punto de vista métrico, es decir que los versos no están sometidos a una regularidad silábica determinada, aunque sí lo suele estar a otro tipo de regularidad como cantidad, acento, grupos rítmico-semánticos que se suceden con cierto compás (Ej. verso libre)... etc.

## 5.2 Ritmo (acento)

Una vez que hemos considerado las cuestiones teóricas relacionadas con el cómputo silábico, vamos a ocuparnos del *acento en el verso*, elemento fundamental puesto que nuestra versificación es de intensidad y no cuantitativa (Ej. la latina) y, por tanto, el acento es la base y la piedra angular de la métrica castellana. Los puntos que vamos a tratar en relación con el acento, y que deberán ser tenidos en cuenta en el comentario de textos, son los siguientes: *acento estrófico* (*ritmo de intensidad*); *posición de los acentos en el verso* (*rítmicos*, *extrarrítmicos*, *antirrítmicos*), *período rítmico por la posición de los acentos*; *clase del verso por la posición de la última sílaba acentuada*.

### 5.2.1. Acento estrófico

«Todo verso simple tiene siempre un acento en la penúltima sílaba» y en los versos compuestos aparece «un acento en la penúltima sílaba de cada hemistiquio». Este acento fijo en la penúltima sílaba recibe el nombre de *acento estrófico* y «si la sílaba sobre la que va situado es de signo par es de *ritmo yámbico*» y si es de signo impar la sílaba sobre la que va situado, el verso es de *ritmo trocaico* (Quilis, 1969, 25, 27); (después veremos otras posibilidades de clasificación rítmica de los versos según la acomodación de Navarro Tomás (1965 y 1974) de los pies métricos de la versificación cuantitativa latina).

### 5.2.2. Posición de los acentos del verso (rítmico, extrarrítmico y antirrítmico)

Todos los acentos que coinciden con el signo par o impar del acento estrófico son *acentos rítmicos* (Ej. si el *acento estrófico* del verso va en sílaba par todos los acentos del verso

que vayan en sílaba par son *acentos rítmicos*); los acentos del verso que no coinciden con el signo, par o impar, del estrófico son *acentos extrarrítmicos* y, por fin, puede darse el caso de que junto a una sílaba que lleva *acento rítmico* aparezca otra sílaba acentuada, el acento de esta sílaba es *acento antirrítmico* (Quilis: 1969, 28-29).

### 5.2.3. Período rítmico por la posición de los acentos

Basándose en los pies métricos de la versificación latina, que era cuantitativa y no de intensidad, se han señalado varios tipos de ritmos en el verso castellano, equiparando sílaba acentuada con sílaba larga y sílaba sin acentuar con sílaba breve. Los fundamentales pies métricos de la versificación latina son: *yambo* (U —), *troqueo* (— U), *dáctilo* (— U U), *anfibraco* (U — U) y *anapesto* (U U —). La equiparación entre sílaba acentuada y larga y sílaba sin acentuar y breve es arbitraria y supone violentar la base métrica del castellano que, como hechos dicho, no es cuantitativa. No obstante, Navarro Tomás (1965 y 1974), sobre estas bases, ha construido una teoría original para establecer la tipología rítmica del verso. Con brevedad vamos a sintetizar los puntos fundamentales que han de ser tenidos en cuenta.

«La parte del verso comprendida desde la sílaba que recibe el apoyo hasta la que precede al último constituye el *período rítmico interior*» (N. Tomás, 1965, 21); las sílabas anteriores al primer acento actúan como *anacrusis* y el acento final del verso es el arranque del *período de enlace* en el que se suman la última sílaba acentuada, las inacentuadas que se siguen y las inacentuadas del comienzo siguiente» «[...] En la sucesión de los versos, los *períodos interiores* y los de *enlace* [...] se suceden regularmente a la manera de los compases de una composición musical». «Dentro del período las palabras se organizan en *cláusulas* o *núcleos* de dos o tres sílabas» (N. Tomás, 1965, 22) y la forma de la cláusula corresponde generalmente al tipo *trocaico* (óó) o al tipo *dactílico* (óóó) y así, por las características de sus cláusulas, el *período rítmico* puede ser de *ritmo trocaico*, *dactílico* o *mixto* cuando consta de cláusulas de distinta clase.

Para Navarro Tomás (1965, 23) las cláusulas *yámbricas* (oó), *anapésticas* (ooó) y *anfibráquicas* (oóo) no tienen rendimiento en el ritmo oral y, por ello, reduce la tipología rítmica de los versos, según estos principios, a ritmo *trocaico*, *dactílico* y *mixto*, porque el período rítmico del verso, como hemos visto, comienza en la primera sílaba acentuada y no en la primera

sílaba del verso (a no ser que sea ésta la primera acentuada). Navarro Tomás (1965, 26-27) no admite la equiparación entre sílaba acentuada y sílaba larga, y sílaba inacentuada y sílaba breve sino que es la duración de las cláusulas la que resulta más uniforme que la de las sílabas para establecer una aproximada regularidad de períodos rítmicos iguales, con lo que concede —aunque en otro sentido— un papel esencial a la cantidad en el ritmo del verso: «los períodos, con sus tiempos marcados (sílabas acentuadas) y su duración semejante, determinan el compás; la forma y disposición de las cláusulas especifican el movimiento del ritmo. Sílabas combinadas en cláusulas, cláusulas organizadas en períodos y períodos regularizados por los apoyos del acento constituyen los elementos fundamentales de la versificación española» (N. Tomás, 1965, 26).

De acuerdo a los principios que acabamos de considerar puede establecerse la siguiente tipología de versos que presenta Navarro Tomás (1965, 39 y ss.):

- *Bisílabo*: acento en primera, ritmo trocaico.
- *Trisílabo*: acento en segunda, anfibraco pero ritmo dactílico.
- *Tetrasílabo*: acentos en primera y tercera, ritmo trocaico.
- *Pentasilabo trocaico*: acentos en segunda y cuarta, ritmo trocaico.
- *Pentasilabo dactílico*: acentos en primera y cuarta, ritmo dactílico.
- *Pentasilabo polirrítmico*: se sirve de las variedades dactílica y trocaica.
- *Hexasilabo trocaico*: acento en las sílabas impares, ritmo trocaico.
- *Hexasilabo dactílico*: acentos en segunda y quinta, ritmo dactílico.
- *Hexasilabo polirrítmico*: combinación de los dos anteriores.
- *Heptasilabo trocaico*: acentos en las sílabas pares, ritmo trocaico.
- *Heptasilabo dactílico*: acentos en tercera y sexta, ritmo dactílico.
- *Heptasilabo mixto*: acentos en primera, cuarta y sexta, se combinan trocaico y dactílico.
- *Heptasilabo polirrítmico*: utiliza conjuntamente las modalidades trocaica, dactílica y mixta.
- *Octosilabo trocaico*: acento en las sílabas impares, ritmo trocaico.

- *Octosílabo dactílico*: acentos en primera, cuarta y séptima, ritmo dactílico.
- *Octosílabo mixto (A)*: acentos en segunda, cuarta y séptima. Polirrítmico.
- *Octosílabo mixto (B)*: acentos en segunda, quinta y séptima. Polirrítmico.
- *Octosílabo polirrítmico*: combina las variedades anteriores.
- *Eneasílabo trocaico*: acentos en cuarta, sexta y octava, ritmo trocaico.
- *Eneasílabo dactílico*: acentos en segunda, quinta y octava, ritmo dactílico.
- *Eneasílabo mixto (A)*: acentos en tercera, quinta y octava, polirrítmico.
- *Eneasílabo mixto (B)*: acentos en tercera, sexta y octava, polirrítmico.
- *Eneasílabo mixto (C)*: acentos en segunda, sexta y octava, polirrítmico.
- *Eneasílabo polirrítmico*: combinación de los anteriores.
- *Decasílabo trocaico simple*: acentos en las sílabas impares, ritmo trocaico.
- *Decasílabo trocaico compuesto*: formado por dos pentasílabos trocaicos, acentos en segunda y cuarta de cada hemistiquio.
- *Decasílabo dactílico simple*: acentos en tercera, sexta y novena, ritmo dactílico.
- *Decasílabo dactílico compuesto*: compuesto de dos pentasílabos dactílicos, acentos en primera y cuarta de cada hemistiquio.
- *Decasílabo dactílico esdrújulo*: acentos en primera, sexta y novena.
- *Decasílabo mixto*: acentos en segunda, sexta y novena, polirrítmico.
- *Decasílabo compuesto*: combina las variedades compuestas dactílica y trocaica.
- *Endecasílabo enfático*: acentos en primera, sexta y décima.
- *Endecasílabo heroico*: acentos en segunda, sexta y décima.
- *Endecasílabo melódico*: acentos en tercera, sexta y décima.
- *Endecasílabo sáfico*: acentos en cuarta, octava y décima o en cuarta, sexta y décima.

- *Endecasílabo dactílico*: acentos en primera, cuarta, séptima y décima.
- *Endecasílabo galaico*: acentos en quinta y décima.
- *Endecasílabo a la francesa*: acento en cuarta sobre palabra aguda y en sexta u octava y décima.
- *Endecasílabo polirrítmico*: combinación del enfático, heroico, melódico y sáfico.

No vamos a exponer aquí las variedades del verso de arte mayor compuesto, puesto que —como hemos visto— está formado por versos simples cuya tipología ya hemos señalado (Navarro Tomás: 1965, 54-66).

#### 5.2.4. Clase de verso por la posición de la última sílaba acentuada

Los versos por la posición de la última sílaba acentuada se dividen en: *oxítonos* («la última sílaba acentuada es la última del verso»; *paroxítonos* (la última sílaba acentuada es la penúltima del verso) y *proparoxítonos* (la última sílaba acentuada es la antepenúltima del verso). Las consecuencias que esto tiene en el cómputo silábico han sido tratadas ya (Quilis, 1969, 23).

#### 5.3. Rima

«La rima es la total o parcial identidad acústica, entre dos o más versos, de los fonemas situados a partir de la última vocal acentuada» (Quilis, 1969, 31). Se trata, como sabemos, de un ritmo de timbre (Balbín, 1968), de muy poco interés en la prosa, en general, pero fundamental en el verso. Hay varias clases de rimas, según el *timbre*, *cantidad* y *disposición* (Quilis, 1969, 32-3).

##### 5.3.1. Rimadas según el timbre

Por el *timbre* la rima puede ser *total* o *consonante* (identidad fonética de todos los sonidos, vocálicos y consonánticos, entre dos o más versos, a partir de la última vocal acentuada); *parcial* o *asonante* (identidad fonética de los sonidos vocálicos, entre dos o más versos, a partir de la última vocal acentuada). Un tipo de rima es la rima en *eco* (repetición, dentro o fuera de un verso, de los fonemas que riman) (Quilis, 1969, 32-33).

### 5.3.2. Rimas según la cantidad

Por la *cantidad*, la rima puede ser *oxítona* o *masculina* la que se da en los versos *oxítonos*; *paroxítona* o *femenina*, la que se da en los versos *paroxítonos*, y *proparoxítona* que se da en los versos *proparoxítonos* (Quilis, 1969, 34-6).

### 5.3.3. La rima según la disposición

Por la *disposición* de las rimas (es decir, su ordenación), éstas pueden ser: *continua* (aaaa, bbbb), *gemela* (aa, bb, cc...), *abrazada* (abba, cddc...), *encadenada* (abab, cdcd). Pueden combinarse produciendo otros tipos de rima (Ibidem, 36-7).

### 5.3.4. Rima semántica

Hay un tipo de rima que podríamos denominar *semántica* y que es la forma más perfecta y expresiva de la rima. Se produce cuando entre las palabras que riman hay una vinculación semántica (sinonímica, antitética... etc.). Un ejemplo nos ayudará a valorar la expresividad de este tipo de rima: en el siglo XVII se repite insistentemente la rima celos-cielos, palabras entre las que aparentemente no hay ninguna relación, pero la hay: el color simbólico de los celos era el azul y, por tanto, estamos ante un caso de *rima semántica*. Pero también en los casos de rima no semántica habrá que comprobar si hay relación entre la repetición de rimas y la repetición de significados en el poema (Alarcos, 1973, 347-356).

## 5.4. Pausa - Encabalgamiento - Tono

Como vimos al tratar del ritmo de la prosa, también en el verso hay *pausas* por los mismos motivos fisiológicos (necesidad de respirar) y sintácticos.

### 5.4.1. Clases de pausa

Las clases de pausas son: *estrófica* (al final de la estrofa); *versal* (al final de cada verso, tanto ésta como la anterior son obligatorias); *pausa interna* (en el interior del verso), da origen a *versos pausados*, los que la tienen, e *impausados*, los que no la tienen. No es obligatoria. La *cesura* es una pausa versal que divide el verso en dos hemistiquios iguales o desiguales. Se da en los versos compuestos. Impide la sinalefa como la pausa versal y estrófica. Las pausas son importantes en cuanto determinativas de la extensión, armonía y unidad del verso y a ellas están vinculados *encabalgamiento* y *tono* (Quilis, 1969, 71-72).

### 5.4.2. El encabalgamiento

«El *encabalgamiento* es el desajuste que se produce en la estrofa cuando una pausa versal no coincide con una pausa morfosintáctica» (Quilis, 1969, 74; 1964), es, pues, «un desacuerdo entre el metro y la sintaxis» que puede tener gran valor expresivo. Se denomina *verso encabalgante* el que continúa en el verso siguiente, que recibe el nombre de *verso encabalgado*.

Hay varios tipos de *encabalgamiento*: *versal*, «coincide con la pausa final del verso simple»; *medial*, «coincide con la cesura en un verso compuesto»; *léxico*, «la pausa versal divide una palabra» y es, por tanto, la parte de esta palabra dividida la que encabalga en el verso siguiente; *sirremático*, «la pausa versal divide un sirrema: sustantivo - adjetivo, sustantivo - complemento determinativo, verbo - adverbio»; *oracional*, «la pausa versal se produce «después del antecedente en oración adjetiva especificativa»; *abrupto*, «el verso encabalgante se detiene antes de la quinta sílaba del verso encabalgado»; *suave*, «el verso encabalgante continúa hasta la quinta sílaba, o más allá del verso encabalgado». El *braquistiquio* sirve para potenciar una palabra que se sitúa entre una pausa versal y una pausa interna, no supone encabalgamiento pero puede producirse dentro del encabalgamiento abrupto. También puede estar situado a final de verso entre la pausa interna y la pausa versal (Quilis, 1969, 74-83).

### 5.4.3. El tono

El *tono* tiene, como hemos visto más arriba para la prosa, repercusiones rítmicas. Sirva lo que se dijo en el apartado dedicado al ritmo tonal dentro del ritmo de la prosa, según el significado del grupo fónico, pero haremos algunas precisiones en lo que respecta al verso (Quilis, 1969, 73): cuanto más largo sea el grupo fónico, más bajo será el tono y más solemne resultará el verso; cuanto más larga sea la pausa al final del grupo fónico, tanto más descenderá el tono: si en el interior del verso se dan finales de grupo fónico, habrá que indicar el tono de éstos.

## 5.5. Estrofa

Unidad menor que el poema y mayor que el verso.

### 5.5.1. Condiciones de la estrofa

Para que pueda hablarse de estrofa han de darse las siguientes condiciones: *axis rítmico estrófico* (eje constituido por

la ordenación vertical de la última sílaba acentuada de la serie de versos de una estrofa; determina la medida, ritmo del verso, rima, tono, frontera versal, tipo de estrofa según sean iguales o diferentes los versos (Balbín, 1968, 38-60); *un número y distribución determinados de las rimas; una estructura sintáctica determinada* (pero no siempre se cumple el principio de la estrofa como unidad sintáctica); *un sistema estructurado de versos* (en cuanto a número y metro y en relación con esto último hay que distinguir entre *estrofa isométrica* —todos los versos que la forman tienen el mismo número de sílabas— y *estrofa heterométrica* —entre los versos que la forman los hay de distinto número de sílabas—) (Quilis, 1969, 87-90).

### 5.5.2. Tipos de estrofas

Los principales tipos de estrofas por el número de versos son los siguientes: (precisaremos para que se entienda la nomenclatura: los versos de arte mayor [mayúscula] son endecasílabos si no se indica lo contrario, y los de arte menor [minúscula] son octosílabos si no se indica lo contrario. Si no se indica, la rima es consonante. El signo — representa verso sin rima e indica que el verso ha de ser agudo):

#### Dos versos:

*Pareado*: aa; AA; aA; Aa.

#### Tres versos:

*Terceto*: A - A.

*Terceto encadenado*: ABA BCB CDC...

*Tercerilla*: a - a; - aa.

*Soleá*: a - a (asonante).

*Terceto medieval*: aab (hexasílabo).

#### Cuatro versos:

*Cuarteto*: ABBA.

*Serventesio*: ABAB.

*Redondilla*: abba.

*Cuarteta*: abab.

*Cuaderna vía*: AAAA (alejandrinos).

*Cuarteta asonantada*: -a-a (asonante).

*Serventesio agudo*: ABAB.

*Seguidilla*: -a-a (1.º y 3.º, heptasílabos, 2.º y 4.º pentasílabos asonantes).

*Seguidilla gitana*: -a-a (1.º, 2.º y 4.º hexasílabos, 3.º de once o diez sílabas).

*Estrofa sáfica* (consta de tres endecasílabos sáficos y un pentasílabo adónico, rimán y se combinan de distintas formas).

#### Cinco versos:

*Quintilla*: aabab; abba; abaab; ababa; abbab.

*Quinteto*: quintilla de arte mayor.

*Lira*: aBabB (versos heptasílabos y endecasílabos).

#### Seis versos:

*Sextina o sexta rima*: ABABCC.

*Sexteto agudo*: ABÉ ABÉ (puede combinar versos de arte menor).

*Sexteto paralelo*: AAB CCB.

*Sexteto romántico*: AAb CCb.

*Sexteto-lira*: aBaBcC (heptasílabos y endecasílabos).

*Sextilla*: aabaab, abcabc, ababab.

*Sextilla manriqueña*: abcabc (los versos tercero y sexto son tetrasílabos, los restantes son octosílabos).

#### Siete versos:

*Seguidilla con bordón*: - a - ab - b (asonante, 1.º, 3.º y 6.º heptasílabos, los demás pentasílabos).

*Séptima*: -A - A - B - B (puede adoptar otras formas).

#### Ocho versos:

*Octava real*: ABABABCC.

*Octava italiana*: -AAB' -CCB'. ABBC' DEEC'.

*Octavilla*: -aab' -ccb'. abbe' acce' (puede haber combinaciones de octosílabos y tetrasílabos).

*Copla de arte mayor*: ABBAACCA. ABABBCCB (dodecasílabos).

*Copla de arte menor*: la anterior con versos octosílabos.

*Copla castellana*: abba cddc.

#### Diez versos:

*Décima irregular*: abba ababbb. ababbaabbb.

*Décima espinela*: abbaaccddc.

*Copla real*: abaabccddc (cuando no hay enlace se llama

quintilla doble). También se le llamó décima falsa y estancia real.

*Ovillejo*: tres pareados y una redondilla: aabbccddc (en los pareados alternan octosílabos y tetrasílabos y la redondilla es de octosílabos).

Doce versos:

Compuesta de dos sextillas de octosílabos, pero la variante más famosa es la *manriqueña*, de pie quebrado.

Número variable de versos:

*Estancia*: versos de 7 y 11 sílabas, combinados a gusto del poeta, formando un esquema estrófico que se repite a lo largo de la composición.

## 5.6. Poema:

Unidad rítmica superior a la estrofa, puede estar constituido por una o varias estrofas. Puede ser *no estrófico* y *estrófico* y éste, a su vez, *monoestrófico* (formado por una sola estrofa) y *poliestrófico* (consta de varias estrofas y será *poliestrófico suelto* cuando las estrofas son independientes y vienen unidas por aspectos conceptuales, y *poliestrófico encadenado* cuando las estrofas que forman el poema están unidas por un verso o un grupo de versos, además de la unidad conceptual) (Quilis, 1969, 117 y ss.).

### 5.6.1. Poema no estrófico:

- *Serie épica*: AAAA... (rima asonante, versos de irregular número de sílabas).
- *Romance*: -a-a-a-a-a-a... (rima asonante. También los habrá con rima consonante).
- *Romancillo*: romance de versos hexasílabos.
- *Endecha*: romance de versos heptasílabos.
- *Romance heroico*: romance de versos endecasílabos.
- *Silva*: versos heptasílabos y endecasílabos combinados libremente; rima consonante.
- *Poema de versos sueltos*: agrupación de versos sin rima.
- *Poema de versos libres*: ausencia de estrofa, de rima, de medida en los versos, ruptura sintáctica (Quilis, 168). Pero hay otros elementos en los que reside la función poética del verso libre (Lázaro: 1971, 201-216), y que

hemos visto, en general, al ocuparnos de la función poética en el lenguaje literario.

### 5.6.2. Poemas estróficos:

- *Estríbote*: aa bbba aa (hay muchas variedades tanto en el estribillo (aa) como en la mudanza (bbb) y en la vuelta (a). También se le denomina *zejel*).
- *Villancico*: Hay distintas variedades, pero puede servir de ejemplo: abb (cabeza), cdcd (mudanza), d (verso de enlace), b (vuelta), b (represa).
- *Letrilla*: puede tomar la forma del villancico, para temas satíricos u otras combinaciones.
- *Glosa*: consta de *texto* (una breve composición) y *glosa* «comentario de la poesía que constituye el texto». Suele haber tantas estrofas como versos tiene el texto a glosar (Quilis: 1969, 128). Suelen ser isométricas y con rima consonante y el verso normal es el octosílabo. Cada copla de la glosa tiene que reproducir un mismo número de versos: a partir del siglo XVI se generalizó la glosa de una redondilla en cuatro estrofas de diez versos (Baehr: 1973, 330 y ss.).
- *Sestina*: constituida por seis estrofas y una *contera*, el esquema de las seis estrofas es el siguiente: ABCDEF, FAEBDC, CFDABE, ECBFAD, DEACFB, BDFECA y *contera*: AB, DE, CF.
- *Canción medieval*: abba (tema), cdcd (mudanza); abba (vuelta), hay otras variedades.
- *Canción petrarquista*: el número de estrofas, versos de cada estrofa y rima eran variables, pero el modelo de la primera estrofa debe reiterarse en las demás. Cada estrofa se compone de dos partes: *fronte* (dividida en dos *pie*) y *coda* (puede estar dividida en *verso 1*, *verso 2*... etc.). «Entre la *fronte* y la *coda* podía haber un verso de unión llamado *volta*» que debe rimar con el último verso del segundo *pie*. El final de la canción se señala por la *tornata* o *envío*, de menos versos (Quilis: 1969, p. 143).
- *Madrigal*: «semejante a la silva, combina libremente heptasílabos y endecasílabos, con frecuencia se apoya en estrofas de tres y seis versos y termina con rimas

pareadas consonantes». Suele oscilar entre 8 y 12 versos, pero puede tener más (Baehr: 1973, 403).

- *Cosaute*: también llamado *canción paralelística*. Se forma por una serie de pareados de versos fluctuantes, pareados que se separan mediante un corto estribillo invariable (Baehr: 1973, 340).
- *Soneto*: ABBA, ABBA, CDC, DCD, también se emplean otras combinaciones en los tercetos: CDE, CDE; CDE, DCE, y puede formarse con serventesios ABAB, ABAB.
- *Soneto con estrambote*: se le añade una o varias estrofas de tres versos (7 + 11 + 11). El verso de 7 sílabas rima con el verso que le precede y los dos de 11 constituyen un pareado.
- *Soneto acróstico*: las letras iniciales de los versos componen una palabra o lema.
- *Soneto alejandrino*: con versos alejandrinos.
- *Sonetillo*: con versos de arte menor.
- *Canción alirada*: la combinación de heptasílabos y endecasílabos puede adoptar diversas formas ya vistas: *cuarteto-lira*, *lira de cinco versos*, *sextina-lira*, *canción pindárica*.

### C. LO QUE HAY QUE PRECISAR

Al final de esta etapa del comentario hemos debido precisar, con la ayuda de los «elementos teóricos» que se dan en el apartado anterior, los siguientes puntos:

- *Peculiaridades ortográficas, fonéticas, gráficas, fonológicas, cuando tengan valor expresivo.*
- *Figuras retóricas basadas en el sonido: Aliteración, onomatopeya, similitudencia, paronomasia y otros fenómenos relacionados: asonancia, consonancia, eco, aféresis, anagrama, palíndromía.*
- *Fonemas expresivos. Color de las vocales.*
- *Eufonía y cacofonía.*
- *Acento y entonación como signo social.*
- *Relación global entre significado y plano fónico.*
- *Ritmo de la prosa:*

- *Ritmo lingüístico.*
- *Ritmo de pensamiento.*
- *Ritmo de intensidad (acentual).*
- *Ritmo cuantitativo (silábico).*
- *Ritmo de entonación (tono).*
- *Ritmo de timbres.*

— *Análisis métrico del texto en verso:*

- *Medida.*
- *Ritmo (acento).*
- *Rima.*
- *Pausa - encabalgamiento - tono.*
- *Estrofa.*
- *Poema.*

## 8. PLANO MORFOSINTACTICO

### A. FINALIDAD

La morfosintaxis es el «estudio de las unidades lingüísticas atendiendo a la forma y a la función conjuntamente» (Quilis; Hernández; De la Concha: 1975, 76). La entendemos aquí en sentido amplio, pues en ella vamos a incluir, también, la llamada oración simple y compuesta además de las denominadas, comúnmente, partes de la oración (sustantivo, adjetivo, etc.). No podremos renunciar al significado, pues no nos interesa un estudio funcional, estrictamente gramatical, sino un estudio de la *literariedad* del texto a nivel formal y, como es sabido, el escritor puede alterar la gramática haciendo que la gramática del texto difiera, en parte, de la gramática de la lengua. Por otra parte, el escritor potencia recursos que están dentro de la norma gramatical en busca de expresividad. Es a todo esto a lo que vamos a atender y, como en la etapa anterior, *se trata de averiguar y explicar las posibilidades expresivas que ofrece el texto a nivel morfosintáctico*, entendido en un sentido muy amplio, como hemos dicho.

No se trata de un comentario lingüístico, *strictu sensu*, y por ello lo que nos interesa es analizar, desde el punto de vista literario de significado y expresividad, los elementos morfosintácticos del texto a comentar. Y no hacen falta más pre-



cisiones aquí sobre la lengua literaria, pues las hicimos en la introducción general al análisis formal. Nos serán de utilidad algunas precisiones de Quilis, Hernández, G. de la Concha (1975), así como el esquema que proponen.

## B. LO QUE HAY QUE HACER

Se trata de inventariar, para interpretar, las posibilidades expresivas que ofrece el texto a nivel morfosintáctico y puede servir como guía la relación de puntos principales que vamos a establecer más abajo. Partiendo de las características generales de cada uno de los puntos que señalaremos, habrá que establecer su función significativa y valor expresivo en el texto objeto de comentario, poniéndolo en relación con el contenido del texto, ya analizado, y con la «totalidad formal» del texto, es decir, con otros rasgos significativos. Adelantaremos que no hay que prestar atención a todos los puntos que vamos a señalar en la guía para esta etapa del comentario (pues se trata de un esquema orientativo general), sino a los rasgos caracterizadores y definidores de nuestro texto. En definitiva no se trata sino de una minuciosa comprobación de cómo lo paradigmático se hace sintagmático, es decir, la realización concreta de las posibilidades del sistema, porque el contexto impone selección (Marcos: 1977, 42).

Vamos a exponer a continuación, con las limitaciones de espacio y alcance que impone un libro de este tipo, los principales puntos que han de tomarse en consideración en esta etapa del comentario. Por fuerza habrá de ser esta exposición, sintética, abreviada e incompleta. Como principio de orden y clasificación vamos a adoptar el siguiente:

- 1) *Sintagma nominal: componentes* (sustantivo, adjetivo y adyacentes: artículo, preposición, pronombre); *características y peculiaridades del sintagma nominal* (orden de los elementos; simple, complejo; progresivo o no, estructuras binarias... etc.).
- 2) *Sintagma verbal: componentes* (verbo, adverbio, conjunción); *características y peculiaridades del sintagma verbal* (estilo nominal / estilo verbal... etc.).
- 3) *Interjección.*
- 4) *Categorías gramaticales dominantes. Acumulación de elementos... etc.*
- 5) *Oración simple* (estructura oracional del texto, clases, la oración desde un punto de vista sicolingüístico, etc.).

- 6) *Oración compuesta* (distribución, paralelismo, clases, etc.).
- 7) *Formas superiores a la frase* (estructura regular / irregular, estilo directo / indirecto, narración, descripción, diálogo... etc.).
- 8) Figuras retóricas por adición de palabras, omisión, repetición, analogía, accidentes gramaticales, cambio de orden, concordancia... etc.

(No vamos a poner ejemplos en cada uno de los puntos, a no ser, cuando sea necesario, en las figuras retóricas, porque en los textos comentados pueden encontrarse abundantes).

### 1) SINTAGMA NOMINAL. COMPONENTES

#### 1.1. *Sustantivo*

La frecuencia de una parte del lenguaje sobre otra es ya un rasgo estilístico que debemos tener muy presente en todos los apartados que siguen, e interpretarlo (Ej.: dominio de sustantivos en el texto, escasez de adjetivos...) y lo veremos más adelante al ocuparnos del estilo nominal y estilo verbal.

Son varias las cuestiones y puntos a tener presentes a este nivel:

- Presencia / ausencia de sustantivos.
- Clases: Primitivos / derivados (las restantes clases: concretos / abstractos, propios / comunes... son analizadas en la siguiente etapa: Plano semántico).
- Simples / compuestos.
- En los derivados habrá que prestar atención a los valores nocionales, expresivos, apelativos y evocativos de los procedimientos de formación y derivación (prefijos, sufijos, parasíntesis), ¿derivados usuales o creados por el autor? Sufijos y prefijos, ¿vivos o muertos?
- El diminutivo y sus valores: afectivo, desprecio, disminución real, valores regionales y culturales (ito / ico).
- Sustantivo + sustantivo («mañanas doncellas») expresividad.
- El aumentativo: valor de aumento, despectivo, irónico.
- Despectivos: expresividad.
- Estructura silábica de los sustantivos: ¿dominan los bísílabos, trisílabos... etc.?
- Género y número: ¿alguna peculiaridad en la concordancia? Arcaísmos en cuanto al género. Formas inusi-

tadas. Singular por plural. Plurales hiperbólicos. Abstractos en plural. Plural cuando normativamente debe ir en singular (D. Ynduráin: 1971, 59-60). Silepsis (anomalía en la concordancia de género y número, *concordancia ad sensum*).

- Sustantivación: intensificación de los rasgos característicos, realce de cualidades, creadora de abstracciones (D. Ynduráin: 1971, 368).
- Enumeración de sustantivos: ¿hay un orden creciente, decreciente o de otro tipo? Visión analítica: la realidad como amontonamiento y sucesión de elementos individuales que el lector debe fundir en su mente (D. Ynduráin: 1971, 280-1).
- Estructura sustantivo de sustantivo, de gran expresividad porque atribuye cualidades manteniendo la individualidad de los dos elementos («cara de plata») lo veremos al ocuparnos de la metáfora.
- Funciones del sustantivo: sujeto (elipsis), atributo, complemento directo, indirecto, circunstancial.

## 1.2. Adjetivo

- Presencia / ausencia de adjetivos. La falta de adjetivos supone concisión, sobriedad, objetividad, falta de valoración y rapidez de la acción y puede dar origen a la utilización de otros procedimientos de valoración como construcciones adverbiales, despectivos... etc. El adjetivo es uno de los recursos embellecedores de la lengua literaria de más importante rendimiento (dirige la valoración, clasifica, subjetiviza, transforma la realidad, realza la cualidad). Hay que prestarle gran atención en el análisis formal (D. Ynduráin: 1971, 203 y ss.).
- Clases y funciones de los adjetivos del texto: calificativos, determinativos, explicativos, epítetos, (nos interesa, fundamentalmente, el *epíteto*), predicativo, atributivo.
- *Epíteto*: es el adjetivo no imprescindible para la comprensión del significado de un mensaje lingüístico, su función es fundamentalmente expresiva (imaginativa, afectiva) y comunica sentimientos, tono, intención, además de sentido; calificativo, no determinativo (Sobejano: 1956, y D. Ynduráin: 1971, 27-28). Hay que prestar atención al *epíteto* porque, al no ser necesario, tiene, básicamente, un valor expresivo, una gran potencialidad

literaria. Hay varias clases: propios, accidentales, metafóricos, sugestivos, dinámicos, estáticos.

- Hay que prestar atención también a otras características del adjetivo: adjetivos puros, tópicos, posnominales, descriptivos, imprecisión de los numerales y posesivos, adjetivos creados por el escritor, ¿añade algo que no está en el sustantivo o desarrolla algo que está en el sustantivo?
  - Adjetivos sinestésicos. La sinestesia es la mezcla confundida de sensaciones olfativas, gustativas, táctiles, de gran efectividad literaria desde el Barroco a nuestros días.
  - Valor expresivo de los grados del adjetivo: los sintéticos son signo de cultura; ísimo, énfasis; otros procedimientos de superlativo: «negro, negro», requete—, pero, a veces, con sabor coloquial.
  - Acusativo griego: «ambos calzados: ella plumas, él deseos», valor expresivo.
  - Aposición: determinativa, calificativa.
  - El orden en la colocación del adjetivo es cuestión a la que debemos prestar especial atención, pues es de gran importancia en cuanto a los valores expresivos y estilísticos del adjetivo. La posposición del adjetivo es la norma mientras que la anteposición da una valoración subjetiva, estética, impresionista, con carga de afectividad (Sobejano, cit.). Pero la posposición del adjetivo cuando debería ir antepuesto tiene, también, valor expresivo («años mil»). Puede darse el caso de tres o cuatro adjetivos precediendo al sustantivo, rasgo típicamente literario y de gran alcance significativo.
- Hay otras posibles ordenaciones del adjetivo, con distinto rendimiento literario y valor expresivo: *Adj. Sust. Adj.*; *Adj. Adj. Sust. Adj. Adj.*; *Sust. Adj. Adj.*... etcétera, construcciones todas típicamente literarias y retóricas y cuyo valor expresivo habrá que delimitar en el texto comentado, pero —en el fondo— todas tienen en común el carácter de visión analítica y disgregada que supone la enumeración (aunque con el sustantivo como elemento que da coherencia al conjunto) y la potenciación de lo cualitativo y valorativo (D. Ynduráin: 1971, 264 y ss.).
- Adjetivo absoluto: «clara la noche», la atención se concentra sobre el adjetivo, con marcada desconexión del sustantivo al que califica.