

APROXIMACIÓN AL COMENTARIO DE TEXTO LITERARIO. M^a Josefa García Payer

M^a Josefa García Payer, Licenciada en Filología Románica y Doctora en Filología Hispánica. T. E. U. en la E. U. de Magisterio. Albacete.

SUMMARY:

This article to be another kind of literary textual criticism, knowing that there could be many remarks and commentators of a text.

I hope that it turns out to be as objective as possible, with a completely deductive structure and following the concept of literary text.

De todos es sabido que para lograr un conocimiento de la literatura, podemos seguir distintas vías. Una, quizá la más frecuente, es la del estudio de corrientes, épocas, autores, obras, etc., de la literatura de una lengua. Con ella, llegaríamos a un conocimiento teórico más o menos aproximado de la Historia de la Literatura, pero podría darse la paradoja, de que llegaríamos a ello sin haber leído ni una sola obra. Naturalmente diríamos que eso es un conocimiento incompleto, si no bastardo. Otra forma más lenta, personal y laboriosa, pero pienso que más rica, es el conocimiento por medio del acercamiento, lectura y reflexión de un *paciente* lector de la obra. Bien es cierto que, en tanto en cuanto mayor sea el conocimiento de la teoría, más se podrá disfrutar con la lectura, de tal manera que es imprescindible un nivel mínimo de conocimiento teórico para poder valorar el texto.

Dicho esto como premisa, los profesores, en muchas ocasiones, pretendiendo la participación del alumno, ya sea en clase o por medio de trabajos, caemos en la trampa que los mismos alumnos nos *sugieren* (“*le hago un trabajo sobre ...*”). Algunos de estos trabajos se reducen a *colocarnos*, a veces sin alterar siquiera puntos ni comas, el estudio previo que ha hecho tal estudioso o crítico en la introducción a cualquier texto literario que sea representativo y, en la actualidad, el trabajo queda reducido a *bajar, cortar y pegar*.

Parece evidente, por lo expuesto, que para estudiar la literatura deberíamos simultanear tres modos diferentes de abordarla:

- a) “mediante la lectura continuada de obras literarias”,
- b) “a través de la aplicación de textos”,

- c) “por el estudio de la Historia de la Literatura como instrumento eficaz”⁽¹⁾.

Es frecuente que, en clase, el profesor haga estos dos tipos de ejercicios con el fin de estimular el conocimiento y lectura de la literatura.

- a) lectura de obras literarias, obligadas por el Plan de Estudios o propuesta voluntariamente,
- b) explicación o análisis de textos, ya sean obras completas o fragmentos de las mismas

En el primer caso estamos haciendo un acercamiento al texto *en extensión* y en el segundo caso hacemos un estudio *en profundidad*.

A partir de aquí, cada profesor propone un camino diferente, en un orden diferente, que parece debe conducir al alumno a la consecución de un objetivo, que es, más o menos, el conocimiento de obra, autor, corriente literaria, etc. Por tanto, todos los caminos pueden ser buenos si todos nos llevan a ese destino.

EL TEXTO LITERARIO.

El primer obstáculo que hay que salvar consiste en que nuestros alumnos perciban que un texto literario es un texto especial.

Hablar de lenguaje literario equivale a decir que el autor ha usado el lenguaje como materia prima de un arte y, de la misma manera que el escultor moldea, trabaja, acaricia, manosea, soba, estira, aplana, realza, hunde, araña, retuerce la arcilla hasta darle la forma deseada, así el autor ha usado, manipulado, intensificado el lenguaje hasta que crea el texto.

En el lenguaje literario nada surge al azar ni espontáneamente, sino que todo es fruto de la reflexión y selección y no de la improvisación, aunque sea el lenguaje coloquial, pues la introducción de ese nivel también supone una elección.

Así mismo, el lenguaje literario crea su propia realidad, no constatable ni verificable, pero tan real como cualquier objeto o ser concreto. Hoy es tan real Don Quijote como Cervantes y si preguntáramos en la calle, quizá está más vivo el primero que el segundo.

Esta realidad literaria es posible porque usa el lenguaje en un plano connotativo más que denotativo, y descubrir ese valor en un texto es básico para entenderlo y, además, proporciona un gusto, un placer de la inteligencia que hace que la literatura sea un puro ejercicio lúdico, sin otra

(1) LÁZARO CARRETER y CORREA CALDERÓN. (1976). *Cómo se comenta un texto literario*. Madrid: Cátedra, pág. 14.

finalidad que no sea el gozo por el mismo gozo. Es la vieja y clásica disputa de la literatura arte utilidad.

Es verdad que el signo lingüístico no está vacío de contenido (significante/significado) y, ya sea simple o formando estructuras complejas, siempre lleva un valor conceptual adosado. Pero a la literatura no se puede ir buscando ideas, para eso están las ciencias sociales correspondientes; por ejemplo: se les atribuye una idea regeneracionista a nuestros escritores del 98. Flaco favor, porque se olvida lo que son, artistas y como sociólogos, renovadores, etc. no sistematizan, ni profundizan, no resisten la comparación con otros de su momento; luego ¿en qué los convertimos?, ¿qué queda de ellos si les despojamos del valor puramente literario?

Esto hace que el análisis o explicación del texto literario deba profundizar en lo que tiene de *literario*, de *artístico*.

Así, recogiendo todo lo anteriormente expuesto, la propuesta de guión para un comentario de texto literario debería tener, al menos, estos pasos:

I. ESTRUCTURA FORMAL

- a) Lengua literaria
 - 1) Nivel fonético-métrico
 - 2) Nivel morfosintáctico
 - 3) Nivel léxico-semántico
 - 4) Nivel retórico
- b) Disposición del contenido.
 - 1) Particular
 - 2) Genérica

II. EL TEXTO COMO ACTO DE COMUNICACIÓN

III. EL TEXTO COMO PRODUCTO EN SU ÉPOCA⁽²⁾

- 1.- El nivel fonético-métrico tiene estos pasos:
 - Descripción de los versos con las particularidades métricas observadas.
 - Descripción de las estrofas, si las hubiere, indicando su estructura versal y de rima y, si cabe, el término técnico que le corresponda.
 - Forma poemática si es fija.

(2) GARCÍA DE LA TORRE, M. (1982). *La poesía en la Edad Media*. Madrid: Playor.

Los pasos a seguir serían:

1° número del verso	2° sílabas fonológicas	3° sinalefas, sinéresis
4° hiatos, diéresis	5° terminación del verso	6° modificaciones silábicas
7° sílabas métricas	8° acentos	9° encabalgamientos, enlaces
10° pausas	11° rimas	

En primer lugar, se hace el cómputo de las sílabas fonológicas y, después, hay que ver si corresponden con las sílabas métricas, comprobando las posibles discrepancias⁽³⁾, en cuyo caso hay que determinar la existencia de sinalefas y sinéresis, hiatos y diéresis. De ellas, la sinalefa, a veces, más que una licencia métrica es un uso natural del lenguaje hablado, que se conserva en el versificado. Navarro Tomás habla de dos tipos de sinalefa: a) la *convencional*, que se cumple dentro del verso, y b) la *violenta*, producida cuando en el grupo de tres o más vocales figura la conjunción *e* u *o*⁽⁴⁾.

En el cómputo silábico se tendrá en cuenta el final del verso como posible factor modificador según la pauta de la métrica española.

Una vez tenidos en cuenta todos estos posibles hechos, con las modificaciones oportunas, comprobamos si el número de sílabas fonológicas corresponde con las métricas para ver cual es la medida poética del verso.

El estudio de los acentos y su colocación, junto a la entonación, pausas, etc. determinan el ritmo, la musicalidad interna del verso.

Por lo general, exceptuando algunos casos raros, el acento prosódico común se conserva también en la acentuación de los versos. Por consiguiente, las palabras conservan su acentuación normal en los textos versificados. Para las distintas matizaciones de intensidad u otras diferen-

(3) NAVARRO TOMÁS, T. (1961). *Manual de pronunciación española*. Madrid: C.S.I.C.

(4) NAVARRO TOMÁS, T. (1959). *Arte del verso*. Cía. Gral. de Ediciones, págs. 15-16. Véase también: DE BALBIN, R. (1962). *Sistema de rítmica castellana*. Madrid: Gredos, págs. 61-94.

ciaciones remito a Navarro Tomás⁽⁵⁾ y, más avanzado, el manual de Quilis y Fernández⁽⁶⁾, así mismo como para conocer las categorías léxicas que son tónicas y las átonas.

Dependiendo del nivel de nuestros alumnos y del grado de profundización que queramos dar a nuestro comentario, podemos introducir los conceptos de acentos: estróficos, rítmicos, extrarrítmicos y antirrítmicos.

Puede servirnos, como herramienta del distinto tratamiento que hace el autor del acento, el análisis de estos dos versos antológicos:

1°) *infame turba de nocturnas aves*⁽⁷⁾

Haciendo la división silábica y colocando los acentos fónicos quedaría:

<u>in</u>	<u>fá</u>	<u>me</u>	<u>túr</u>	<u>ba</u>	<u>de</u>	<u>noc</u>	<u>túr</u>	<u>nas</u>	<u>á</u>	<u>ves</u>
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11

El acento rítmico recae en la sílaba 10, par (yámbico). Todos los acentos son rítmicos, pues todos recaen sobre sílaba par. Pero la simple observación de los mismos nos hace caer en la cuenta de cómo están colocados:

- á - - ú - - ú - - á -

de tal manera que la sílaba 6 puede ser el eje del verso, al ser doblado, los acentos coincidirían en lugar y vocal. ¿Es una casualidad? Indudablemente creo que no.

También aparecen en la misma serie léxica: adjetivo nombre–adjetivo nombre.

Y una tercera coincidencia es el contraste entre: vocal abierta/vocal cerrada - vocal abierta/vocal cerrada. Si a esto añadimos la simbología de los sonidos: *túrba-noctúrna*, vemos que el autor, además de un equilibrio en la colocación de los acentos, juega con otros aspectos que a priori pueden pasar inadvertidos.

Si hacemos lo mismo con este verso de García Lorca⁽⁸⁾:

(5) NAVARRO TOMÁS, T. (1961). *Manual de pronunciación española*. Madrid: C.S.I.C., págs. 181 y sgts. y 195 y sgts.

(6) QUILIS, A. y FERNÁNDEZ, J. A. (1966). *Curso de fonética y fonología españolas*. Madrid: C.S.I.C., págs. 131-132.

(7) LUIS DE GÓNGORA. *Fábula de Polifemo y Galatea*, verso n° 15.

(8) GARCÍA LORCA, F. (1963). *Romance sonámbulo*, en *Romancero Gitano*, verso n° 33. Madrid: Aguilar.

2°) *pero yo ya no soy yo*

las sílabas métricas serían:

$\frac{pe}{1} \quad \frac{ro}{2} \quad \frac{yo}{3} \quad \frac{ya}{4} \quad \frac{no}{5} \quad \frac{soy}{6} \quad \frac{yo}{7} + 1$

y los acentos fónicos y poéticos son:

$\frac{pe}{1} \quad \frac{ro}{2} \quad \frac{yó}{3} \quad \frac{yá}{4} \quad \frac{nó}{5} \quad \frac{sóy}{6} \quad \frac{yó}{7} + 1$

Acento estrófico en la 7ª, impar (trocaico). Son acentos rítmicos los colocados en las sílabas tres y cinco; son acentos extrarrítmicos y anti-rítmicos los colocados en la cuarta y sexta.

De esto, ¿podemos deducir que Lorca no supo expresar la cadencia rítmica que expresó Góngora? Indudablemente no. Simplemente quiso expresar otra cosa y de otra forma. La intensificación acentual y una entonación en cadencia, reflejan intensidad emocional de alguien que se encuentra en una fase de decadencia, si no de decrepitud. Podríamos hablar entonces de acentos tónicos prosódicos, acentos afectivos o emotivos y, finalmente, acentos intelectuales que también se revelan en función del contexto.

Puesto que los acentos prosódicos parecen fácilmente reconocibles, los acentos afectivos y emocionales no entran en colisión con ellos sino que aprovechan el ritmo prosódico de diferentes maneras:

- a) insistir en una ritmización idéntica,
- b) distribuir irregularmente los acentos,
- c) hacer que una palabra, normalmente ineficaz desde el punto de vista rítmico-accentual, cobre más importancia.

Si tomamos ahora el verso de Machado⁽⁹⁾:

3°) $\frac{tó}{1} \quad \frac{do}{2} \quad \frac{pá}{3} \quad \frac{sa}{4} \quad \frac{y}{5} \quad \frac{tó}{5} \quad \frac{do}{6} \quad \frac{qué}{7} \quad \frac{da}{8}$

la acentuación señalada sería la prosódica.

Ahora bien, un lector puede opinar que la repetición de *tódo* es sólo monotonía y repetición y que son, por tanto, acentos débiles, mientras que los acentos de *pása* y *quéda*, en dos términos opuestos, son los acentos intensos, con lo que los acentos verdaderamente cumbres intensivas

(9) MACHADO, A. (1966). *Proverbios y cantares*, XLIV; en *Poesías completas*. Madrid: Espasa-Calpe.

serían los de tercera y séptima sílabas. Esta modificación en la valoración acentual vendría motivada exclusivamente por razones intelectuales.

Un elemento significativo en ocasiones, además de necesario, son las pausas. Coinciden, por lo general, con las pausas morfosintácticas incluyendo también las pausas no señaladas por los signos de puntuación. Salvo en la estructura interna del sirrema⁽¹⁰⁾, las pausas pueden ser utilizadas de forma personal para realzar elementos del texto que el autor desea señalar, pudiendo combinarlas con posibles encabalgamientos ya sean léxicos, sirremáticos, oracionales, etc.

Aliteraciones, anáforas, cacofonías, eufonías, onomatopeyas, repeticiones, rima, estrofas, simbología de los sonidos léxicos, etc. son otros elementos fónicos que el autor puede utilizar a su gusto para dar al lenguaje cotidiano distintas formas que lo eleven a la categoría de literario.

2.- Nivel morfosintáctico.

La palabra en sí también puede ser tomada como unidad estilística. Cada palabra está en el centro de una determinada representación, de un determinado elemento del pensamiento que se encierra en el discurso. Solamente en su conjunto suscita una representación autónoma⁽¹¹⁾.

Por ejemplo:

- a) Hoy hace buen tiempo.
- b) Hoy voy al teatro.

Ambas expresiones tienen en común la palabra *hoy* con una representación de tiempo. Pero en el segundo ejemplo quizá suscite en nosotros la representación de satisfacción que no tiene en el primero. Las palabras, tomadas aisladamente, no suscitan representación alguna; es en la frase donde adquiere su significado preciso, tiene un *sentido*. Las palabras fuera de la frase sólo existen en el Diccionario.

Si se aísla artificialmente, concentrando su atención en ella, en lugar de un significado preciso se obtiene una cantidad de asociaciones semánticas posibles, potenciales. Pero también es cierto que cada palabra *puede* aparecer en unos contextos y no en otros. Al analizar estas aso-

(10) "Sirrema es un conjunto de palabras que por su funcionamiento en el sistema de la lengua no pueden ser de ninguna manera objeto de escansión". QUILIS, A. (1964). *Estructura del encabalgamiento en la métrica española*. Madrid: C. S. I. C., pág. 95.

(11) Hay que señalar que palabra no coincide con unidad semántica, que a veces supone la separación en varias palabras gráficas. Tal es el caso de términos compuestos: vía férrea, Osa Mayor, etc. en cuyo caso no hay dos centros que den origen a representaciones, sino uno para cada grupo de palabras.

ciaciones (lo que sentimos al pensar en la palabra aislada), encontramos, a veces, algo común a todas sus potencialidades semánticas. Es lo que llamamos *sentido fundamental*.

Pues en el texto literario aparece precisamente lo contrario. El autor pretende *sorprendernos, despertarnos*, con un sentido nuevo, a estrenar.

- La construcción de la palabra,
- aparición de elementos derivativos,
- colocación y orden,
- formas de enlace,
- utilización o no de artículos,
- colocación del adjetivo,
- sinonimias,
- seriaciones, etc.
- son elementos que el autor utiliza para un texto terso.
- La genialidad de Quevedo no radica en la creación de los elementos:

<i>pobre</i>	<i>archi</i> –
<i>miseria</i>	<i>proto</i> –

sino en combinarlos como una primicia, dentro de las posibilidades que el sistema le permitía, aplicándoselos al dómine de Cabra como atributos:

“*al fin, era archipobre y protomiseria*”⁽¹²⁾.

3.- Nivel sintáctico.

También el nivel sintáctico es relevante y quizá el rasgo más llamativo y definidor del estilo de un autor. Para esto conviene o puede ser relevante comparar un fragmento de Cervantes, Azorín y Baroja.

Parece que la construcción de la oración debería seguir el orden del pensamiento lógico: SNS + SVP,⁽¹³⁾ cada uno con sus correspondientes complementos. Este es el orden lineal del pensamiento y que Cervantes manejó con total claridad. También las *ataduras* de las oraciones resultan claras con enlaces muy simples, pero que nos hacen ver que el texto *está atado*, enlazando unos elementos a otros.

No así en Azorín. El texto no se liga sino que parece *cortado en tiras*. Y luego pegadas unas junto a otras. Se podrá decir que esa forma también crea un *estilo*. Es cierto, pero más bien aparenta un texto ni siquiera hilvanado sino apuntado con alfileres, donde la falta de estilo es un *estilo* en sí mismo.

(12) QUEVEDO Y VILLEGAS, F. (1980). *Historia de la vida del Buscón*. Madrid: Espasa-Calpe, pág. 44.

(13) SNS: Sintagma Nominal Sujeto. SVP: Sintagma Verbal Predicado.

Luego podríamos hablar de las uniones sintácticas por parataxis, hipotaxis, hipérbaton, elipsis, etc. que no sólo dan al texto horizontalidad sino profundidad, hondura, distintos niveles de composición.

Todo esto son recursos lingüísticos que el autor maneja y que dice mucho de su competencia/actuación de la lengua. Son elementos concretos que la selección del autor usa para construir una expresión fuera de lo común.

Otra cosa diferente es el ingenio que demuestre para la creación de lo que llamamos figuras de pensamiento, en las que el pensamiento lógico discurre más libremente y donde es posible cualquier asociación de ideas, enfatizando lo que convenga, aludiendo, enfrentando, etc. conceptos para crear imágenes que en el lenguaje coloquial normalmente no aparecen. Naturalmente hay épocas, autores que se inclinan por el uso de unos u otros elementos, según la corriente cultural imperante. El análisis previo de los rasgos antes descritos, pueden inducirnos a clasificar el texto, la obra, el autor, sin olvidar que, como ya decía Azorín, cada obra es única e irrepetible y su análisis sólo es un acercamiento parcial a ella desde una perspectiva.