

... Lenguaje. Título, el comentario de textos 3. Autor, Vicente Granados. Fecha de emisión, 26 de octubre del 82. Dentro de la vida.

de los recursos prosódicos o fonológicos, comenzaremos hoy definiendo el ritmo según la tercera tesis del Círculo Lingüístico de Praga. Dicha tesis pertenece a las de 1929 y aunque el trabajo del círculo era colectivo, no estaría de más recordar que la definición la tomamos de la 3C esbozada por Mukharovsky y Jakobson. Pero sería injusto no citar el nombre de Trubetskoy porque precisamente redactó la parte que leemos a continuación. La lengua de los versos se caracteriza por una jerarquía particular de los valores. El ritmo es el principio organizador y a él están estrechamente ligados los otros elementos fonológicos del verso, la estructura melódica, la repetición de los fonemas y de los grupos de fonemas. Esta combinación de los diversos elementos fonológicos con el ritmo da origen a los procedimientos canónicos del verso, rima, aliteración, etc. El ritmo consiste en la alternación de los elementos fonológicos y los elementos fonológicos y la distancia de tiempos fuertes del verso con tiempos débiles para conseguir secuencias sonoras.

regulares y equilibradas. El ritmo se puede originar por la aparición periódica de los siguientes elementos. Pies métricos, acentos, cesuras, pausas, aliteraciones, idénticos o análogos sonidos finales de verso. Estos últimos constituyen la rima. Pasemos ahora a describir las recurrencias semánticas, entre las que destacaremos la anáfora, el estribillo, el símbolo y algunas figuras retóricas. La anáfora consiste en la repetición de la misma palabra o expresión, normalmente a comienzo de cada verso o miembro de una cláusula, como oiremos en estos versos de Damas o Alonso.

Yo soy el orujo exprimido en el año de la mala cosecha. Yo soy el excremento del cáncer noso. El zapato sin suela en el carnero del camposanto. Yo soy el montoncito de estiércol a medio hacer. En este caso, la anáfora está constituida por la reiteración del inicial yo soy él, aunque, como acabamos de decir, la repetición de una palabra sola también la puede formar. El estribillo suele ser más amplio que la anáfora, ya que normalmente está formado por uno o más versos, en los que se sintetizan los sentidos dominantes del poema. Aunque alcanzó gran importancia en la poesía galaico-portuguesa, su utilización llega hasta nuestros días. El símbolo de la anáfora es el símbolo de la anáfora.

es otro recurso técnico-literario de suma importancia. Saussure distinguió la naturaleza del signo lingüístico y la del símbolo con estas palabras. El símbolo nunca es completamente arbitrario, no está vacío. Hay siempre un rudimento de unión natural entre el significante y el significado. Tomemos un ejemplo. La palabra llama significa llama, pero simboliza en ciertas obras literarias pasión o deseo vehemente. La interpretación de los símbolos es en ocasiones complicada porque se oculta el sentido. Así, llama puede simbolizar también destrucción. En estos casos tendremos que echar mano del contexto para solucionar la duda. Además, cada época, e incluso cada autor, dispone de símbolos propios. La metáfora es una de las figuras retóricas de componente semántico muy intenso y se origina cuando se sustituye un término. La metáfora es una de las figuras retóricas de componente semántico muy intenso y se origina cuando se sustituye un término. real por otro evocado. Si el poeta escribe perro,

en lugar de dientes, es porque existe un parecido físico entre el objeto real, dientes, y el evocado, perlas. Sin embargo, lo que nos interesa ahora no es la metáfora aislada, sino la

recurrente. Leemos un fragmento de Doña Rosita la Soltera, de Federico García Lorca. Ay, prima, tesoro mío, ruiseñor en la nevada, deja tu boca cerrada al imaginario frío. No es de hielo mi desvío, que aunque atravesase la mar, el agua me ha de prestar nardos de espuma y sosiego, para contener mi fuego cuando me vaya a quemar.

Las numerosas metáforas del fragmento nos llevan a una recurrencia semántica. El amor es fuego. El citado fuego no se apagará aunque el novio vaya a América y Rosita quede en Granada. La comparación es otra figura retórica que puede engendrar recurrencias semánticas. Los dos términos de la comparación se relacionan por como o uno de sus reemplazantes. Los términos comparados pueden tener un lejano parentesco imaginativo, como veremos en los siguientes versos de Pablo Neruda. Yo vivía en un barrio de Madrid, con campanas, con relojes, con árboles. Desde allí se veía el rostro seco de Castilla, como un océano de cuero.

Ya estamos en condiciones de recapitular un poco y recordar la clasificación de redundancias. En primer lugar, las fónicas, que se refieren a los elementos versificatorios, metro y rima, y a los melódicos, aliteración y ritmo. En segundo lugar, las semánticas, entre las que destacaremos las siguientes. Reiteraciones con incidencia sintáctica, anáfora y estribillo, el símbolo, la metáfora y la comparación. La división de las recurrencias en fónicas y semánticas no quiere decir que aceptemos la división entre forma y fondo. ¿Qué es la división entre forma y fondo? Ya nos hemos referido a la distinción entre poesía y prosa como criterio para la división entre forma y fondo.

para el establecimiento de los grandes géneros literarios. Entre los textos en prosa destaca la narrativa. El proceso narrativo posee al menos tres protagonistas. El personaje, él, el narrador, yo, y el lector, tú. Es decir, la persona de quien se habla, la persona que habla y la persona a quien se habla. Según afirman Dico y Todorov, nos encontramos frecuentemente con que la imagen del narrador está desdoblada. Basta que el sujeto de la enunciación sea a su vez enunciado para que surja tras él un nuevo sujeto de la enunciación. Entendemos por enunciación los elementos que pertenecen al código de la lengua y cuyo sentido, sin embargo, depende de factores que varían de una enunciación a otra. Por ejemplo, yo, tú, ahora, etc. El autor de una narrativa es el responsable material de su creación, es decir, el sujeto real, transitorio e histórico.

que vive en determinada época envuelto en un contexto estético-literario particular y recibe de ese contexto, en grado más o menos intenso, solicitudes y estímulos que lo llevan a redactar su obra, según afirma Carlos Reis, quien, por cierto, está igualando su concepto de autor al de *Ecrivain* de Bartes. Dice Bartes. El escritor, *Ecrivain*, es aquel que trabaja su palabra y se absorbe funcionalmente en ese trabajo. La actividad del escritor comporta dos tipos de normas. Normas técnicas, de composición, de género, de escritura, y normas artesanales, de labor, de paciencia, de corrección, de perfección. Por eso, en el comentario de textos narrativos, si seguimos un método estructural, semiótico o estilístico, no interesa la figura del autor. Pero si seguimos un método sociológico, psicoanalítico o histórico-literario, el autor se convierte en objeto personalizado,

preferencial. Pero, ¿qué ocurre con la intención del autor? Ezra Pound, Eliot y otros grandes críticos afirman que el significado es independiente de lo que quiso decir el autor. Advirtamos que se refieren a poesía. Heidegger insiste en que es inaccesible el trasfondo

ideológico, cultural, etcétera, del escritor. Otros críticos piensan también que el autor es inaccesible, pero que a veces puede resultar muy útil conocer su vida, cartas, ideas, para entender mejor el texto. Si hemos visto que la crítica moderna prescinde total o parcialmente del autor, el narrador es una entidad ficticia imprescindible. Según Keiser, el término narrador designa, en efecto, como nos enseña la filosofía, un agente. Esta desinencia, or, que encontramos en vocablos como actor, conductor, impresor, etcétera, nos indica que se trata de un personaje que tiene como función actuar.

conducir o imprimir, y en este caso, narrar. A veces el narrador puede estar más o menos oculto en el texto narrativo. Comprobémoslo en el siguiente texto de Gabriel Mirón. Belén sube por dos alcores de laderas plantadas. Tiene una claridad fresca, nítida, salina. Una blancura de vallados, de cenáculos, de cisternas, de sepulcros y hornos. Sus viviendas se cuajan de sol como las celdillas de las mazorcas y de los panales. El cielo, de su lado, recibe un vaho de cal de las rampas y casas. Parece que exhala una pulverización de molino harinero. Tierno, juvenil, luminoso.

Está desvalido en las torbas soleadas de los montes de Judá. En el ejemplo que acabamos de leerles, el narrador es anónimo y su discurso nos permite el acceso a los hechos descritos. Miró pues, no es el responsable directo de los juicios de valor. Por ejemplo, Belén, tierno, juvenil, luminoso. En otros textos narrativos se manifiesta más nítidamente la distancia entre autor y narrador. Lo veremos en este ejemplo tomado de Cinco horas con Mario, una de las novelas más conocidas de Miguel de Libes. Menchu se dirige así a su esposo difunto. Fin

No, Mario, no. A tu cuñada la tengo aquí. Y si lo hago, es por lo que lo hago. Que lo que es gustarme ni un pelo, si es que lo quieres saber. Y no me vengas con que la cocina, porque eso bien poco significa. Peor si me apuras. Que hay que ver qué fregaderas me arma, a lo grande, y luego con esa cabeza que tiene. Hay que estar siempre encima. Que si la sal, que si el perejil, total, que terminaba antes, haciéndomelo sola. En este caso, el autor Miguel de Libes es responsable de la creación de un universo de ficción y Menchu, la narradora, es uno de los personajes de dicho universo. Antes de seguir adelante, es conveniente definir dos términos, el lector y el narratario. El lector.

El lector tiene una existencia real e histórica y se corresponde consecuentemente con el autor. El narratario es el destinatario inmediato de la narración y se corresponde, pues, con el narrador. Conviene tener en cuenta que lector y narratario son diferentes. A veces es difícil comprobar quién es el narratario porque no aparece explícitamente en el texto narrativo. Así, en el fragmento de Miró, la subjetividad del narrador anónimo afectará fundamentalmente al narratario. Mientras que en el fragmento de Delibes, el narratario es el difunto que recibe tácitamente el discurso de su mujer. La narración designa también una dinámica de la representación narrativa opuesta a la descripción. En la narración existe progreso temporal y, consecuentemente, la acción progresista. Por lo tanto, en el fragmento de Miró, la subjetividad del narrador es la misma.

Por ello, la narración emplea los tiempos verbales de tipo puntual, pretérito indefinido, llamado también pretérito perfecto absoluto o su variante estilística, el presente histórico. La descripción es otro modo de elaboración de la narrativa y consiste en suspender el flujo de los acontecimientos narrados para delinear más o menos pormenorizadamente un

escenario, un personaje o una situación. La descripción corresponde normalmente a una pausa temporal que transmite una momentánea sensación de inmovilidad de la historia. Dentro de la modalidad narrativa está claro, según las definiciones que acabamos de formular, que el fragmento de Miró es una descripción y el de Delibes una narración. Señalemos ahora algunos procedimientos propios de la narración. Ya hemos dicho que el tiempo narrativo por excelencia es el pretérito indefinido o su variante estilística. Tomemos el siguiente fragmento de Pío Baroja.

que unos días después del atentado apareció en su casa un joven alto, delgado, de barba negra, con acento catalán. El joven pareció examinarlo todo con curiosidad y se marchó sin decir claramente a lo que iba. Este joven, según él, era el anarquista Farrás, que algunas personas, andando el tiempo, pensaron que era el mismo Mateo Morral. El predominio del pretérito indefinido en el fragmento que acabamos de leer es total, lo que no quiere decir que en la narración no se emplee en otros tiempos. Uno de los tiempos predilectos de la descripción, el pretérito imperfecto, es también muy utilizado en la narración. Otro factor que caracteriza a la narración frente a la descripción es la parca utilización de adjetivos, hecho que podemos comprobar en los textos leídos. No obstante, daremos como prueba dos brevísimos ejemplos. El primero es una narración de Galdós. El segundo es una narración de Galdós.

Llegó la hora de comer y la santa ceremonia del pan de cada día fue tan silenciosa que aquella casa parecía de duelo. Baste decir que a Salomé se le olvidó pasarle los garbanzos a Lázaro y que éste, por no dar lugar a un nuevo conflicto, ni los pidió ni los tomó. El segundo ejemplo que leemos a continuación es un fragmento de una descripción de Azorín. La sacristía es alargada, angosta. El techo, de bóveda, está artesonado con centenares, millares de mascarones de piedra. No se puede ver nada, no se puede ver nada, no se puede ver nada. No hay dos caras iguales entre tanta muchedumbre de rostros. Tiene cada uno su pergeño particular. Son unos jodidos.

jóvenes y otros viejos, unos de mujer y otros de hombre, unos angustiados y otros ledos. También es frecuente que los recursos expresivos sean más escasos en la narración que en la descripción. Por lo que se refiere al período sintáctico, la estructuración sintáctica de la narración suele ser más compleja que en la descripción. Es frecuente que el período sintáctico descriptivo se caracterice por el uso de la yuxtaposición y coordinación, mientras que en el período narrativo suele predominar la subordinación. Ello se debe fundamentalmente a lo siguiente. En primer lugar, hay que considerar la descripción como una especie de pintura hecha con palabras y ya sabemos que un cuadro se puede admirar globalmente u observando los pequeños detalles. Por ello el texto descriptivo es eminentemente estático, ya que en él no hay progresión temporal. Dicho de otra forma.

La descripción es una especie de alto en la narración. Hay dos formas fundamentales de describir. La primera presenta individual y aisladamente los elementos que componen el objeto descrito. Consecuentemente, predomina el período sintáctico yuxtapuesto o la oración simple. Azorín es un maestro en este tipo de descripciones. En la segunda forma de describir, los elementos se relacionan íntimamente, tanto semántica como sintácticamente. Como es lógico, aquí predomina la coordinación. Sin embargo, en ambos casos puede aparecer la subordinación para aclarar o matizar algunos aspectos de la descripción. Por último, nos referiremos brevemente al género dramático, que presenta aspectos más

complejos que los planteados en lírica y narrativa. Keiser se refiere a dichos problemas con las siguientes palabras. Tenemos ante nosotros un drama cuando, en un espacio determinado, unos actores representan a un grupo de personas que se encuentran en un espacio determinado. Y los actores representan un acontecimiento.

Lo que de este modo se representa está determinado por los tres mismos elementos fundamentales que determinan el mundo narrado por el poeta épico, el acontecimiento, el espacio y el personaje. Además de comprender los elementos que se encuentran en la narrativa, el drama los dinamiza en la actuación. Por ello conviene distinguir, como ya lo hacíamos en otra emisión, entre teatro como espectáculo y literatura teatral. El drama sólo se completa cuando se realiza, esto es, cuando se representa. Por ello, factores fundamentales en él no entran en el terreno literario. Por otra parte, la relación texto-dramático-espectáculo-teatral ha sufrido profundas innovaciones en las últimas décadas. En el breve espacio disponible repasaremos algunas. Meyer Hall, 1874-1940, comenzó su tarea de renovador de la escena como discípulo de Stanislavski. Este intentaba sistematizar el caos existente en la historia de la historia de la historia.

en la interpretación, utilizando métodos naturalistas. Pero en 1902 abandona el Teatro de Arte de Moscú y emprende un viaje a Italia, donde conoce las obras de Lenin, que suponen una toma de conciencia en la nueva concepción dramática que empieza a esbozar. Poco después se plantea el problema de lo grotesco como base estilística de una dramaturgia y, al mismo tiempo, reflexiona sobre la comedia del arte para devolver al teatro la ingenuidad perdida y eliminar la actitud estática y declamatoria de los actores. Ahora el antiguo teatro ambulante en el que los actores eran libres y creativos. Pero Meyerholt no cree que el actor pueda ser creativo sin preparación técnica. Por eso dice... El actor, dueño del arte del gesto y del movimiento, he aquí en qué consiste su fuerza, usará la máscara. El arte del hombre sobre la escena consiste en escoger racionalmente una máscara, introducirla en el traje decorativo.

Aparecer frente al público ostentando la técnica brillante del bailarín, del intrigante, del simple, como en la vieja comedia italiana o como en el juglar. Después de muchas investigaciones, Meyerhol llega a la formulación de la biomecánica. La biomecánica intenta por primera vez enseñar lo que todo hombre debe aprender, si quiere ser un elemento cualificado de la sociedad. En la biomecánica asistimos al encuentro entre la organización en el arte y la organización en la vida. Los trabajos de este autor prosiguieron hasta que fue asesinado por defender los derechos de expresión y creación. Después de la muerte de Stalin, su figura y sus trabajos fueron rehabilitados. Otros grandes innovadores de la escena de nuestro cine. Son Brecht, Artaud y Onesco. Pero pasemos a describir brevemente.

las investigaciones de Jerzy Grotowski, que es, junto con Stanislavski y Meyer Hall, uno de los directores que sistemáticamente ha investigado la naturaleza de la actuación, su fenómeno, su significado, la ciencia y naturaleza de sus procesos mentales, físicos y emocionales. Grotowski llama a su teatro laboratorio y es conocido por teatro pobre porque considera al actor y al espectador como lo único indispensable. Se puede prescindir de este u otro vestuario, del escenario, de la música, de la iluminación, del texto. De lo único que no se puede prescindir es del actor. Desde la ciudad polaca de Broklau, capital cultural del occidente polaco, Grotowski difunde sus experiencias por todo el mundo desde 1965 y, a su vez, visita y estudia los centros fundamentales de investigación dramática. Al director polaco

le interesa el trabajo sobre las acciones físicas de Stanislavski y de la cultura. Grotowski es un director de la cultura y de la cultura. Grotowski es un director de la cultura y de la cultura. Grotowski es un director de la cultura y de la cultura. Y el entrenamiento biomecánico.

de Meyerholz. Como todo director de escena moderno, estudia el teatro oriental, especialmente las técnicas de la ópera de Pekín y las del teatro no japonés. El actor no debe imitar una u otra técnica, sino que se debe entregar completamente. Es una técnica de trance y de la integración de todas las potencias psíquicas y corporales del actor, que emergen de las capas más íntimas de su ser y de su instinto, y que surgen en una especie de transiluminación. Educar a un actor en nuestro teatro, afirma Grotowski, no significa enseñarle algo. Tratamos de eliminar la resistencia que su organismo opone a los procesos psíquicos. El resultado es una liberación que se produce en el paso del impulso interior a la reacción externa, de tal modo que el impulso se convierte en reacción externa. El impulso se convierte en la reacción externa. El impulso se convierte en la reacción externa. El impulso y la acción son concurrentes. El cuerpo se desvanece.

quema y el espectador sólo contempla una serie de impulsos visibles. En medio de la confusión reinante, Grotowski se pregunta qué es el teatro, por qué es único, qué puede hacer que el cine y la televisión no pueden. Para responderse empieza por desnudar al teatro de todo lo que no es teatro, maquillajes, vestuarios especiales, escenografía, escenario y demás elementos ya citados. Llega pues al teatro pobre y descubre que la única relación esencial a éste es la que existe entre el actor y el espectador. Esto ha sido siempre así, pero se ha ido desvirtuando al pasar el teatro desde la plaza pública al escenario burgués. Pero el director polaco está también en contra de utilizar en el teatro mecanismos prestados, pantallas de cine en el escenario, escenarios móviles, etcétera. La antigua relación escenario-público queda sustituida por actor-espectador. Lo más importante no es

la eliminación de la dicotomía escenario-auditorio, sino encontrar una relación apropiada entre el actor y el espectador, relación que varía según las culturas. Una de las cuestiones más polémicas en el teatro de Grotowski es la utilización del texto. Sobre ello dice lo siguiente. Según lo anterior, el teatro no es la representación de un texto. Es más, el teatro puede funcionar sin texto y por eso afirma. Si colocamos a algunas personas en un escenario que ellas mismas hayan

construido y las dejamos improvisar sus partes, como sucede en la comedia del arte, la representación será igualmente buena, aun si las palabras no se articulan y sólo se musitan. El fragmento que acabamos de leer no quiere decir que el director polaco desprecie el texto. Lo que ocurre es que, para él, el texto es una realidad artística que existe en un sentido objetivo. Ahora bien, si el texto es lo suficientemente viejo y ha conservado toda su fuerza hasta ahora, en otras palabras, si el texto contiene esa concentración de experiencia humana, de representaciones, ilusiones, mitos y verdades que todavía son actuales para nosotros, entonces el texto se convierte en un mensaje que podemos recibir de generaciones anteriores. En el mismo sentido, un texto nuevo puede ser una especie de prisma que refleje nuestras experiencias. El valor total del texto es el valor total de la experiencia humana. El valor total del texto está presente una vez que se ha escrito. Esa es la literatura y podemos

leer obras de teatro como parte de literatura. En Francia, los dramas publicados en forma de libros llevan el nombre de teatro. Gran error, porque no se trata de teatro, sino de literatura dramática. Enfrentados a esa literatura, podemos tomar cualquiera de estas dos posiciones. Ilustrar el texto a través de la interpretación de los actores, la mise en scène, la puesta en escena, la escenografía, la situación de la obra, etc., y en este caso el resultado no es teatro y el único elemento vivo de la representación es la literatura, o podemos ignorar virtualmente el texto, tratándolo solamente como un pretexto para interpolaciones y cambios, reduciéndolo a nada. Pienso que ambas soluciones son falsas, porque en ambos casos no estamos cumpliendo con nuestro deber como artistas, sino que tratamos de plegarnos a ciertas reglas, y al arte no le acomodan las reglas. Las obras maestras siempre son las que más nos gustan. Las obras maestras siempre trascienden las reglas, aunque por su parte no son las que más nos gustan.

puesto, la prueba se realiza en la representación. Grotowski observa también que sólo los textos malos admiten una posibilidad de interpretación. Por eso hemos querido terminar estos guiones introductorios con las palabras del director polaco, porque vienen a recoger y ejemplificar lo que hemos expuesto anteriormente. Gracias.