

Unidad 1

- La obra literaria (estructura y definición general).

§1. Introducción

Presenciamos un hecho notable. Casi a diario tratamos con obras literarias.¹ Las leemos; algunas nos conmueven y captan nuestra atención; otras no nos gustan. Las valoramos y pronunciamos juicios sobre ellas. Las hacemos tema de conversación; escribimos ensayos sobre algunas de ellas y nos interesa su destino. Su existencia nos parece tan normal como el aire que respiramos. Parece, entonces, que nuestro conocimiento del objeto que ocupa nuestra atención es universal y exhaustivo. Sin embargo, si se nos preguntara lo que es, en realidad, la obra de arte, tendríamos que confesar, quizá con sorpresa, que no podemos encontrar respuesta satisfactoria y correcta a esta pregunta. Nuestro conocimiento de la esencia de una obra literaria es, de hecho, inadecuado, vago e incierto. Se pudiera suponer que esto se afirma solamente con respecto a los “laicos”, los que solamente tienen un ligero contacto con las obras literarias y que no tienen conocimiento teórico de ellas. Pero no es éste el caso. Si volvemos la vista a los historiadores de la literatura, o a los críticos, o aun a quienes han trabajado en el campo de la teoría literaria, no podemos conseguir de ellos una respuesta mejor. Las distintas respuestas que nos ofrecen se contradicen entre sí y no pueden tomarse como resultados aceptables de investigaciones serias, dirigidas a descubrir la

¹ Usamos la expresión “obra literaria” para denotar cualquier obra de las llamadas *belles-lettres*, sin preocuparnos ahora de si es verdadera obra de arte o si es de poco valor.

esencia de una obra literaria. Más bien expresan las convicciones filosóficas de cierto autor y no llegan a ser más que los prejuicios acrílicos de una época pasada, establecidos por hábito y tradición académica. La cuestión de la esencia de la obra literaria no se enfoca claramente incluso en las más sobresalientes obras en el campo de la teoría literaria; tratan el problema como si fuera un asunto de conocimiento general y de poca importancia. Si acaso la cuestión aparece en una obra u otra, se halla entremezclada desde el principio con otros problemas y asuntos con los cuales tiene poco en común, con el efecto de hacer imposible el encontrar respuestas aceptables. Cuando no se aclara desde el principio la pregunta central, el investigador se ocupa animadamente con diversos problemas particulares que —importantes e interesantes en sí— no pueden solucionarse mientras el problema de la esencia de la obra literaria no se solucione. Esta investigación está enfocada a resolver la cuestión central de este problema.

La meta que nos hemos propuesto es suficientemente modesta. Por el momento queremos sólo proveer una “anatomía esencial” de la obra literaria; pues únicamente cuando lleguemos a las conclusiones de este estudio se abrirá camino hacia una consideración estética de la obra. Los problemas particulares de estética y teoría literaria que hoy día se investigan desde distintos ángulos quedarán fuera del alcance de nuestras consideraciones; los abarcaremos más tarde a la luz de las conclusiones del presente estudio. En nuestra opinión, aun la formulación de ellos dependerá de las conclusiones que aquí presentaremos.

Aunque llegamos a hacer afirmaciones básicas diferentes, naturalmente no despreciamos el significado para el desarrollo del saber literario de los resultados de otros investigadores. Sin embargo, hay cuestiones que no se resuelven si no se sigue el camino correcto. Exigimos un punto de arranque para los estudios literarios que sea fundamentalmente diferente de las tendencias psicológicas y psicológicas dominantes. Este nuevo enfoque de por sí conducirá a un refinamiento y a una modificación de los enfoques anteriormente preeminentes.

Mientras no asumamos una actitud fenomenológica hacia el objeto de nuestra investigación, dirigida hacia la esencia de la cosa, tendremos la tendencia de pasar por alto lo específicamente literario, de reducirlo a algo que ya sabemos. Tal es el caso de casi todas las consideraciones de la obra literaria. Están todas teñidas psicologicamente. Incluso en las obras que quieren romper con el psicologismo, por ejemplo, en la interesante obra de Von Dohrn: *Die Künstlerische Darstellung als Problem der Asthetik* (*La representación artística como problema de la estética*) o en la obra de Zygmunt Lempicki, *Wspowie uzasadnienia poetyki czystej* (*Tocante a la justificación de la poesía pura*), existe una fuerte tendencia a reducir una obra literaria a ciertos datos y relaciones psíquicas, y luego identificar a la obra literaria con ellos. De hecho, para algunos de los más sobresalientes investigadores parece axiomático que una obra literaria sea algo psíquico y no están dispuestos a escuchar sobre otra posibilidad. Nosotros, por lo contrario, creemos que se puede demostrar que la obra de arte literaria es un objeto con una estructura totalmente peculiar, que también nos interesa por las otras razones mencionadas ya en esta introducción.

§2. Delimitación provisional de la gama de objetos

Para empezar determinaremos provisionalmente, por medio de una serie de ejemplos, la gama de objetos que queremos investigar. Lo haremos “provisionalmente” —esto es, desde el principio estaremos dispuestos a cambiar la definición de la gama de objetos si en el curso de la investigación esta posibilidad se presenta como necesaria—. De esta manera se le confiere a la investigación cierta dirección, pero se le puede modificar en cualquier punto. Una definición final de la gama de obras literarias presupone comprenderlas y conceptualmente definir su esencia. Esto será posible solamente al terminar este estudio.

Si escogiéramos nuestros ejemplos según el concepto corriente (no claro y quizá totalmente falso) de la obra literaria, podríamos enumerar obras de todos los géneros literarios. Por el momento, entonces, *La Iliada* de Homero tanto como la *Divina Comedia* de Dante, cualquiera de los dramas de Schiller o cualquier novela de Thomas Mann, por ejemplo *La montaña mágica*, o un cuento cualquiera o un poema lírico, se aceptarán como una obra literaria. No queremos, sin embargo, considerar solamente las obras de alto valor literario o cultural como obras literarias. Esto sería una equivocación. Todavía no sabemos lo que distingue una obra de valor de una que no lo tiene, ni sabemos aún lo que quiere decir eso de que una obra tenga valor —y en particular, valor literario—. Además, no es obvio por qué no debe haber obras literarias “malas” o de poco valor. Es nuestra intención mostrar la estructura básica común a todas las obras literarias sin considerar el valor que posiblemente tengan. Tenemos que escoger obras como ejemplos para nuestra investigación también entre las producciones que, según la opinión general, no muestran ningún valor, como, por ejemplo, una novela policiaca “por entregas” o un poema amoroso de un adolescente.

Junto con los casos que hemos mencionado hay otros que no debemos descuidar, aunque dudemos que tengan algo que ver con la “obra literaria”. Estos son, por ejemplo, las llamadas “obras científicas”, fácilmente distinguibles de las llamadas *belles-lettres* que son el objeto de nuestro estudio; sin embargo, se habla de ellas frecuentemente en términos literarios, si tienen valor literario en algún grado o si no lo tienen. La implicación es que sí existe un punto en que se puede comparar la obra científica con la obra de *belles-lettres* y que en algún sentido son esencialmente la misma cosa. Han de considerarse también artículos periodísticos, así traten de acontecimientos o problemas importantes o se ocupen de asuntos policiacos, y de igual manera los diarios, las autobiografías, las memorias, etc. Otro tipo de obras que suscitan preguntas son aquellas proporcionadas por el cine, (las comedias, dramas, etc.) las pantomimas y las obras teatrales.

Vamos a volver la vista ahora hacia la primera serie de ejemplos y hacer uso de ellos para descubrir la estructura básica de la obra literaria. Comenzaremos con una consideración sobre algunas cuestiones preliminares que, como veremos más tarde, son los problemas centrales.

§3. El problema del modo de ser de una obra literaria

La primera dificultad que encontramos es la que nos ofrece la pregunta: ¿dentro de qué clase de objetos incluimos la obra literaria, dentro de los reales o de los ideales?

La división de objetos entre lo real y lo ideal parece ser la división más general y, a la vez, la más completa. Además, se puede creer que resolviendo este problema se producirá algo conclusivo acerca de la obra literaria. La solución, sin embargo, no es fácil. La razón es doble: en primer lugar, a pesar de algunos intentos significativos, tanto la definición de los objetos reales como la de los ideales, con respecto a su modo de ser, no es nada conclusiva; en segundo lugar, no está claro de inmediato lo que es, de hecho, la obra literaria. Aunque por el momento tengamos que contentarnos con los conceptos insuficientemente aclarados para poder decidir si la obra literaria es un objeto real o si es ideal, los fallidos intentos de decidir nos convencerán de que nuestro conocimiento de la obra literaria es inadecuado y nada claro.

Hablamos aquí de objetos reales e ideales solamente como de algo que es en sí ópticamente autónomo y, a la vez, ópticamente independiente del acto cognoscitivo dirigido hacia él. Aunque no se quisiera coincidir con la idea de la autonomía óptica de objetos ideales, se tendría, no obstante, que distinguirlos de objetos reales, así fuera solamente porque estos últimos tienen su origen en un punto de tiempo, existen por un lapso, posiblemente cambien durante el transcurrir de su existencia y, por fin, dejen de existir. Nada de esto puede decirse de objetos ideales.

En relación con su “atemporalidad”, los objetos ideales no son sujetos del cambio, aunque todavía no es claro cuál es la base de su inmutabilidad. Los objetos reales, por el contrario, indudablemente pueden cambiar —precisamente lo que hemos afirmado— y de hecho cambian, aunque es cuestionable si siempre tienen que cambiar esencialmente.

Ahora bien, dándolo por sentado, nos preguntamos si una obra literaria concreta, digamos, *Fausto* de Goethe, es un objeto real o ideal. De inmediato nos convenceremos de que no sabemos cómo resolver este problema de “o/o”, debido a que hay varios argumentos convincentes respecto a cada una de estas dos posibilidades mutuamente excluyentes. El *Fausto* de Goethe llegó a ser en un punto preciso en el tiempo; podemos proporcionar también, con cierto grado de certeza, la época de su formación. Todos están de acuerdo en que *Fausto* ha existido desde el momento de su formación, aunque no entendemos cabalmente lo que quiere decir eso de hablar de su existencia. Con bastante menos seguridad estaríamos de acuerdo en que desde el tiempo de su formación esta obra maestra de Goethe haya estado sujeta a cambios de algún tipo o en que vendrá el tiempo en que dejará de existir. Sin embargo, nadie disputaría el hecho de que es posible cambiar una obra literaria si el autor mismo o el editor de una nueva edición quiere suprimir un pasaje o introducir otro. A pesar de esto, la obra literaria puede quedarse la misma, siempre y cuando los cambios no sean demasiado extensos. Luego, con base en estas aseveraciones, se tiene que considerar una obra literaria como un objeto real. Pero, a la vez, ¿quién quisiera negar que este mismo *Fausto* es un objeto ideal? Porque, de hecho, ¿qué más es esta obra sino una multiplicidad de enunciados determinadamente ordenados? Mas, el enunciado, la oración gramatical, no es nada real, como se observa con frecuencia, si es que no se supone que es un sentido sin ideal, específico, construido de un tejido de conceptos (*Bedeutungen*) que, tomado como un conjunto, forma una totalidad, un *sui generis*. Si la obra literaria hubiera de tomarse como un objeto ideal, sería inconcebible que llegara a ser en un tiempo dado y luego cambiara

durante el devenir de su existencia, como en realidad es el caso. A este respecto la obra literaria difiere radicalmente de otras objetivaciones ideales, tales como un triángulo, el número cinco, la idea de un paralelogramo, o la esencia de lo rojo. Parece que frente al problema ambas soluciones contrastadas son insostenibles. ¿Será posible que hayamos llegado a este paso solamente porque hemos considerado, falsamente pero no a propósito, como una parte o una característica de la obra literaria lo que es en realidad ajeno a ella? Si acaso pudiéramos corregir esto, posiblemente podríamos encontrar solución. Y, debido a que el origen temporal de una obra literaria está más allá de las dudas, puede ser razonable desechar la idea de que los enunciados ideales constituyen una parte de la obra literaria, y simplemente considerar la obra literaria como un objeto real. Una reflexión más disciplinada, sin embargo, mostrará nuevas dificultades, sobre todo cuando, en compañía de los psicólogos, se niega la existencia de conceptos ideales y, en relación con lo anterior, se afirma que éstos no ayudan al lector en la comprensión de la obra literaria. Tenemos que especificar mejor.

§4. Concepciones psicológicas y el problema de la identidad de la obra literaria

¿Qué es lo que queda si se aceptan ambos supuestos mencionados arriba? A primera vista, nada sino un conjunto o una multiplicidad de grafías impresas o escritas (o, si la obra es leída en voz alta, “sonidos verbales”). Una revisión más cuidadosa revelará no un único conjunto sino tantos como el número de copias de la obra. Los elementos y los arreglos de los conjuntos particulares pueden ser muy similares entre sí. Pero, si no hay más que esta similaridad entre las distintas copias para unirlas en la misma obra (por ejemplo, una novela) no habrá suficiente base para pensar en ellas como “copias” de una sola novela. Luego, se tendría que hablar no de una sola

obra literaria (por ejemplo, *La montaña mágica*) sino aceptar como obras tantas copias como haya.

Tal vez se pudiera superar esta dificultad afirmando que las grafías impresas sirven solamente para comunicarnos con la obra literaria o conocerla; no siendo otra cosa, esta última, sino lo que el autor experimentó durante el proceso de su creación.

Si este punto de vista fuera correcto, entonces, en términos de los supuestos mencionados arriba, sería imposible mantener comunicación directa con la obra o conocerla. ¿Puede un conjunto de manchitas negras sin sentido —ya que es exclusivamente con ellas con lo que tenemos contacto— capacitarnos para comprender las experiencias de otro? Nadie estaría de acuerdo con esto. Se pudiera responder que, mientras los caracteres en sí son sin sentido, en el sentido de que el “sentido ideal” es una ficción “científica”, siempre son más que simples manchitas negras. Gracias al hábito o a la convención estas manchas “se enlazan” con ideas nuestras correspondientes, y en este caso imaginamos lo que estos caracteres denotan, o sea, las experiencias del autor. Durante el proceso, experimentamos aun otros “estados psíquicos” producidos por estas ideas.

El argumento no cambia en lo absoluto nuestra opinión. La razón es que todo lo que nos sería directamente accesible —excepto por los caracteres percibidos— serían solamente nuestras ideas, pensamientos o, posiblemente, nuestros estados de ánimo. Nadie querría identificar los contenidos psíquicos concretos que experimentamos durante la lectura con las ya caducas experiencias pasadas del autor. Así que, o la obra no es directamente comprensible, o es idéntica a nuestra experiencia. Sea lo que fuere, el intento de identificar la obra literaria con el conjunto de las experiencias psíquicas del autor es absurdo. Las experiencias del autor dejan de existir en el momento en que la obra creada por él llega a existir. Asimismo, no hay ninguna manera para fijar estas experiencias, que por su propia naturaleza son transitorias, de manera que continúen existiendo después de haber sido experimentadas. Además de esto, sería totalmente incomprensible no incluir en la novela de Reymont, *Los campesinos*, su experiencia respecto de un dolor

de muelas que pudo haber experimentado mientras escribía la obra, mientras que, por otro lado, nos sentimos justificados en considerar como parte de la novela los deseos de un personaje, Jagusia Boryna, mismos que el autor mismo no experimentó, ni pudo experimentar.

Pero, si excluimos las experiencias del autor de la obra creada por él, entonces, según estos supuestos, lo que queda de la obra son solamente las grafías individuales impresas en el papel. Tendremos que aceptar, pues, la consecuencia ya mencionada arriba de que la *Divina Comedia* no sea sólo una sino muchas, tantas como copias existentes hay en un tiempo dado. Además, las más de las opiniones sobre la obra literaria que se han sostenido hasta ahora como correctas vendrían a ser totalmente falsas y sin sentido, mientras otras opiniones, absurdas en extremo, por ejemplo, que las obras literarias se distinguen entre sí de acuerdo con su composición química y el grado en que llevan la influencia de los rayos del sol, serían totalmente correctas.

El punto de vista de que la obra literaria no es más que el conjunto de las experiencias del lector, experimentadas durante la lectura de la obra, es igualmente falso, y sus consecuencias, absurdas. Tendría que haber, entonces, muchos diferentes Hamlets. El grado en que se habrían de diferenciar se derivaría del hecho de que las diferencias entre las experiencias de los distintos lectores no brota solamente de lo accidental, sino de profundas razones subyacentes, tales como el nivel cultural del lector, su personalidad, el ambiente cultural en su época y sus orientaciones religiosas, su sistema de valores, etc.; a tal grado de que cada nueva lectura produciría una obra radicalmente nueva. Además se tendrían que mantener como verdaderas muchas aseveraciones falsas. Por ejemplo, *La montaña mágica* de Thomas Mann no podría existir como una totalidad uniforme, puesto que es casi imposible que exista una persona capaz de leer esta novela en una sentada, sin dejarla. Así, quedarían solamente pedazos desconectados, y sería difícil entender por qué éstos debieran ser partes de una misma obra. O, si no, las diversas opiniones de las obras

literarias particulares tendrían que ser falsas o disparatadas. Por ejemplo, ¿qué quiere decir que *La Iliada* está escrita en hexámetros? (¿Puede una experiencia o un estado psíquico escribirse en hexámetros o en la forma de un soneto?) Estos son disparates, y los mencionamos solamente para mostrar cuáles son las consecuencias a que se llega si se toma en serio el concepto psicológico de la obra literaria, si no nos queremos quedar en puras generalidades. De hecho, se puede cuestionar si hay obras literarias que existen en sí, o de por sí, o si ellas son, en algún sentido “puras ficciones”; no se puede, sin embargo, colar en una obra elementos que son ajenos a ella, aquellos que nunca tenemos en mente cuando hablamos de obras literarias o cuando hacemos juicios sobre ellas. Si aplicamos a una obra en particular los juicios que brotan del concepto psicológico de la obra literaria, éstos se ven como absurdos.

Si queremos evitar lo absurdo y mantener nuestra aseveración de que cada obra literaria es algo en sí, que es única e idéntica consigo misma, parece que tenemos que considerar el estrato de palabras y enunciados significativos como componentes de la obra literaria. Si éstos son objetividades ideales, el problema del modo de ser de la obra literaria nos vuelve con toda agudeza. Sin embargo, se nos abre un camino posible, y no lo queremos desatender, aunque sea solamente para retar a la línea de argumentación presentada arriba.

§5. La obra literaria como un objeto “imaginacional”

La posible objeción a que nos hemos referido es ésta: las dificultades que se describen en los párrafos anteriores brotan de una falsa interpretación de aquel punto de vista que ve la obra literaria como un conjunto de datos psíquicos experimentados por el autor durante la creación de la obra. La preocupación, de hecho, no concierne al correr de la conciencia, o sea,

al estar experimentando algo, sino a aquello a lo que estas experiencias subjetivas se refieren, esto es, los objetos de los pensamientos e ideas del autor. Estos objetos —ciertas personas y cosas cuyos destinos se relatan en la obra— se constituyen en lo que es esencial en la estructura de la obra literaria. Son estos objetos lo que radicalmente diferencia a dos distintas obras literarias una de la otra; sin estos objetos tales obras literarias serían imposibles. Estos objetos son a la vez totalmente diferentes de las grafías impresas y de los sonidos verbales, así como de los enunciados mismos —sea como sea que éstos se entiendan—. Por otro lado, no son algo ideal sino son, se pudiera decir, formas de la fantasía libre del autor, son objetos puramente “imaginacionales”, que dependen enteramente de la voluntad del autor y *eo ipso* no son separables de las experiencias subjetivas que los crearon. Por ser tales hay que considerarlos como algo psíquico. Es fácil de entender, entonces, cómo una obra literaria —sujeta como está al *sic iubeo* del autor— puede originarse en el tiempo, sufrir cambios de distinto tipo y desaparecer. Contrariamente a la variedad de copias o lecturas individuales, la unidad y la singularidad de la obra literaria se aseguraría por virtud de la identidad de estos “objetos imaginacionales”. Así que, para asegurar la singularidad de una obra literaria y su identidad no se tendrían que buscar hipótesis cuestionables acerca de la idealidad del sentido de los enunciados.

Sin embargo, aun este concepto —por lo menos en la formulación que le dimos, y los supuestos² concomitantes— es insostenible. Ignora, sobre todo, la dificultad principal que aparece como resultado de la exclusión de las unidades ideales de sentido de la estructura de la obra literaria y la negación de su existencia. Sin lugar a dudas, es cierto que los objetos representados en la obra literaria se constituyen en un elemento importante e indispensable para la obra. No obstante,

² Se entiende por “supuesto” lo que algunos llaman “presupuesto” y otros “presuposición”, o sea, lo que se da por sentado para iniciar el proceso de pensar.

tan pronto como los limitamos a “objetos imaginacionales” (y esto todavía es muy ambiguo) en el sentido que sean componentes de la vida psíquica del autor, y si simultáneamente tenemos que aislarlos de alguna manera de la vida concreta, surge un problema insoluble, dados los supuestos declarados, respecto a cómo será posible alcanzar estos “objetos imaginacionales” como entidades idénticas y cómo garantizar su identidad. Porque no es como si los objetos representados fundaran la identidad de la obra; todo lo contrario, estos objetos mismos tienen que fundarse en la identidad de la obra. Según los supuestos del punto de vista que estamos examinando, hay solamente dos dominios básicos de objetos existentes: cosas físico-materiales e individuos psíquicos, junto con sus experiencias y estados de ánimo. Los objetos representados en una obra literaria no pueden incluirse en ninguna de estas dos esferas de existencia: no pertenecen a la esfera psíquica, debido a que —a pesar de que se les llame “objetos imaginacionales” u “objetos de fantasía”— se contrastan con las experiencias subjetivas y, por eso, de hecho, son eliminados de la esfera de los objetos psíquicos. Esta eliminación sería indispensable si, como unidades idénticas, en contraste con el conjunto de las experiencias psíquicas individuales, se encuentran en la identidad de la obra literaria. Tampoco pueden incluirse estos objetos en la esfera de los objetos físicos, debido a que son “meros objetos imaginados”, o sea, básicamente nada. De hecho, se pudiera afirmar, con base en una reflexión superficial, que en relación con los dramas y las novelas “históricas” y obras semejantes, los objetos representados son idénticos a personas, cosas y destinos que una vez verdaderamente existieron. No obstante, al examinarla más de cerca, esta identidad no puede ser mostrada, ni puede aplicarse este argumento a todas las obras literarias. La razón es que hay muchas obras que presentan objetos totalmente ficticios, que no son “históricos” en ningún sentido. Lo que habla más persuasivamente contra la supuesta identidad de algunos objetos con la historia es que se pueden comparar objetos representados de esta manera (por ejemplo, Julio César en la obra de Shakespeare)

con los objetos “reales” correspondientes y mostrar una notable diferencia entre ellos. Sin embargo, si cada objeto representado (sea “histórico” o no) difiere radicalmente de cada objeto real, y si depende en su ser y esencia solamente de los pertinentes conjuntos de experiencias del autor, entonces, según estos supuestos no solamente sería imposible encontrar dónde pudieran ser independientes, sino que, a la vez, su propia identidad y singularidad exigirían fundamento. Debido a que es necesario concebirllos desde dentro de las experiencias subjetivas, como si fueran llevados por ellas, y debido a que, según esta perspectiva, no hay otro enfoque sino el de las experiencias subjetivas del autor, su identidad tiene que basarse solamente en estas experiencias. Estas experiencias son, sin embargo, unidades individuales, que se distinguen cualitativamente entre sí y, por eso, todo lo que se constituye como parte de ellas, o que encuentra la fuente de su existencia solamente en ellas, tiene que ser tan individual como la experiencia misma y tiene que ser diferente de todo lo que tiene su fuente en otra experiencia o que sea un componente de ella. Sería, pues, no solamente imposible para el lector aprehender la “objetividad imaginacional” concebida por el autor, sino también sería imposible para el autor imaginar repetidamente el mismo objeto. ¿Cómo, entonces, según estos supuestos, se pudiera hablar de un mismo Julio César como el personaje representando en un drama shakespeareano?

De esta manera el intento de salvaguardar la unidad y la identidad de la obra literaria también falla. Nos queda solamente una salida de esta situación difícil, a saber, admitir la existencia de unidades ideales de sentido y, sin embargo, no incorporarlas en la obra literaria —para evitar las dificultades mencionadas arriba— sino pedir su ayuda solamente para el propósito de asegurar la identidad y la unidad de la obra literaria. Cómo se implementaría esta idea está por verse en el curso de nuestra investigación. Si este intento falla también, y si a la vez se nos hace obvio que se pueden afirmar solamente dos esferas de objetos, los reales y los ideales, entonces el problema del modo de ser de una obra literaria y su identidad

no admitirá una solución positiva, y se tendría que negar por completo la existencia de una obra literaria.

Las deliberaciones presentes no solamente arrojan luz sobre las dificultades con que una teoría literaria tiene que contener, sino también muestran que nuestro conocimiento tocante a la esencia de la obra literaria no es nada claro y sí muy incierto. Desconocemos cuáles son los elementos que se deben incluir en ella. ¿Las unidades de sentido de los enunciados? ¿Los objetos representados? ¿Otros elementos todavía no considerados? ¿Una combinación de todo aquello? Tampoco es nada claro, hasta este momento, cuáles son las propiedades específicas de los elementos que han de ser considerados. Y, si un gran número de ellos ha de participar en la estructura de la obra literaria, la manera en que se combinan en una sola obra literaria tampoco es entendida en este momento. Pero su modo de ser y la base de su identidad también son dependientes de la estructura esencial de la obra literaria. Si los problemas que hemos considerado arriba han de ser resueltos, es necesario, por el momento, que se les ponga de lado mientras volvemos la atención directamente a la obra literaria para analizar su estructura fundamental, tal como se nos presenta en una serie de ejemplos concretos. Seremos, entonces, capaces de transitar de las generalizaciones vagas con que hasta el momento hemos tenido que quedar contentos, hacia situaciones concretas. Para este fin, todo lo que impide la vista tiene que ser quitado desde el principio. En particular, determinar lo que indudablemente no pertenece a la obra literaria, sin tomar en cuenta lo que sea la obra literaria en sí. A este respecto los resultados de la discusión que hemos realizado hasta aquí nos serán útiles.

Como ya quedó dicho, el estudio directo y reflexivo de las obras contribuye profundamente a la educación humanística y estética. Se fomentaría aún más la actual tendencia de rechazo a los estudios literarios si éstos consistieran en un aprendizaje, poco útil, de historia literaria o en una exposición de teorías literarias.

La literatura no puede vivir aislada y a espaldas de nuestra sociedad, cada vez más interesada por las aplicaciones técnicas de la ciencia y por el ideal de la uniformidad del consumismo económico, sino que su presencia queda justificada más que nunca como cúmulo de los ideales y del esfuerzo humano por crear una visión del mundo a través de la conciencia y de la fuerza del talento de los escritores.

La lectura directa y reflexiva tiene por objeto explorar el mensaje del autor en totalidad y situarlo en su condición humana. El escritor no es un ser encerrado en sí mismo, sino un indicio del destino colectivo hombre-mundo. Por lo tanto, la explicación de una obra, además de la exploración de los valores estilísticos, es un ejercicio crítico que responde a la inquietud del hombre por encontrar una respuesta a determinadas situaciones vitales en cada época.

En cuanto que los buenos escritores están dotados de una sensibilidad especial, podemos seguir, a través de sus obras, la historia de los sentimientos humanos. De ahí que T. S. Eliot, a pesar de haber creado una literatura de gran-

des valores estéticos, decía que «la grandeza de una obra literaria no puede medirse sólo desde el punto de vista estético». Dentro de esta perspectiva surge la crítica filosófica de posguerra. Sartre, Blanchot, G. Poulet, Richard, se preocupan por encontrar en la literatura una base filosófica, en cuanto que son muchas las obras que contienen una representación o una recreación del mundo. En su *Teoría de la novela* y también en *Significación actual del realismo crítico*, Lukács insiste más en los contenidos ideológicos de la literatura que en los valores estéticos. Esta interpretación de la literatura arranca de Marx Wundt, para el cual la creación literaria se acercaba a la filosófica: «Una poesía no llega nunca a comprenderse en toda su profundidad cuando no se comprende también la concepción del mundo que alienta en ella».

Ahora bien, la literatura no da soluciones a las preguntas más inquietantes. El escritor lanza un mensaje abierto, y cuanto más intemporal y más humano, tendrá más validez universal. Pero puede producir influjos y transformaciones en la sociedad, y así Dickens ha hecho más en favor de los desamparados que todo el parlamento inglés de su tiempo.

El escritor puede tomar conciencia de una situación de injusticia y comprometer su actividad creadora con un ideario político. Como se sabe, éste es el único sentido que admitía Sartre, y que lo ha expuesto en su libro *¿Qué es la literatura?* Para éste, como para los críticos marxistas (Lukács, Goldmann, B. Brecht) la literatura está determinada en cada época por las relaciones entre las clases sociales. Desde este punto de vista, es comprensible que hayan prestado mucha atención a las obras que sirven de instrumento a la acción directa revolucionaria.

Me saldría de los límites de este estudio si continuara reflexionando sobre la función intelectual, humanística y social de la literatura. Lo evidente es que la literatura posee un carácter pluridimensional. Ante la crisis que atraviesan los estudios literarios y ante la incesante pregunta para qué sirve la literatura, los profesores tienen la obligación de iniciar a los alumnos en la significación de los textos literarios, tanto en el marco del humanismo como en el de la vida de la comunidad social. La fórmula de Tai-

ne me parece exacta: «la littérature est une psychologie vivante».

Comentar un texto, además de precisar la significación en el contenido, en cuanto que el mensaje escrito entra dentro del acto de la comunicación, implica esclarecer la situación en la que se sitúa el autor. Debemos reconocer que las obras literarias, aunque no indispensablemente, representan de alguna manera la civilización de una época, la visión del mundo y de la conducta humana, las costumbres y los hechos.

En cuanto que la literatura entra en relación con el contexto de una colectividad, será preciso, en muchos de los textos seleccionados para el comentario, que el estudio rebase el enfoque interno, que es el propiamente intrínseco al ejercicio literario, para prestar atención al nivel histórico-didáctico, que establecerá las referencias necesarias con el contexto histórico-social, cultural, ideológico, artístico, etc.; referencias a noticias biográficas, a la conservación y transformación de la obra, fuentes, etc.

Pero una obra literaria esencialmente se define por sus valores estéticos. De hecho, existen obras literarias sin referencias externas, casi aisladas de la situación histórica-social e incluso muy desviadas de los usos cotidianos de comunicación lingüística. Son textos sin circunstancias coadyuvantes. En estos casos, la comprensión del texto sólo puede conseguirse desde los procedimientos lingüísticos del mismo texto, desde la complejidad de los elementos más técnicos de la lengua. Las obras que prescindan de los aspectos culturales no lingüísticos buscan única y deliberadamente lo lingüístico, los artificios literarios, como muchos de los poemas de Valéry.

Fundamentalmente, la explicación del texto se debe orientar e instalar en torno a la forma. Para definir su valor expresivo y para explicar su significación y su secreto hay que sumergirse en la *literariedad* del texto y reconstruir el acto de creación, pero sin perder nunca de vista la interdependencia entre expresión y contenido.

Sin embargo, tenemos que llegar a una conclusión de síntesis. El estudio de los textos literarios debe abarcar dos aspectos: el elemento humano y el hecho artístico. En el plano humano la literatura aporta sus contribuciones

en dos niveles: a) en el nivel individual contribuye a la formación del espíritu del hombre; b) en el nivel social contribuye a los ideales más nobles: la libertad, la solidaridad del sentimiento humano, la dignidad de los códigos morales. Por lo tanto, a través del estudio directo de los textos sacamos a la literatura del anacronismo de las aulas magistrales; la libramos del peso del aprendizaje memorístico, además de devolverle uno de los fines que ya le habían concedido los clásicos: ser útil a la comunidad. En el plano artístico hay que dirigir toda la atención hacia la caracterización formal del texto.

¿Qué hace que un enunciado o un mensaje sea una obra de arte? Si tenemos en cuenta que lo que diferencia al lenguaje literario son los medios de embellecimiento y las desviaciones semánticas, con respecto a la norma común establecida, el análisis de un texto requiere, como dice R. Jakobson, «una consideración profunda de su función poética».

La poética de Jakobson se basa fundamentalmente en la descripción de los valores intrínsecos de la obra literaria, de la arquitectura formal (las recurrencias, los paralelismos, las simetrías). Pero un mensaje poético tiene otros componentes (referenciales, emotivos, connotativos, etc.), es decir, que las estructuras poéticas sólo son pertinentes cuando tienen una función en la comunicación. Precisamente en esto reside el objeto del comentario de texto: en saber qué es lo específico de esta comunicación, en determinar las relaciones intrínsecas entre estructuras y significaciones, en describir el dispositivo expresivo que presenta y apreciar sus efectos en relación con el contenido temático.

2

PARADIGMA
DE LA EXPLICACIÓN DE TEXTOS

En el conjunto de métodos y procedimientos de análisis (el método lingüístico, el método psicoanalítico, el método sociológico, la crítica temática, el análisis estructural, el análisis estilístico), resulta difícil para el lector no familiarizado en temas de teoría literaria adaptar el método a cada tipo de texto o conseguir un esquema que convenga a los textos más diversos.

Si se hiciera una síntesis de todo lo que se dice sobre el estudio de los textos literarios, habría que señalar el hecho de que todo proyecto de estudio de estilo gira en torno a dos temas: primero, la necesidad de la lectura inmanente; segundo, el derecho de cada lector a una libertad de contacto personal con la obra. Se debe no sólo respetar, sino también incitar al lector, en el primer contacto con el texto, a que exprese las primeras impresiones que suscite en él.

La lectura inmanente tiene por objeto tratar de comprender el texto desde el interior, excluyendo todo lo que le es ajeno. De esta manera se reducirá el papel de la historia literaria en beneficio de una enseñanza de la literatura más abierta a los problemas teóricos y metodológicos internos.

Sin embargo, no hay un método bien definido para el tipo de lectura preconizado por aquellos que piden que se reconozca el derecho al contacto personal, más directo y subjetivo, con el mundo de la creación literaria. Se propone el método impresionista, pero este método, fundado

solamente sobre las intuiciones e impresiones, resulta peligroso.

Por lo tanto, el paradigma que se establece a continuación tiene como objetivo encauzar la labor intelectual de los estudiantes, ayudarles a desarrollar su capacidad discursiva y crítica, sin que se pierdan en el complejo panorama de métodos de aproximación al texto. Por ser lo más práctico, tratamos de establecer un proyecto que sintetice las diferentes perspectivas de análisis, de las que se extraerá un objeto común: dar razón de la interdependencia entre la expresión y el contenido de un enunciado.

1. La explicación filológica y literaria

El comentario filológico será necesario en ciertos casos bien precisos: cuando hay una distancia considerable entre la lengua del autor y la nuestra o cuando existe un alejamiento de la lengua del escritor respecto a la de su tiempo (en este caso suelen aparecer voces arcaicas, dialectales o neologismos). En todo caso, la explicación filológica debe limitarse sólo a lo preciso para no desviar demasiado la atención del comentario literario.

También cabe aquí la explicación literaria. Se trata de determinar el contexto literario en que surge la obra y señalar cuáles son las normas y códigos literarios de la época en que aparece el texto, objeto de comentario.

2. La organización de las partes del texto.

El tipo de escrito

1. Este primer punto está orientado al estudio del planteamiento que el autor ha hecho en el texto. En esta primera aproximación quedará, pues, fijado el número y el orden de las partes, sus límites estructurales y el contenido de cada una de ellas.

La comprensión del texto es la culminación de una buena lectura; por lo tanto, la primera tarea del comentarista es abandonarse a la curiosidad como lector y mante-

ner una actitud de receptividad de las impresiones que el texto va a ejercer sobre él.

En cuanto que el autor se dirige al lector mediante diversos intereses (humanos, sociales y estéticos) éste debe dejarse impresionar a través de una lectura capaz de revelar múltiples significaciones que contiene el texto.

Después de una lectura atenta del texto, el alumno delimitará las partes que lo componen, indicará, siguiendo en este caso el apartado denominado *dispositivo externo* de la retórica clásica, la idea o ideas que se expresan en cada una de estas partes.

2. En tanto que las diversas partes de un escrito exigen fundamentos diversos, se aconseja relacionar los distintos aspectos del contenido con el tipo de escrito que el autor emplea para llegar a la conclusión sobre la adecuación contenido-forma.

El texto pertenece a un género literario estrictamente codificado (el soneto, el drama) o relativamente libre (la novela, el ensayo). Se deben determinar las características lingüísticas según el tipo de escrito, y discernir el tono dominante (lírico, irónico, patético, narrativo, descriptivo) en relación con el género a que pertenece el texto.

3. Análisis de la función de cada una de las partes en relación con el contenido del discurso: Presentación, Desarrollo (iniciación, núcleo), Conclusión.

La presentación tiene por objeto motivar al lector hacia la orientación de un contenido temático. Con el desarrollo temático el autor pretende captar el interés del lector en un movimiento ascendente que va desde el desarrollo inicial al núcleo de la acción o del sentimiento. En la última fase de elaboración del discurso el autor trata de conseguir un alto grado de credibilidad, de convicción, mediante la reflexión y enjuiciamiento crítico de lo expuesto.

3. Análisis lingüístico

En la práctica del comentario de textos debe evitarse la tajante disociación de los términos lengua y literatura. El lenguaje literario, igual que el usual, es tanto comuni-

cación como expresión, aunque con diferentes fines. Pero esencialmente lengua y literatura no son más que dos caras de una misma cosa. Los textos, tanto los utilitarios como los literarios, son realidades lingüísticas. Lo que hace el escritor es crear unas ideas que estructura lingüísticamente conforme a su intención comunicativa. En este sentido han de entenderse las siguientes palabras de Jakobson: «Los recursos poéticos ocultos en la estructura morfológica y sintáctica del lenguaje —en una palabra, la poesía de la gramática y su producto literario, la gramática de la poesía— han sido raramente reconocidos por los críticos y casi del todo olvidados por los lingüistas; los creadores, en cambio, han debido con frecuencia sacar de ellos un partido magistral».¹

Hay que tener en cuenta, al introducir en el dominio del análisis literario el concepto de estructura, que este elemento es un préstamo tomado de la lingüística. Pero la noción de estructura no será eficaz en la explicación de textos si no va acompañada de la noción de pertinencia y de la de función. Hay que subrayar que para el lingüista una estructura solamente es pertinente en la medida en que cumple una función en la comunicación lingüística. Por lo tanto, el problema no está en buscar estructuras en un texto literario (que son numerosas y de todas las clases), sino en descubrir cuáles son las funciones de estas estructuras y desde qué punto de vista son pertinentes. Es evidente que en una obra literaria solo son pertinentes aquellas estructuras que contienen una función estética. Nada se habrá hecho en la exploración de la significación de una obra literaria en tanto que no se haya demostrado que tal o cual estructura colabora en el efecto estético que aquélla produce. Como ya quedó dicho, hablar de función estética es lo mismo que hablar del efecto producido por la obra en el lector. Éste es precisamente el punto de partida de toda investigación estética: no hay interés estético si no se produce dicho efecto sobre el lector.

Insistimos en que todo texto es ante todo un conjunto de signos (palabras, frases, oraciones) a partir de los cuales el receptor construye significaciones y representacio-

1. R. Jakobson, *Essais de linguistique générale* (París, 1963, pág. 224).

nes. Puesto que el estudio lingüístico de un texto trata de explicar cómo lo representado se realiza en la lengua, esto nos lleva a distinguir varios niveles:

3.1.1. Nivel fónico

La entonación y la dicción constituyen variantes estilísticas que definen la expresión. El estudio de la dicción constituía una de las cuatro partes de la retórica.

La lengua dispone de una gama de variantes fono-estilísticas, entre las cuales cabe distinguir, siguiendo a Bally, los efectos naturales: el acento, la reduplicación, el alargamiento, la onomatopeya, la aliteración; y los efectos por evocación: acentos de clase social, de provincia, de extranjero, etc.

Los elementos fónicos de la lengua adquieren diferente relevancia según se trate de un texto poético, de un texto narrativo o expositivo. Todos los recursos de la lengua (por lo tanto, también los sonidos) son aptos para conseguir efecto estético. A este propósito escribe E. Alarcos, refiriéndose a las unidades fónicas: «estas sustancias puras sin valor significativo pueden cargarse de valor y significación cuando se emplean en el lenguaje poético».² Y estos valores los descubre en un poema de Dámaso Alonso, contribuyendo al conjunto de la comunicación estética. El propio Dámaso Alonso se esforzó en demostrar en el *Poli-femo* de Góngora la contribución de los efectos de las unidades sonoras vocálicas, especialmente en los momentos de mayor tensión, al reforzamiento de la significación poética de la obra.³

También tiene interés el estudio de las unidades prosódicas y suprasegmentales: el acento, la entonación.

En cuanto a la entonación es relevante literariamente hacer constar en qué partes predomina la entonación enunciativa y en cuáles predomina la exclamativa o la interrogativa, según la naturaleza del texto. Asimismo se de-

2. E. Alarcos, *El comentario de textos*, Ed. Castalia, Madrid, 1985.

3. D. Alonso, *Góngora y el Polifemo. Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*.

be señalar si la extensión de los grupos fónicos (extensos o cortos) encubre alguna intención.

Pero donde tienen más relevancia los hechos fónicos y prosódicos es en los textos poéticos, especialmente el análisis del metro, de la rima, de las homofonías y de las formas estróficas en cuanto que todos estos elementos poéticos se basan en la idea de la repetición. Todos estos recursos que la antigua retórica trataba como adornos, hoy en día, se estudian dentro de las estructuras lingüísticas. Para el comentario de este nivel (el estudio de la repartición de los sonidos, sus recurrencias y su valor simbólico) véase el libro indicado abajo.⁴

Sobre las figuras por recurrencia fónicas y prosódicas (rimas, asonancias, aliteraciones, grupos rítmicos, estrofas) se ha escrito mucho, pero merecen especial mención los libros señalados abajo.⁵

3.1.2. Nivel morfosintáctico

El estudio de los elementos lingüísticos de este nivel está en función de la intención comunicativa del autor, del tema del texto y de la clase de escrito (descripción, narración, diálogo, ensayo, etc.). Hay que tener presente que la posibilidad de elegir entre distintas estructuras sintácticas para expresar los mismos contenidos da lugar a diferentes estilísticas. Con la construcción de la frase se aborda una de las cuestiones más interesantes de la sintaxis del estilo. La retórica antigua ya observaba diferencias de estilo entre la oración simple y la compleja, entre la yuxtaposición, la coordinación, la subordinación, entre los encadenamientos y las rupturas, etc. Aunque no es posible reagrupar aquí todos los procedimientos, se tendrán en cuenta, en grandes líneas, los principales empleos de las estructuras morfosintácticas. Por ejemplo, las oraciones largas y complejas convienen a textos explicativos o de mucha elaboración mental. Es muy importante examinar la construcción de

4. Paul Delbouille, *Poesie et sonorités*, París, 1961.

5. Navarro Tomás, *Métrica española*, Nueva York, 1956 y R. de Balbín, *Sistema de rítmica castellana*, Ed. Gredos, 1968.

las oraciones (es decir, el orden de sus constituyentes y de las proposiciones, la relación entre los términos). Tanto las diferentes relaciones que se establecen entre las oraciones, como la naturaleza de las relaciones, pueden obedecer a intenciones estilísticas. Y así en la narración, si es simple sucesión de hechos, predominará la coordinación copulativa, y entonces puede aparecer el procedimiento denominado polisíndeton para producir un especial efecto estilístico. El uso de la coordinación presta mayor movilidad a la descripción, por medio de la ágil presentación, en sucesividad, de los elementos descriptivos. La coordinación adversativa algunas veces también añade expresividad. Otras veces la coordinación está ordenada de forma que refleje la progresión de los sentimientos. La yuxtaposición, aunque es una variante de la coordinación, guarda relación con la actitud contemplativa del autor. Para el estudio de la coordinación, como procedimiento literario, se recomienda el libro de Jean Cohen, indicado abajo.⁶

En lo que respecta a la estructura oracional, también hay que tener en cuenta que un elemento o un segmento oracional puede ir introducido en una oración por *conexión conjuntiva*, si sustituye a uno de sus constituyentes (por ejemplo, una subordinada reemplazando a un complemento directo o a un circunstancial) o por *expansión*, si prolonga uno de los constituyentes (adjetivo calificativo, complemento del nombre, proposición adjetiva, etc.).

El nombre necesita ser actualizado para funcionar en la oración. Los actualizadores, llamados determinantes, además de su función gramatical, pueden tener una función estilística. Y así los demostrativos, en sentido descriptivo, pueden aproximarnos lo evocado como una cámara en el movimiento del *travelling*: un desplazamiento en el sentido de la profundidad y de lo directo. Este efecto lo encontramos sabiamente empleado por Azorín.

En español, como en las demás lenguas románicas, el orden gramatical es lineal. En la construcción primero aparece el sintagma nominal (actualizador/determinante + núcleo + modificadores) y a continuación el sintagma

6. J. Cohen, *Estructura del lenguaje poético*, Gredos, 1974.

verbal. El orden lógico del sintagma nominal es aquel en el que el adjetivo sigue al sustantivo. Pero el lenguaje poético se caracteriza por desviarse de la norma. Y la norma del orden lineal que impone la gramática se realiza frecuentemente en poesía a la inversa. Al menos en el lenguaje literario español hay varios casos de inversión: el más usado es la inversión del epíteto. El adjetivo antepuesto, en algunos casos, tiene un valor más metafórico, y, en otros, un valor genérico; pospuesto, en cambio, la expresión de la cualidad puede adquirir un valor especificativo.

El uso de las distintas formas verbales depende del contenido que se desea exponer, por ejemplo, la mayor objetividad se consigue mediante el presente de indicativo. Mediante el aspecto se pueden conseguir importantes efectos estilísticos. Y así el tiempo narrativo por excelencia es el perfecto simple, mientras que el imperfecto es el tiempo propio de los tiempos descriptivos. En la narración importa fundamentalmente la acción, el movimiento, frente al estatismo y la simultaneidad de la descripción. Por eso en la narración predominan los períodos de proposiciones coordinadas y yuxtapuestas, mientras que la riqueza de la acción, la perspectiva temporal, los incisos aclaratorios y el análisis de los caracteres, exigen un período sintáctico fundamentalmente constitutivo por subordinación.

Los recursos expresivos de la modalidad oracional dependen de la intención del autor, del tema del texto y del tipo de escrito. El autor usará las oraciones enunciativas para enunciar tesis de absoluta objetividad; en cambio, usará las modalidades exclamativas, interrogativas o dubitativas para expresar ideas o sentimientos personales.

Aunque ya se dijo que las *recurrencias* (empleo reiterado de una misma forma o de formas análogas) merecen especial atención en el nivel fónico, en el plano morfosintáctico también conviene observar las estructuras basadas en el procedimiento de la repetición, las que presentan una disposición simétrica o una disposición correlativa, pues, además de marcar con fuerza una insistencia contribuyen a la coherencia del texto.

También hay que tener en cuenta las *rupturas*, es decir,

la introducción de elementos heterogéneos con relación al contexto: una palabra vulgar en un texto de nivel culto y tono grave, la introducción de una oración compleja en un discurso en el que predomina el asíndeton, el paso de la forma de *usted* al *tú*, etc.

3.2. *Semántica de la expresión*

3.2.1. Nivel léxico-semántico

En esa parte del comentario se estudiará toda la riqueza expresiva del vocabulario. Pero se debe partir para el análisis del componente léxico del tipo de escrito elegido por el autor y de la naturaleza temática. Es evidente que difiere el vocabulario empleado, por ejemplo, en un texto de carácter expositivo al de un texto descriptivo. En el poema lírico predominará el léxico connotativo; en el ensayo, en cambio, el autor utilizará el lenguaje denotativo. Hay obras en las que predomina la intención intelectual; en otras, la expresiva, dando lugar a diferencias de vocabulario. Dado que lo que diferencia la obra literaria es el desvío de la norma lingüística, se observarán todas aquellas desviaciones léxicas con las que el autor logra especiales efectos expresivos.

Hay que identificar el *nivel de lengua* (vulgar, familiar, común o estándar, culto), el *registro* (referente al sector social o profesional) y el *tono* a través del vocabulario. Estas tres características son muy importantes para la identificación semántica y estilística del texto.

3.2.2. Los campos semánticos

Los textos presentan significaciones agrupadas según ciertos campos semánticos, que se componen de una amalgama de objetos, de ideas y de sentimientos.

Se recomienda seguir para este apartado del comentario el método propuesto por el profesor Matoré.⁷

7. G. Matoré, *La méthode en lexicologie. Domaine français*, París, 1953.

A partir del estudio del vocabulario se puede intuir la estructura social de un período dado. Matoré distingue entre palabras *testigo* y palabras *clave*. En torno a las palabras *testigo* se organiza y se coordina la estructura lexicológica, mientras que las palabras *clave* expresan conceptos, sentimientos o ideas dominantes de una época social.

Es importante, pues, organizar el vocabulario del texto en torno a una cabeza de serie (palabras *testigo*) estableciéndose así una convergencia de diversas series nocionales. Las palabras *clave* se organizan mediante la distinción de términos *clave* principales y términos *clave* secundarios. El alumno tratará de sacar provecho estilístico a las palabras *clave*. Por ejemplo, el honor es una palabra *clave* principal en el teatro del Siglo de Oro y que comprendía el ideal socio-moral de entonces.

3.2.3. Los efectos evocadores

Esta fase constituye el campo propio de la semántica del estilo. Hay que tener en cuenta que las formas reflejan las situaciones en las que se actualizan, y su efecto expresivo depende del grupo social que las emplea. Cada palabra, cada estructura, pertenece a un estado determinado de lengua, a una clase particular del lenguaje. De modo que se deberá estudiar la lengua del texto en función de la clase o medio social que representa. Todos los recursos propios de la lengua (vocabulario, sintaxis, estilo) guardan directa relación con la actitud mental o social del medio representado. También se ha de tener en cuenta la época. Cada época representa variantes de la lengua, sobre todo en el léxico.

3.2.4. Significación emotiva de las palabras

En este apartado se debe considerar, siguiendo a A. Richards, que las palabras no sólo tienen un uso simbólico o referencial, sino también emotivo. En el texto, por lo tanto, se señalarán los diversos elementos y artificios lin-

güísticos que tienen la intención de originar tonalidades emotivas. A ejemplo de orientación pueden observarse las onomatopeyas, las voces eufónicas, los sufijos que añaden una nota emotiva, especialmente los diminutivos y los aumentativos, y aquellas palabras cuya función principal, según S. Ullmann, es expresar una evaluación emotiva (*bueno, horrible, etc.*), sin olvidar las expresiones prosaicas e incluso vulgares cuya presencia en la frase implique una expresividad. Pero hay otros recursos lingüísticos para poner de relieve la carga emotiva: el acento enfático, las reiteraciones, la hipérbole, la posición de las palabras en la oración, y especialmente los morfemas de intensificación.

3.2.5. Las desviaciones semánticas y otras figuras

Las figuras literarias que tanta importancia tienen en la antigua retórica, constituyen uno de los principales medios de la expresión literaria. También la estilística moderna les concede especial importancia. Estos modos expresivos tienen por finalidad embellecer y enriquecer el contenido de la expresión. Existen muchos manuales dedicados a la definición y clasificación de las figuras. Lo importante es advertir que la figura no consiste únicamente en la constitución lingüística del enunciado; sobre todo reside en una ruptura entre la forma y el contenido del enunciado. Por consiguiente, es de escasa utilidad una interpretación de las figuras fuera del contexto del acto comunicativo.

Proponemos el nombre de desviaciones semánticas para los *tropos* de la retórica tradicional (metáforas, sinécdoques, metonimias, perífrasis, hipérboles, ironías, etc.) porque modifican la significación de las palabras o dan como resultados cambios de significado.

Especial consideración merecen los equívocos que tienen su origen en la polisemia. Los equívocos (retruécanos, juego de palabras) no sólo añaden ingenio a la expresión, sino que, bien usados, también pueden aportar humor, ironía, énfasis, contrastes y otros valores estilísticos.

4. Análisis semiológico

Estudiados los aspectos lingüísticos en función de la intención del autor y del tema del texto, que también se podrá denominar semiología de la comunicación, reservamos este epígrafe para la semiología de la significación. Se trata de buscar en la obra las significaciones no aparentes, las no perceptibles desde el primer momento por los lectores, es decir las significaciones más profundas. Para ello, conviene distinguir tres tipos dentro de la semiología de la significación.

4.1. *Análisis semiológico genético*

Se trata de descubrir las relaciones entre la obra y el autor para llegar a una mejor comprensión del texto. Se señalarán solamente aquellos hechos que tengan pertinencia desde el punto de vista del funcionamiento de la obra.

Pero este análisis de los datos de la personalidad del autor, con fines de crítica literaria, inversamente nos lleva a su conocimiento a través de la obra. De manera que si el texto aportara datos suficientes para el psicoanálisis, se podría reconstruir a partir de él la psicología del autor.

4.2. *Análisis semiológico social*

Se estudiarán aquí las relaciones que enlazan el texto con la sociedad en la que le tocó vivir al autor. Se trata, pues, de explicar la obra a través de la sociedad. Es necesario aportar los medios necesarios para llegar al conocimiento de los condicionamientos sociales.

Pero también aquí se puede proceder a la inversa: por medio del texto literario el lector puede determinar las estructuras sociales de la época, llegando a fijar los rasgos socio-económicos, morales y culturales de cada clase social. Para una mejor orientación, sobre estos aspectos puede verse el libro, abajo indicado, de G. Mounin.⁸

8. G. Mounin, *La semiología*, Barcelona, 1972.

4.3. *Análisis semiológico literario*

A diferencia de los dos apartados anteriores que buscan una explicación de la obra fuera del texto, es decir, en el autor o en la sociedad, y que sólo proporcionan un conocimiento periférico y superficial del texto, se pretende buscar en la obra una explicación interna, inmanente, como ha señalado Leo Spitzer.⁹ Este modo de análisis completa los apartados anteriores y exige estudiar todos los procedimientos estilísticos empleados por el autor.

En los epígrafes dedicados al análisis lingüístico ya se prestó atención a los elementos que constituyen el objeto estético: recurrencias fónicas y prosódicas, recursos gramaticales y semánticos. Lo que se pretende en esta fase del comentario es dirigir todos los recursos lingüísticos, estéticamente relevantes, hacia el *étymon* espiritual de la obra, siguiendo la estilística genética de Spitzer y de D. Alonso. La obra es un pequeño cosmos, un todo, y sólo se puede penetrar en él tratando de reproducir la intuición que dio origen a la obra. Por lo tanto, el lector debe ser capaz de expresar y condensar todas las intuiciones profundas que le sugiere el texto.

En el estudio de los *estilemas* se procederá por medio de un doble movimiento: los aspectos excéntricos y particulares llevarán al factor nuclear, y de éste se pasará a los elementos excéntricos. Los *estilemas* sólo tienen valor si marcan relaciones de dependencias con el conjunto, pues en una obra literaria todos los factores se hallan orgánicamente estructurados y todos los recursos lingüísticos serán fijados en función del núcleo. Por eso, el lector debe descubrir las múltiples relaciones entre significante y significado, tanto en los nexos verticales como en los horizontales, en la terminología de D. Alonso.¹⁰ Debemos insistir en que todos estos elementos deben ser analizados en función del núcleo, del centro de la obra.

9. Leo Spitzer, *Stylistics and Literary History*, Princeton, 1948. Leo Spitzer, *Études de stile*, París, Gallimard, 1970.

10. Dámaso Alonso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, 1950.

5. Las connotaciones y la apreciación del lector

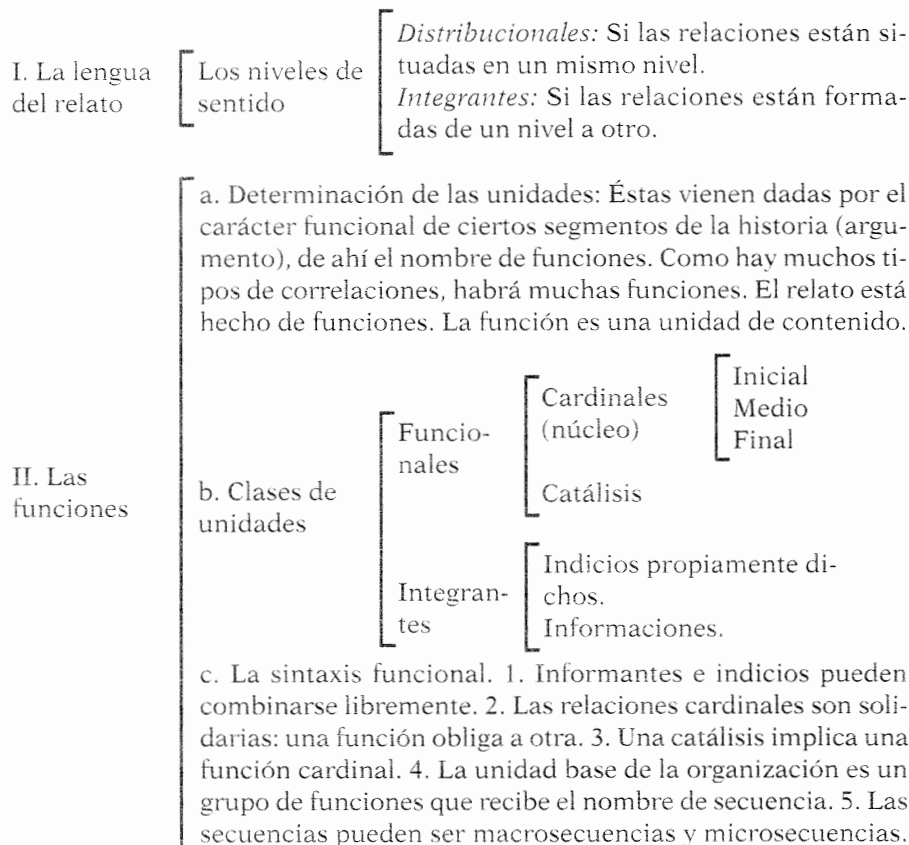
Con este último apartado del comentario se pretende descubrir el secreto más oculto del texto a partir del lector.

Muchos textos, a pesar de poseer estructuras identificadas como estilísticas, no producen sobre el lector el efecto particular que contienen otros. De modo que esta fase tiene por objeto que el lector exprese las relaciones, el efecto específico, estético, que le produce el texto, independientemente de lo retórico o ideológico. Este efecto se produce sólo si el lector participa de las connotaciones del autor. Las connotaciones son todos los significados añadidos al propio de una palabra: todo lo que sugiere, a partir del contexto en que es utilizada. Martinet las define como todo lo que un término puede evocar, sugerir, implicar, de manera neta o vaga, en cada uno de nosotros considerado individualmente. Es decir que el efecto del mensaje poético radica en la potenciación de las connotaciones. Por ejemplo, cuando Andrés Hurtado, el personaje principal de *El árbol de la ciencia* exclama: «-¡Yo, que me alegraría que cada una de ellas llevara una toxina que envenenara a doscientos hijos de familia!». El objeto principal de esta reflexión feroz no es la abominación del vicio sexual, sino suscitar en el lector la idea de que la norma de las relaciones de los hombres entre sí consiste en la injusticia, y la desesperación íntima que a Hurtado le producía aquel ambiente social.

Desde esta concepción de la obra literaria es posible afirmar que la única marca del funcionamiento estético de una obra es la huella personal que el autor deja en el lector. Por ello, éste debe esforzarse en recoger y analizar estas connotaciones, estas experiencias individuales, como única marca objetiva estética.

APLICACIÓN DEL ANÁLISIS ESTRUCTURALISTA AL RELATO

El relato puede ser explotado en sus estructuras mediante el método del estructuralismo literario. Todo análisis estructural tendrá en cuenta estos puntos: I. La lengua. II. Las funciones. III. Las acciones. IV. La narración.



Las unidades funcionales corresponden a las funciones de Propp; comprenden las operaciones, no las significaciones, por ejemplo los cuentos populares.

Las funciones integrantes comprenden los indicios que remiten no a un acto, sino que contienen una significación narrativa, bien referida a la historia bien a la acción de los personajes, a un nivel superior. Ejemplo de relatos indiciales son las novelas psicológicas. Para una ampliación de estos conceptos véase *El análisis estructural del relato* en el apéndice a este epígrafe.

III. Las acciones

Se trata de establecer los agentes participantes en las acciones. Cada personaje es el héroe de su propia secuencia. Greimas clasifica los personajes en tanto que participan en tres grandes ejes semánticos (comunicación, deseo y prueba) y los ordena por parejas conforme a esta estructura paradigmática: Sujeto/objeto, emisor/destinatario, ayudante/oponente.

IV. La narración. Los aspectos del relato.

En el relato, en cuanto comunicación, hay un emisor y un destinatario. Por lo tanto se establecerán los signos del narrador y los del lector a lo largo del relato.

Sobre el emisor del relato existen tres concepciones: a) Narrador > Personaje. El narrador sabe más que el personaje. El narrador lo conoce todo: Narrador *omnisciente*. b) Narrador = Personaje. Esta manera es muy frecuente en la literatura moderna. El narrador sabe tanto como los personajes. Esta forma admite que el relato esté presentado en primera persona o en tercera persona, pero siempre según la visión que de los acontecimientos tiene un mismo personaje. c) Narrador < Personaje (visión desde fuera). El narrador sabe menos que cualquier personaje, y sólo nos describe lo que ve y oye. Este punto de vista también se conoce como narrador-testigo, lo que importa es la objetividad del relato.

En la segunda forma de narración puede aparecer la visión estereoscópica: cuando un mismo suceso es referido por varios personajes.

También se tendrá en cuenta si se da o no el artificio llamado «evolución de los aspectos del relato», que consiste en presentar la historia a través de sus proyecciones en la conciencia del personaje.

Los modos de relato. Se debe determinar cuáles son los modos del relato (la representación o la narración). La existencia de dos modos implica una oposición entre la palabra de los personajes (que es el estilo directo) y la palabra del narrador (enunciación histórica).

Nivel apreciativo. La imagen del narrador va acompañada de la imagen del lector. Éste sólo se puede acercar al autor por medio del nivel apreciativo. Por lo tanto, todo comentario de un relato debe terminar por la interpretación moral que hace el lector.

4

APÉNDICE AL ANÁLISIS ESTRUCTURAL DEL RELATO

Como complemento del epígrafe anterior, cuyo contenido está indicado esquemáticamente, paso a exponer los puntos básicos del análisis estructural, siguiendo el método de T. Todorov y de Roland Barthes.

1. La lengua del relato

La lengua del relato no es más que uno de los idiomas ofrecidos a la lingüística del discurso. En la tipología del discurso se distinguen tres clases: metonímico (propio del relato), metafórico (para la lírica), entimemático (discurso intelectual). Por lo tanto, estructuralmente el relato participa de la frase, aunque no se puede reducir a un conjunto de frases. El relato es a modo de una frase grande. En el relato, aunque los significados sean complejos, se encuentran agrandadas y transformadas las principales categorías del verbo: tiempo, aspecto, modo y persona; igual que en la oración los sintagmas nominales se oponen a los verbales; en la tipología actancial propuesta por Greimas se encuentran a través de los personajes del relato las funciones elementales del análisis gramatical. Esto quiere decir que entre la frase y el discurso literario hay una relación homológica. En otras palabras, en cuanto que la literatura se sirve del lenguaje para expresar un mensaje participa de las propias estructuras lingüísticas.

1.1. *Los niveles del sentido*

En primer lugar, la lingüística proporciona al análisis estructural del relato un concepto decisivo. Le permite conocer cómo un relato no es una simple suma de proposiciones y clasificar la enorme masa de elementos que entran en la composición del relato. Este concepto es el de nivel de descripción.

Benveniste es el lingüista que mejor ha expuesto la teoría de los niveles. Establece dos tipos de relaciones: *distribucionales* (si las relaciones están situadas en un mismo nivel), *integrantes* (si se sitúan de uno a otro nivel). Las relaciones distribucionales son insuficientes para la interpretación del sentido, por lo tanto, el análisis estructural debe enfocarse en una perspectiva jerárquica integradora.

T. Todorov, partiendo de los formalistas rusos, propone trabajar sobre dos grandes niveles: *la historia* (el argumento), que comprende una lógica de las acciones y una sintaxis de los personajes, y *el discurso*, que comprende el tiempo, los aspectos y los modos del relato. Aproximadamente, equivaldría a lo que la retórica tradicional llamaba la *dispositio* y la *elocutio*.

Está claro que comprender un relato no es sólo entender la historia, sino también reconocer los diferentes planos, proyectar los encadenamientos horizontales del hilo narrativo sobre un eje implícitamente vertical, es decir, pasar de un nivel a otro.

Generalmente los lingüistas distinguen tres niveles de descripción en la obra narrativa: *el nivel de las funciones* (Propp, Bremond), *el nivel de las acciones* (en el sentido que Greimas da a esta palabra cuando habla de los personajes como actantes) y *el nivel de la narración* (que equivale al nivel del discurso en terminología de Todorov).

2. Las funciones

2.1. *La determinación de las unidades*

Todo sistema es la combinación de unidades cuyas clases no son conocidas; por lo tanto, lo primero que hay que determinar en un relato narrativo es definir las unidades narrativas más pequeñas. El criterio de la unidad es el sentido. Es decir, las unidades vienen dadas por el carácter funcional de ciertos segmentos de la historia (argumento): de ahí el nombre de funciones que se les ha dado a estas primeras unidades. Desde los formalistas rusos, se entiende por unidad todo segmento de la historia que se presenta como el término de una correlación. El alma de toda función es lo que permite germinar en el relato un elemento que madurará más tarde sobre el mismo nivel o sobre otro nivel.

¿Todo es funcional en un relato? ¿Todo, hasta el más pequeño detalle, tiene sentido? ¿Puede ser dividido todo el relato en unidades funcionales? Lo que está claro es que todo el relato está hecho de funciones, y todo significa, pues todo está estructurado.

Desde el punto de vista lingüístico la función es una unidad de contenidos, es decir, que la unidad funcional está constituida por el enunciado. Ahora bien, la funcionalidad de una obra narrativa es más o menos inmediata (aparente) según el nivel en que aparece. Cuando las unidades están situadas sobre el mismo nivel (en el caso de suspense, por ejemplo), la finalidad es muy aparente; pero lo es mucho menos cuando la función se sitúa sobre el nivel narrativo: un texto moderno, escasamente significativo en la anécdota, sólo encuentra sentido en el plano de la escritura.

Para determinar las primeras unidades narrativas, es entonces necesario no perder nunca de vista el carácter funcional de los segmentos que se examinan, y tener presente que no coincidirán con las formas que damos tradicionalmente a las diferentes partes del discurso narrativo: acciones, escenas, párrafos, diálogos, monólogos, etc., y menos aún con las diversas clases psicológicas (conductas, sentimientos, intenciones, motivaciones, etc.).

De la misma manera, las unidades narrativas serán sustancialmente independientes de las unidades lingüísticas; podrán coincidir ocasionalmente, pero no sistemáticamente. Las funciones estarán representadas ya por unidades superiores a la oración (desde grupos de oraciones hasta la obra entera), o inferiores (el sintagma, la palabra, e incluso ciertos elementos de la palabra). Ciertas unidades funcionales que son inferiores a la oración pueden desbordar el nivel denotativo al que pertenecen, precisamente por su valor connotativo.

2.2. Clases de unidades

Estas unidades funcionales deben encuadrarse en un pequeño número de clases formales. De modo que es necesario de nuevo considerar los diferentes niveles de sentido: ciertas unidades tienen por correlatos unidades del mismo nivel; y al contrario, otras veces, hay que pasar a otro nivel. De ahí que sea necesario distinguir dos grandes clases de funciones: *distribucionales* e *integrantes*. Las primeras corresponden a las funciones de Propp y de Bremond, y a éstas les reservamos el nombre propiamente dicho de *funciones* (por ejemplo, la compra de un revólver tiene por correlato el momento en que se va a hacer uso de él). La segunda clase de unidades, *integrantes*, comprende todos los *indicios*; la unidad envía no a un acto complementario y consecuente, sino a un concepto más o menos difuso, necesario, sin embargo, para el sentido de la historia: indicios que caracterizan a los personajes, informativos relativos a su identidad, notaciones de atmósfera, etc. Para comprender para qué sirve una notación indicial hay que pasar a un nivel superior (acciones de los personajes o narración) porque es solamente allí donde aparece el desenlace del indicio. Los *indicios*, por la naturaleza vertical de sus relaciones, son unidades verdaderamente semánticas, porque, al contrario de las funciones propiamente dichas, remiten a un significado, no a una operación. El alcance de los indicios va más lejos, es paradigmático; en cambio, el de las funciones es sintagmático.

Estas dos grandes unidades nos permiten ya una cier-

ta clasificación de relatos. Ciertos relatos son fuertemente funcionales (los cuentos populares), y, en cambio, otros son indiciales (las novelas psicológicas), y entre estos dos polos hay una serie de formas intermedias.

Ciertas funciones constituyen verdaderas bisagras del relato o de un fragmento; otras sólo rellenan el espacio narrativo que separa dos funciones bisagras. Las primeras se llaman *funciones cardinales* o *núcleos* y las segundas, *catálisis*.

Para que una función sea cardinal, es suficiente que la acción a la que se refiere abra una alternativa consecuente para la continuación de la historia. Entre dos funciones cardinales es posible introducir notaciones subsidiarias en torno de un núcleo o de otro.

Las *catálisis* no son más que unidades consecutivas; mientras que las *funciones cardinales* son a la vez consecutivas y consecuentes. Éstas constituyen los momentos altamente significativos del relato, de tensión; entre estos puntos de alternativa, las *catálisis* disponen otras zonas, de seguridad, de reposo, de lujo, pero estas zonas no son inútiles, sino que despiertan la tensión semántica del discurso; usando la terminología de Jakobson, diríamos que la función constante de la *catálisis* es una función fáctica: pues mantiene el contacto entre el narrador y la narrativa. Así como no se puede suprimir un núcleo sin alterar el discurso, tampoco se puede suprimir una *catálisis* sin alterar el discurso.

Respecto a la segunda clase de unidades narrativas (los *indicios*), clase integrante, sólo pueden completarse en el nivel de los personajes o de la narración; forman parte de una relación paramétrica (es decir son un elemento constante en un episodio, en un personaje o en una obra entera). Pueden distinguirse *indicios propiamente dichos* que remiten a un carácter, a un sentimiento, a una atmósfera, a una filosofía, e *informaciones*, que sirven para identificar, para situar en el tiempo y en el espacio.

Los *indicios* tienen siempre significados implícitos; los *informantes*, no; éstos son datos inmediatamente significantes. Su funcionalidad, como las de las *catálisis*, es escasa, pero no nula.

Por lo tanto, *núcleos* y *catálisis*, *indicios* e *informantes*,

son las primeras clases en que se pueden dividir las unidades de nivel funcional. Ahora bien, una unidad puede pertenecer a dos clases diferentes; algunas pueden ser mixtas. Las *catálisis*, los *indicios* y los *informantes* tienen un carácter en común: que son expansiones con relación a los núcleos.

2.3. *La sintaxis funcional*

¿Cuáles son las reglas de la combinatoria funcional? Los *informantes* y los *indicios* pueden combinarse libremente entre ellos. Una relación de implicación simple une las *catálisis* y los *núcleos*: una *catálisis* implica necesariamente la existencia de una *función cardinal* con la que se relaciona. En cuanto a las relaciones cardinales, es una relación de solidaridad que las une: una función obliga a otra.

¿Hay detrás del tiempo del relato una lógica intemporal? Ya Aristóteles atribuía la primacía a la lógica sobre lo cronológico. Y esto es lo que hacen los críticos actuales (Lévi-Strauss, Greimas, Todorov). El análisis actual tiende a descronologizar el continuo narrativo. Lo importante es llegar a dar una descripción estructural de la ilusión cronológica. Desde el punto de vista del relato, lo que entendemos por tiempo no existe, o al menos sólo existe funcionalmente como elemento de un sistema semiótico: el tiempo no pertenece al discurso propiamente dicho, sino al referente; el relato y la lengua sólo conocen el tiempo semiológico; el tiempo verdadero es una ilusión referencial.

Hay que tener presente que las funciones núcleos sólo pueden ser determinadas por la naturaleza de sus relaciones. La cobertura funcional del relato impone una organización de repetición cuya unidad base no puede ser más que un pequeño grupo de funciones, que reciben el nombre de secuencia.

Una secuencia es una continuación lógica de los núcleos, unidos entre ellos por una relación de solidaridad. La secuencia se abre cuando uno de sus términos no tiene antecedente solidario y se cierra cuando otro de sus tér-

minos ya no tiene consecuente. La secuencia es siempre nombrable: la lógica cerrada que estructura una secuencia está individualmente ligada a su nombre.

La secuencia constituye una unidad nueva, presta a funcionar como término de otra secuencia más amplia. Se podrían denominar micro-secuencias aquellas que forman el grano más fino del tejido narrativo, y que se engloban en una secuencia más amplia. De esta forma el relato aparece estructurado de las más pequeñas matrices a las más grandes funciones. Se trata de una jerarquía que permanece dentro del nivel funcional; solamente cuando el relato ha podido ser agrandado poco a poco es cuando se considera terminado el análisis funcional que da paso al análisis del nivel siguiente: el de las acciones. Una secuencia implica otra y esta implicación sólo puede cesar en el interior de una obra por un fenómeno de ruptura radical en el caso de que los bloques estancos (*stemmas*) que la componen, en alguna manera sean recuperados en el nivel superior de las acciones, es decir, de los personajes. Puede ser que un relato se componga de episodios independientes a nivel funcional, pero puede existir una relación actancial, si los personajes son los mismos. Y así la épica o el teatro de Brecht son relatos rotos a nivel funcional pero unitarios a nivel actancial.

3. Las acciones

Ya Aristóteles consideraba como noción secundaria la noción de personaje, enteramente sometida a la noción de acción. El personaje no era más que el agente de una acción, pero con el tiempo tomó una consistencia psicológica y vino a ser un individuo.

El análisis estructural se muestra reacio a tratar los personajes como una esencia, y así Propp los reducía a una tipología simple fundada, no sobre la psicología, sino sobre la unidad de las acciones presentes en el relato. Desde Propp, el personaje no cesa de imponer al análisis estructural del relato el mismo problema: los *actantes* forman un plan de descripción necesaria, fuera del cual las pequeñas acciones referidas dejan de ser inteligibles, de

manera que se puede decir que no existe relato alguno sin personajes, o al menos sin agentes. El análisis estructural, preocupado en no definir el personaje en términos de esencias psicológicas, se ha esforzado en definirlo no como un ser sino como un participante. Y así para Bremond, cada personaje puede ser el agente de secuencias de acciones que le son propias (fraude, seducción); cuando una secuencia implica dos personajes (que es el caso normal), la secuencia comporta dos perspectivas; en suma, cada personaje es el héroe de su propia secuencia. T. Todorov parte de los personajes del relato, no por lo que son, sino por lo que hacen (de ahí su nombre de *actantes*) en tanto que participan en tres grandes ejes semánticos, que son la comunicación, el deseo y la prueba; como esta participación se ordena por parejas, el enorme mundo de personajes queda sometido a una estructura paradigmática (Sujeto/Objeto, Emisor/Destinataro, Ayudante/Oponente), proyectado a lo largo del relato; y como el *actante* define una clase, puede acrecentarse con actores diferentes.

Estas tres concepciones tienen muchos puntos en común. El principal es definir el personaje por su participación en una esfera de acciones, siendo estas esferas poco numerosas, típicas y clasificables. Hay que repetir que no se debe entender la palabra acciones en el sentido de pequeños actos que forman el tejido del primer nivel, sino en el sentido de las grandes articulaciones de la praxis (desear, comunicar, luchar).

5 EXPLICACIÓN DE UN TEXTO DRAMÁTICO

El teatro presenta unas características estructurales que exigen un método de interpretación diferente al de los otros géneros literarios. Las piezas dramáticas han de estudiarse tanto en la estructura interna como en la externa; y como están hechas para ser representadas contienen una técnica teatral que debe formar parte de su estudio. Dentro de la historia del teatro son escasas las obras escritas solamente para la lectura, como la *Celestina* o el *Fausto* de Goethe. Por lo tanto se debe enfocar la explicación de las piezas teatrales sin disociar unos elementos de los otros y sin prescindir de los recursos propiamente teatrales.

Por otra parte, el teatro es el más social de los géneros literarios por varios motivos: por sus orígenes el teatro estaría vinculado a los rituales de la religión griega. Y así Aristóteles hace derivar la comedia del himno en honor del falo, al que se le atribuía carácter divino; y la tragedia estaba relacionada con los ritos en honor a Baco. Además, el teatro refleja acontecimientos y hechos vivos, idearios y actitudes propios de una nación. Como decía Víctor Hugo, el teatro es la síntesis de la vida. Su carácter social también queda resaltado por el hecho de que el autor cuenta con la colaboración del público en cuanto que éste admite unos supuestos necesarios para que pueda darse lo convencional teatral. Los espectadores se convierten en elemento importante en el momento de la representación escénica, participando en la acción y colaborando con el

director de escena, supliendo con su imaginación las limitaciones de la escenificación, asistiendo o rechazando el planteamiento de un problema. Y así en la representación escénica de una comedia el director necesita de la colaboración inteligente del público para que los supuestos sobre los que se basa la comicidad puedan hallar un desarrollo favorable. De modo que el esquema de la pieza teatral es el siguiente: Autor → Actores (Representación) → Espectadores.

1. La estructura externa

Los principales elementos de la estructuración externa son las escenas y los actos. Las entradas y salidas de los personajes son las que marcan el principio o el fin de una escena. La función de la escena es puramente externa, un medio de fragmentación. En cambio, el acto posee más importancia dentro de la acción del drama, aunque antiguamente indicaba una parte del drama representada en un lugar. La división en actos es un problema antiguo que los teóricos del Renacimiento trataron de resolver. Generalmente el número de actos oscila entre cinco y tres. El drama español prefiere la división en tres actos, mientras que el francés lo presentó dividido en cinco actos. Los actos, además de poseer una función en la estructuración externa del drama, constituyen también un elemento de la acción dramática, correspondiéndose con las unidades internas. Y así la división en tres actos conviene al esquema de presentación, conflicto y desenlace; mientras que la división en cinco actos conviene al análisis de la acción dramática en exposición, intensificación, clímax, declinación y desenlace.

2. La estructuración de la acción

La explicación de una obra de teatro exige penetrar en la profundidad del proceso creador, es decir, en el análisis de la estructuración de la pieza. Por ello, el espectador o el lector deben conocer los elementos determinantes de la es-

estructura dramática: los antecedentes de la acción, el proceso de la exposición, los factores que crean suspense y que culminan en el clímax, los factores retardantes, así como el hilo principal de la acción y los cuadros secundarios.

La palabra *acción* designa el conjunto de la pieza, que constituye un todo. La acción, aunque es una, se divide en actos, los actos en escenas, las escenas en situaciones. Los actos y las escenas están indicados por el autor; las situaciones, en cambio, tienen que ser discernidas por el mismo espectador a partir del desarrollo del lenguaje dramático.

Una pieza se compone de elementos estáticos, que constituyen el *relato*, y de elementos dinámicos, que hacen que la *acción* nunca deje de progresar. El estudio estilístico deberá mostrar la coexistencia de estos dos elementos.

Un problema fundamental es saber cuáles son las relaciones entre las escenas y las situaciones, porque los límites a veces son imprecisos. Algunos críticos han introducido la noción de *movimiento*, como principio de delimitación. Cada movimiento se justificaría por la unidad del problema planteado o por la presencia constante del personaje. Son muy diversos los medios de que dispone el autor para el desarrollo y tratamiento de las escenas de situación (palabras y expresiones significativas y relevantes, gestos o movimientos fuertes, silencios, etc.). El análisis estilístico debe dar razón de todos estos procedimientos.

También se debe justificar cómo se articulan unas partes con otras, si la estructura es rígida, cerrada o abierta, de qué elementos se vale el autor para marcar unos estados de otros, unas escenas de otras y unas situaciones de otras.

En el análisis del drama se debe tener presente que todos los elementos de la acción contribuyen al proceso de la tensión dramática. En el drama todo está ordenado a lo que va a suceder, por lo tanto, todo es tensión: tensión en los hechos, tensión en el escenario, tensión en las actitudes de los personajes.

La estructura dramática cambia en función del elemento predominante en cada drama. Los elementos fundamentales sobre los que puede estar organizado el dra-

ma son el suceso, el espacio y el personaje. Aquí la acción está por encima de los personajes y es el elemento que organiza el principio, el medio y el fin del drama. El acontecimiento es de naturaleza trágica, de ahí que la tensión hacia la catástrofe inspira los efectos de compasión y miedo. Todos los aspectos del drama de acción llevan necesariamente a lo inevitable, a un fin de ruina.

Aristóteles dice que el drama implica necesidad. En el drama trágico tanto los personajes como el tiempo y el espacio, los presentimientos y los presagios están conformados por el suceso que lleva a la catástrofe.

Si predomina el personaje, tenemos el drama del personaje que concentra la atención en el análisis del personaje, y de éste deriva la unidad de la pieza. El drama llamado de espacio se caracteriza por sucederse unos escenarios a otros enlazados por medio del personaje principal.

Las principales diferencias de lo cómico con lo dramático residen en el lenguaje (explotación de los rasgos lingüísticos creadores de comicidad o de expresividad) y en el final de la tensión. La comedia de sucesos es la que presenta una estructuración más propia a la comicidad. Ésta se deriva fundamentalmente del azar de las situaciones; en especial en la comedia de intriga. En cambio, la comedia de costumbres contiene una comicidad próxima de lo agresivo y de lo satírico.

3. El lenguaje teatral

Por lo que hemos dicho en otros apartados, la obra de teatro no consiste sólo en el texto dramático, sino que es un complejo de pluralidad de códigos que exigen un estudio específico.

La cuestión del lenguaje debe plantearse en toda su complejidad. Para ello hay que distinguir entre lenguaje verbal propiamente dicho y lenguaje paraverbal.

El lenguaje verbal es el que determina la esencia y el desarrollo de una acción. Tanto el contenido como los recursos expresivos del texto dramático pueden ser analizados como cualquier otro código verbal literario. Pero de-

bemos distinguir dos planos textuales: a) el texto dramático fundamental de la acción dialogada susceptible de ser leída o representada; b) el texto dramático subsidiario, que viene dado por el lenguaje de las *didascalias*, que son segmentos extratextuales que indican los gestos o movimientos visibles que acompañan a las réplicas, y sirven para orientar a los directores y técnicos de la representación escénica. Es un lenguaje de indicaciones, de ordenanzas, pero en algunos casos posee una función relevante, poética, como es el caso de las acotaciones del teatro de Valle-Inclán.

Para la ampliación del estudio del lenguaje teatral véase el libro que se indica abajo.¹

3.1. Elementos verbales: *El encadenamiento*

Es imposible hacer un comentario en este esquema de todos los elementos verbales que diferencian un texto dramático. Haría falta un volumen. Nos limitaremos a hacer algunas observaciones sobre el *encadenamiento*.

Tanto Lope de Vega como Molière creían que la principal regla del teatro era agradar. Por agradar se entiende llegar a conmover, hacer reír, interesar, actuar eficazmente sobre el público.

Un diálogo dramático para ser eficaz debe poseer estas cualidades: un buen *encadenamiento*, la concentración de efectos, la unidad de tono y el ritmo.

De todas estas características, el *encadenamiento* es la más importante. La noción de *encadenamiento* quiere decir que un diálogo dramático es una serie de réplicas fuertemente dependientes unas de otras. El valor estético del diálogo dramático será más eficaz si está bien encadenado. Son muchos los elementos que favorecen el *encadenamiento*. Una acción intensa, una situación dramática y el tiempo intensamente vivido por los personajes y el público dan ciertamente fuerza dramática al diálogo y pueden suplir la deficiencia del encadenamiento. La decoración visual y los efectos sonoros pueden también ayudar a la

1. P. Larthomas, *Le langage dramatique*, PUF, 1980.

cohesión del diálogo. Pero cuando hablamos de *encadenamiento* nos referimos esencialmente a los elementos encadenados que se suceden en el tiempo: las palabras, los gestos o movimientos y los silencios. Una enumeración detallada de todos estos factores de cohesión sería muy larga y se desviaría de la intención de este esquema, pero pueden verse aplicados en el comentario de *El Burlador de Sevilla* (capítulo VI de la Segunda Parte).

3.2. *El monólogo y el aparte*

Se denomina monólogo dramático al momento de la escena en que un personaje habla consigo mismo o se dirige, como en el apóstrofe, a un ser ausente. El monólogo es fundamentalmente pensamiento exteriorizado, y nos permite conocer al personaje desde el interior. Sin embargo, el monólogo, en cuanto que no es palabra dialogada, no cumple la función principal de la comunicación; por lo tanto es una forma convencional. El monólogo generalmente aparece en los momentos críticos de la obra, bien para marcar un momento esencial de la acción, bien para atraer la atención sobre la gravedad que amenaza al héroe. Ésta es la función propiamente dramática del monólogo: un elemento del desarrollo de la acción.

Fue Shakespeare el que supo conseguir profundos efectos con el empleo de este recurso, por ejemplo en Hamlet. Otra variedad es el monólogo épico, que es a modo de prólogo para informar a los espectadores de hechos no representados. El monólogo lírico tiene como función esencial permitir la expresión lírica del sentimiento.

El *aparte* es otro elemento particular del lenguaje dramático. Se caracteriza por ser un pequeño discurso que dice para sí mismo un actor en presencia de otro, pero suponiendo que éste no le oye.

Los *apartes*, aunque van insertos en el diálogo y son medio de *encadenamiento*, tienen un carácter artificial; por eso, muchos autores clásicos no los admitían. Hay que distinguir los falsos *apartes*, en los que el actor se dirige al público, y que cada vez son más raros, de lo que en principio se entiende por *aparte*, es decir, una manifestación

corta del pensamiento que produce sorpresa en el espectador. En este sentido el *aparte*, al igual que el monólogo, sirve para conocer a un personaje desde el interior o esclarecer su psicología. El *aparte*, como quedó indicado, ha de ser escaso de palabras y sutil de pensamiento.

También podría incluirse en este apartado la *canción* del teatro clásico español. Su función era la de anticipar, a modo de secuencia expresiva, un momento culminante de la acción. Pero no solía afectar al desarrollo de la acción, sino que, generalmente, cumplía la función de no dejar el escenario vacío.

3.3. *Los elementos paraverbales*

Como quedó dicho, la obra dramática fue escrita para ser representada; por lo tanto, lo específico de la pieza dramática está en la teatralidad, en el espectáculo de la representación, que consiste en convertir el texto dramático en texto teatral. Pero esta conversión o realización puede alterar o modificar gravemente el texto dramático según el concepto que tenga de la teatralidad el director de escena. Con la revolución teatral que parte de Antonin Artaud el texto dramático queda subordinado a la puesta en escena.

El lenguaje de la teatralidad se caracteriza por una pluralidad de códigos (visuales, auditivos, poéticos) que el espectador percibe simultáneamente y que, juntamente con la expresión verbal dialogada, constituyen el encantamiento teatral.

3.3.1. Los signos auditivos

La palabra: El propósito de todo autor dramático es hacer hablar a sus personajes, como si fuera verdad. Cualquier obra teatral se define por medio de la palabra dialogada. Pero el teatro contemporáneo se caracteriza, entre otros factores, por desarrollar todas las posibilidades expansivas de la palabra, tanto en el plano denotativo como en el connotativo.

La entonación es una de las expansiones semiológicas

teatrales de la palabra que más importancia tiene en el teatro. Un buen declamador sabe arrancarle a la palabra muchas posibilidades de matices que en la escena engendran valores significativos.

La decoración sonora: La música y los ruidos. El teatro, en cuanto espectáculo total de todas las artes, también recurre a la música. En el teatro clásico tenía mucha importancia (las loas, los bailes, las canciones, etc.). En el teatro contemporáneo la música se emplea como signo paratextual de diversas posibilidades de utilización: para completar la ambientación de una época, para subrayar la importancia o lo patético de una situación, para anticipar diversos momentos de tensión en el drama, para marcar la entrada en escena de un personaje, para sugerir efectos especiales exigidos por el drama, etc.

Los *ruidos* en el teatro son significativos e incluso pueden ser simbólicos. Sus funciones son muy variadas.

3.3.2. Los signos visuales

La *mímica* es un signo denominado cinésico que acompaña a la experiencia verbal del actor. Éste no se vale sólo de las palabras para comunicarse, sino también de los gestos del rostro, que en las escuelas de arte dramático se estudian como un sistema de signos. Las *máscaras* y el *maquillaje* forman parte de la expresión del rostro, por lo tanto, de la mímica. Como es sabido, en el teatro clásico griego las máscaras expresaban distintos sentimientos. Las máscaras en la *commedia dell'arte* poseen una función principal caracterizadora de la fisonomía de un personaje convencional.

Los *gestos* y *movimientos* son elementos esenciales del lenguaje dramático. Son signos espacio-temporales relevantes que completan la escenificación visual. Jean-Louis Barrault dice: «El arte del actor se compone a la vez del arte del gesto y del arte de la palabra». Las deficiencias del decorado pueden suplirse por medio de gestos y movimientos.

Los *trajes* constituyen también signos paratextuales bien para completar el ambiente de una época, bien para

marcar diferencias sociales, profesionales, costumbristas, de edad, etc.

La *iluminación* es un elemento material auxiliar del decorado y de la escena que el teatro contemporáneo sabe aprovechar en todas sus posibilidades expresivas.

La pieza teatral también está en dependencia del *decorado* teatral. El siglo XX transformó completamente el escenario tradicional. Craig puede servir de referencia a muchas experiencias llevadas a cabo. Ha propuesto la escena arquitectónica hecha de volúmenes y planos, y ha dado a la luz su pleno valor plástico. No dudó en combinar líneas, colores, gestos, palabras y movimientos con vistas a crear el sortilegio teatral. Stanislavski sobrepasó el naturalismo escénico y buscó lo invisible a través de la interiorización, aunque más tarde se acomodó más a lo político que a lo artístico, siguiendo la dirección del llamado realismo socialista. Piscator lleva al espectáculo teatral las innovaciones técnicas más atrevidas, y preconiza el teatro épico. Arte, técnica y revolución son partes de un mismo conjunto. Sin embargo, su técnica sigue siendo un realismo enriquecido a través de las aportaciones técnicas más atrevidas.

El teatro expresionista hizo grandes aportaciones en el campo de la escenificación y de la utilización de los recursos escénicos. Reacciona contra el ilusionismo del naturalismo y contra la tendencia por lo decorativo del impresionismo. Los directores de escena del expresionismo se valen de signos sugestivos tanto para el decorado, reducido a sus elementos mínimos, como para los trajes, la luz y los colores, que ya no copian de lo real. Se liberan así de toda la arquitectura teatral que los naturalistas consideraban necesaria para producir la ilusión de lo real.