

... Lenguaje. Comentario de textos 2. Autor y guionista, Vicente Granados. Fecha de emisión, 19 del 10 del 82. ... En la emisión anterior, dijimos que empezaríamos explicando hoy los apareamientos, que son, repetimos, estructuras en las que...

que una serie de formas, naturalmente equivalentes, ocupan posiciones también equivalentes. Resulta entonces que buena parte de los efectos que solemos reconocer como poéticos se producen mediante unas estructuras formales, muy constantes a lo largo de la historia literaria. Dicho de otra forma, Levin se propone construir una gramática exclusivamente para la poesía. Para ello, parte de las investigaciones de Jakobson sobre las recurrencias que se producen en los distintos niveles del lenguaje, fónico, morfológico, sintáctico y semántico. Pero Levin se limita a los apareamientos. En la emisión anterior decíamos, un tanto hiperbólicamente, que el hablante común, al comunicarse, da muerte a su mensaje, frente al texto literario que quiere perdurar. Levin nos recuerda que Valéry afirmaba que la característica fundamental del lenguaje común consiste en que éste se desvanece. Y que se desvanece en la mente tan pronto como es asimilado.

siendo reemplazado por las ideas, impresiones, acciones, etc., que expresa. Permanece en la mente sólo cuando no es capaz de cumplir su misión de evocar dichas ideas, impresiones o acciones. En tales casos pedimos que se nos repitan las palabras en cuestión, pero tan pronto como comprendemos lo que se nos dice, el lenguaje es reemplazado en nuestra mente por lo que significa. El lenguaje en sí carece de permanencia. Sin embargo, la característica peculiar de la lengua consiste precisamente en su durabilidad. En la poesía, tanto la forma como la impresión permanecen en la mente del lector. En otras palabras, el mensaje poético goza de una permanencia, a la que se refería Antonio Machado, de que carece el mensaje común. Al hablar de permanencia nos referimos al hecho de que el poema posee la facultad de permanecer en la mente, y no al hecho de que un poema determinado sobreviva generación tras generación.

Permanencia es, pues, la capacidad del poema de ser fácilmente recordable. Como la permanencia se da en función de la unidad del texto, viene también explicada, en parte, por la estructura que Levin llama apareamiento. Con lo dicho, comprenderemos que en cada texto hay factores susceptibles de descripción metódica y rigurosa. Son los llamados factores de la literariedad. Ya hemos afirmado anteriormente que con Jakobson la literariedad se convierte en un objeto de descripción metódica y rigurosa. Es un objeto central de los estudios literarios. Con el formalismo se abrió un largo y difícil camino. El que intenta llevar al estudio de los elementos estéticos que convierten un texto verbal en literario.

A uno de ellos, y no el más pequeño, se refiere Wim Aschot con estas palabras. Cada género literario tiene sus leyes y sus problemas propios. Y la distinción clásica entre poesía, novela y teatro responde de hecho a condiciones técnicas diferentes que implican métodos particulares de explicación. ¿Pero existen realmente los géneros literarios? A esta pregunta nos responde Miguel Ángel Garrido Gallardo, diciéndonos. A través de más de 25 siglos de la cultura occidental, los géneros literarios han sido vínculo de unión entre autor y receptor. El autor tiene a sus espaldas una tradición de la que no puede prescindir si quiere ser inteligible. El receptor encuentra en el género una marca que le anticipa algunas cualidades de lo que va a encontrar. El receptor encuentra en el género una marca que le anticipa

algunas cualidades de lo que va a encontrar. Pero con títulos que no son de la misma manera.

veos más o menos sensibles, siempre se ha admitido una triple subdivisión básica de los géneros, lírica, épica, dramática. Hasta aquí la exposición de Garrido Gallardo. Pero, ¿dónde establecer las fronteras entre la lírica, la épica y el drama? A ello y a su delimitación se refiere Domingo Indurain en uno de los capítulos más brillantes de su Introducción a la Metodología Literaria. Para Indurain, dentro de los géneros literarios, la primera distinción es la que establece el verso. Es la primera y es fundamental porque el verso se opone, no a la prosa, pero sí a la lengua. Además, la distinción entre prosa y verso tiene fácil comprobación física. Empezando por lo primero, si como señala Alarcos, la oración es una unidad de sentido limitada por pausas, la ordenación de los versos impone pausas que pueden coincidir o no con las gramaticales, pausas que siguen sus propias normas.

En cuanto a lo segundo, es decir, la distinción entre prosa y verso tiene fácil comprobación física, se distingue la prosa del verso en que aquella se adapta a la extensión de la superficie sobre la que está escrita, lo que no hace el verso, que impone su espacio. Quizá más complicada nos resulte la definición de teatro, y ello por varios motivos, de los que ahora sólo señalaremos dos. Primero, la confusión entre texto dramático, al que podemos llamar literatura teatral, y representación. Segundo, el concepto restringido que tenemos en nuestra sociedad de la representación teatral, que no es otro que la identificación entre representación teatral y sistema de representación italiano, que es el que predomina en nuestros días, a pesar de los intentos de renovación llevados a cabo por soviéticos, polacos, argentinos, etc. ¡Gracias por ver el video!

El diálogo o el hecho de que sólo hablen los personajes no es desde el punto de vista formal lo característico de la obra dramática. Baste recordar un solo ejemplo, la adaptación teatral de la novela de Delibes, Cinco horas con Mario, en la que un personaje monologa ininterrumpidamente durante toda la representación. Con lo dicho anteriormente, comprenderemos que hay que ser muy cautos a la hora de la división y clasificación de los géneros literarios, y especialmente en el momento del comentario. Así, por ejemplo, si se nos ofrece un texto en el que dos o más personajes dialoguen, no podremos saber de entrada si se trata de un drama o una novela dialogada. Si, por el contrario, el texto está escrito en prosa, no es fácil definir si se trata de prosa poética, narrativa, o poema en prosa, y conste que sólo hemos citado unas pocas variedades de prosa.

textos no se puede llevar a cabo siguiendo rígidamente un formulario único. Esto no quiere decir que tengamos un sistema para cada texto, porque los textos se pueden agrupar según una serie de características comunes. No olvidemos que una de las funciones del crítico puede consistir, por ejemplo, en aislar las leyes internas de un determinado tipo de relatos. Nuestro trabajo durante el curso será más modesto. Mejor, más limitado. Nos detendremos en el texto y marginaremos en buena medida el contexto. Evitaremos en lo posible el juicio de valor. Ya sabemos que esta actitud supone una mutilación. Aislar un fragmento de una novela y ofrecerlo como texto para ser analizado es una mutilación arbitraria. Por eso procuraremos que los textos ofrecidos, tanto en los guiones radiofónicos como en las pruebas finales, posean la mayor autonomía posible. Además, los textos, que son los que más pertenecerán a autores que estén ampliamente tratados en las unidades didácticas y...

o en los guiones. De esta forma queremos evitar la duda final que el alumno pueda tener. La tarea previa del comentarista consiste en inventariar o aislar las figuras retóricas, tipos de personajes, desarrollo de las acciones, estructuras literarias. En esta fase descriptiva los elementos inventariados nos pueden ayudar a descubrir los sentidos fundamentales, tantas veces ocultos, del texto. Para la correcta realización de esta fase es necesario el estudio atento de la primera unidad didáctica. Antes de seguir adelante veamos un ejemplo de la fase descriptiva. Se trata de un soneto de Quevedo que leemos a continuación. El soneto de Quevedo es el soneto de la unidad didáctica. El soneto de Quevedo es el soneto de la unidad didáctica.

Es hielo abrasador, es fuego helado, es herida que duele y no se siente, es un soñado bien, un mal presente, es un breve descanso muy cansado, es un descuido que nos da cuidado, un cobarde con nombre de valiente, un andar solitario entre la gente, un amar solamente ser amado, es una libertad encarcelada que dura hasta el postrero parasismo, enfermedad que crece si es curada. Este es el niño amor, este es su abismo, mirad cual amistad tendrá con nada el que en todo es contrario de sí mismo.

Después de una lectura atenta del soneto de Quevedo, nos encontramos con un recurso llamado oxímoron, que sobresale por su reiteración. Es hielo abrasador, es fuego helado, es un breve descanso muy cansado, etcétera, etcétera. El predominio del oxímoron poco nos dice si nos quedamos detenidos en esta fase descriptiva. El lector o el crítico debe desvelar los sentidos del texto, porque toda obra es abierta en el sentido que le dio Humberto Eco, esto es, se puede leer de diversos modos un mismo mensaje estético. Sin embargo, los sentidos del poema no son infinitos y vienen limitados precisamente por los recursos técnico-formales que sirven para expresarlo y al mismo tiempo lo condicionan. Dentro de la fase descriptiva hay que señalar también la reiteración. La reiteración de la anáfora. De los 14 versos del soneto, 6 empiezan por es, es hielo, es fuego helado, etcétera, etcétera.

abrasador primer verso es una libertad encarcelada noveno verso y tres comienzan por un un cobarde con nombre de valiente un andar solitario entre la gente un amar solamente ser amado poco habremos hecho si nos quedamos en el inventario de recursos de los que sólo hemos señalado dos ahora nos preguntamos por qué emplea quevedo tan generosamente el oxímoron es decir enfrentamiento de dos palabras de significado contrario y las anáforas que entre otras cosas refuerzan a aquellos aquí es donde la actitud subjetiva del comentarista empieza a actuar es decir el lector se va transformando poco a poco en coautor veamos para explicarnos lo la construcción del soneto así la pregunta anterior puede quedar resuelta volvamos a leer el primer cuarteto y

Es hielo abrasador, es fuego helado, es herida que duele y no se siente, es un soñado bien, un mal presente, es un breve descanso muy cansado. El primer verso es hielo abrasador, es fuego helado. Marca y condiciona los versos siguientes hasta el doceavo. Este es el niño amor, este es su abismo, que nos define a ese alguien, el amor, que ha tensionado por medio de la extrañeza los versos anteriores, en los que las continuas oposiciones entre concretos y abstractos van cambiando. Y se va cargando de dramatismo al enigmático personaje, que hace su aparición en el primer verso del último terceto, donde desaparecen los oxímoros, pero su sentido se ha recogido plenamente. Vemos pues que los oxímoros, las anáforas y los paralelismos son los que nos hacen sentir más en el sentido de la historia.

han servido a Quevedo para expresar las contradicciones del amor. Ya hemos dicho que el comentario de textos no se puede llevar a cabo siguiendo rígidamente un formulario único. Aparte de los distintos métodos que podemos aplicar a un mismo texto, hay que considerar otro factor, el tipo de discurso que el texto constituye por lo que respecta en su vinculación a un género literario. Dicho de otra forma, una metodología sobre la narrativa no puede ser aplicada de la misma forma a un relato que a un poema narrativo. También nos hemos referido a la espinosa cuestión de los géneros literarios. Varios críticos sólo reconocen dos, poesía y prosa.

Dejamos aparte la literatura dramática, pues sabido es que puede expresarse en verso y o en prosa. No obstante, al final de estos temas introductorios nos referiremos brevemente al drama. Ahora pasamos a dar unas ideas generales sobre el comentario de textos líricos. Aunque la lírica se ha definido de muchas maneras, sólo nos atreveremos a dar unas cuantas características comunes de la mayoría de textos líricos. El género lírico se basa en una relación eminentemente subjetiva entre el poeta y el mundo. De ahí el carácter temporalmente estático que, según muchos críticos, caracteriza al género lírico. Aparte del carácter estático, conviene señalar el afán sintético con que operan la mayoría de los poetas. Tomamos un ejemplo de Vicente Alexandre. El niño murió.

Nana en la selva ¿Quién sufre? Pasé deprisa. ¿Quién se queja? Y me detuve. La choza estaba oscura y la voz. ¿Quién te quiere a ti, corzo mío? Pero el niño no se callaba. ¡Rey de la selva viva, rey mío! Y el niño seguía llorando. El amuleto, el lamento. La madre canta, canta muy dulcemente. Y el niño llora. Huele a sándalo triste, mano que mece un niño. Canta. ¿Quién sueña? El lamento largo no cesa. Dura más que la vida. El niño calla. Canta la madre. Canta.

Más allá de la vida, canta la madre. Duerme la selva. Lo que Alexandre nos cuenta, canto y cuento, es la poesía, recuerda Machado. En El niño murió es muy sencillo. Un niño agoniza en los brazos de su madre que canta para dormirlo. El niño se duerme, o sea, muere. Pero la vida sigue. Por eso la madre continúa cantando en un tiempo detenido para siempre. Ante esa desgracia conmovedora, el poeta adopta dos posturas. Ante el sufrimiento, pasa deprisa. Ante la queja, se detiene. Resulta entonces que son los recursos estilísticos y métricos y la actitud subjetiva del poeta los que hacen que El niño murió sea un poema. Imaginemos el tratamiento tan diverso que este tema hubiera terminado. El poema que ha tenido expuesto en otro género.

diferente. Como las afirmaciones anteriores son demasiado generales, pasamos a continuación a tratar de algunos componentes líricos. Procuraremos ejemplificar hasta donde sea posible en estos guiones introductorios y recordamos que el alumno tiene oportunidad de ampliar sus conocimientos en las siguientes emisiones. En primer lugar, trataremos del proceso de interiorización, tan importante, repetimos, en la mayoría de los poetas líricos. Leemos un poema de Antonio Machado. Y ha de morir contigo el mundo mago, donde guarda el recuerdo los álitos más puros de la vida, la blanca sombra del amor primero, la voz que fue a tu corazón, la mano que tú querías retener en sueños y todos los amores que llegaron al alma, al hondo cielo, al alma de la vida.

Y ha de morir contigo el mundo tuyo, la vieja vida en orden tuyo y nuevo. Los yunques y crisoles de tu alma trabajan para el polvo y para el viento. El poeta emplea la segunda

persona, pero no olvidemos que el yo lírico se puede expresar en segunda o tercera personas. Sin embargo, estamos ante uno de los poemas donde se conjugan perfectamente la subjetividad y la interiorización. Machado utiliza los sustantivos más concretos y los recuerdos más íntimos y conmovedores, pero, paradójicamente, a pesar de la carga autobiográfica que pueda tener el poema, la experiencia que nos comunica se universaliza. Ahí reside precisamente uno de los factores más complejos de la poesía lírica. Si en el soneto de Quevedo que contamos,

comentábamos brevemente, predominaba el oxímoron, en el que acabamos de leer la interrogación retórica abre y cierra el poema. Machado se pregunta si morirá con el lector o con él mismo, que para el caso es igual, todo aquello que un hombre ama profundamente. No nos responde, sabemos que sí. Pero Machado intenta salvarse con esa concreta comunicación poética que acabamos de leer. Se salva porque la leemos, porque la hemos leído, porque nos convertimos en coautores de su composición y comprobamos que nuestros problemas son casi idénticos a los ajenos. Pero Machado también sabe que la persona poética guarda poca relación con la persona real, o sea, con el poeta. Una vez salido de su pluma, el poema se convierte en una criatura autónoma, capaz de universalizarse. Por otra parte, no es lo mismo el sentimiento difuso que el poeta, que el poeta es un poeta. El poeta posee, antes de componer, que el resultado. El resultado es el resultado.

Es decir, el texto tiene unas leyes internas que estamos analizando. Ya hemos hablado del carácter estático de la poesía. En él no son ajenas las recurrencias, que pueden ser de varias clases. Hablemos en primer lugar de las recurrencias fónicas, que son fundamentales en poesía. Prueba de ello son los innumerables estudios que le han dedicado desde la antigüedad hasta ahora. Dentro de este tipo de recurrencias distinguiremos las referidas a la versificación, metro y rima, y aquellas en que se encuadran los elementos melódicos. Como ejemplo de recurrencia métrica damos el siguiente de Rafael Alberti. Las palabras no son las únicas. Las palabras son las únicas.

llegan. No tuvieron espacio en aquel agostado nocturno. No tuvieron ese mínimo aire que media entre dos bocas antes de reducirse a un clavel silencioso. Estos cuatro versos carecen de rima, pero son isosilábicos. Todos cuentan catorce sílabas. Dentro de las recurrencias métricas contamos también la rima, que se establece generalmente al final de verso, aunque ocasionalmente puede ser interior. En el siguiente ejemplo de Federico García Lorca, la recurrencia en la l establece una reiteración que se repite a lo largo del poema y que viene a refrendar el carácter estático de la lírica. Solo leemos unos versos. La rima se repite a lo largo del poema.

Voces de muerte sonaron cerca del Guadalquivir. Voces antiguas que cercan, voz de clavel varonil. Les clavó sobre las botas mordiscos de jabalí. La aliteración y el ritmo son recursos melódicos encuadrados en las recurrencias fónicas. La primera consiste en una reiteración de sonidos, generalmente consonánticos, con fines expresivos. Conviene señalar que a pesar de haberla incluido en las recurrencias fónicas, la aliteración puede constituir un factor importante de recurrencia semántica. Veamos cómo se hace. Veamos un ejemplo de Góngora. Si el céfiro no silba o cruje el roble. La intención del poeta cordobés al emplear reiteradamente la consonante vibrante está en consonancia con el ruido que quiere evocar. Es pues un fenómeno fónico que engendra otro semántico.

A veces la literación pretende evocar sonidos, entonces recibe el nombre de onomatopeya. Leamos este ejemplo de Zorrilla. El ruido con que rueda la ronca tempestad. Conviene no confundir esta clase de onomatopeya con la propiamente tal, que consiste en la originaria imitación de sonidos. Pagnini distingue dos modalidades de onomatopeyas. En primer lugar, una originaria imitación de sonidos, aunque Martín Alonso ha señalado que la onomatopeya no es propiamente la reproducción de los sonidos de la naturaleza, sino la conversión en palabras de los ruidos naturales que nos rodean. Esta onomatopeya más o menos natural abunda en el lenguaje infantil. Cucú cantaba la rana. Y ciertos poetas, el argentino Lugones, el cubano Nicolás Guillén o el español Federico García Lorca, son aficionados a ella. El ejemplo siguiente pertenece a este último autor.

Noviembre Todos los ojos estaban abiertos frente a la soledad despintada por el llanto Tin, tan, tin, tan Está claro que Lorca intenta reproducir el sonido de la campana que dobla en ese triste noviembre Pero oigamos cuál es el sonido de la campana en Antonio Machado Al fin una pulmonía mató a Don Guido Y están las campanas todo el día doblando por él Tin, tan

Si dos poetas de la misma lengua y siglo reproducen de forma diferente la onomatopeya motivada, imaginemos las diferencias que pueden existir en autores de lenguas y culturas diferentes. En segundo lugar, dentro de la familia onomatopeyica, podemos hablar de la ilustración sonora o simbolismo fónico indirecto, fenómeno de contingencia textual. Todorov lo define como el caso en que las palabras, sin ser onomatopeyicas, evocan en nosotros la impresión auditiva que tendríamos del fenómeno descrito. La aliteración de ciertos sonidos puede lograr efectos de ilustración sonora, como en el caso citado de Góngora, si el céfiro no silba o cruje el roble. Si Lorca reproducía el tañido de la campana, con tin-tan, y Machado con din-dan,

A Juan Ramón Jiménez, por ejemplo, la asociación de la vocal A y la consonante N y algún grupo similar como EN le sugiere el tan citado tañido. Música Faroles, flores, coronas, campanas que están doblando, viento largo, luna grande, noche de todos los santos. Música Lo que ocurre es que Lorca y Machado han preferido la onomatopeya motivada y Juan Ramón Jiménez los grupos fónicos AN, aliterados, para sugerir el tañir. Música

En la próxima emisión seguiremos analizando otras recurrencias.