

- Valores expresivos de la sustantivación (*conversio*) y adverbialización. El predicativo como intensificación.

1.3. Artículo

- Presencia / ausencia de elementos nucleares (sustantivo, adjetivo) o de elemento adyacente (artículo, preposición... etc.).
- Presencia / ausencia de artículos: el artículo se dirige al meollo, a la existencia, y la ausencia a la esencia, por ello la ausencia de artículos da carácter abstracto al texto, valor esencial, afectivo valorativo, frente a la presencia: carácter concreto, valor existencial objetivo y racional (Alonso: 1960). La ausencia del artículo da valor genérico y conceptual, también de puesta de relieve.
- La repetición de artículos en enumeraciones de sustantivos que podrían carecer de él, puede tener valores de concreción y puesta de relieve, separación y lentitud.
- Funciones del artículo (las consideramos en el texto desde el punto de vista estilístico y de expresividad): deíctico, posesivo, enfático, metafórico, ponderativo, etc.
- Con nombres propios de persona: vulgar, antonomasia, italianismo... etc. (Quilis, Hernández, G. de la Concha: 1975, 95-6).
- El / un: esta oposición es efectiva en un determinado contexto lingüístico y social y a ello hay que atender para determinar sus valores en el texto. *Un*, puede tener valor presentador, clasificador, enfático, evocador (en lugar del determinado), intensificador... etc.

1.4. Preposición

- Dominio de preposiciones o conjunciones.
- Presencia / ausencia de preposiciones: texto bien articulado o ausencia de relaciones.
- Tipo y clases de las preposiciones dominantes. Consecuencia de ello.
- Polisemia de las preposiciones.
- Valores de las preposiciones: vacías, arcaicas, vulgares... etc.

1.5. Pronombre

- Pronombres dominantes que caracterizan al texto: personales, reflexivos, demostrativos, posesivos, relativos, interrogativos, indefinidos.

- Personales: yo enfático repetido; tú referido al yo; segunda persona narrativa (ya vista); tú / usted; nos-vos: arcaico, cancelleresco; nosotros: enfático, modestia, afectivo. El en lugar de tú, usted: despectivo, familiaridad; formas de sustitución de los personales: «el señor», «uno», «este cura»... etc., en lugar de «yo».
- Formas átonas del pronombre personal: vicios (leísmo, laísmo, loísmo); me, te, se: simpatético, vulgarismo, dativo de interés; colocación de los pronombres átonos: puede ser signo para mostrar incultura de los personajes.
- Demostrativos: valores especiales y expresivos de éste, ése, aquél; no siempre tienen valor deíctico (Ej.: valor enfático, ése despectivo... etc.).
- Posesivos: indeterminación de la posesión, efectos del abuso o repetición innecesaria; apelativo («con mis propias manos»), puesta de relieve, distributivo, patético («nuestro poco comer»), etc.
- Relativos: que repetido empobrece el estilo; alternancia que-cual para evitar cacofonía; qué y cuyo enfáticos; relativo sin preposición cuando debería llevarla... etc.
- Interrogativos: valores; interrogativa directa e indirecta; interrogación retórica.
- Indefinidos: carácter que dan al texto; valor ponderativo y exclamativo; valor de sustitución.

1.6. Características y peculiaridades del sintagma nominal

Una vez que hemos considerado los distintos componentes del sintagma nominal vamos a tratar, brevemente, de algunas características y peculiaridades del sintagma nominal:

- Orden de los elementos integrantes: ya lo hemos visto en particular en los distintos casos (Ej.: anteposición —posposición del adjetivo); hay que prestar atención a otros factores del orden en que se basan algunas figuras retóricas, pero esto se considera más adelante. La disyunción (D. Ynduráin: 1971, 213 y ss.), que es la colocación de los términos fuera del grupo al que pertenecen o distanciando término regente y regido, puede servir para realzar el término desplazado, provocando tensión y espera hasta llegar al término regido.

Otros factores que afectan al orden de los elementos serán considerados después de tratar de las peculiaridades del sintagma verbal.

- Concordancia en los elementos del sintagma nominal si hay alguna peculiaridad.
- Dominio de sintagmas simples o complejos, progresivos o no progresivos... etc.
- Estructuras bimembres (Sust. y Sust.) parejas simetría, geminación, etc.
- Vicios de construcción del sintagma nominal.
- Funciones dominantes del sintagma nominal: nuclear (sujeto, complemento directo, indirecto, circunstancial), determinante (adnominal, aposicional), apelativa. La frase nominal y sus valores expresivos.

2) SINTAGMA VERBAL. COMPONENTES

2.1. Verbo

- Combinación, complementación, oposición y alternancia de tiempos verbales en el texto. Expresividad, valor de los cambios de perspectiva temporal. Progresión o regresión temporal (D. Ynduráin, 1971, 223 y ss.).
- Precisión o imprecisión en la expresión temporal. Oraciones sin verbo explícito.
- Tiempo subjetivo, objetivo, interno. Tiempo de la narración, tiempo del escritor (ya visto), tiempo del lector.
- *Persona*: (ya hemos considerado en la etapa 3 las distintas personas narrativas y puntos de vista). Verbo + se, + te, + usted puede tener carácter coloquial; eludir el yo y transferir el yo al tú que escucha, tiene carácter coloquial (Seco: 1974, 373).
- *Modo*: indica la posición que adopta el hablante. El indicativo es objetivo y denotativo frente al subjuntivo que es subjetivo y expresa deseo, duda, temor y supone subjetivización del texto, dándole mayor carácter abstracto y de mentalización (Quilis; Hernández; De la Concha; 1975, 108). También sirve para oponer realidad e irrealidad. Hay que tener muy presente todo esto en el comentario. El imperativo va cayendo en desuso, sustituido por otros procedimientos.
- *Tiempo*: (ya hemos visto más arriba algunas cuestiones relativas al tiempo). Tiempo externo (absoluto y relativo), tiempo interno (aspecto y contenido semántico del verbo: perfectivo, imperfectivo, durativo, puntual,

etcétera...) (Quilis; Hernández; G. Concha: 1975, 109). Los tiempos y su valor psicológico, emocional, etc... en función de los personajes y la situación. Superposiciones temporales.

Hemos de tener en cuenta en esta fase del comentario: los valores y significados del presente y su expresión, del pasado y del futuro, así como los valores temporales del subjuntivo y otros procedimientos de indicación del tiempo.

El presente expresa lo inmutable, lo absoluto, sin comienzo ni fin marcado. Puede expresar lo puntual actual y habitual y también lo futuro y puede tener valor de imperativo. Es el gran comodín (*Ibidem*, 110).

Las distintas modalidades del tiempo pasado (terminado y sin influencia en el presente, sin fin marcado y con repercusión en el presente, narrativo... etc.) se expresan mediante las distintas formas temporales (pasado absoluto, perfecto compuesto, pretérito imperfecto, anterior y pluscuamperfecto). Habrá que indicar esto en el comentario, y las características de ello derivadas.

El tiempo futuro puede expresarse en forma absoluta, relativa (acción futura anterior a otra también futura), hipotética (el llamado condicional), mediante las distintas formas temporales de futuro (futuro absoluto, f. perfecto, f. hipotético simple y compuesto). Sus valores y expresividad habrá que hacerlos notar en el comentario.

Los correspondientes tiempos de subjuntivo tienen los matices y connotaciones que señalábamos más arriba al ocuparnos de los modos. Hay que observar los valores de la forma *—ra* frente a la forma *—se*, pues la primera es más literaria y la segunda más coloquial; la primera puede equivaler al pluscuamperfecto de indicativo (*Ibidem*, 114).

Hay que prestar atención a las frases con valor aspectual, frases hechas, enumeración de verbos, valores de los verbos modales, perifrasis... etc.

- *Voz*: hay que notar en el texto el dominio de la voz activa o la pasiva y las razones de ello. La pasiva es monótona y lenta, de escasa expresividad, que va perdiendo terreno frente al avance de la pasiva refleja (Quilis; Hernández; Concha: 1975, 115).

- Concordancia en los elementos del sintagma nominal si hay alguna peculiaridad.
- Dominio de sintagmas simples o complejos, progresivos o no progresivos... etc.
- Estructuras bimembres (Sust. y Sust.) parejas simetría, geminación, etc.
- Vicios de construcción del sintagma nominal.
- Funciones dominantes del sintagma nominal: nuclear (sujeto, complemento directo, indirecto, circunstancial), determinante (adnominal, aposicional), apelativa. La frase nominal y sus valores expresivos.

2) SINTAGMA VERBAL. COMPONENTES

2.1. Verbo

- Combinación, complementación, oposición y alternancia de tiempos verbales en el texto. Expresividad, valor de los cambios de perspectiva temporal. Progresión o regresión temporal (D. Ynduráin, 1971, 223 y ss.).
- Precisión o imprecisión en la expresión temporal. Oraciones sin verbo explícito.
- Tiempo subjetivo, objetivo, interno. Tiempo de la narración, tiempo del escritor (ya visto), tiempo del lector.
- *Persona*: (ya hemos considerado en la etapa 3 las distintas personas narrativas y puntos de vista). Verbo + se, + te, + usted puede tener carácter coloquial; eludir el yo y transferir el yo al tú que escucha, tiene carácter coloquial (Seco: 1974, 373).
- *Modo*: indica la posición que adopta el hablante. El indicativo es objetivo y denotativo frente al subjuntivo que es subjetivo y expresa deseo, duda, temor y supone subjetivización del texto, dándole mayor carácter abstracto y de mentalización (Quilis; Hernández; De la Concha; 1975, 108). También sirve para oponer realidad e irrealidad. Hay que tener muy presente todo esto en el comentario. El imperativo va cayendo en desuso, sustituido por otros procedimientos.
- *Tiempo*: (ya hemos visto más arriba algunas cuestiones relativas al tiempo). Tiempo externo (absoluto y relativo), tiempo interno (aspecto y contenido semántico del verbo: perfectivo, imperfectivo, durativo, puntual,

etcétera...) (Quilis; Hernández; G. Concha: 1975, 109). Los tiempos y su valor psicológico, emocional, etc... en función de los personajes y la situación. Superposiciones temporales.

Hemos de tener en cuenta en esta fase del comentario: los valores y significados del presente y su expresión, del pasado y del futuro, así como los valores temporales del subjuntivo y otros procedimientos de indicación del tiempo.

El presente expresa lo inmutable, lo absoluto, sin comienzo ni fin marcado. Puede expresar lo puntual actual y habitual y también lo futuro y puede tener valor de imperativo. Es el gran comodín (*Ibidem*, 110).

Las distintas modalidades del tiempo pasado (terminado y sin influencia en el presente, sin fin marcado y con repercusión en el presente, narrativo... etc.) se expresan mediante las distintas formas temporales (pasado absoluto, perfecto compuesto, pretérito imperfecto, anterior y pluscuamperfecto). Habrá que indicar esto en el comentario, y las características de ello derivadas.

El tiempo futuro puede expresarse en forma absoluta, relativa (acción futura anterior a otra también futura), hipotética (el llamado condicional), mediante las distintas formas temporales de futuro (futuro absoluto, f. perfecto, f. hipotético simple y compuesto). Sus valores y expresividad habrá que hacerlos notar en el comentario.

Los correspondientes tiempos de subjuntivo tienen los matices y connotaciones que señalábamos más arriba al ocuparnos de los modos. Hay que observar los valores de la forma *—ra* frente a la forma *—se*, pues la primera es más literaria y la segunda más coloquial; la primera puede equivaler al pluscuamperfecto de indicativo (*Ibidem*, 114).

Hay que prestar atención a las frases con valor aspectual, frases hechas, enumeración de verbos, valores de los verbos modales, perífrasis... etc.

- *Voz*: hay que notar en el texto el dominio de la voz activa o la pasiva y las razones de ello. La pasiva es monótona y lenta, de escasa expresividad, que va perdiendo terreno frente al avance de la pasiva refleja (Quilis; Hernández; Concha: 1975, 115).

- *Formas no flexivas del verbo*: el infinitivo es el sustantivo verbal, indica la acción verbal en estado puro, puede funcionar como sintagma nominal y verbal. El gerundio: es «medio adverbio medio verbo», indica la acción durando, circunstancial y explicativa; su uso reiterado empobrece el estilo. El participio: adjetivo verbal; el participio presente casi siempre está lexicalizado; hay que observar en el texto los valores temporales del participio pasado. Derivado del ablativo absoluto queda el participio absoluto castellano («estudiada la lección...») cuya presencia y valor en el texto comentado hay que señalar (Quilis; Hernández; G. de la Concha: 1975, 116-117).

2.2. Adverbio

- Presencia / ausencia (recuérdese lo que se dijo para el adjetivo).
- Clases de adverbios (lugar, tiempo, modo...) función, valor y expresividad en el texto: según modifique al verbo, a un adverbio, a la oración, atributo, tenga valor en sí mismo (sí)... etc.
- Frases adverbiales, pueden ser muy expresivas.
- Arcaísmos.
- La frase verbal con adverbio es más expresionista que la frase nominal. Más habitual la frase nominal que la verbal en la literatura moderna. La calificación por adverbio es menos intensa que por adjetivo, hay que observarlo.
- Valores derivados de la colocación del adverbio cuando no es exigida una colocación fija.

2.3. Conjunción

- Presencia / ausencia. Texto organizado y con las relaciones bien matizadas o no.
- Polisemia de algunas conjunciones.
- Variedad / monotonía: ¿hay distintas conjunciones para expresar relaciones distintas o se emplean las mismas conjunciones con distinta función?
- Conjunciones dominantes, pero esto puede ser analizado en el apartado de la oración compuesta, donde se estudiará el dominio de la coordinación o subordinación que es muy importante para el análisis estilístico.

- Y inicial exclamativa, y bordoncillo, puede tener carácter coloquial. *Que* narrativo; *que* absoluto inicial.

2.4. Características y peculiaridades del sintagma verbal

- Sirvan como guía, con los cambios imprescindibles, los puntos señalados más arriba en «características y peculiaridades del sintagma nominal».
- Sintagma nominal / sintagma verbal. Es importante hacer notar en el comentario si domina el estilo nominal o el estilo verbal y lo notaremos en el dominio de los componentes del sintagma nominal o del verbal. Unos piensan que la «nominalidad» es negativa porque los nombres son más estáticos y menos vívidos que los verbos y, como la frase nominal tiende a ser más larga, señalan la monotonía del estilo nominal. Para otros el estilo nominal tiene ventajas sobre el verbal: más atención por lo que se dice, contribuye a la impersonalidad, no se ve limitado por el tiempo, se opone al estilo coloquial (Wells: 1974).

3) INTERJECCIÓN

- Equivale en sí misma a una oración.
- Da afectividad, emotividad y expresividad al texto y subraya la participación del sujeto. Mínimo contenido conceptual y máxima carga afectiva.
- Partes de la oración que no son interjecciones pueden tener valor de tales, hay que observarlo.
- Hay que atender a emociones y sentimientos que expresa.

4) CATEGORÍAS GRAMATICALES DOMINANTES. ORDEN DE LOS ELEMENTOS

Una vez que hemos prestado atención al sintagma nominal y verbal, a sus componentes y características y a la interjección, habrá que ocuparse de algunas cuestiones de conjunto que han de ser tenidas en cuenta en el comentario:

- Categorías gramaticales dominantes en el texto, teniendo presente las proporciones habituales en la lengua y consecuencias derivadas de ello.
- Valor de la acumulación y saturación de elementos de una determinada categoría.

- Efectos de la inversión de orden del sujeto: simetría, énfasis, dilación e incertidumbre, patetismo y solemnidad (Ullmann: 1973).
- Inversión de orden de otros componentes es un recurso típicamente impresionista que permite expresar experiencias, acontecimientos... etc., en el orden en que son percibidos.
- Orden de los elementos: la Retórica ya se ocupaba del orden de las palabras y sus efectos expresivos; señalaba que puede adoptarse la ley de miembros crecientes o decrecientes (tanto en significado como en forma) o el *ordo naturalis* basado en la sucesión normativa y usual, pero pueden infringirse las leyes para destacar una palabra, para evitar la cacofonía, creación de una cláusula rítmica... etc.

También el orden de las palabras se ve afectado por las leyes de la *iunctura* («proximidad inmediata de los miembros de una frase», de las palabras y partes de las palabras): hay que evitar la repetición de palabras que produce tedio, los monosílabos seguidos, las palabras del mismo volumen y la serie sucesiva de palabras de la misma clase. Hay que evitar la cacofonía y confluencias de sonidos y de desinencias (Lausberg, 1967, II, 323 y ss.).

5) ORACIÓN SIMPLE

No se trata de efectuar un análisis sintáctico que sería pertinente en el comentario lingüístico, pero no en el literario, no obstante hay que prestar atención a determinados aspectos sintácticos, pero desde el punto de vista que aquí nos interesa:

- Oraciones simples / compuestas. ¿Cuáles dominan?
- Estructuras oracionales dominantes. Construcciones en el límite de la «gramaticalidad».
- Orden expresivo de los elementos (lo hemos visto en el apartado anterior); simetrías, oposiciones, paralelismo... etc. Cuanto más inhabitual sea la estructura oracional, mayor artificio y elaboración supone.
- Recurrencias.
- Valores coloquiales de la estructura sintáctica: oración suspensiva (incompleta desde el punto de vista de la sintaxis); oración sincopada (faltan algunos elementos que pueden suplirse); simplicidad en el encadenamiento

de oraciones y comodines sintácticos... etc (Seco, 1974, 357 y ss.).

- *Interpositio*: intercalación extraña a la construcción de una oración.
- Clases de oraciones en el texto y consecuencias derivadas de ello (activa-pasiva; transitiva-intransitiva, reflexiva (interés), recíproca, impersonales.
- La oración desde un punto de vista sicolingüístico y los matices que expresa: afectividad, duda, subjetivismo (exclamación, dubitativa); apelativa (optativas); interrogación (directa, indirecta, retórica); representativa, simple enunciación (enunciativa, afirmativa, negativa). (Quilis, Hernández, G. Concha, 1975; 130 y ss).

6) ORACIÓN COMPUESTA

- Estilo directo, indirecto, indirecto libre (ya visto y explicado).
- Distribución con valor expresivo y rítmico: no sólo... sino también; éste... aquél; ora... ora; unos... otros; paralelismos, simetrías... etc.
- *Compositio*: según la Retórica la oración ha de considerarse atendiendo al grado de elaboración y a su composición de partes; y la propia retórica señala «tres grados de elaboración en la unión sintáctica»: *oratio soluta* («yuxtaposición casual sin pretensiones artísticas»), *oratio perpetua* («yuxtaposición coordinada querida y consciente») y *período* («concatenación organizada y diferenciadora»). «La *oratio soluta* es la inserción sintáctica arbitraria y relajada, tal y como ocurre en el lenguaje hablado». La *oratio perpetua* es la «expresión ensartada, inserción paratáctica de las oraciones en la sucesión natural de sus contenidos». Para que exista, es básico que no haya desviación conceptual. El *período* exige la unión más perfecta de varias ideas, es una formación circular, de modo que el pensamiento no queda completo hasta el final y las partes están en relación de reciprocidad; el *período* se compone de miembros e incisos (Lausberg: 1966-7, II, 302 y ss.).
- *Isocolon*: «yuxtaposición coordinada de dos o más miembros o incisos, mostrando [éstos] el mismo orden en sus elementos respectivos». La igualdad de los miembros suele resaltarse mediante «la igualdad de los soni-

dos finales de los miembros consecutivos». El *isocolon* puede originar una acumulación sinonímica o antitética (Lausberg: 1966-7, II, 166 y ss.).

- Abundancia / escasez de nexos: texto articulado y con las relaciones bien matizadas, o inarticulado. Intelectual / subjetivo.
- Oraciones compuestas en el texto: *coordinadas*: copulativas (*que* intensivo, y inicial absoluto...) adversativas, disyuntivas (forma distributiva: ya... ya, o... o... etc.). *Subordinadas*: subjetiva, objetiva, c. indirecto, adjetivas y determinativas (relativo-explicativas y determinativas-adnominal, complemento de adjetivo), circunstanciales (causal, final, temporal, local, modal), comparativas, consecutivas, condicionales, concesivas. *Yuxtapuestas*: valor expresivo y emocional, rapidez (estilo *veni, vidi, vincit*), vinculadas semánticamente o no. Son la forma más simple y menos elaborada pero tienen gran rendimiento expresivo.

La subordinación es la forma más madura, articulada y elaborada y, por ello, hay que prestarle gran atención para establecer los valores estilísticos del texto y sus características formales.

Hay que prestar atención, también, a las «rupturas de tono o nivel del lenguaje», prosaismos, coloquialismo (ya visto)... etc. (D. Ynduráin: 1971, 569).

7) FORMAS SUPERIORES A LA FRASE:

- Estructura regular / irregular del período. Transiciones bruscas (recuérdese las consideraciones que hemos hecho más arriba sobre *oratio soluta, oratio perpetua, período, isocolon, simetrías, paralelismo...* etc. No vamos a repetir lo ya visto).
- Estructura del texto.
- Narración, descripción, diálogo... etc.

8) FIGURAS RETÓRICAS

En el texto objeto de comentario hay que señalar las figuras que aparezcan y su función. Vamos a presentar a continuación, como guía, las principales figuras retóricas dentro de este plano. Nos serán de utilidad: (Lausberg: 1966-7); (Lázaro: 1974); (Fernández: 1975); (D. Literatura, R. Occidente, 1972); (Jara, 1977).

8.1. Por adición de palabras

- **AMPLIFICATIO**: desarrollar, amplificar un motivo mediante distintos recursos como *expolitio, interpretatio, perifrasis...* etc., que veremos.
- **EXPOLICIÓN (O CONMORACIÓN)**: «presentar un mismo pensamiento en diversos aspectos para [...] lucir la exuberancia de la fantasía» (D. Literatura, 1972, p. 322).
- **PARÁFRASIS**: «reproducción modificada y libre del texto del modelo» (Lausberg, 1966-7, II, 408), amplificando o abreviando.
- **PLEONASMO**: redundancia, insistencia en una palabra o varias. Se añaden términos no necesarios para entender la idea, pero que pueden tener valor expresivo («lo vi con mis propios ojos»).
- **SINONIMIA**: acumulación de sinónimos para reiterar un un concepto.
- **EPÍTETO**: (no es figura retórica pero sí procedimiento estilístico por suma de palabras no estrictamente necesarias. Se ha estudiado en el apartado dedicado al adjetivo).
- **PARADIÁSTOLE**: se basa en reunir palabras de significado semejante pero oponiéndolas en su significado («Fue constante sin tenacidad, humilde sin bajeza, intrépido, sin temeridad» (Capmany) (Lázaro, 1974, p. 364).

8.2. Por omisión de palabras

- **ELIPSIS (O DETRACTIO SUSPENSIVA)**: suprimir elementos de la frase, sin que se altere la comprensión, con lo que la dota de energía, concentración y poder sugestivo. Se sobreentiende el elemento elidido (Fernández, 1975; 37).
- **ASÍNDETON**: se suprimen conjunciones para dar más rapidez, viveza y sensación de agilidad a la frase.
- **ZEUGMA (O ADJUNCIÓN O DETRACTIO PARENTÉTICA)**: es una clase de elipsis, pues se hace funcionar en dos o más enunciados un término que sólo se expresa en uno de ellos y se sobreentiende, por tanto, en los restantes enunciados. Cuando el término se expresa en la primera oración se llama *protozeugma*, si en el enunciado central *mesozeugma* y si en el final *hipozeugma*. El zeugma puede ser *simple*: la palabra que no se expresa es exactamente la misma que se menciona en otro enunciado; *compuesto*: hace falta una variación en la palabra («no me can-

so de mi gusto / yo pienso que vos lo vais», ha de suplirse: cansando) (Lázaro, 1974, 417).

8.3. Por repetición de palabras

- ANÁFORA: «figura que consiste en la repetición de una o varias palabras al comienzo de una frase (*epanalepsis*) o al comienzo de diversas frases en un período (*epanáfora*)» (Lázaro, 1974; 41).

- EPÍFORA: figura que se basa en repetir una palabra o varias, al final de una o varias frases.

- COMPLEXIÓN: figura que consiste en la repetición de una palabra al principio y al final de una cláusula.

- EPÍMONE: repetición de la misma palabra para dar carácter enfático, o repetir un verso.

- REDUPLICACIÓN (O ANADIPLOSIS O ANÁSTROFE): figura que consiste en la repetición seguida de una palabra o un grupo sintáctico.

- EPANADIPLOSIS: «Cuando se recoge una palabra para desarrollarla en un nuevo enunciado [...]. Es frecuente la *ampliación* de la palabra repetida mediante una oración de relativo» (D. Literatura, 1972, 295).

- DERIVACIÓN: figura que consiste en la combinación de palabras que proceden de una misma raíz, en la misma cláusula («Pues mientras vive el *vencido* / venciendo está el vencedor»).

- POLÍPOTE: «repetición de un nombre en varios casos o de un verbo en diversos tiempos» (D. Literatura, 1972, 727).

- CONCATENACIÓN (O CONDUPLICACIÓN): «repetición en serie que pone de relieve la continuidad; generalmente la última palabra de una frase o verso es primera en la frase o verso que sigue» Puede haber una gradación y hay una vinculación entre los términos repetidos: «No hay criatura sin amor / ni amor sin celos perfecto, / ni celos libres de engaños, / ni engaños sin fundamento» (Tirso de Molina) (Fernández, 1975, 42).

- POLISÍNDETON: repetición de conjunciones que no son estrictamente necesarias, da un tono solemne y lento.

- REPETICIÓN DISPERSA: repetición que no se atiende a un orden estricto, sino que aparece diseminada a lo largo de la composición; al final puede haber una especie de *recolección* repitiendo los elementos dispersos.

- RETRUÉCANO (O CONMUTACIÓN): se repiten varias palabras o una oración entera, con inversión del orden de sus elementos («En este país no se lee porque no se escribe o no se escribe porque no se lee») (Larra).

8.4. Por analogía, accidentes gramaticales, cambio de orden, concordancia

- DERIVACIÓN Y POLÍPOTE: (véase el apartado anterior).

- PALINDROMÍA: (véase el apartado de las figuras retóricas basadas en el sonido).

- SILEPSIS: alteración en la concordancia; ej., concordancia *ad sensum*.

- DILOGÍA (O EQUIVOCO): utilización de palabras de doble sentido; se sirve de palabras que se pronuncian igual, o que se escriben igual o *parónimos* (trato la paronomasia en el apartado de Figuras retóricas basadas en el sonido). Puede dar origen a pasajes de gran ingenio y es recurso de abundante uso para la comicidad.

- CALAMBUR: cuando al unir de otro modo las mismas sílabas se producen otras palabras con distinto significado («oro parece, plata no es / oro parece, plátano es»).

- JUEGO DE PALABRAS: son muchas las posibilidades, grandes los efectos y siempre muestra de ingenio. Se consigue mediante la utilización de distintas figuras, ya estudiadas: retruécano, paronomasia, calambur, zeugma... etc.

- HIPÉRBATON: consiste en la inversión del orden lógico o del orden gramatical de las palabras. Sirve para realzar alguna palabra o concepto, como recurso de embellecimiento y elegancia, pero si se quebrantan unos límites normales puede convertirse en mera afectación o arbitrario recurso de oscurecimiento.

- ENÁLAGE: modificaciones con valor expresivo de las construcciones gramaticales más lógicas y normativas («mañana vamos [iremos] al río»).

- ANACOLUTO: se renuncia a la construcción sintáctica lógica y se emplea otra más expresiva, surgida del fluir de las ideas y las distintas asociaciones; supone romper el orden y vinculación entre un período y otro que quedan desconectados.

• **ANÁSTROFE:** inversión en el orden normal de palabras sucesivas («mar adentro»).

• **ANTIESTROFA:** repetición de palabras o frases enteras de un período en otro pero invirtiendo el orden de los elementos.

Nota: Lo importante en el comentario de textos, en cuanto a las figuras retóricas que hemos estudiado, es descubrir si aparecen y valorar su función. No interesa hacer un repertorio de figuras, preocupados exclusivamente por clasificarlas y darles el nombre exacto.

C. LO QUE HAY QUE PRECISAR

Al final de esta etapa deberemos haber precisado varios aspectos, exclusivamente desde el punto de vista que aquí nos interesa (expuesto en el apartado anterior). En el esquema que sigue nos vamos a limitar a exponer los enunciados de los puntos fundamentales que han debido ser desarrollados en esta etapa (para sus características y elementos integrados en cada uno de los enunciados, acúdase al apartado anterior). Son los siguientes:

- *Sintagma nominal. Componentes.*
- *Características y peculiaridades del sintagma nominal.*
- *Sintagma verbal. Componentes.*
- *Características y peculiaridades del sintagma verbal.*
- *Interjección.*
- *Categorías gramaticales dominantes. Orden de los elementos... etc.*
- *Oración simple.*
- *Oración compuesta.*
- *Formas superiores a la oración.*
- *Figuras retóricas.*

(El esquema sigue el orden de la gramática tradicional, pero ya sabemos que no se trata de un comentario lingüístico sino literario, y este sentido tienen las orientaciones «teóricas» que se dan en: B. Lo que hay que hacer).

9. PLANO SEMANTICO

A. FINALIDAD

En las etapas anteriores no hemos podido renunciar al análisis de significados, es decir, hemos estudiado, también, la función significativa, pero se establece este tercer nivel para ocuparnos —en el comentario de textos— de recursos estudiados por la semántica (sinonimia, polisemia, figuras de pensamiento... etc.), cuya aparición y función en el texto a comentar han de ser tenidas en cuenta.

La semántica estudia la sustancia del significado y la morfosintaxis la forma del significado (Quilis, Hernández, De la Concha, 1975, 153). Pero en las dos etapas anteriores de análisis formal, hemos tenido en cuenta el significado, pues significar es la función de la estructura gramatical, que aquí nos interesa desde el sentido, la expresividad y los valores literarios, pues no es éste un comentario lingüístico. Pero ahora vamos a centrarnos en fenómenos característicos de la semántica.

B. LO QUE HAY QUE HACER

Teniendo como guía la relación de puntos principales que daremos después, como hacemos en todas las etapas, estableceremos el inventario de rasgos caracterizadores de nuestro texto, desde el punto de vista semántico para, partiendo de las características generales y «normativas» de cada uno de esos rasgos, determinar las peculiaridades del texto a comentar, poniéndolas en relación con el contenido y otros rasgos formales, con visión integradora.

No hay por qué abandonar lo intuitivo, pero sometiendo la intuición a control, pues de lo contrario, podemos hacer una interpretación demasiado subjetiva, apartándonos de lo que muestra realmente el texto.

El orden que vamos a seguir en la exposición de los elementos teóricos necesarios para desarrollar esta etapa del comentario sigue en su formulación a Quilis, Hernández, De la Concha, 1975, 208 y ss.:

- 1) *Léxico.*
- 2) *Polisemia. Valores contextuales. Connotación.*
- 3) *Homonimia. Antonimia.*
- 4) *Sinonimia. Campos semánticos y conceptuales.*
- 5) *Cambios semánticos. Tropos.*
- 6) *Figuras de pensamiento. Figuras retóricas.*

1) LÉXICO Y CUESTIONES CON ÉL RELACIONADAS

— La frecuencia de determinadas palabras y partes de la oración con relación a la norma común es un rasgo estilístico. Pero hay que evitar los errores de *adición* (ver valores expresivos en lo que, para los contemporáneos, no era más que un cliché o una construcción sin interés) y de *omisión* (palabras, formas gramaticales, construcciones que hoy son neutras y que no lo fueron en el pasado) (Ullmann: 1968). Por otra parte, los índices de frecuencias, la estadística, tiene limitaciones, que hay que suplir: no capta los matices emotivos, no prevé la influencia del contexto, la cualidad puede quedar borrada por la cantidad (Ullmann: 1968).

— La selección de palabras, la riqueza léxica, es elemento decisivo que hay que tener muy presente en el comentario de textos. La selección puede estar motivada por la expresividad, en la búsqueda de la máxima eficacia. La *lexicografía* (fecha de la palabra, variedades formales, distribución de acepciones), *semántica histórica*, *lexicología* (componentes formales de la palabra, lexema, afijos ...etc.) serán disciplinas de gran utilidad aquí.

— Hay que prestar especial atención a las clases de sustantivos que aparecen en el texto. Los *simples*, *compuestos*, *primitivos* y *derivados*, han sido considerados ya en el plano morfosintáctico; nos interesa ahora prestar atención a otras categorías netamente semánticas: *Propio* (*topónimo*, *antropónimo*... etc., en general denotan pero *no* connotan, si bien producen proximidad a la vida y pueden connotar: «un Goya»); *común* (*individual*, *colectivo*, *múltiple*; connotan y denotan); *concreto*; *abstracto* (de cualidad, de fenómeno, de número).

— Igual que a los sustantivos hay que prestar atención a las clases de las restantes partes de la oración (componentes del sintagma nominal y verbal), ej., verbos de acción, de estado...; adverbio de tiempo, lugar, campos nocionales del adjetivo... etc.

— *Eufemismos.*

— Características del léxico por su origen, procedencia y medio social... etc.: *arcaísmos*, *cultismos*, *neologismos*, *exotismos*, *germanismos*, *arabismos*, *italianismos*, *anglicismos*, *americanismos*, *casticismos*, *vulgarismos*, *barbarismos*, *términos dialectales*, *snobismos*. Hay que prestar especial y particular atención a este punto en el comentario de textos, pues es medular y nos descubrirá características básicas y de imprescindible consideración en el texto a comentar.

— Clichés y frases proverbiales, apoyaturas, bordoncillos, frases hechas... etc.

— Niveles del lenguaje: nos servirán las conclusiones a que hayamos llegado sobre el léxico, aunque también depende de la estructura sintáctica.

— Signos motivados: nos serán de gran ayuda las conclusiones del plano fonético, donde ya nos ocupamos de la relación significante-significado motivada, frente al habitual carácter arbitrario de esta relación.

— Elementos emotivos y afectivos en el léxico del texto.

— Valores expresivos en general, función sugerente del signo lingüístico.

— Palabras clave: nos descubren las ideas recurrentes y obsesiones del escritor; en cada escritor suele haber varias palabras con determinadas connotaciones y especiales significados (Mayoral, 1973, 20).

— Palabras-testigo: son testimoniales de determinados valores de época, con significado o connotaciones especiales que han perdido después (ej., «cabalgar», en *Poema de Mio Cid*).

2) POLISEMIA. VALORES CONTEXTUALES. CONNOTACIÓN

En el significado de la palabra en el texto se combinan el valor semántico en la lengua (convencional) y los valores contextuales. Frente al normal carácter denotativo del lenguaje habitual y de comunicación, el literario se caracteriza por la connotación, por los significados segundos:

— Habrá que averiguar la *polisemia general* del texto (valores connotativos) y la presencia concreta de términos *polisémicos* —un significante con varios significados— que puede ser de extraordinaria artificiosidad y rendimiento estético, como en el caso de Góngora. Nos interesa, fundamentalmente, la polisemia voluntaria y querida por el autor que puede conseguir-

se mediante distintos recursos ya vistos (juegos de palabras, ambigüedad consciente, ironía... etc.).

— *Verba omnibus*: términos que sirven para designar muy distintos objetos, situaciones, pensamientos... etc. (cosa, cacharro). Empobrecen notablemente el estilo, pero pueden ser signo voluntario de coloquialismo del texto.

— *Polisemia histórica*: la misma palabra puede tener significados diferentes en épocas distintas.

3) HOMONIMIA. ANTONIMIA

— La homonimia es la base de distintas figuras retóricas ya consideradas. Debemos precisar si en el texto comentado aparecen homónimos y si su presencia se debe a intenciones literarias.

— Clases de homonimia: *parcial* (hay diferencia de significado y gramatical —tubo, tuvo—); *absoluta* (identidad ortográfica, el significado lo dará el contexto); *gramatical* (cantaba [yo], cantaba [él]).

— Antonimia: (oposición de significado de los antónimos). Hay *antónimos gramaticales* (hacer / deshacer, tónico / átono); *antónimos léxicos* (alto / bajo, nacer / morir), y la misma palabra puede tener dos significados antónimos (huésped: el que hospeda y el que es hospedado) (Quilis, Hernández, G. Concha: 1975, 157-9).

La antonimia puede tener resultados literarios si el autor la utiliza conscientemente y con esa intención, y puede ir más allá de la figura llamada *antítesis*.

4) SINONIMIA. CAMPOS SEMÁNTICOS Y CONCEPTUALES

— *Sinonimia* (varios significantes con un mismo significado, pero la sinonimia perfecta es imposible, porque siempre hay matices distintos que diferencian el significado de los distintos significantes y no pueden sustituirse unos por otros sin que haya alguna alteración de significado, aunque sea leve). Nos interesa precisar en el comentario si el autor utiliza voluntariamente la sinonimia con intenciones literarias, para enumerar o intensificar, precisar y matizar un concepto (Quilis, Hernández, G. de la Concha: 1975, 210).

— *Metábole*: se basa en emplear palabras sinónimas en el mismo período, con intenciones literarias. Guarda relación

con la figura llamada *paradiástole*, que consiste en agrupar en un contexto palabras de significado próximo, pero opuesto (ya hemos visto esta figura retórica). Hay otras figuras retóricas vinculadas a la sinonimia que serán tratadas en el apartado dedicado a las figuras retóricas.

— *Signos de sugestión*: (establecidos y definidos por Bousoño: 1966); «se trata de signos naturales, síntomas que actúan desde la propia sustancia del contenido y convergen sobre una determinada palabra cuya significación potencian, superlativizan» (Salvador, C. Textos: 1973, 275); los signos de sugestión son el «conjunto de palabras que contribuyen a un mismo clima emocional dentro del poema» (Bousoño: 1966, 220).

— *Campo semántico y conceptual*: es muy importante, en el comentario de textos, poner de relieve el *eje semántico* (palabras o sintagmas principales que articulan el sentido del texto). Debemos precisar, también, en el texto objeto de comentario, los *campos semánticos*.

El *campo semántico* está formado por el conjunto de significados emparentados por una base significativa común, las relaciones entre los elementos originan bloques conceptuales. Lo que interesa al comentario de textos (pueden verse ejemplos en los textos comentados) es establecer bloques de significados, nacidos de las vinculaciones semánticas que crean áreas conceptuales. No es exactamente el concepto de campo semántico como lo entiende la semántica estructural, pues el fin es establecer bloques de significados y las relaciones entre ellos. Esto nos dará la articulación semántica del texto a comentar.

En relación con el campo semántico (según lo entendemos aquí) hay que hacer notar, también, las fracturas del sistema, por ejemplo, adjetivos de áreas distintos que se emplean para calificar a un sustantivo.

El análisis y valoración de los campos semánticos en que se articula el contenido del texto nos ofrecerá importantes precisiones para la comprensión y valoración del texto, como puede verse en los textos comentados.

5) CAMBIOS SEMÁNTICOS. TROPOS

En este apartado vamos a ocuparnos, fundamentalmente, de los tropos, pero habrá que prestar también alguna atención a los valores estilísticos de los cambios semánticos; es decir, nos interesan cuando tengan rendimiento estético y valor ex-

presivo y significativo en nuestro texto. Podemos atenernos al siguiente esquema orientativo (Quilis, Hernández, Concha: 1975, 161-162):

Clases de cambios semánticos:

- cambio de la cosa sin variar el nombre;
- cambios motivados por la innovación lingüística:
 - a) Se produce por «transferencia del significante por semejanza entre los significados» (metáfora) o por «contigüidad entre los significados» (metonimia y sinécdoque);
 - b) Se produce por «transferencia del significado por semejanza entre los significantes» (contaminación fonética y etimología popular) o «por contigüidad entre los significantes» (Ej.: el vapor por «el barco de vapor»). Pero hay otras transferencias más complejas que no hace al caso tratar aquí.

Las causas de los cambios semánticos pueden ser lingüísticas, histórico-sociales (desaparecen las palabras porque desaparecen las cosas o son necesarios nuevos términos para objetos o situaciones nuevas), y psicológicas (eufemismo, tabú).

5.1. Tropos

Antes de dar unas bases teóricas elementales sobre los distintos tropos (*Sinécdoque, Metonimia, Imagen, Metáfora, Alegoría, Parábola, Símbolo*) hay que hacer alguna precisión sobre las relaciones y diferencias entre ellos, para aclarar la terminología a utilizar en el comentario.

D. Alonso (Debicki: 1968, 152 y ss.) distingue entre *imagen* («los dientes eran perlas») y *metáfora* («las perlas de su boca») según se mencionen los dos elementos entre los que se establece la relación o según se mencione solamente el elemento irreal, quedando sin expresar el real. También se diferencian *metáfora* y *símbolo*, en que la *metáfora* se basa en la comparación entre dos objetos o acontecimientos, en la semejanza entre dos planos, pero manteniendo cada uno sus propias características; y el *símbolo* representa algo (una idea, un objeto) diferente de sí mismo: no aparecen dos planos como en la metáfora e imagen, sino uno concreto que representa y encarna algo distinto de sí; pero pueden darse valores metafóricos y el símbolo literario habitual une relaciones conceptuales con metafóricas (Vid. referencia en p. 110).

Vamos a considerar ahora, con la brevedad requerida, los distintos tropos:

● **SINÉCDOQUE:** tropo basado en las relaciones de contigüidad, de proximidad, es un cambio semántico basado en la transferencia del significante por la contigüidad de los significados, fundamentada aquí en las relaciones entre el todo y sus partes. Las principales clases son (Fernández: 1975, 94 y ss.):

- La parte por el todo: «mil cabezas de ganado».
- El todo por la parte: «Brillan las lanzas» (el metal de las lanzas).
- La materia por la obra: «los bronce» (campanas).
- El continente por el contenido: «comió tres platos».
- Singular por plural: «el perro es fiel».
- Plural por singular: «los Dantes y Petrarcas».
- Número determinado por el indeterminado: «Mil olas cual pensamientos rápidos pasando» (Heredia).
- El género por la especie: «animal veloz» (león).
- La especie por el género: «ganar el pan» (alimentos).
- Lo abstracto por lo concreto: «el amor es egoísta» (los enamorados).
- Lo concreto por lo abstracto: «lo bueno se alaba» (la bondad es alabada).
- Antonomasia: designa a un individuo famoso con un nombre común o al revés: un Goya; el Fénix (Lope de Vega).

● **METONIMIA:** no es clara la distinción entre metonimia y sinécdoque, pues se asientan en los mismos fundamentos. La metonimia es una transferencia del significante por contigüidad de los significados, es decir, «una anomalía en la relación referencial» (Le Guern: 1976, 32). La metonimia se basa en las relaciones de causalidad o sucesión entre dos términos. Los distintos tipos de metonimia nos ayudarán a comprender las características de este tropo (Fernández: 1975, 99 y ss.):

- La causa por el efecto: «vive de su trabajo».
- El efecto por la causa: «respeto de las canas» (la vejez).
- El instrumento por quien lo maneja: «un famoso espada» (matador de toros).
- El lugar por el producto que procede de él: «tomó un oportó».
- El autor por la obra: «leo a Calderón».

- Lo físico por lo moral: «un hombre sin entrañas».
- El signo por la cosa significada: «la cruz venció a la media luna» (cristianismo, islamismo).

● **IMAGEN:** (ya hemos visto más arriba las diferencias con la metáfora). Imagen es la representación de un objeto por medios sensibles; «imagen poética es la expresión verbal dotada de poder representativo [...] que presta forma sensible a ideas abstractas o relaciona [...] diversos seres, objetos, fenómenos... (Lapesa: 1966, 45). No todas las imágenes son metáforas, pero toda metáfora sí es imagen. La distinción entre imagen y metáfora se basa, como vimos, en que se mencionen expresamente los dos elementos entre los que se establece la relación (imagen), o sólo se mencione el elemento irreal con el que se establece la comparación y no el elemento real que se compara (metáfora).

Se han establecido numerosas divisiones de imágenes (gusto, olfato, estáticas, dinámicas, cromáticas, sinestésicas, ligadas y libres) (Fernández, 1975, 105-6), pero nos interesa por su valor práctico la distinción que establece Carlos Bousoño (1966):

- *imagen tradicional*: hay una relación visible y racional entre los dos elementos de la imagen (por semejanza física o moral, por identidad de valor o espiritual);
- *imagen visionaria*: no hay una relación visible ni correspondencia clara entre los dos elementos de la imagen, pero la irracionalidad no es puro capricho sino vehículo de gran expresividad; el lector ha de descubrir las relaciones asociativas. La imagen visionaria es característica de la poesía actual.

Ullmann (1968) distingue entre imágenes simples y desarrolladas, estáticas y dinámicas y según la semejanza sea emotiva o perceptiva.

● **METÁFORA:** el tropo fundamental, de superior resultado estético y de mayor complejidad. Vamos a limitarnos aquí a unos simples postulados básicos y operativos para el comentario de textos, sin espacio para mayor detención en tan apasionante problema.

La metáfora se apoya en una comparación, más o menos común entre dos realidades; pero frente al *simil* en que aparece expresada la comparación, en la metáfora se establece una identidad entre los dos términos (el real y el evocado); ahora bien, no siempre es posible distinguir la comparación y la autonomía de los dos planos (real y evocado), y puede estar la rela-

ción o la similitud fuera del pensamiento lógico (Le Guern: 1976, 71). Cuando aparecen los dos términos (el real y el evocado) estamos ante una *metáfora in praesentia* o *metáfora impura* que corresponde exactamente a lo que hemos denominado *imagen*, ya estudiada. Cuando no aparece el término real, sino solamente el metafórico, estamos ante la *metáfora pura*, la más expresiva y la que merece con propiedad el nombre de metáfora.

Con criterios metodológicos, para descubrir y analizar las metáforas del texto, y siguiendo el esquema y ejemplos de Fernández (1975, 113 y ss.), nos atenemos a la siguiente tipología estructural de la metáfora, incluyendo tanto la *metáfora impura* (o *imagen*) como la *pura*:

- *Metáfora sinestésica*: se basa en la mezcla confundida de sensaciones visuales, auditivas, táctiles... («sobre la tierra amarga») (Machado).
- A (plano real) es B (plano evocado o metafórico) (*metáfora simple impura*): «Nuestras vidas son los ríos...» (Jorge Manrique).
- B es A (*metáfora simple impura*): «el vacío es luna» (Aleixandre).
- A de B (*metáfora simple impura*): labios de coral.
- B de A (*metáfora simple impura*): «tocando el tambor del llano» (Lorca).
- A, B (*metáfora oposicional*): «Mariposa ebria la tarde» (Storni).
- A, b, b', b''... (*metáfora descriptiva*): el plano real da lugar a varios planos evocados: «La cintura no es rosa / no es ave, no son plumas. / La cintura es la lluvia» (Aleixandre).
- A origina B, C, D... (*metáfora continuada*): el plano real da lugar a sucesivos términos metafóricos por similitud o comparación. También puede ocurrir que los términos aparezcan entrelazados (*metáfora superpuesta*), es decir, A da lugar a B, B a C, C a D... etc.
- B en lugar de A (*metáfora pura*): «Su luna de pergaminos. / Preciosa tocando viene» (Lorca).

● **ALEGORÍA:** imagen continuada a lo largo de todo un poema o una parte, o de un texto en prosa. «Va traduciendo al plano metafórico cada uno de los componentes de una esfera real» de modo que a una realidad formada de los términos $a_1, a_2, a_3 \dots$ etc., corresponderán los términos evocados $b_1, b_2, b_3,$

...etc. Sirve para hacer comprensibles conceptos abstractos e ideas complejas (Bousoño: 1956, *apud* Fernández: 1975: 119-120).

- **PARÁBOLA:** narración alegórica breve y sencilla que apunta a una lección moral o a una enseñanza.

- **SÍMBOLO:** el símbolo se compone de dos elementos: el sensorial y el intelectual. «El elemento sensorial es la representación mental de un objeto» (la balanza), el elemento intelectual es la asociación y connotación que se da al elemento sensible (la balanza simboliza la justicia). El elemento sensorial y el elemento intelectual, unidos, forman el símbolo. Es, pues, un signo motivado, frente a la relación arbitraria que se da entre significante y significado en el signo lingüístico común. El *símbolo* está estrechamente ligado a la imagen, alegoría y metáfora, pero puede ir más allá que ellas por el carácter repetitivo del símbolo (la cruz, símbolo del cristianismo), porque, manteniendo presente el plano real, hace que éste sugiera otro significado con un valor «objetivo» permanente y porque, aunque opere por semejanza, el símbolo incorpora en su propio significado la idea o cualidad que sugiere.

Bousoño (1966) distingue entre *símbolo disémico*, *símbolo monosémico* y *jitanjáfora*. *Símbolo disémico* cuando al significado irracional se añade otro lógico; *símbolo monosémico*: cuando ha desaparecido por completo el significado lógico y queda sólo el significado irracional pero las palabras que lo forman todavía tienen un significado conceptual, aunque no sea el significado de estas palabras el significado del símbolo. Cuando se renuncia a todo tipo de significado conceptual, creando expresiones nuevas, estamos ante la *jitanjáfora*. Pero esta tipología de *símbolos* parece más adecuada para las imágenes que para el símbolo, tal y como se entiende aquí: algo que representa algo distinto de sí, que remite a otro objeto o pensamiento pero que exige también atención para sí (recuérdense las características que dimos más arriba y sus diferencias con imagen, alegoría y metáfora) (Jara y otros: 1977, 130-1); (Fernández: 1975, 121 y ss.).

6) FIGURAS RETÓRICAS

6.1. *Descriptivas*

- **PROSOPOGRAFÍA:** descripción exterior de una persona o de un animal.

- **ETOPEYA:** descripción de las cualidades espirituales, carácter, valores morales, de una persona.

- **RETRATO:** prosopografía más etopeya.

- **HIPOTIPOSIS:** descripción viva y gráfica de personajes o hechos. Mediante datos sensoriales pueden expresarse valores abstractos.

- **TOPOGRAFÍA:** consiste en describir un paisaje.

- **EVIDENCIA:** descripción minuciosa de un objeto por la enumeración de sus características sensibles.

- **ENUMERACIÓN:** descripción ágil mediante sustantivos, adjetivos (ya lo hemos visto) que produce una visión disgregada y analítica de la realidad, cuya síntesis ha de efectuar el lector en su mente (D. Ynduráin: 1971, 203). Puede darse el caso de la *enumeración caótica*, de gran expresividad y en la que los términos no tienen relación. Puede producirse *acumulación*: amontonamiento de palabras semánticamente complementarias.

- **EXPOLITIO:** «presentar un mismo pensamiento en diversos aspectos para darle más fuerza» (D. Literatura: 1972, 322).

6.2. *Patéticas*

- **EXCLAMACIÓN:** manifestación emotiva y sentimental de alegría, miedo, dolor, tristeza... etc. Va entre signos de exclamación y dota de expresividad al texto.

- **INTERROGACIÓN RETÓRICA:** pregunta que no exige respuesta, figura enfática que puede estar dotada de gran tensión emotiva.

- **COMUNICACIÓN:** simular que se pregunta al lector su opinión sobre el asunto de que se está tratando.

- SUJECCIÓN (O HIPOPHORA): el autor se hace preguntas a sí mismo y que él mismo se responde.
- LICENCIA: reproche enérgico dirigido al público, para incitar su amor propio.
- ENFASIS: «expresar mediante un contenido significativo inexacto un contenido designativo más exacto. Es la expresión indirecta de un contenido conceptual más exacto, mediante la comunicación de un pensamiento inexacto» (Lausberg: 1966-7, 295-6).
- APÓSTROFE: «exclamación o pregunta dirigida, con vehemencia, a un ser animado o inanimado, real o imaginario, presente o ausente» (Fernández: 1975, 67).
- OPTACIÓN: Expresión de un deseo vehemente. Súplica. Imprecación (desear un mal al prójimo). Execración (desearnos un mal a nosotros mismos). Amenaza. Cuando la súplica se hace «en nombre de...» recibe el nombre de *obsecratio*.
- OBSTENTACIÓN: afirmar o negar enérgicamente algo, poniendo como testigo a los hombres, cosas o Dios.
- HIPÉRBOLE: exagerar los términos, aumentar o disminuir desproporcionadamente acciones, cualidades... etc.
- PROSOPOPEYA: otorgar cualidades de seres animados a seres inanimados, o cualidades humanas a seres animados o inanimados.
- ANTICIPACIÓN (O PROLEPSIS U OCUPACIÓN): adelantarse a las objeciones que puedan hacerse a un pensamiento para rebatirlas.
- DIALOGISMO: «reproducir textualmente, para dar más fuerza y verismo a un relato, discursos de personas reales o fingidas» (D. Literatura, R. O.: 1972, 261).

6.3. Lógicas

- SENTENCIA: «expresa en pocas palabras un pensamiento profundo», un pensamiento de tipo moral, filosófico... etc. Hay varias clases: *máxima* (sentencia culta y hasta con autor

conocido); *refrán*, *adagio*, *proverbio* (popular y sin autor conocido); *epifonema* (moraleja final) (Fernández: 1975, 76-7); *chria* («dicho —también hecho— de un personaje histórico que contiene una sabiduría sentenciosa») (Lausberg: 1966-7, II, 417). Cierta relación guarda con esto la figura llamada *idolopeya* que consiste en atribuir un dicho —también un discurso— a una persona fallecida.

- SÍMIL: a diferencia de la metáfora no funde el objeto ideal y el real ni establece una identificación, sino que se mantiene expresa la comparación entre los dos términos, «Compara un hecho real con otro imaginario que posee cualidades análogas» (Fernández: 1975, 76). Su expresividad depende de la originalidad del término con el que se compara.

- ANTÍTESIS: es la oposición de dos ideas, pensamientos, expresiones o palabras contrarias. Formas de la realización de la *antítesis* son: *regressio* y *comparatio* (desarrollo y explicitación de la antítesis), *conmutatio* (cambio entre el radical de la palabra y su significado)... etc.

- OXÍMORON: «unión sintáctica íntima de conceptos contradictorios en una unidad» la cual queda con ello cargada de fuerte tensión contradictoria (Lausberg: 1966-7, II, 222).

- PARADIÁSTOLE: se agrupan palabras de significado parecido pero oponiendo su significado (Lázaro: 1974, 364).

- PARADOJA: se unen ideas opuestas en un sólo juicio, es decir «unión de dos ideas en apariencia irreconciliables. Opinión, verdadera o no contraria a la opinión general» (Lázaro: 1974, 311).

- METALEPSIS: «en lugar de una palabra se emplea otra que es sinónima de su homónimo» (Lázaro: 1974, 311).

- CONCESIÓN: reconocimiento no completo de que alguno de los argumentos opuestos es verdadero.

- CORRECCIÓN: desechar una expresión que se acaba de emplear y suplirla por otra expresión más útil (Lausberg: 1966-7, II, 205).

- DUBITACIÓN: «fingir duda y asombro sobre como comenzar [...] o proseguir» (D. Literatura: 1972, 276).

- **SUSTENTACIÓN:** «cerrar de modo inesperado un párrafo o una composición, después de haber absorbido la atención del lector o del oyente» (D. Literatura: 1972).

- **LÍTOTE:** consiste en negar lo contrario de lo que se desea afirmar.

- **GRADACIÓN (o *climax*):** cuando varios conceptos o palabras aparecen en escala ascendente o descendente. «Cuando una palabra de un miembro se repite en el siguiente se produce la *concatenación*» (Lázaro: 1974, 213) (ya vista).

6.4. *Oblicuas*

- **PERÍFRASIS:** se expresa con varias palabras lo que podría expresarse con unas pocas o con una. Es recurso fundamental de la *amplificatio* y puede resultar muy bella.

- **ALUSIÓN:** referencias a ideas, situaciones, personas... etc., no mencionadas explícitamente sino sugeridas o evocadas (Jara y otros: 1977, 8).

- **EUFEMISMO:** rodeo para no emplear una palabra malsonante, grosera, tabú o que no se quiere mencionar.

- **PRETERICIÓN:** afirmar que no se va a hablar, de determinadas cosas, para lo cual se mencionan.

- **RETICENCIA (o *aposiopesis*):** «se deja una frase sin acabar porque se sobreentiende la idea» o para darle mayor énfasis (Fernández: 1975, 85).

- **CATACRESIS (o *abusión*):** empleo translaticio de una palabra o de un grupo de palabras (D. Literatura, R. O.: 1972, 170) de manera impropia.

- **IRONÍA:** «se da a entender lo contrario de lo que se dice» (DRAE) o se admite como veraz una proposición falsa con fines de burla; cuando se hace mordaz, cruel e hiriente recibe el nombre de *sarcasmo*.

Cuando algo es nombrado con un término que indica cualidades contrarias a las que tiene, recibe el nombre de *antifrasis*.

- **HYSTEROLOGÍA:** consiste en combinar dos contenidos de manera inversa a su discurrir normal (Lausberg: 1966-7, II, 282).

- **CONCILIATIO:** «aprovechamiento de un argumento adverso en favor de la propia causa» (*Ibidem*, 258).

(Nota: Insistiremos, una vez más, en que el sentido de la guía de figuras retóricas que antecede no es tanto facilitar el nombre exacto de los fenómenos, sino poner a disposición del lector una serie de recursos de gran rendimiento y utilización en textos literarios y que, por ello, debe prestarles gran atención en el comentario de textos.)

C. LO QUE HAY QUE PRECISAR

Los puntos que han debido ser precisados al concluir esta etapa del comentario son los siguientes:

- *Léxico y cuestiones con él relacionadas.*
- *Polisemia. Valores contextuales. Connotación.*
- *Homonimia, Antonimia.*
- *Sinonimia. Campos semánticos y conceptuales.*
- *Cambios semánticos. Tropos.* (Sinécdoque, Metonimia, Imagen, Metáfora, Parábola y Alegoría. Símbolo.).
- *Figuras retóricas.*

(No mencionamos en cada uno de estos puntos los elementos que los integran y que han sido expuestos y precisados en el apartado anterior, a cuya relectura remitimos.)

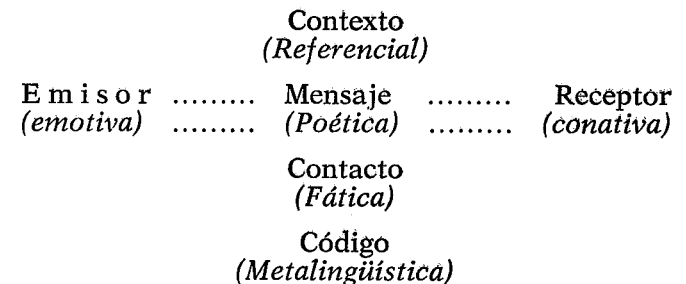
IV. EL TEXTO EN CUANTO COMUNICACION LITERARIA EN SOCIEDAD *

10. EL TEXTO COMO COMUNICACION

A. FINALIDAD

1) ESQUEMA DE LAS FUNCIONES DEL LENGUAJE

La obra literaria, o texto literario, es un *mensaje* que produce un *emisor* (escritor) dirigiéndolo a un *receptor* (lector). El medio de la comunicación es el lenguaje humano. El esquema de las funciones del lenguaje como comunicación de R. Jakobson (1974), más completo que el de Bühler (1967): *función emotiva* (yo); *función apelativa* (tú); *función referencial* (él), nos va a ser extraordinariamente útil para poner en práctica esta etapa del comentario:



La función dominante depende de donde se sitúe la atención del acto de comunicar, pero no son excluyentes y pueden apa-

* Aunque con otro alcance, también establecen esta división Quilis, Hernández, G. Concha, 1975, pp. 214-216.

recer varias en un mismo mensaje. En el texto literario, por el hecho de serlo, domina la función poética que es la que le da carácter, pero aparecen también las otras funciones y esto es lo que corresponde analizar en esta etapa del comentario.

El texto literario se caracteriza, como hemos visto, por la *función poética* que supone fijar la atención en la *forma*; el signo no es transparente sino con valor en sí. La intencionalidad estética, el predominio de la connotación sobre la denotación y el lenguaje expresivo son los rasgos diferenciadores del texto literario, es decir de la *función poética* en la que la atención se centra sobre la forma del mensaje. Pero esto no impide, como hemos dicho, que aparezcan otras funciones del texto literario como comunicación. Ateniéndonos al anterior esquema señalaremos los rasgos fundamentales de cada una de estas funciones (Jakobson: 1974, 131 y ss.):

Función emotiva: «expresión directa de la actitud [del hablante] hacia lo que está diciendo» (p. 131). Valor de las interjecciones, entonación... etc.

Función conativa: incita u obliga a hacer algo. Vocativo, imperativo. Aquí la entenderemos, en sentido amplio, como función moral, pragmática de un texto.

Función fática: se centra la atención en el contacto. Fórmulas para prolongar la comunicación o verificar que se produce: ¿me oye?

Función metalingüística: se centra sobre el código mismo, verifica la comprensión: ¿me entiende? Tiene muy poco interés a nuestros propósitos aquí.

Función referencial: se centra en el contexto, en el entorno, el texto literario como reflejo de la realidad y creando, a su vez, una realidad nueva.

Cabe hablar de otra función, que no menciona Jakobson, y que me parece fundamental: *función lúdica* (Ynduráin: 1974): el lenguaje como juego de significantes, las palabras sin sentido pronunciadas por su eufonía o por sus valores sugestivos. Es muy frecuente en juegos de niños pero es también importante en literatura (recuérdese la lírica tradicional o las canciones de fatras... etc.).

Nos interesa en esta etapa precisar la función dominante en el texto que analizaremos, en cuanto comunicación, y las características de ello derivadas (habida cuenta del carácter metodológico y de iniciación que tiene este libro, no podremos considerar, por ahora, las aportaciones de la semiología que estudia la función del signo en sociedad y que se encuentra

—en lo que al texto literario se refiere— en fase de formación y constitución).

Significa esta etapa prestar relevante atención al proceso de comunicación y, por tanto, al receptor-lector, pues no hay que olvidar que la obra no existe hasta que alguien la recibe.

Las funciones arriba apuntadas las aplicaremos, en esta etapa del comentario, en un sentido amplio y no meramente lingüístico, es decir, utilizaremos como guía el esquema de funciones apuntadas pero atendiendo al significado global del texto como comunicación. Además de este esquema de funciones habrá que prestar atención a otras cuestiones relacionadas y que nos llevan a una etapa de análisis ya realizada: el autor puede acercarse al lector o ignorarlo o menospreciarlo; puede dirigirse directamente al lector, darle órdenes, intentar atraerle a la ficción, dirigir su atención, pero también puede distanciarse, desentenderse del lector o aun atacarle verbalmente, como ya vimos (Lacau, Rosetti, *cit.*).

B. LO QUE HAY QUE HACER

En el apartado anterior hemos señalado las principales funciones del texto literario en cuanto comunicación, es decir, como relación, mediante un mensaje, de escritor y lector. Teniendo presentes las características apuntadas de cada una de las funciones señaladas, deberemos precisar qué función domina en el texto que comentamos y qué otro tipo de funciones, aunque no dominantes, aparecen. De modo general podemos adelantar que en la lírica dominará la función emotiva, en la épica la referencial y en la oratoria y la didáctica la exhortativa, pero no aparecen en estado puro y, como sabemos, hay mezclas y combinaciones.

Además de precisar la función dominante y las otras funciones presentes en el texto que comentamos, hay que prestar atención, como ya vimos, a la posición del autor ante el lector como destinatario de su mensaje (recuérdese que hemos dicho que puede interpelar al lector, dirigir su atención, distanciarse del lector y aun atacarle verbalmente... etc.).

El análisis del texto como comunicación no queda completo con la determinación de las funciones operantes y de la postura del autor ante el lector, es necesario, además, averiguar las características que se desprenden del mero hecho de la comunicación. En este sentido la *facilidad* o *dificultad* de la comu-

nación es cuestión fundamental a precisar (véanse ejemplos en los textos comentados), pero hay otra serie de aspectos que hay que tener presentes en esta etapa del comentario y que vamos a resumir en unas cuantas preguntas que debemos formularnos ante el texto:

- ¿Qué reacciones provoca el texto en el lector?: conscientes, subconscientes, gusto-disgusto, emoción, identificación, placer estético.

- ¿Qué valores dominan?: informativos, persuasivos, evasivos, lúdicos... etc.

- ¿Qué tipo de relación se establece entre lector-autor? (recuérdese lo que hemos dicho más arriba).

- ¿Hay *indicios* en el texto?: significados que no proceden de una voluntaria intención de comunicar algo pero que comunican algo (Lacau, Rosetti, *cit.*).

Un análisis profundo del texto literario en cuanto comunicación nos exigiría un comentario pormenorizado, con cuestiones no planteadas aquí, respondiendo al fin de la semiología literaria: establecer las prácticas significativas del mensaje, señalar su tipología, definir las transformaciones y dar las reglas de significación del sistema (Kristeva: 1971, 1). En una iniciación al comentario de textos no puede ser puesto en práctica y además, ya lo decíamos, la semiología está en fase constituyente y la ciencia de la comunicación, en su complejidad, no puede ser reducida a unos postulados simples. Por otra parte, hay muchas cuestiones de la comunicación literaria que —de un modo u otro— ya han sido abordadas en otras etapas del comentario: estructura, connotación, mecanismos formales del texto en cuanto a su lengua literaria... etc. Por todas estas razones no parece aconsejable ni práctico llevar más lejos esta fase del comentario.

C. LO QUE HAY QUE PRECISAR

Teniendo en cuenta las limitaciones señaladas en los anteriores apartados de esta etapa, que imponían restringir el alcance del análisis del texto literario como comunicación a unos pocos aspectos fundamentales, desistiendo otros, señalaremos los puntos que han debido ser precisados:

— *Función dominante en el texto:*

- Poética.
- Emotiva.
- Conativa.
- Fática.
- Metalingüística.
- Referencial.
- Lúdica.

— *El autor en la comunicación literaria:* (guarda estrecha relación con la etapa 3.^a del comentario, ya realizada):

- El autor puede acercarse al lector, ignorarlo, menospreciarlo.
- El autor puede dirigirse directamente al lector, darle órdenes, atraerlo a la ficción, dirigir su atención, darle claves para facilitar la comunicación.
- El autor puede desentenderse del lector, distanciarse e incluso enfrentarse a él verbalmente.

— *Facilidad o dificultad de la comunicación:* razones y consecuencias de ello derivadas.

— *Reacciones del lector ante el texto:*

- Conscientes, subconscientes.
- Gusto - disgusto.
- Emoción - placer estético.
- Identificación, repulsión... etc.

— *Valores comunicativos dominantes:*

- Informativos.
- Persuasivos.
- Pragmáticos.
- Evasivos.
- Lúdicos.

— *Relaciones lector-autor:* ¿hay algún tipo de relación? ¿Le llega al escritor la reacción del lector? ¿Influye en la configuración de la obra? (esto resulta muy claro en la novela subliteraria, pero es de muy difícil delimitación en otros productos literarios).

— *¿Hay indicios en el texto?, ¿su valor?*

11. EL TEXTO EN SOCIEDAD

A. FINALIDAD

Aunque muy limitadamente podremos desarrollar a este nivel, y en un comentario normal de un texto, un análisis sociológico, no podemos olvidar realidades tan palmarias y contundentes como que el autor vive en una sociedad organizada con un determinado sistema de valores y su obra se escribe partiendo de esa sociedad y para ella, y se dirige a un determinado sector sociocultural de los que integran esa sociedad. El escritor, por su parte, pertenece a una determinada clase social, participa de unos determinados valores socioculturales y cumple con su obra una misión social, es decir, el autor con su obra influye en la sociedad y la sociedad le influye a él. El lector o destinatario de la obra participa también de esa relación social y de su actitud depende la difusión o no difusión de una obra literaria. Todos estos motivos obligan a intentar algunas precisiones sociológicas sobre el texto objeto de nuestro comentario, que quedaría incompleto y dolorosamente mutilado si no prestáramos atención al texto como objeto cultural que se produce en sociedad y viene determinado y condicionado por ella. Pero esta etapa del comentario de textos sólo podremos desarrollarla muy limitadamente, pues exige contar con investigaciones particulares, conocimientos previos, datos objetivos sobre la difusión de la obra... etc. A pesar de todo, parece más oportuno intentar el análisis a la medida de nuestras fuerzas que renunciar por completo a él.

La finalidad de esta etapa es establecer la articulación entre los contenidos del texto y los contenidos de la realidad que refleja dicho texto y en la que se inserta (significado del «mundo» / significado del texto). Pero no debemos caer en la ingenuidad de establecer relaciones mecánicas entre texto literario y sociedad porque las relaciones son más complejas y no pueden establecerse pobres y simples equiparaciones entre estructuras y valores de la sociedad y su reflejo en la obra literaria. Hay que contar con determinadas mediaciones, cons-

cientes y subconscientes, como la voluntad expresa del escritor, la finalidad del texto, la censura... etc. Dicho sencillamente, de lo que se trata es de establecer la relación *texto literario-sociedad* en cuanto a su origen y difusión pero teniendo muy en cuenta que la literatura en cuanto tal tiene sus propias y específicas exigencias que impiden, como decíamos, cualquier tipo de mecánica y fácil equiparación o paralelismo entre estructura social y estructura del «contenido» del texto.

Una vez más las limitaciones de este libro nos impiden prestar atención, por extenso, a las principales aportaciones de los teóricos de la sociología de la literatura (prescindimos ahora de la sociología de la difusión del texto, que consideraremos después): (Plejanov: 1975; Gramsci: 1968; Lukács: 1967; Goldmann: 1967, 1968; Ferreras: 1966). No obstante podremos hacer algunas precisiones, importantes para entender la finalidad y el alcance de esta etapa del comentario.

El fin del análisis sociológico de un texto literario es establecer la textura de significados que el análisis nos descubre (tendremos en cuenta los resultados obtenidos en las etapas anteriores), para insertar esos significados en un conjunto más amplio: el conjunto social. Puede entenderse esa relación entre obra literaria y sociedad (Goldmann: 1968) como una homología de estructuras entre la visión del mundo de un grupo social determinado y sus manifestaciones literarias. La sociología de la literatura deberá captar las relaciones entre una obra literaria (o un fragmento de ella) y un grupo social, y para ello habrá que descubrir la visión del mundo plasmada en la obra (relación del hombre con el hombre, del hombre con Dios, relaciones sociales, concepto de patria... etc.) en cuanto que esta visión del mundo será la poseída por un determinado grupo social dentro del cual y para el cual ha sido creada la obra. El método para llevarlo a cabo exige captar, primeramente, la «estructura significativa» del texto, para poner al descubierto la visión del mundo que refleja, e insertar después esa visión del mundo en un determinado grupo social. Queda claro que entre grupo social y obra literaria no hay «identidad de contenidos sino homología de estructuras» (Aguilar, 1972, 484).

Además de este tipo de sociología que para entendernos vamos a denominar «de contenidos», puede hablarse de una sociología externa: la del objetivismo del dato sobre difusión del libro, número de lectores, clase social de los mismos, condición social del escritor, áreas de lectura, características del libro... etc. Partiendo de los tres elementos integrantes del

proceso de comunicación (autor - obra - público) pueden estudiarse estadísticamente aspectos de cada uno de los tres componentes, aunque el fin último debería ser explicar las características sociológicas de la obra literaria en cuanto a su difusión, para apoyar lo que hemos denominado sociología de contenidos (Escarpit: 1970,1975). Como es fácil de comprender, muy poco podremos hacer en esta dirección en esta etapa del comentario, pues, son necesarias investigaciones particulares y, en todo caso, disponer de datos (ej.: número de ediciones, número de ejemplares por edición) que no suelen facilitar los manuales al uso. Con frecuencia nos veremos obligados a prescindir de este tipo de análisis del texto que comentamos.

B. LO QUE HAY QUE HACER

En el apartado anterior, a la par que señalábamos la finalidad de esta etapa del comentario hemos apuntado algunas ideas generales sobre sociología «de contenido» y la sociología «externa» que deben servirnos como guía teórica para intentar un análisis, a la medida de nuestras fuerzas, del texto en sociedad.

Para poner en práctica esta etapa del comentario es imprescindible contar con útiles de consulta, cuantos más mejor. Además de un completo manual de Literatura, son necesarios otros de Historia, Sociología, Historia de la cultura... etc. Habría que contar además con monografías especializadas y para llevar a cabo con rigor el análisis sociológico, deberíamos efectuar investigaciones particulares (es muy poco lo hecho hasta ahora). Son todos estos, sin duda, factores disuasorios o que imposibilitan este tipo de análisis, pero puede intentarse con éxito en algunos casos concretos y, además, no puede faltar cuando intentemos comentar con rigor y exhaustividad un texto o una obra completa.

Procederemos de acuerdo a lo que hemos visto en el apartado anterior: primero intentaremos descubrir la visión del mundo presente en el texto que comentamos y buscaremos en los libros de consulta las informaciones necesarias para establecer la homología entre esa visión del mundo y la de un determinado grupo social. Con los datos de que dispongamos, arriesgaremos nuestra interpretación pero si nos vemos imposibilitados de obtener ese mínimo de datos imprescindibles, prescindiremos de esta etapa del comentario antes que caer en la vacía elucubración o la mera hipótesis sin fundamento.

Pero, y esto es importante, al menor resquicio de objetividad que veamos, intentaremos no renunciar a esta etapa, pues su dificultad y riesgo no significa que no sea fundamental y tan importante como las otras.

Para proceder metodológicamente separaremos el análisis *sociológico externo* y el análisis *sociológico de contenidos*.

1) ANÁLISIS SOCIOLÓGICO EXTERNO

Muchas son las cuestiones a resolver, pero las sistematizaremos en unas pocas fundamentales y que pueden esquematizarse en las siguientes preguntas a contestar:

- ¿Cómo circuló y se difundió el texto que comentamos?: manuscrito, oral, impreso.
- ¿Cómo se ha conservado y llegado hasta nosotros?
- ¿Tuvo éxito en la época? ¿Alcanzó mayor éxito después?: ediciones, tirada por edición, mercado de la obra.
- ¿Entre quiénes circuló? ¿Cuál fue el público de la obra?: clase dominante, público culto, reducido grupo de iniciados, sectores populares... etc.
- ¿Razones del éxito o fracaso?
- ¿Se atiende el escritor al gusto de un público mayoritario?: la obra como testimonio de clase social.
- ¿Es obra de minorías?
- ¿Qué instituciones o qué motivos condicionan la difusión?: censura, religión, poder político, intereses de la clase dominante... etc.
- ¿Funciones y condiciones de la lectura?: motivaciones de la lectura, condiciones de la misma... etc.
- ¿Cuáles son las repercusiones en la obra de los procedimientos y medios de difusión?: Ej.: las características del romance en cuanto que es literatura oral (véase el romance que comentamos); las características del folletín en cuanto producto mayoritario producido en serie de capítulos aislados y que exige la continuada adquisición del producto hasta reunir la obra completa, frente a la novela editada en un solo libro.

Naturalmente que hay otras cuestiones relacionadas con lo que hemos denominado sociología externa, pero con lo apuntado se atiende a las principales cuestiones.

2) SOCIOLOGÍA DE CONTENIDO

Es más factible de realizar que la anterior por exigir menos datos empíricos y objetivos, pero es más compleja porque exige tener en cuenta una variada gama de conocimientos y un manejo de datos de muy diversa índole: políticos, religiosos, culturales, institucionales... etc. Una vez más vamos a limitarnos a unas pocas cuestiones fundamentales, a sabiendas de nuestra limitación, según el siguiente esquema:

2.1. *Relación obra - autor - sociedad*

- Origen social y dependencia económica del escritor. ¿Por qué y para quién escribe?
- Posición del autor ante el sistema de valores dominante en su época: adaptación / rechazo de algunas convenciones importantes de la época y sus causas, y lo mismo con respecto a determinadas ideologías y creencias. Hay que poner esto en relación con la formación, clase social, mentalidad e intencionalidad del autor y grupo social del que depende en su medio de vida.
- Postura consciente y mediatización subconsciente e involuntaria del sistema de valores de la clase social a la que pertenece el escritor.

2.2. *Relación texto literario - público*

(Ya hemos estudiado en el apartado anterior algunos aspectos vinculados a este problema de la relación emisor (autor)-mensaje (texto literario)-receptor (lector), pero nos centrábamos en cuestiones relacionadas con la comunicación y sus características. Nos interesa ahora centrarnos en aspectos sociológicos).

- Lectura plural: cada texto literario soporta una pluralidad de lecturas (o si se quiere de consumos) distintas. Los significados latentes de un texto se realizan de diversa manera según las motivaciones o características socioculturales del lector y esto ocurre tanto a nivel de los valores «literarios» del texto como a nivel de los temas tratados.
- Motivaciones de la lectura: ¿Quién lee qué texto, cómo y para qué? Esto guarda estrecha relación con la fun-

ción del texto que ya hemos debido analizar en la etapa anterior, pero tiene aquí otras implicaciones, pues afecta a las funciones gratificadoras de la literatura (vivir en la ficción literaria lo que no puede vivirse en la realidad), propagandísticas y de militancia; evasión; arte puro y arte comprometido... etc.

- Relación homogénea o heterogénea entre texto literario y lector, tanto por la forma como por el contenido. Hay una relación homogénea entre obra y lector cuando éste es capaz de apreciar en ella los valores que encierra, cuando no se plantean problemas de interpretación, captación y comprensión.

Hay una relación heterogénea cuando el lector no está preparado para captar, interpretar y comprender los valores y sentido del texto que lee. Pero también puede ocurrir que la heterogeneidad se produzca por la superior preparación del lector sobre el nivel del texto que lee (ej., la novela subliteraria para quien está acostumbrado a leer novela «literaria»). Esto nos lleva a cuestiones ya apuntadas en la «sociología externa» (Lázaro, Tusón, *Literatura 2.º*. Anaya, 1976, p. 17).

2.3. *Estructura literaria - estructura social*

- (En la iniciación al comentario y hasta que no se tenga práctica, quizá sea conveniente prescindir de este punto por las dificultades que conlleva, pero, a sabiendas de que renunciamos a un componente fundamental del comentario de textos).
- Como hemos repetido, se trata de averiguar la homología entre la visión del mundo que descubramos en el texto objeto de comentario y la visión del mundo de un grupo sociocultural determinado. Para captar la relación entre la obra y un grupo social determinado averiguaremos la visión del mundo reflejada en el texto e insertaremos esta visión en un grupo social determinado, teniendo muy presente que entre grupo social y obra literaria no hay identidad de contenidos sino homología de estructuras como hemos visto.

C. LO QUE HAY QUE PRECISAR

Los aspectos que han debido ser precisados al finalizar esta etapa del comentario son los siguientes:

Análisis sociológico externo:

- Circulación y difusión del texto: manuscrita, oral, impresa.
- ¿Cómo se ha conservado el texto y llegado hasta nosotros?
- Exito en la época. Exito en nuestros días: ediciones, tirada por edición, mercado.
- Público de la obra: clase dominante, público culto, grupo de iniciados, sectores populares. Razones.
- Razones del éxito o fracaso.
- ¿Se acomoda el escritor a un público mayoritario?
- ¿Es obra de minorías?
- Instituciones o motivos que condicionan la difusión.
- Funciones y condiciones de la lectura.
- Repercusión en la obra de los procedimientos y medios de difusión.

Sociología de contenido:

- Relación obra-autor-sociedad:
 - Origen social y dependencia económica del escritor.
 - Posición del autor ante el sistema de valores dominantes en su época.
 - Postura consciente y mediatización subconsciente e involuntaria del sistema de valores de la clase social del escritor.
- Relación texto literario-público:
 - Lectura plural.
 - Motivaciones de la lectura.
 - Relación homogénea-heterogénea entre texto literario y lector, por la forma y el contenido.
- Estructura literaria-estructura social:
 - Homología entre la visión del mundo en el texto y la visión del mundo de un grupo socio-cultural determinado.

V. CONCLUSION Y CRITICA PERSONAL

A. FINALIDAD

Se intentará establecer un balance de las características del texto comentado, el denominador común de todas las etapas y los rasgos más característicos (Marcos: 1977, 46). Son los rasgos comunes y no la suma de rasgos individuales lo que nos interesa ahora (Lázaro y Correa: 1976, 46). Habrá que hacer coincidir en una breve conclusión, honesta y concisa, las conclusiones parciales de las distintas etapas del comentario y exponer nuestra opinión sobre el texto, es decir, valorarlo. En resumen: en esta etapa final del comentario hay que hacer balance y evaluar los resultados obtenidos para valorar el texto y poder emitir una impresión personal.

B. LO QUE HAY QUE HACER

Estamos en la etapa de integración de las conclusiones parciales, y para ello hay que retener los elementos esenciales del texto que hemos ido señalando en cada una de las etapas. Pero nos interesa esto no para repetir características ya vistas y ni siquiera a modo de síntesis, sino para contar con unas bases objetivas en las que apoyar nuestro juicio sobre el texto. Es ésta la etapa más individual y personal (en los textos comentados que se recogen en este libro hemos renunciado voluntariamente a esta etapa para evitar todo tipo de dirigismo), pues debe responder a nuestra pregunta sobre la reacción emotiva e intelectual ante el texto, intentando justificarla desde los

«datos» obtenidos en el comentario. Debe responderse a la pregunta sobre el valor del texto para nosotros, que no excluye el subjetivismo, pero que habrá que atemperar con los datos «objetivos» obtenidos en las etapas anteriores del comentario.

Hay que procurar ser honrados, y para ello se evitará violentar o adulterar sentido y valores del texto, respetando las intenciones del autor, lo que no supone renunciar a un enjuiciamiento crítico.

C. LO QUE HAY QUE PRECISAR

- Síntesis y valoración crítica son las metas de esta última etapa, integrando en una visión global y unitaria las características, peculiaridades, virtudes, deficiencias... etc., del texto comentado.
- Expresar la opinión personal sobre el texto, apoyada en los resultados obtenidos en cada una de las etapas del comentario, es el fin que debe guiar nuestra actuación en esta etapa final.
- El margen de libertad y las posibilidades según la capacitación personal son mayores en esta etapa, para la que no podemos presentar una guía orientadora —como en las anteriores—, pues sería exponer nuestra «opinión» e intentar mediatizar la de los demás; es el momento de quedar solo ante el peligro y arriesgarse en una interpretación y juicio personales. En los textos comentados que, como ejemplo, proponemos a continuación, renunciamos voluntariamente a esta etapa.

SEGUNDA PARTE

TEXTOS LITERARIOS COMENTADOS

El romance que —como hemos visto— alcanza desde el humilde servidor a la corte y que es recreado por autores de nombre (Lope, Góngora, Quevedo... etc.) es una manifestación genuina de literatura popular. Es el gran depósito de mitos y aspiraciones comunitarias, en el que lo individual ha dejado paso a lo colectivo. Recoge los sentimientos, ideas, aspiraciones, gustos de la comunidad que, por ello, lo incorpora como bien patrimonial, como algo que acompaña los acontecimientos cotidianos y que, por tanto, se acepta como vida y no como literatura.

**FRAY LUIS DE LEON:
AL SALIR DE LA CARCEL**

*Aquí la envidia y mentira
me tuvieron encerrado:
dichoso el humilde estado
del sabio que se retira
de aqueste mundo malvado;
y con pobre mesa y casa
en el campo deleitoso,
con sólo Dios se compasa
y a solas su vida pasa,
ni envidiado ni envidioso.*

COMENTARIO

I. ETAPA EXTERNA

1) Situación del texto en su marco y caracterización global

Se nos plantea un problema de entrada, cual es el que algunos críticos nieguen la paternidad de esta obra a Fray Luis de León por el tono vehemente y de rebeldía, que parece en desacuerdo con la sentencia de la Inquisición de no guardar rencor. Pero Fray Luis de León no ataca personalmente a nadie y además no escribía poesía con la intención inmediata de publicarla. Admitamos la paternidad luisiana pues figura esta composición en varios códices y la admiten destacados investigadores.

La poesía «Al salir de la cárcel», pertenece al siglo XVI y fue escrita, según el consenso general, por Fray Luis de León, en las paredes de la celda en que estaba prisionero y de donde salió en 1576, cuando tenía cuarenta y ocho años y después de haber permanecido cuatro años en la cárcel. Es, pues, obra de madurez.

Por la época en que fue escrita esta composición, cabe decir que recoge las innovaciones garcilasianas y el sentido de equilibrio y sobriedad formal del primer renacimiento español, antes de que se produjera el desbocamiento hacia los «excesos» de Herrera, anuncio del Barroco.

Por el momento de la vida del autor en que fue escrita esta composición, refleja la madurez de un hombre de cuarenta y ocho años que ha sufrido injustamente y la amarga experiencia de quien se ha visto en la cárcel sin motivo. Contrastan estas circunstancias con la serenidad y esperanza regocijada que podemos descubrir en las primeras composiciones de Fray Luis.

Como toda la producción original en verso de Fray Luis de León, participa esta composición de la naturalidad, selección, limpidez y equilibrio, que producen esa sensación de claridad y armonía que caracteriza a su poesía. Pero también, como toda su obra, recoge las contradictorias manifestaciones de un carácter justo pero vehemente, humilde pero rebelde, más visible en esta composición por la experiencia y circunstancias que pesan sobre ella.

No falta el tema del apartarse del mundo —frecuente en Fray Luis— con ecos horacianos del «*Beatus Ille*». Es el gran tópico literario del momento y tema recurrente en la obra de nuestro autor, ideal que no cumplió en su vida pues no se apartó de la lucha. Se articula este motivo con otro frecuente en Fray Luis: el considerarse desterrado en este valle de lágrimas porque su aspiración está puesta en Dios como meta intelectual y afectiva de una vida que, en la tierra, es sólo dolor y ansia de lo celeste.

Por la brevedad del poema, los motivos apuntados se expresan con una gran concentración, fuerza y tensión significativa.

2) Género literario y forma de expresión

La composición poética que comentamos pertenece al género lírico y, por ello, está llena de subjetividad, intimismo y manifestación de los sentimientos del poeta ante una causa objetiva: su encarcelamiento que provoca la intensa reacción emocional que se expresa en estos versos.

Hay un claro predominio de lo afectivo sobre lo racional y objetivo y los ecos horacianos no se sienten aquí como reminiscencia literaria sino como motivo vivificador para expresar la auténtica y verdadera angustia individual de Fray Luis de León y su deseo de apartarse del mundo.

Adopta la forma de expresión narrativo-descriptiva, lo que origina determinadas peculiaridades en el texto que consideraremos al analizar la forma. Por otra parte, el hecho de utilizar el verso impone una serie de limitaciones y origina unas determinadas características en cuanto al ritmo, estructura, morfosintaxis... que también deberán ser explicadas en el apartado dedicado al análisis formal.

II. ANÁLISIS DE CONTENIDO

3) *El autor en el texto: actitud - postura - punto de vista - disposición - implicación*

La actitud del autor, de acuerdo con lo que ya hemos visto, es interna-intimista (respondiendo a una incitación real y objetiva: la estancia en la cárcel) y su postura, subjetiva. En cuanto al punto de vista, apuntemos que el autor aparece y participa en la acción del texto —como corresponde a la lírica—. Comienza en primera persona narrativa (yo) y pasa, después de los dos primeros versos, a tercera persona, pero que no es sino una prolongación generalizadora de la primera persona, proyectando sobre él (3.^a persona) los anhelos del poeta (de su yo).

La disposición del autor en la transmisión es realista en cuanto que objetiva algo real para su intimidad. Consciente y subconscientemente, Fray Luis está implicado en este texto con sus aficiones y repulsas y nos descubre ese carácter contradictorio a que aludíamos más arriba. Es el carácter emotivo del hombre que ante la adversidad y la envidia reacciona con un deseo de huir, de apartarse del mundo, cosa que no hará en la realidad, pues siguió en la brecha.

4) *Argumento - asunto - tono*

El argumento de esta composición poética es la reacción de un hombre que, por haber sido encarcelado injustamente por la envidia y la mentira, desea emular a quien sabe cortar con los engaños en sociedad y con la riqueza para vivir en soledad, en pobreza (*aurea mediocritas*) y atento sólo a Dios.

Estos motivos argumentales no son originales pues son recurrentes y tópicos en el Renacimiento y aparecen en numerosos escritores que reciben el influjo latino horaciano (poetas y prosistas). Pero en Fray Luis se vivifican, humanizan y ganan en verosimilitud, por estar en relación con su vida y sus diversos sufrimientos reales, de donde emana el tono pesimista, aunque con posibilidad de liberación, de estos versos.

La clase de mimesis adoptada es de totalización rápida y esencial. No se trata de una presentación exhaustiva y mecánica de los efectos del retirarse del mundo sino de una selección significativa que sirve para mostrarnos las características del estado deseado. El grado de directez es intermedio entre la simple narración y la dramatización; el protagonista es el propio poeta.

El contenido circunstancial y de información (cultural, social, política... etc.) sobre la época es mínimo, pero el *encerrado* del segundo verso, nos trae a la imaginación todo un mundo: el de la Inquisición y sus consecuencias en la España del siglo XVI.

5) Estructura del contenido

Podemos señalar dos núcleos principales:

1. La exposición objetiva de la estancia en la cárcel (los dos versos primeros).
2. Exaltación de la vida apartada del mundo, pobre y que sólo se ajusta a Dios (los restantes versos de la composición).

La relación lógica entre los dos núcleos es consecutiva (el deseo de apartarse del mundo nace de que la envidia y la mentira hayan sido la causa de su encierro). Hay, además, una relación antitética: a la maldad del mundo se opone la felicidad de la vida retirada.

El segundo núcleo está formado por dos subnúcleos:

- a) elogio del sabio que se retira del mundo malvado;
- b) características de la vida retirada:

- pobre mesa y casa;
- campo deleitoso;
- vida acomodada a Dios;
- soledad;
- ausencia de envidia.

Hay una organización unitaria, lineal y coherente. Es una estructura convergente, en cuanto que la *envidia* (primer verso) desemboca en *ni envidiado ni envidioso* (último verso), dando una solución —con concisión y sobriedad— al problema planteado en los dos primeros versos.

6) Tema e idea central

El tema es la vanidad de la vida en sociedad, sometida a la mentira y la envidia, frente a una vida pura, pobre, en soledad y con Dios como guía, que se presenta aquí como preferible.

Hay una cierta intencionalidad ética —más allá de la exposición del caso individual y de las aspiraciones íntimas de Fray Luis de León— de mostrar la verdadera vida a los demás. El tema no es original, como hemos visto en el apartado 1; pero, destaca, en su desarrollo en esta composición, por la sensibilidad y verdad humana con que es expuesto, generalizando a partir del caso individual y la experiencia personal. También la brevedad de la poesía permite expresar con gran concentración y fuerza emotiva —como veremos— un tema literario tópico en la época pero que aquí se llena de lirismo y veracidad.

III. ANÁLISIS DE LA FORMA

7) Fónico - fonológico - prosodemático

En los versos 6.º, 8.º y 9.º se percibe una insistencia del sonido fricativo sordo alveolar *s*, quizá subraya acústicamente la imagen mental de silencio y soledad en estos versos. Donde más claro resulta es en el verso 9.º.

Comentario métrico: Se trata de una composición de versos octosílabos. Hay sinalefas en los versos 1.º, 3.º, 5.º, 6.º, 9.º y 10.º.

El acento estrófico y axis rítmico está en la 7.ª sílaba en todos los versos y, por tanto, el ritmo de intensidad es trocaico. Todos los versos, en cuanto a la posición de la última sílaba acentuada, son paroxítonos.

Los versos 1.º, 5.º y 8.º van acentuados en las sílabas: 2.ª, 4.ª y 7.ª y tienen, por tanto, dos acentos extrarrítmicos en segunda y cuarta. Son octosílabos mixtos, formados por un troqueo y un dáctilo y tienen una sílaba en anacrusis y dos de

enlace. Cabe incluir dentro de estas características métricas apuntadas el verso 4.º con acentos en las sílabas 2.ª y 7.ª.

Los versos 2.º, 7.º y 10.º van acentuados en las sílabas: 3.ª y 7.ª; tienen, pues, un acento rítmico en la tercera. Son octosílabos trocaicos con dos troqueos, dos sílabas en anacrusis y dos de enlace.

Los versos 3.º y 9.º van acentuados en las sílabas: 2.ª, 5.ª y 7.ª; tienen, pues, un acento rítmico en la quinta sílaba y extrarrítmico en la segunda. Son octosílabos mixtos, formados por un dáctilo y un troqueo, tienen una sílaba en anacrusis y dos de enlace.

El verso 6.º va acentuado en 3.ª, 5.ª y 7.ª; tiene, pues, dos acentos rítmicos en tercera y quinta sílabas. Es un octosílabo trocaico formado por dos troqueos, tiene dos sílabas en anacrusis y dos de enlace.

Dominan en esta composición, como acabamos de comprobar, los ritmos trocaicos, preferidos de la canción lírica. Es un ritmo cadencioso y descendente. Aparecen también dáctilos que a la vez añaden variedad y subrayan la sensación de equilibrio y serenidad.

La rima es consonante en los diez versos, con alternancia de rimas masculinas y femeninas y siempre paroxítonas. La rima se acomoda al siguiente esquema: abbab cdccd, combinación de rima abrazada y encadenada.

Hay pausas versales y la obligada pausa estrófica. Son versos, en cuanto a la pausa interna, impausados. Podemos distinguir un encabalgamiento sirremático abrupto entre los versos 3 y 4, y 4 y 5.

Hay tono descendente al final de los versos 2.º, 5.º, 8.º y 10.º, con lo que se consigue un equilibrado reparto de tensiones y suspensiones que caracterizan a estos versos.

Se trata de una estrofa isométrica, llamada décima falsa (mejor que doble quintilla). Hay que decir que hasta la décima espinela (a partir de 1591) no se regularizarán las estrofas de diez versos; existía una gran variedad de este tipo de combinaciones.

8) Morfosintáctico

La composición comienza con un adverbio de lugar mostrativo *aquí*, colocado en primer lugar por hipébaton, y que sólo tiene función y posibilidad de determinación en un contexto que lo especifique o en la conversación real. En este caso se explica por la posibilidad de que fuera escrita la

composición con carboncillo en las paredes de la celda en que estuvo encerrado Fray Luis. Pero el lector hoy no lee el poema en la pared de la cárcel, entonces, ¿por qué no suprimió Fray Luis *aquí* en el texto escrito? en el que queda sin determinar. El adverbio *aquí* tiene una función deíctica de proximidad espacial, frente a *allí* que supone lejanía. El mantener el adverbio *aquí*, en lugar del de lejanía *allí* o del sintagma «en la cárcel», supone una proximidad y una inmediatez de la estancia en la cárcel, con lo que la tensión emotiva y el dramatismo del poema aumentan y adquiere una fuerza de presente vivo.

La supresión del artículo determinado ante *mentira* produce una mayor unión y cohesión entre los dos sustantivos coordinados (*envidia* y *mentira*) que forman así como una unidad conceptual que apoya el verbo *encerrado* del siguiente verso (obsérvese que Fray Luis no utiliza encarcelar o apresar sino que con *encerrar* subraya y matiza el concepto de privación injusta de libertad, debida a la envidia y la mentira y no a una real culpabilidad).

La perífrasis tener + participio (*tuvieron encerrado*) tiene un valor durativo en el pasado y esta duratividad en el pasado se hace emotivamente presente por el adverbio *aquí*, ya comentado.

Notemos que en los dos primeros versos no hay adjetivos, frente a la frecuencia de éstos en la segunda parte del texto (verso 3 y siguientes). Supone esto una perfecta adecuación entre la vivencia expresada (desagradable en los dos primeros versos) y la forma de expresión. El poeta no quiere detenerse en una descripción demorada, frente a la segunda parte en que se recrea en la descripción de un estado deseado. El cambio de tono se marca en fuerte contraste con *dichoso* que inicia el verso tercero, frente a *envidia*, *mentira*, *encerrado* de los dos primeros versos, de contenido negativo.

En el tercer verso la anteposición del adjetivo *humilde* subraya el concepto de humildad y añade subjetivismo. La supresión del verbo copulativo da una mayor concentración al verso.

Frente a la anteposición del adjetivo en el tercer verso, en el quinto verso va pospuesto (*mundo malvado*) y determinado por una forma (*aqueste*), común en la época, y que hoy tiene para nosotros el valor evocativo del arcaísmo. La posposición del adjetivo le hace perder expresividad, pero el hecho de que ocupe la posición final de verso le da relevancia significativa. El adjetivo es duro y amargo y contrasta fuertemente

con *humilde* del tercer verso, enlazando con el sentido de los dos primeros versos (obsérvese que hay además una relación morfosintáctica: *aquí - a queste*).

En el sexto verso nos encontramos con el adjetivo *pobre* antepuesto que califica a *mesa y casa* y guarda una estrecha relación conceptual con el abjetivo *humilde* del tercer verso y, como a éste, el hecho de ir antepuesto le da mayor carga subjetiva e intensidad. *Pobre mesa y casa* es una especificación y desarrollo semántico de *humilde estado*. La ausencia de artículo ante *mesa y casa* da un valor esencial a estos sustantivos, frente al carácter existencial que supone la presencia del artículo.

El adjetivo *deleitoso*, en el 7.º verso, va pospuesto y, por tanto, tiene un valor determinativo, pero aquí también la posición final de verso le da relevancia significativa, como en el caso de *malvado*, ya considerado. Notemos, además, que *campo deleitoso* se opone a *mundo malvado*, resaltando así —de modo antitético— el significado.

El ligero hipérbaton del verso 8.º tiene como función el poner de relieve que Dios y sólo Dios es la meta del hombre en el campo deleitoso. Coincide con esa función de puesta de relieve por el hipérbaton, la utilización del verbo *compasar* que realza el sentido de adecuación perfecta, con compás, de la vida del sabio que se retira para vivir de acuerdo con Dios.

El presente del cuarto verso (*retira*), lo mismo que los de los versos 8.º y 9.º: *compasa, pasa* contrastan con el tiempo pasado del segundo verso (*tuvieron encerrado*) y presentan una vida que puede durar y que se quiere que dure, sin límite marcado, porque el tiempo verbal presente se proyecta hacia el futuro y marca la duración de la acción sin marcar el final.

La expresión adverbial modal *a solas*, puesta de relieve por el hipérbaton, por su carácter más coloquial que literario, resalta y vivifica la vivencia de soledad. También el adjetivo posesivo *su*, por no ser necesario en este contexto, tiene una función enfática y expresiva.

La figura retórica *derivación* que encontramos en el último verso sirve para subrayar y poner de relieve la idea central de la composición (el ansia de vivir sin envidiar ni ser envidiado) y que destaca —por antítesis— con lo expresado por los dos primeros versos de esta composición, como ya hemos visto.

La estructura sintáctica de toda la composición es muy simple: una oración enunciativa, una copulativa con elipsis, una relativa especificativa y dos coordinadas copulativas. Pero

hay que señalar la presencia de un hipérbaton moderado en las oraciones coordinadas (versos 5.º - 10.º) que resalta los elementos principales y pone de relieve los significados fundamentales. En ello reside buena parte del encanto de esta poesía, por el equilibrio y mesura de los artificios formales, típica del primer Renacimiento.

9) Semántico

Fray Luis de León se sirve de un léxico cotidiano y común. No ha elegido palabras «literarias» y con unas connotaciones previas, pero esto no quiere decir que no lleve a cabo una labor de selección. El propio Fray Luis nos recuerda en el Prólogo a *De los nombres de Cristo*, la necesidad de elegir, pesar, medir las palabras, para que no sólo digan con claridad lo que se pretende decir sino con armonía y dulzura.

Pueden establecerse dos bloques de significados en este texto. El primero sería el de valoración negativa (*envidia, mentira, encerrado, mundo malvado, envidiado, envidioso*) y el segundo el de valoración positiva (*dichoso, humilde estado, sabio, pobre mesa y casa, campo deleitoso, se compasa con Dios, vida a solas*).

Hay un equilibrio de palabras de significado concreto y palabras de significado abstracto. En este sentir hay que señalar el valor de la sinécdoque del primer verso: Fray Luis evita personalizar o concretar (personas concretas o los «envidiosos» y «mentirosos») mencionando lo abstracto por lo concreto (*envidia y mentira*). Contrasta esta actitud noble de nombrar lo abstracto por lo concreto con la actividad inversa del verso 6.º en que *pobre mesa* equivale a pobre vida.

IV. EL TEXTO EN CUANTO COMUNICACIÓN LITERARIA EN SOCIEDAD

10) *El texto como comunicación*

Domina en el texto que comentamos la función emotiva y la expresiva. Se expone la intimidad angustiada del poeta, como hemos venido viendo, pero hay también una presencia diluida de la función exhortativa en cuanto que se incita a actuar de una determinada manera: retirarse del mundo y vivir en soledad con Dios. Sería éste el valor pragmático del texto añadido a la emoción simpatética que se produce en el lector y al placer estético facilitado por una forma sencilla, aunque ricamente expresiva, como hemos visto.

11) *El texto en sociedad*

Fray Luis de León no escribía poesía con la intención primera e inmediata de publicarla, sino para expresar sus vivencias interiores, como una especie de confesión íntima. Fray Luis de León, aunque parece que hubo algún intento, no publicó su poesía en vida, quizá por el carácter frívolo que debió de atribuir a su poesía frente a sus traducciones y obras «científicas», y por la intimidad de alguna de sus composiciones. Por estas razones la poesía que hemos comentado no circuló impresa y pocos debieron de tener acceso a ella. Probablemente un reducido número de iniciados, que compartía con Fray Luis de León el rechazo del rigor inquisitorial y el ansia de libertad intelectual. Pero no se expresa aquí en forma de rebeldía y ataque directo sino en forma de huida, quizá no era posible otra actitud.

Otra problemática nos plantearía la consideración de este texto si admitimos que fue escrito en las paredes de la celda en que estuvo encerrado Fray Luis de León. Sería ésta una forma de publicación vinculada a las formas de la literatura rebelde actual (escritos en las paredes, con mayor o menor ingenio y capacidad literaria) y a las formas no literarias sino testimoniales que aparecen tan frecuentemente en monumentos y lugares afamados. Pero como se da el caso de que circuló también por procedimientos convencionales (manuscrito y después el libro impreso) conviene ceñirse a ellos aquí.

Carecemos de datos para precisar a qué público alcanzó la difusión manuscrita de esta composición. Pero, al menos, podemos precisar que circuló entre frailes como nos demuestra la glosa paródica que hace el dominico Domingo de Guzmán. En defensa de Fray Luis de León escribió otra composición un hermano de orden, Fray Alfonso de Mendoza. Son éstos testimonios de la rivalidad de dominicos y agustinos, desde la que también hay que explicar su obra, aunque ello afecte más a su producción científica como profesor de la Universidad de Salamanca.

MATEO ALEMAN:**GUZMAN DE ALFARACHE (fragmento)**

«Aquí verás, Guzmán, lo que es la honra, pues a éstos la dan. El hijo de nadie, que se levantó del polvo de la tierra, siendo vasija quebradiza, llena de agujeros, rota, sin capacidad, que en ella cupiera cosa de algún momento, la remendó con trapos al favor y con la sogá del interés ya sacan agua con ella y parece de provecho. El otro hijo de Pero Sastre, que porque su padre, como pudo y supo, mal o bien, le dejó qué gastar, y el otro que robando tuvo qué dar y con qué cohechar, ya son honrados, hablan de bóveda y se meten en corro. Ya les dan lado y silla, quien antes no los estimara para acemileros.»

(Parte I, Capítulo IV)

COMENTARIO**I. ETAPA EXTERNA**1) *Situación del texto en su marco y caracterización global*

El fragmento que vamos a comentar pertenece al capítulo IV de la primera parte del *Guzmán de Alfarache* (1599) de Mateo Alemán (¿1544-1614?).

Se trata de una obra escrita cuando ya los edictos de Trento habían sido convertidos en leyes de estado por Felipe II y

cuando el Barroco se anunciaba en el horizonte. Las coordenadas fundamentales que sitúan esta obra son: contrarreforma, pre-barroco y género picaresco con sus peculiaridades temáticas y formales.

Sobre el autor hemos de recordar algunos hechos que contribuyen a explicar su obra y, en consecuencia, el texto que vamos a comentar. Mateo Alemán fue hijo de un médico de prisiones, lo que le sirvió para conocer estos ambientes. Fue de ascendencia judía y esto limitó su vida social y condicionó su actividad y pensamiento, como en el caso de tantos conversos. Aunque Mateo Alemán llevó una vida itinerante y sobresaltada (recaudador de impuestos, varias veces en la cárcel) no puede considerarse su novela trasunto de su vida, aunque también Mateo Alemán, como su pícaro Guzmán de Alfarache, dé el salto a América en busca de mejor y más próspera fortuna.

Podemos decir que Mateo Alemán fue un marginado por su condición judaica y por su oficio, que originan ese sentido de desconfianza y de estar a la defensiva que late en el *Guzmán de Alfarache*, aunque, a la postre, sea una obra de defensa de las tesis tridentinas que no impide el ataque a formas arbitrarias de la relación social como el falso concepto del honor.

Prácticamente es la única obra de Mateo Alemán, pues, muy poco interés tienen su *Ortografía* (1609) y su *Sucesos de Fray García Guerra* (1613), y se inscribe dentro del género de la picaresca, como veremos.

El fragmento que comentamos pertenece a la primera parte (la segunda aparece en 1604, tras la fraudulenta de Luján de Saavedra) y dentro de ella al Capítulo IV, uno de los más importantes para el significado de la obra, titulado: «En que Guzmán de Alfarache refiere un soliloquio que hizo y prosigue contra las vanidades de la honra», continuación de lo expuesto en el capítulo III. El capítulo IV, básicamente, es un largo soliloquio, una larga meditación sobre tan importante problema para la época como era el de la honra.

Casi no hay acción en este capítulo (el *Guzmán de Alfarache* puede considerarse un sermón con digresiones narrativas), pues se trata de una larga meditación moral situada entre dos acciones: capítulo II: Guzmán deja al ventero y llega a Madrid convertido en pícaro y capítulo V: Guzmán sirve a un cocinero. Dentro del sentido general del capítulo IV, el fragmento que comentamos, con gran expresividad, resume el sentido total de la meditación que se lleva a cabo en este capí-

tulo y en el precedente sobre la honra, cuyas características consideraremos al ocuparnos de argumento y tema.

2) Género literario y forma de expresión

Pertenece al género novela y dentro de éste al subgénero de novela picaresca. En cuanto que pertenece al género novela pueden apuntarse algunas características genéricas:

- relato no histórico en prosa;
- relato de las peripecias de un personaje en un espacio y un tiempo determinados;
- conjugación de acción, descripción, narración, diálogo y pensamiento explícito;
- contar algo a alguien sometiéndolo al juicio del narrador.

Podrían apuntarse muchas más características globales, pero no es esto lo que interesa al comentario de textos, sino señalar lo específico del texto comentado, y en nuestro caso lo específico viene determinado por pertenecer nuestro fragmento a la novela picaresca.

La novela picaresca constituye un subgénero literario bien definido y con características propias (Lázaro: 1972; 195 y ss):

- autobiografía de un desventurado que sufre penalidades y hambre;
- articulación biográfica mediante el servicio a varios amos (héroe itinerante);
- relato como explicación de una deshonra.

También como características del subgénero picaresco y que aparecen en el texto que comentamos, habría que señalar esa degradación de la realidad, oponiendo al idealismo de otro tipo de novelas, como la pastoril, bizantinas... etc., una evasión de signo inverso: la del excesivo realismo que supone deformar la realidad tanto como el idealismo de esas otras novelas. Con todo, y ésta es otra característica importante, sí puede hablarse de una actitud crítica de determinados valores admitidos en la novela picaresca, pero progresivamente pierde efectividad por los excesos.

El *Guzmán de Alfarache*, junto con el *Lazarillo de Tormes*, pertenece a la etapa constituyente del género. Después vendrá la fase de repetición, convirtiéndose la novela picaresca en un rosario de aventuras que caerán en el tópico y la repetición.

II. ANÁLISIS DE CONTENIDO

3) *El autor en el texto: actitud - postura - punto de vista - disposición - implicación*

La actitud del autor pretende ser externa - narrativa - descriptiva para presentar una situación que considera real y general en la sociedad de la época, pero se conjuga una postura objetiva con una postura subjetiva, porque el autor toma partido ante los hechos que relata y los presenta de modo expresivo e intensivo mediante recursos literarios que veremos.

El punto de vista es el del autor omnisciente-testigo y aunque adopta la forma del soliloquio (diálogo consigo mismo) podemos decir que se sirve de la forma habitual de la tercera persona narrativa.

La disposición del autor en la transmisión, de acuerdo con lo que ya hemos visto, es realista, pero no olvidemos que el concepto de realismo es relativo y polisémico, aunque puede resultar válido aquí si lo oponemos al idealismo de la novela pastoril, de caballerías... etc. No olvidemos tampoco lo ya señalado sobre que la novela picaresca peca por exceso de realidad, confundiendo verismo y realismo con la selección de los aspectos más negativos y sórdidos de la vida.

Puede haber implicaciones conscientes y subconscientes del autor en el texto por su condición de converso y por su vida, en cierto modo deshonrosa, al tener un oficio relacionado con el manejo del dinero (recaudador) que era considerado de modo negativo en la época.

4) *Argumento - asunto - tono*

El autor nos relata el hecho de que una persona sin ningún ascendiente familiar, otra que tiene dinero pero no apellido y otra que robando consigue dinero para sobornar, se consideran a sí mismos importantes, son tenidos por honrados por los demás y reciben la estima social.

En cierto modo cabe hablar de originalidad de esta concepción con respecto a otras manifestaciones literarias de la época (el teatro por ejemplo, en que se defiende un concepto distinto y más aristocrático de la honra), pero la actitud de la novela picaresca, que encontramos en este fragmento, se convertirá en tópico repetido con poca efectividad práctica aunque lleno de verdad y verosimilitud. En cuanto que refleja

una totalidad de modo rápido y esencial, respondiendo el detalle a la función de conjunto e interpretando, podemos decir que se trata de un caso de mimesis de *Καθοξον*.

La forma de expresión es narrativo-descriptiva, lo que supone —según la retórica— un grado de directez mínimo frente a la dramatización que es el grado de directez máximo, pero aquí con la peculiaridad de que la narración está incluida en un diálogo de Guzmán consigo mismo («Aquí verás, Guzmán...») lo que da un grado mayor de directez al texto.

Domina el tono pesimista y sombrío, característico de la novela picaresca.

El valor informativo del texto sobre la mentalidad, modos de vida, circunstancias de la época a la que pertenece es importante, pues señala características del código de la honra y de su realidad práctica en un momento en que honra y honor eran las bases sobre las que reposaba la vida en sociedad. (En el apartado 6, dedicado al análisis del tema, volvemos sobre esta cuestión, pues parece más conveniente tratarla allí).

5) *Estructura del contenido*

Pueden señalarse tres núcleos estructurales:

1. Introducción de lo que se va a describir y presentación del soliloquio: «Aquí verás...».
2. Ejemplificación de lo que es la honra, sirviéndose de tres casos:
 - a) El hijo de nadie pero que tiene honra por el favor y el interés.
 - b) El hijo de Pero Sastre (Don Nadie) que tiene honra por dinero.
 - c) El ladrón que tiene honra porque soborna con dinero.
- 3) *Conclusión*: los tres personajes presentados, a pesar de su condición, son honrados y reciben de los demás la estima social.

La relación del segundo núcleo con el primero es explicativa, ejemplificadora. La relación del tercer núcleo con el segundo es consecutiva, conclusiva. Los tres subnúcleos del núcleo segundo están en el mismo plano de importancia, tienen una relación aditiva en estructura abierta, pues el autor podía haber seguido poniendo ejemplos para demostrar su tesis.

En conjunto, se trata de una estructura lineal, cerrada, convergente, conjugando la forma de estructura analítica y sintética, pues expone una idea, ejemplifica y concluye. Hay que observar, además, la disposición paralelística de los tres subnúcleos del núcleo segundo, dispuestos en forma simétrica. Son independientes entre sí, pero dependientes de la misma idea, sirviendo de ejemplificación de ella.

6) Tema e idea central

El tema es el desacuerdo entre la verdadera honra y los que pasan por honrados mediante procedimientos fraudulentos.

Plantea uno de los problemas medulares en el siglo XVII y que será también elemento medular en manifestaciones literarias como el teatro. Hay dos tipos de honra: la que todos poseen y que equivale a la dignidad de la persona y la estamental, por el linaje. Aquí parece referirse el autor a la última, para mostrar cómo, a pesar de su aparente rigidez que exige limpieza de sangre y noble apellido, también la honra estamental puede ser comprada y conseguida por dinero. Adopta así el autor una actitud aparentemente crítica, pero —en el fondo— no hace sino defender los principios estamentales. Es un tópico repetido en la novela picaresca que lo heredará de las dos grandes obras constitutivas del género: *Lazarillo* y *Guzmán*. Cabe hablar, pues, de cierta riqueza, originalidad y novedad de ideas.

Hay en el texto una intencionalidad ético-social, aunque fue muy poco efectiva en la práctica y la picaresca perderá lo que tenía de actitud crítica para convertirse en género de consumo.

III. ANÁLISIS DE FORMA

7) Fónico-fonológico-prosodémático

Nos interesa considerar en este apartado todos los aspectos relacionados con el ritmo del texto que comentamos, y para ello es conveniente tener presente el esquema de grupos fónicos y acentuales.

Aquí - verás	2
Guzmán	1

lo que es - la honra	2
pues a éstos - la dan.	2

(4)

El hijo - de nadie	2
que se levantó - del polvo - de la tierra	3
siendo - vasija - quebradiza,	3
llena - de agujeros,	2
rota,	1
sin capacidad,	1
que en ella - cupiera - cosa - de algún momento,	4
la remendó - con trapos - el favor	3
y con la soga - del interés	2
ya sacan - agua - con ella	3
y parece - de provecho.	2

(11)

El otro hijo - de Pero Sastre,	2
que - porque su padre,	2
como pudo - y supo,	2
mal - o bien,	2
le dejó - qué gastar,	2

(5)

y el otro	1
que robando	1
tuvo - que dar	2
y con qué - cohechar,	2

(4)

ya son - honrados,	2
hablan - de bóveda	2
y se meten - en corro.	2
Ya les dan - lado - y silla	3
quien antes - no los estimara - para acemileros.	3

(5)

En cuanto al *ritmo lingüístico*, hemos de señalar que la organización de los grupos fónicos en el texto es la siguiente:

4-11-5-4-5; presenta, pues, una distribución ascendente-descendente-ascendente y el de 11 rompe el acusado equilibrio de los restantes, con una repetición de los de cuatro y cinco.

En la distribución de grupos acentuales domina la simetría, según el siguiente esquema: 2.1.2.2./2.2.2.2.2./1.1.2.2./2.2.2.3.3./; pero también aparece la distribución en contraste: 2.3.3.2.1.1.4.3.2.3.2., aunque con marcada propensión a la simetría. La simetría prevalece, pues, sobre el contraste.

Dominan los grupos pares (19) sobre los impares (11), como corresponde a la presentación objetiva de algo que se da como real, pero sin que falte la participación afectiva y subjetiva del autor, y de ahí que no sea marcada la diferencia entre grupos pares e impares.

En los grupos pares dominan los bimembres (18) y sólo aparece uno tetramembre. En los grupos impares hay un equilibrio de unimembres (5) y trimembres (6).

Los grupos bimembres son los característicos de la expresión concisa y objetiva, mientras que los trimembres son los característicos de la tensión emotiva y expresión subjetiva, y los unimembres son los del rasgo vivo e impresionista. El dominio de los grupos bimembres es el que caracteriza a este texto y en el que reposa su ritmo lingüístico.

En cuanto al ritmo *silábico*, *acentual* y de *timbre*, componentes decisivos en el verso, hay que decir que en general son irrelevantes en la prosa. En nuestro texto no hay una ordenación de pies acentuales, ni reparto simétrico de acentos, ni homosilabismo, ni metricismo, ni similitud. En consecuencia, todos estos componentes no tienen función rítmica en nuestro texto.

Acerca del *ritmo tonal* de nuestro texto puede señalarse un equilibrio de tonemas ascendentes (anticadencias y semiancadencias) y de suspensión, frente a la escasa presencia de tonemas descendentes (cadencias y semicadencias). Subraya el ritmo tonal las características apuntadas al analizar el ritmo lingüístico. Los tonemas ascendentes marcan la emotividad y participación subjetiva del autor, y los suspensivos, el carácter reflexivo del texto.

El *ritmo de pensamiento* basado en la repetición periódica de frases, palabras o esquemas sintácticos, es muy importante en el texto que comentamos y responsable, en no poca medida, de la impresión de equilibrio y elaboración que produce el fragmento. El ritmo de pensamiento se basa en el paralelismo y en la repetición de estructuras bimembres, características del texto que comentamos. Para no repetir conceptos, ana-

lizaré el paralelismo y estructura bimembre en el apartado siguiente: Morfosintáctico.

8) Morfosintáctico

Como primer rasgo caracterizador, observemos la sencillez del léxico en cuanto a sustantivos, la no aparición de nombres compuestos ni derivados y, además, el predominio de los concretos sobre los abstractos, y dentro de los concretos, los que designan cosas u objetos. No hay en este texto prefijación o sufijación con resultados afectivos o expresivos. A este nivel la «forma» responde al sentido realista que caracteriza a la novela picaresca.

El sintagma sustantivo + adjetivo o adjetivo + sustantivo, es muy raro en el fragmento que comentamos. El adjetivo aparece pospuesto en *vasija quebradiza*, con valor determinativo y limitativo y sin connotaciones afectivas y expresivas. Aparece antepuesto el adjetivo en: *algún momento, su padre*, pero, por las características semánticas, no cabe atribuirles significados afectivos ni expresivos.

El autor ha renunciado a un recurso fundamental de embellecimiento de la prosa como es la adjetivación. Ha renunciado a los valores afectivos, subjetivos y expresivos que ofrece la anteposición del adjetivo. Pero esto no significa que haya renunciado del todo a la calificación y a la valoración. A lo que ha renunciado es al sintagma sustantivo + adjetivo o adjetivo + sustantivo, que es el sintagma que más íntimamente une objeto y cualidad.

La ausencia de adjetivos, en que vengo insistiendo, supone también evitar la detención morosa en la descripción y valoración y renunciar a las posibilidades ornamentales de la prosa, tan explotadas en otras épocas, como la modernista, por ejemplo. Pero, como ya he dicho, no renuncia del todo a la calificación y determinación del sustantivo, lo que ocurre es que lo hace mediante otros procedimientos gramaticales: adjetivos y sustantivos en aposición, la estructura sintáctica *sustantivo de sustantivo, adjetivo de sustantivo y sustantivo de adjetivo*.

La aposición *llena de agujeros, rota, sin capacidad*, tiene valor explicativo y, de paso, notemos el valor de la enumeración que supone una visión disgregada, analítica, una realidad fragmentada cuya síntesis debe efectuar el lector en su mente.

Un sustantivo puede determinar, precisar o aclarar el significado de otro sustantivo, estableciendo la relación median-

te la preposición *de*. Se trata de la estructura *sustantivo de sustantivo* en la que, frecuentemente, el segundo término equivale a un adjetivo, pero también puede tratarse de una determinación sin valor calificativo o, al menos, con la función adjetiva reducida. Esto es lo que domina en el texto que comentamos, lo que permite volver a insistir en el escaso interés que muestra el autor por la adjetivación y sus efectos.

Los términos relacionados por *de* no son siempre sustantivos aunque dominen éstos. La frecuencia de sintagmas del tipo de los que estamos comentando caracteriza a este texto, pero no tienen especial valor expresivo, como puede comprobarse: *hijo de nadie; llena de agujeros; cosa de algún momento; hablar de bóveda; parece de provecho; polvo de la tierra; sogá del interés; hijo de Pero Sastre*.

Hay un cierto dominio en este texto de la presencia de artículos determinados sobre la ausencia, y no aparecen artículos indeterminados. El artículo determinado aparece, en algún caso, como sustantivador (*lo que, el otro*), lo cual viene a abundar en el valor dominante de lo sustantivo, como venimos viendo.

Hay algún caso en el que el significado de imprecisión y generalización habría exigido el indeterminado (ej., *el hijo de nadie*) pero el uso del determinado tiene valor de puesta de relieve, de aproximación de la persona al lector y, por lo tanto, mayor carga subjetiva, aunque aquí puede ser exigido por el paralelo que se establece entre las tres personas que ejemplifican la consecución de la honra por medios fraudulentos, como ya vimos en el análisis de la estructura.

Interesa también destacar la presencia del artículo ante *honra*. El concepto abstracto se concreta aquí mediante el artículo como algo que es perfectamente conocido por el lector, con unas características determinadas.

Podemos decir, en resumen, que la presencia de determinantes —de diversas clases— da un carácter de concreción y objetividad al texto, frente al carácter abstracto y esencializador que supone la ausencia. La ausencia de artículos sirve como medio de puesta de relieve (hasta la época clásica era la repetición de artículos lo que tenía valor de realce), apunta a la esencia y no a la existencia y a los valores y cualidades del sustantivo. Este sentido tienen las ausencias de artículo en nuestro texto.

La presencia de preposiciones subraya la relación de dependencia entre los elementos y da a la prosa un carácter articulado y orgánico y un tono más intelectual y objetivo. En

el texto que comentamos abundan las preposiciones como elementos relacionantes (en especial *de* y *con*) por lo que cumplen las características señaladas.

Hay una presencia importante de pronombres de diversas clases. Dominan los personales átonos y los reflexivos, pero son abundantes, también, los relativos y exclamativos, y aparece una vez el determinativo. Se da, pues, un contraste entre pronombres referenciales (personales) y no referenciales (relativos). Dominan las formas átonas de tercera persona (no comete vicios de leísmo y loísmo), las más imprecisas y que responden al carácter narrativo en tercera persona de este texto.

La forma *que*, como es sabido, se ha convertido en un auténtico comodín que empobrece estilísticamente el lenguaje por sus múltiples posibilidades de significación que suponen imprecisión y falta de expresividad. En el texto que comentamos aparece con mucha frecuencia *que*, en función relativa; también con valor exclamativo enfático (*qué dar, qué gastar, qué cohechar*) y como conjunción. El resultado de esta presencia dominante es cierta monotonía, reiteración y empobrecimiento del texto.

El demostrativo *éstos* no responde literalmente a la referencia espacial (proximidad al hablante) pero sí cumple con la referencia temporal (tiempo próximo o presente). Tiene función catafórica porque se refiere a los nombres que van detrás (*el hijo de nadie; el otro hijo de Pero Sastre; el otro que robando...*) y actúa como presentador de ellos, manteniendo en suspenso la atención del lector, porque el significado queda incompleto hasta que no conozca el lector los términos a los que se refiere el demostrativo. En este sentido podemos decir que hay una tensión e intensidad significativas en *éstos* y, por ello, lo hemos comentado aquí.

La estructura temporal de este texto se articula en torno a dos polos: *pasado*: deshonra y actividades y tretas para conseguir, por malos procedimientos, ser tenidos por honrados; *presente*: la honra conseguida. El verbo *dan* de la primera línea, con su carácter durativo de tiempo no marcado en cuanto a su comienzo y fin y con su valor inmutable y absoluto, expresa el resultado de la acción de los tres personajes (*el hijo de nadie; el hijo de Pero Sastre; el otro que robando...*) para ser tenidos por honrados y engloba —por tanto— los restantes presentes del texto: *es, sacan, parece, dan, son, hablan, meten, dan*, que tienen el mismo significado y valor expresivo.

En oposición al presente actual, que acabamos de comentar, están los indefinidos: *levantó, remendó, pudo, supo, dejó, tuvo,*

que —como hemos visto— expresan acciones del pasado cuyo resultado es el presente: ser honrados. Representan estos indefinidos la acción pasada terminada, con carácter puntual y tienen, en este caso, un valor distanciador de las actividades fraudulentas por las que se consiguió la honra.

Los dos imperfectos de subjuntivo (*cupiera, estimara*) pueden aproximarse en su significado al de indicativo, en cuanto que tienen valor de copretérito (acción durativa en el pasado) y carecen en nuestro texto de las características de subjetividad y mentalización del subjuntivo, aunque sí poseen ese grado de imprecisión del subjuntivo que les da cierto valor expresivo.

Los gerundios (*siendo, robando*) pertenecen al área del pasado (la actividad para conseguir la honra) y expresan una acción durativa en el pasado, pero ya terminada desde el punto de vista del presente. La abundancia de gerundios empobrece notablemente el estilo, pero no es éste el caso del texto que comentamos, pues sólo aparece dos veces, por lo que su presencia no es significativa desde un punto de vista estilístico, y lo mismo cabe decir del infinitivo (*gastar, cohechar*).

El único futuro que hay en el texto (*verás*) se refiere a una acción inmediata y tiene valor narrativo, presentativo y de puesta de relieve de lo que sigue. Observemos que el hecho de que utilice la segunda persona no supone que narre desde la segunda persona (procedimiento de amplios resultados en la novela contemporánea), sino que marca un soliloquio reflexivo de Guzmán, un diálogo moralizador consigo mismo.

No es relevante la presencia de modificadores del verbo. Pero sí hay que destacar el valor de la repetición del adverbio *ya* con gran carga expresiva y significativa, pues refuerza, muy gráficamente, la oposición del presente (tienen honra) al pasado (no tenían honra porque no la merecían).

La repetición de modales (*como, mal o bien*) matiza el texto, pero me interesa destacar, por último, el valor polisémico de *aquí*, con que se inicia el texto que comentamos y que puede tener el significado de: en esto, por esto, ahora. No olvidemos que los valores contextuales, la polisemia, son fundamentales en el lenguaje literario, pero su tratamiento corresponde al siguiente apartado.

Dominan las conjunciones coordinantes (*y*), de donde resulta que la estructura sintáctica dominante en este texto es la coordinativa, que es la forma más simple de conexión y, por tanto, de menos resultados estéticos. Pero no hay que olvidar la presencia de subordinadas de relativo, explicativas, moda-

les y yuxtapuestas, que contrarrestan la monotonía de la coordinación y enriquecen y matizan el texto, marcando las relaciones de dependencia entre los elementos.

Hay que señalar, finalmente, la presencia de estructuras bimembres y de una organización paralelística del texto (que ya apuntamos al ocuparnos del ritmo de pensamiento). El segundo núcleo del texto (recordar lo que se dijo en el apartado dedicado al análisis estructural) está organizado en tres partes que guardan relación semántica y se aproximan a la organización paralelística. Esta forma de recurrencia tiene valor estilístico y produce la sensación de una prosa bien elaborada y coherente. El mismo sentido tienen, creo: *con trapos el favor y con la sogá del interés; qué gastar (...) qué dar (...) qué cohechar*.

Las estructuras bimembres son un recurso retórico de realce estilístico, ya presente en nuestro *Poema de Mío Cid*. Aparecen en el texto que comentamos: *pudo y supo; mal o bien; lado y silla*.

La organización próxima a la distribución paralelística, las estructuras bimembres y los sintagmas formados mediante la relación con *de*, son responsables del ritmo de pensamiento en este fragmento y constituyen los recursos fundamentales sobre los que se asienta la voluntad de equilibrio, coherencia e intención estética del fragmento que comentamos.

9) Semántico

Ya hemos visto el dominio de sustantivos concretos sobre abstractos y la casi exclusiva aparición de comunes, primitivos y simples, de acuerdo con el carácter de la prosa picaresca que se quiere realista y busca producir una sensación de concreción, de objetividad y de vehículo útil para los fines novelescos. Pero no pasemos por alto la aparición de nombres propios: Guzmán (con gran poder expresivo aquí, porque supone que Guzmán se dirige en un hipotético diálogo, soliloquio, a sí mismo) y Pero Sastre, basado en un refrán popular y que equivale a don Nadie.

Aunque dominan los concretos, aparecen también abstractos, porque en este texto hay una postura valorativa de la honra. En conjunto, refiriéndonos no sólo a sustantivos, sino a todas las partes de la oración, hay que señalar la poca riqueza léxica, la no existencia de una voluntad selectiva ni de utilización de un lenguaje previamente literario, sino la potenciación como lengua literaria de la lengua común, camino que abrieron el Arcipreste de Hita, el Arcipreste de Talavera y Fernando de Rojas.

La vinculación conceptual de los sustantivos, puede ajustarse a este esquema:

Abstractos: honra - capacidad - momento-favor - interés-provecho.

Objetos: polvo - tierra - vasija - agujeros - cosa - trapo - sogas - agua - silla.

Lugar: corro - bóveda - lado.

Personas: hijo - padre - acemilero.

Hay, pues, un predominio de objetos, cosas, sobre sentimientos, aspecto que considero muy digno de mención en cuanto a la caracterización semántica del texto y de la prosa picaresca. Puede que se refuerce esta caracterización con la comprobación del dominio, en este texto, de los verbos de acción sobre los de estado, existenciales y modales.

A pesar de que nuestro texto se caracteriza por una prosa que, por aproximación, hemos calificado de objetiva y realista, hay una extensa frase que pertenece al lenguaje figurado y en la que se ponen en juego diversos recursos literarios. Me refiero a la que comienza: «*siendo vasija quebradiza (...) —y termina— y parece de provecho*». A partir de una metáfora simple impura que se atiene al esquema A (término real), es B (término metafórico): *El hijo de nadie (...) siendo vasija quebradiza*, se organiza toda la frase, produciéndose un encañamiento de metáforas impuras que se refieren a *vasija quebradiza*, pero en último término a *hijo de nadie*, que ha sido comparado con *vasija quebradiza: llena de agujeros, rota, sin capacidad, que en ella cupiera cosa...* y continúan las imágenes o metáforas impuras producidas a partir de *vasija quebradiza: la remendó con trapos el favor y con la sogas del interés ya sacan agua con ella y parece de provecho*, pero aquí se suman otros procedimientos del lenguaje figurado que aumentan la tensión significativa, la expresividad y el valor estético.

Se pone en relación un concepto abstracto (*favor*), que hace referencia a *hijo de nadie*, con *vasija quebradiza* (forma metafórica de designar al hijo de nadie) y de ahí el que el sintagma con *trapos* adquiriera un valor polisémico: a) tapa los agujeros de la vasija (plano real); b) designa metafóricamente la ayuda gracias a la cual el hijo de nadie que no tiene honra (vasija con agujeros) parece de provecho, parece honrado (la vasija tapada con trapos sirve para sacar agua). Polisemia con gran rendimiento estético, apoyada, como digo, en la metáfora inicial.

En la *soga del interés* tenemos una metonimia al mencionar lo físico por lo moral y relacionada, a su vez, con la metáfora que hemos comentado y que origina en cascada este torrente de imágenes que hemos visto. De gran belleza resulta la frase completa, destacando nítidamente en el conjunto por su expresividad y calidad estética y aproximándose a una alegoría en pequeño, perfectamente articulada, aunque hay que pensar, mejor, en una metáfora continuada.

IV. EL TEXTO EN CUANTO COMUNICACIÓN LITERARIA EN SOCIEDAD

10) *El texto como comunicación*

Domina la función referencial (describir un estado real) pero con toma de partido del autor (función *emotiva*), conjugando información y deseo de persuasión (función *crítica*) y adoptando una postura ética.

La «forma» no plantea dificultades de comprensión y produce por su elaboración un placer estético. Pero cabe hablar de una reacción de incomodidad ante lo presentado, y de valores pragmáticos de información histórico-cultural para el lector de hoy, ya comentados.

11) *El texto en sociedad*

La obra tuvo éxito en la época y lo demuestra el que hubiera una segunda parte fraudulenta, antes de aparecer la auténtica de Mateo Alemán. Pero el género picaresco de literatura heterodoxa y marginal se convertirá en literatura ortodoxa y de moda, siendo asimilado y neutralizado su poder de crítica y siendo recuperado como género novelístico para el estamento dominante.

El que Mateo Alemán fuera cristiano nuevo, los avatares de su vida y el tener un oficio ligado al dinero le descalificaron socialmente, y todo ello contribuye a formar la actitud ante la vida que refleja su novela, la crítica de una sociedad en crisis y el presentar la incompatibilidad entre manejo de dinero y virtud. Pero la posibilidad de crítica social que había en el *Lazarillo* (aunque para algunos críticos sea casi sólo obra de pasatiempo y diversión) se ha malogrado ya y el *Guzmán de Alfarache* es, básicamente, un tratado de filosofía cristiana. De la pugna entre el yo del pícaro y el yo del moralizador (pasajes morales y sermonarios) se desprende una lección moral: no ser como el pícaro y una lección religiosa: todos, inclu-

so el pícaro, pueden salvarse, con lo que la posibilidad de crítica desemboca en una moralística postridentina. Además, por seleccionar de la realidad sólo lo más negativo y bajo, pierde posibilidades como testimonio de realidad social y cabe hablar de una evasión de signo inverso a la de la comedia que nos da, quintaesenciados, los ideales de la nobleza y una visión ideal y evasiva de la realidad.

MELENDEZ VALDES:

ODA XXIII DE LA PALOMA DE FILIS

*Inquieta palomita,
que vuelas y revuelas
desde el hombro de Filis
a su halda de azucenas;
Si yo la inmensa dicha
que tú gozas tuviera,
no de lugar mudara,
ni fuera tan inquieta.
Mas desde el halda al seno
sólo un vuelito diera;
y allí hallara descanso,
y allí mi nido hiciera.*

COMENTARIO

I. ETAPA EXTERNA

1) *Situación del texto en su marco y caracterización global*

El texto que vamos a comentar es una oda de Meléndez Valdés (1754-1817) que pertenece a *La Paloma de Filis*, encuadrada en un ciclo lírico en el que —en varias poesías dedicadas a la figura de la amada— se desarrollan las distintas etapas de la pasión amorosa, con una técnica de amplificación, pero siempre con la presencia del anacreontismo, bucolismo, erotismo y sensualismo. Contrasta esta forma de hacer de