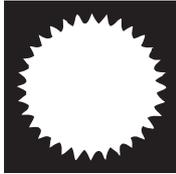


# Introducción a la Literatura

Carolina Repetto  
Gabriela Román



EDITORIAL UNIVERSITARIA



# EDITORIAL UNIVERSITARIA UNIVERSIDAD NACIONAL DE MISIONES

Coronel José Félix Bogado 2160  
Posadas - Misiones  
Tel-Fax: (0376) 4428601

Correo electrónico:  
ventas@editorial.unam.edu.ar

Página Web:  
www.editorial.unam.edu.ar

Colección: Cuadernos de Cátedra  
Coordinación de la edición: Claudio O. Zalazar  
Diseño: Javier Baltasar Giménez  
Tapa: "Desvanecimientos 2" de la serie "El camino del olvido" (Acuarela/tinta 35 x 25 cm, 2015), de Luis Guillermo Santillán.

Repetto, Carolina Rosa  
Introducción a la Literatura / Carolina Rosa Repetto; Gabriela Isabel Román. - 1a ed. edición.  
- Posadas: EdUNaM - Editorial Universitaria de la Universidad Nacional de Misiones, 2015.  
Libro digital, PDF  
Archivo Digital: descarga y online  
ISBN 978-950-579-380-8  
1. Literatura. I. Román, Gabriela Isabel II. Título  
CDD 801

ISBN: 978-950-579-380-8

Impreso en Argentina

©Editorial Universitaria  
Universidad Nacional de Misiones  
Posadas, 2015.  
Todos los derechos reservados para la primera edición.

Nuestro expreso agradecimiento a Diego Suárez por la gentil cesión de su trabajo sobre Tropos y Figuras.

# ÍNDICE

PRÓLOGO .....	5
Unidad 1.....	6
Literatura y literaturidad.....	6
Periodización literaria.....	19
Vanguardias (siglo xx).....	23
Futurismo .....	23
Canon literario.....	32
Formalismo ruso .....	46
Unidad 2.....	50
Géneros .....	50
Género policial .....	55
El género teatral .....	65
Unidad 3.....	70
Realismo .....	70
Madame bovary y el realismo.....	78
El texto narrativo .....	81
Unidad 4.....	87
Aproximaciones a la poesía .....	87
Tropos y figuras retóricas .....	98
Unidad 5.....	123
Campo intelectual.....	123
Lector .....	127
BIBLIOGRAFÍA GENERAL .....	131
Bibliografía de la web.....	133
Textos literarios - artísticos .....	134

## PRÓLOGO

La pregunta misma sobre la *Literatura* posee en sí las características del hecho literario: ambigüedades en la formulación de la pregunta y ambivalencia en las innumerables respuestas. Se intentará, en este momento liminar de la carrera, indagar sobre las cuestiones inherentes al hecho literario y abrir un lugar para la discusión inicial a modo de cartografía del viaje académico del estudiante. En dicha cartografía se propondrá un glosario de conceptos teórico-críticos básicos para abordar los estudios literarios, articulados sincrónica y diacrónicamente; una metodología para ingresar al texto literario y al teórico que desde el comienzo apoye la actividad crítica del educando de letras; un recorrido claro por conceptos centrales, como la literaturidad, el canon, el género, el policial, el teatro, el realismo, la narrativa, la función poética, el lector, etc.

Teniendo en cuenta las **dos carreras** implicadas, se intentan integrar al programa articulaciones de la enseñanza con actividades específicas, la investigación educativa y la investigación disciplinar.

Hemos intentado plantearnos el interrogante sobre qué es la literatura y evidenciar la multiplicidad de respuestas. Por lo tanto, los objetivos de la cátedra son: proponer nociones y concepciones clave para abordar el estudio literario; delimitar el objeto de estudio de la literatura desde diversas conceptualizaciones teóricas; familiarizar al estudiante con el lenguaje teórico-crítico básico de la problemática literaria. Al finalizar el curso, el estudiante deberá haber alcanzado los anteriores objetivos generales que implican que será capaz de: aplicar y revisar conceptos teóricos y criterios metodológicos básicos de la problemática literaria, leer reflexiva y críticamente los textos literarios y teóricos que se hayan manejado a lo largo del año.

De esta manera, este libro de cátedra cuenta con una lectura y reflexión realizada por quienes lo hemos escrito y articulado. Como se verá, en algunos casos los materiales son un conjunto de citas significativas de los teóricos y críticos que se leen en la materia para permitir un primer abordaje a fuentes primarias, hecho que de manera transversal nos permite indicar al estudiante la importancia de la cita y de la mención bibliográfica.

## UNIDAD 1

## LITERATURA Y LITERATURIDAD

Los conceptos del título, y sobre todo el primero, han sido objeto de numerosas revisiones. Para pensarlo en términos históricos, “Literatura” es un concepto sumamente denso de sentidos, la “literaturidad”, en cambio, vino a dar respuesta al comienzo del siglo XX a interrogantes y zonas grises de las teorías literarias. Revisaremos a continuación las concepciones y definiciones de literatura de una serie de autores que nos permitirán comprender desde el comienzo cómo los conceptos y las verdades relacionadas con los mismos son relativas y cambiantes.

Estas definiciones comprenden las citas más relevantes de los autores trabajados.

Miguel Ángel Garrido

“¿Qué es la literatura?”

“El término literatura se deriva del latín *litteratura*, tomado de las *Institutiones oratoriae* de Quintiliano (II, Ia). Su raíz es *littera* (letra). En plural *litterae*, letras, cosas escritas, cartas. En la historia de las modernas lenguas de cultura, el término entraña una serie de acepciones que R Escarpit (1962:259–272) ha sistematizado con acierto. Las exponemos a continuación, señalando con asterisco las que están recogidas también en el Diccionario de la Real Academia Española”:

1. Arte de la palabra por oposición a las otras letras (la pintura, la música, etc.) (\*) Actualmente en su sentido “fuerte”, que nació a fines del siglo XVIII y se consagra en la obra de Mme. de Staël *de la Littérature* (1800).
2. Arte de la palabra por oposición a los usos funcionales del lenguaje. Corresponde al deslinde entre los escritos de creación (“poesía” en el sentido etimológico) y los otros escritos que reclaman un estatuto aparte como científico con la irrupción de las ciencias positivas a finales del siglo XVIII. Todavía en la obra del P. Andrés *Origen, progreso y estado actual de toda literatura* (1782–1799) la expresión conserva su contenido general.
3. Arte de la expresión intelectual. Se trata de una acepción que se va fijando a lo largo del siglo XVIII y que pierde terreno al final para ser sustituida por la mencionada en 2.
4. Arte de escribir obras de carácter perdurable. Acepción conectada con la 1 y la 2. Pretende distinguir con lo que es *literatura* y lo que no lo es (producciones para el consumo de masas

- sin mayores pretensiones). Igualmente permite incluir producciones sin intención creadora, pero sobresalientes sobre su estilo (\*).
5. Composición artificial del discurso. Corresponde a un empleo irónico o peyorativo de la expresión (“eso no es más que literatura”) con el mismo sentido de “no me vengas con retóricas” o “eso no son más que filosofías”.
  6. Cultura del hombre de letras o ciencia en general a tenor de su significación etimológica. Esta acepción es la dominante hasta el siglo XVIII (\*).
  7. Conjunto de la producción de las obras literarias en los sentidos 1 y 2 (\*).
  8. Conjunto de la producción literaria de una época, un país, un región, etc., p. ej., *literatura española*, *literatura americana*, etc. (\*).
  9. Categoría propia de las obras que pertenecen a un género, *literatura de cordel*, *literatura rosa*, etc.
  10. Bibliografía (\*). Acepción empleada en alemán y que ha pasado a ser de uso común en las demás lenguas, sobre todo en determinados contextos científicos como la medicina: *la literatura existente sobre esa enfermedad es todavía escasa*.
  11. Conjunto de fenómenos literarios en cuanto a hechos históricos distinguible de los demás. *La literatura española en la Edad de Oro es tan importante como la ciencia*.
  12. Historia de la producción literaria según el sentido 8. Elipsis corriente en vez de *Historia de la literatura*.
  13. Por metonimia, manual de historia de la literatura.
  14. Por metonimia, tratado sobre cuestiones literarias (\*).
  15. Asignatura de los planes de estudio que versa sobre las acepciones 1, 2 y derivadas.
  16. Institución social que comprende una carrera profesional, una titulación universitaria y una industria establecida, además de unos contenidos de estudios a tenor de 15.

“Como se ve, en el término confluyen sentidos de diversas procedencias. Etimológicamente, el carácter de algo escrito es evidentemente dominante. Sin embargo, podemos hablar de ‘literatura oral’, lo cual nos pone ante la raíz subterránea que conecta literatura y poesía (obra de creación)” (...)

“Literatura significa aquí todo escrito sin finalidad práctica inmediata, significado que no es ajeno a la concepción por la que Kant establecía el carácter de las artes como actividades no útiles” (...).

“Literatura pertenece a una tradición que hace referencia más bien al dominio de las técnicas de escribir y a una preparación intelectual: a una retórica, en suma” (...).

“La creación, el arte, remite sobre todo al origen individual del artista creador cuyas producciones se presentan como intocables en cualquier parte, ya se trata de una sinfonía que se interpreta o de una pintura que se expone. El arte hecho con palabras necesita ser traducido de lengua a lengua en una operación en que fundamentalmente se allega al contenido intelectual, “lo escrito”, ya que su dimensión estética tiene que ser “puesta” por el público de otra lengua al que se dirigen los mismos conceptos. Esa necesaria dimensión de intercambio social puede haber contribuido a que prevalezca la expresión literaria” (...).

■ Garrido, Miguel Ángel (2006).

“¿Qué es la literatura?”, en *Nueva introducción a la teoría literaria*. Madrid: Editorial Síntesis. Pp. 19–22.

1. “Conjunto de las producciones literarias de una nación, de una época, de un estilo o una escuela, de un género, de una variedad genérica o de un tema (...). 2. Creación estética, arte de componer obras cuyo vehículo de expresión es la palabra. 3. Tipo especial de comunicación entre una escrita artística y el público: emisor = escritor, autor, creador de fabulaciones perdurables; canal = libro o escenario y actores; código = lengua literaria; receptor = lector o espectador; contexto = el que se crea en la rela-

ción obra–lector u obra–espectador (el contexto es tan variable como las diversas recepciones que la obra suscita); en el mensaje, que plasme verbalmente los mundos imaginarios y ficticios surgidos de la inspiración, intenciones e ideas del autor, se encuentran los rasgos especiales que diferencian un texto literario de otro no literario”. (...).

■ Platas Tasende, Ana María (2000)

*Diccionario de términos literarios*. Madrid: Espasa Calpe.

Jean Paul Sartre

“¿Qué es la literatura?”

“En resumen, nuestra intención es contribuir a que se produzcan ciertos cambios en la sociedad que nos rodea. No entendemos por esto un cambio en las almas; dejamos muy a gusto la dirección de las almas a los autores que tienen una clientela especializada. Nosotros, que, sin ser materialistas, no hemos distinguido nunca el alma del cuerpo ni conocemos más que una realidad que no puede descomponerse –la realidad humana–, nos colocamos al lado de quienes quieren cambiar a la vez la condición social del hombre y la concepción que el hombre tiene de sí mismo. Así, en relación con los acontecimientos sociales y políticos venideros, nuestra revista tomará posición en cada caso. No lo hará *políticamente*, es decir, no servirá a ningún partido, pero se esforzará en extraer la concepción del hombre en la que se inspirarán las tesis en pugna y dará su opinión de acuerdo con la concepción que ella tiene formada. Si podemos cumplir lo que prometemos, si hacemos compartir nuestras opiniones a algunos lectores, no sentiremos un orgullo exagerado; nos limitaremos a felicitarnos de haber vuelto a encontrar la tranquilidad de conciencia profesional y de que, al menos para nosotros, la literatura haya vuelto a ser lo que nunca debió dejar de ser: una función social” (...).

■ Sartre, Jean Paul (2008)

¿Qué es la literatura? Buenos Aires: Losada. Pág. 13.

Pampa Arán

“Literatura”

“En la década de 1920, Bajtín y su Círculo definirán el fenómeno literario como un campo semi autónomo cuyas manifestaciones son el resultado del modo particular en que la obra de arte verbal refracta el medio ideológico al cual pertenece” (...).

“La literatura forma parte del entorno ideológico de la realidad como su parte autónoma, en forma de obras verbales organizadas de un modo determinado, con una estructura específica, propia tan solo de esas obras. Esta estructura, igual que cualquier estructura ideológica, refracta la existencia socioeconómica en su proceso generativo, y la refracta muy a su modo. Pero, al mismo tiempo, la literatura en su ‘contenido’ refleja y refracta los reflejos y refracciones de otras esferas ideológicas (ética, cognición, doctrinas políticas, religión, etc.), es decir, la literatura refleja en su contenido la totalidad del horizonte ideológico, del cual ella es una parte” (Medvedev, 1994: 60).

(...) “forma de cognición de las transformaciones sociales a partir de la “audición” del escritor orientada hacia la circulación discursiva que dará lugar a la noción de “polifonía” ya en la primera versión bajtiniana de la obra sobre Dostoiévski [1929], transformando la noción de imagen visual y de mimesis tradicional” (...).

(...) “Bajtín ingresará al estudio de la literatura dentro del dominio de la estética en tanto ‘objeto estético’” (...).

“Propone por lo tanto elaborar una poética que (...) definida sistemáticamente debe ser la estética de la creación literaria” (1989:15) (...).

“En tanto creación artística específica la forma, el material y el contenido de una obra literaria son ‘momentos’ constitutivos de la *arquitectónica* que atañe a la idea artística plasmada estructuralmente y

ésta es el resultado de una conciencia creadora y de una actividad contempladora que no se manifiestan como 'externas' a la obra de arte, cuestión de enorme fecundidad heurística si se atiende a la época de su formulación. En la creación artístico-literaria es especialmente claro el carácter contingente del objeto estético; la relación entre forma y contenido tiene en él índole casi dramática; es manifiesta la participación del autor —el hombre físico, sensible, espiritual— en el objeto; es evidente, no sólo la unidad inseparable entre forma y contenido, sino su inconfundibilidad; al tiempo que en otras artes, la forma penetra más en el contenido, se materializa en él en cierto modo, y es más difícil separarla y expresarla en su aislamiento abstracto" (1989:75).

■ Arán, Pampa (2006)

*Nuevo diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín.* Córdoba: Ferreyra Editor.

Terry Eagleton

“¿Qué es la literatura?”

“El considerar la literatura como lo hacen los formalistas rusos equivale realmente a pensar que toda literatura es poesía. Un hecho significativo: cuando los formalistas fijaron su atención en la prosa, a menudo simplemente le aplicaron el mismo tipo de técnica que usaron con la poesía. Por lo general se juzga que la literatura abarca muchas cosas además de la poesía; que incluye, por ejemplo, escritos realistas o naturalistas carentes de preocupaciones lingüísticas del llamativo exhibicionismo” (...).

“El primer enfoque tiene al menos la ventaja de sugerir que la literatura puede referirse, en todo caso, tanto a lo que la gente hace con lo escrito como a lo que lo escrito hace con la gente” (...).

“...podríamos decir que la literatura es un discurso no pragmático... carece de un fin práctico inmediato y debe referirse a una situación de carácter general” (...).

“Se deja la definición de literatura a la forma en que alguien decide leer, no a la naturaleza de lo escrito. Hay ciertos tipos de textos —poemas, obras dramáticas, novelas— que obviamente no se concibieron con “fines pragmáticos”, pero ello no garantiza que en realidad vayan a leerse adoptando ese punto de vista” (...).

“Es verdad que muchas de las obras que se estudian como literatura en las instituciones académicas fueron “construidas” para ser leídas como literatura, pero también es verdad que muchas no fueron construidas así. Un escrito puede comenzar a vivir como historia o filosofía y, posteriormente, ser clasificado como literatura; o bien puede empezar como literatura y acabar siendo apreciado por su valor arqueológico. Algunos textos nacen literarios; a otros se les impone el carácter literario...quizá lo que importe no sea de dónde vino uno sino cómo lo trata la gente. Si la gente decide que tal o cual escrito es literatura parecería que de hecho lo es, independientemente de lo que se haya intentado al concebirlo” (...).

“...las diferentes formas en que la gente se relaciona con lo escrito. No es fácil separar, de todo lo que en una u otra forma se ha denominado ‘literatura’, un conjunto fijo de características intrínsecas” (...).

“No hay absolutamente nada que constituya la esencia misma de la literatura. Cualquier texto puede leerse sin ‘afán pragmático’, suponiendo que en esto consista leer algo como literatura; asimismo, cualquier texto puede ser leído ‘poéticamente’” (...).

“Quizás ‘literatura’ signifique precisamente lo contrario: cualquier texto que, por tal o cual razón, alguien tiene en mucho. Como diría un filósofo ‘literatura e hierbajo’ son términos más funcionales que ontológicos; se refieren a lo que hacemos.... Se refieren al papel que desempeña un texto o un cardo en un contexto” (...).

“Distinguir tajantemente entre lo ‘práctico’ y lo ‘no práctico’ solo resulta posible en una sociedad como la nuestra, donde la literatura en buena parte ha dejado de tener una función práctica. Quizás se esté presentando como definición general una acepción de lo literario que en realidad es históricamente específica” (...).

(...) “resulta iluminadora la sugerencia de que ‘literatura’ es una forma de escribir altamente estimada, pero encierra una consecuencia un tanto devastadora: significa que podemos abandonar de una vez por todas la ilusión de que la categoría ‘literatura’ es ‘objetiva’, en el sentido de ser algo inmutable, dado para

toda la eternidad. Cualquier cosa puede ser literatura, y cualquier cosa que inalterable e incuestionable se considera literatura –Shakespeare, pongamos por caso– puede dejar de ser literatura” (...).

“Los juicios de valor son notoriamente variables: por eso se deduce de la definición de literatura como forma de escribir altamente apreciada que no es entidad estable” (...).

“Dicho en otra forma, las sociedades ‘reescriben’, así sea inconscientemente todas las obras literarias que leen. Más aún, leer equivale siempre a ‘reescribir’. Ninguna obra, ni la evaluación que en alguna época se haga de ella pueden, sin más ni más, llegar a nuevos grupos humanos sin experimentar cambios que quizá las hagan irreconocibles. Esta es una de las razones por las cuales lo que se considera como literatura sufre una notoria inestabilidad” (...).

“La enunciación de un hecho no deja de ser, después de todo, una enunciación, y da por sentado cierto número de juicios cuestionables (...) que estoy capacitado para formularlas y garantizar su verdad; que mi interlocutor es una persona a quien vale la pena formularlas; que no carece de utilidad el formularlas y así por el estilo” (...).

■ Eagleton, Terry (1998)

Introducción ¿Qué es la literatura? En Una introducción a la teoría literaria. Fondo de Cultura Económica: México.

## Actividad

### 1

- 1 Seleccionar cinco palabras clave de al menos tres teóricos y explicar el porqué de la elección.
- 2 A partir de la lectura de las conceptualizaciones de literatura, escribir una definición y agregar una cita a modo de ejemplo.
- 3 ¿Podría indicar algunas de las diferencias que encuentra entre las concepciones anteriores?

## Todorov, Tzvetan

En la introducción de su libro sobre los géneros discursivos, Todorov considera que hay un tipo académico que intenta hablar de la literatura y que la pregunta que debemos hacernos se centra en ese discurso. Esta introducción se estructura de la siguiente forma: a) planteo de la pregunta; b) historia de las aproximaciones al concepto; c) exploración de algunas de ellas. d) una aparente aceptación de un fracaso del recorrido y e) una propuesta de un concepto superador.

Entre las razones que Todorov propone para poner en duda o relativizar la noción de literatura están: la historia de la palabra muestra que no ha estado siempre presente; en las lenguas europeas se remonta al siglo XIX. El autor se pregunta si hay literatura en culturas sin escritura o si existen fenómenos que en algunas lenguas no tienen un término genérico son literatura.

Hay una “certeza” de que la entidad “Literatura” realmente existe pero que no es “natural”. Esta convicción surge por la llamada entidad literaria que viene de la experiencia, estudiamos las obras en la escuela, en la facultad, hay libros en los negocios especiales, vemos y vivimos la literatura en cada momento de nuestro quehacer cotidiano.

El autor comenta que una entidad llamada literatura funciona a nivel de las relaciones intersubjetivas y sociales. Para comenzar su exploración describe y ejemplifica los puntos de vista funcional y estructural. La definición de punto de vista funcional ve a la entidad “Literatura” como un elemento de un sistema más vasto, una unidad que hace algo específico en ese sistema. La del punto de vista estructural busca ver si todas las instancias que asumen una misma función tienen las mismas propiedades. Por ejemplo, la **publicidad** tiene una función precisa en la sociedad pero toma préstamos de diversos medios, usa mecanismos muy

variados, posee una estructura particular. Aunque es necesario recordar que a la entidad funcional no corresponde forzosamente una entidad estructural. Estructura y función no se implican mutuamente siempre.

Por otro lado, hay muchas definiciones funcionales, todas ellas intentan mostrar lo que la literatura hace en un sistema más amplio o lo que debería hacer. Todorov concede que la literatura puede ser una unidad funcional pero plantea la necesidad de indagar en ella para encontrar la entidad estructural. La primera definición a la que el autor se remonta es muy antigua, casi la misma definición acerca del arte que llega hasta el siglo XVIII: la literatura es imitación a través del lenguaje, **imitación o mimesis**. No es cualquier imitación pues se imita no sólo las cosas reales sino también las cosas ficticias, lo que nos lleva a suponer que la literatura es una ficción: esta es la primera definición estructural.

Todorov observa en los diversos autores (Aristóteles, Frye, Frege) las relaciones entre literatura y verdad, analiza con ellos los términos: fábula, ficción y mito, palabras que se aplican de igual modo a la literatura y a la mentira. El teórico reconoce que el texto literario no se somete a la prueba de la verdad, las frases que componen un texto literario no son falsas ni verdaderas. De tal manera la frase novelesca no es verdadera ni falsa, la frase poética no es ni ficticia ni no ficticia: la poesía no cuenta nada, no designa un hecho, formula impresiones, meditaciones. No evoca una representación exterior, no hay una mimesis, se basta a sí misma.

Se vuelve más compleja ante géneros que están en todas las literaturas del mundo, aforismos, canciones infantiles, adivinanzas. ¿Imitan? si no lo hacen, ¿hay que descartarlos como literatura?

En el siglo XVIII aparece una nueva manera de definir el arte. Las bellas artes se encuentran reunidas, pero esta vez en nombre de lo bello., entendido éste como un fin en sí mismo. Una segunda definición de literatura se sitúa dentro de la perspectiva de lo bello. *Gustar* vence a *instruir*. Esta concepción tiene carácter intransitivo, no instrumental de la obra. Esta corriente, que parte del siglo XVIII, llega hasta el romanticismo y el simbolismo, y se vuelve la base de una primera reflexión sobre la ciencia literaria. Aún en el formalismo ruso, se coloca el acento sobre el mensaje en sí mismo.

Al hablar de los formalistas, Todorov dice que crean los estudios del sistema literario, del sistema de la obra. Ahora bien, el carácter sistemático del texto es el único aspecto que no hace percibirla en sí misma. Lo Bello será reemplazado por *forma* y la *forma* por *estructura*, aspecto que nos conduce a considerar a la literatura es un sistema, un lenguaje sistemático que poniendo el acento en sí mismo, deviene autotélico. Ésta es la segunda definición estructural.

El lenguaje literario no es el único lenguaje sistemático. El judicial y el político –por ejemplo– tienen normas, están organizados, de ahí que existan desde antiguo y estén muy cercanas a la poética y la retórica. Todorov vuelve a plantear el tema de la opacidad de un texto, relativiza que la misma pueda ser aplicada solo a un discurso literario: un poema puede ser considerado autotélico, intransitivo y opaco, pero una novela tiene un sistema que no vuelve al lenguaje opaco. La oscuridad está en el lenguaje, antes que en un sistema.

El autor elige algunos ejemplos para mostrar los modos de articular las dos definiciones (la literatura es ficción/ la literatura es un sistema). Nos recuerda la idea de Wellek y Warren acerca de la naturaleza de la literatura que precisa de los usos del lenguaje literario, cotidiano, científico. El literario es connotativo, (ambiguo y rico en asociaciones), opaco (es decir, no transparente: no llama la atención sobre sí mismo señalando sin ninguna ambigüedad su propio referente), plurifuncional (expresivo y pragmático); es sistemático y autotélico, no halla justificación fuera de sí mismo. Sin embargo, Todorov considera que el rasgo distintivo es la ficcionalidad.

Para pensar acerca de las relaciones entre los términos estudiados también visita la aproximación de Frye: éste utiliza la oposición entre orientación externa (lo que los signos no son) y/o interna (los signos mismos) esta última caracteriza al uso literario. Para él la no ficción se opone a lo opaco y no ya la transparencia. Todorov dice que toda ficción es opaca y toda opacidad ficticia. Un ejemplo es el libro de historia. El punto de vista del sistema, toda la concentración puesta sobre la organización interna no hacen que el texto sea ficticio.

Finalmente, Todorov introduce para dirimir la discusión un nuevo concepto relacionado con la noción de literatura: el de **discurso**, que es tal vez el que abre la relación con el libro en el que está inserto este capítulo. Esta perspectiva es la contrapartida estructural del concepto de *uso* del lenguaje. La lengua produce fra-

ses a partir del vocabulario y las reglas gramaticales. Las frases son el punto de partida del funcionamiento discursivo, articuladas entre sí y enunciadas en un contexto socio cultural, se transforman en enunciados, y la lengua se transforma en discurso. El discurso es múltiple, por lo que se establece un sistema de géneros (definición que volveremos a revisar en la próxima unidad o próximas lecturas).

Los géneros literarios son una determinada elección entre otras posibles del discurso, convertida en una convención por una determinada sociedad, pero no es privativa de la literatura, existe también en el discurso científico. Ya lo veremos en nuestros géneros académicos. Entonces, ¿Cuál es la hipótesis basada en el punto de vista estructural que propone Todorov?

Una vez admitida la pluralidad de discursos ¿existen reglas que sean propias y exclusivas de todas las instancias de la literatura? para Todorov las propiedades literarias suelen encontrarse también fuera de la literatura. Solo la utilización del lenguaje es un denominador común.

Sin embargo, para el autor, todo cambia si nos dirigimos a las subdivisiones de la literatura. Podemos precisar reglas en ciertos tipos de discursos.

He aquí entonces la hipótesis de Todorov: si se opta por un punto de vista estructural, cada tipo de discurso considerado como literario tiene parientes no literarios cuya cercanía le será más próxima que la cualquier otro tipo de discurso literario. y el ejemplo que ofrece es el de poesía y plegaria vs. poesía y novela.

■ Todorov, Tzvetan (1978)

“La noción de literatura” en Los géneros del discurso.

Fernando Gómez Redondo

“El análisis literario” y “El lenguaje literario” en El Lenguaje literario. Teoría y práctica.

## El análisis literario

En este capítulo Fernando Gómez Redondo pone en discusión una serie de aspectos que nos permiten reflexionar sobre el hecho meramente literario. Inicia su discurso con la definición de creador–autor y crítico, con las similitudes y diferencias que hay entre ambos. Entonces dice que el análisis y la creación literaria son actividades complejas, lo cual dificulta a críticos y creadores definir su labor. Estos son aspectos que unen en honor y causa a ambos.

A continuación veamos un cuadro donde se pone en paralelo el trabajo de cada uno:

CRÍTICO	CREADOR
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Analiza con mayor o menor fortuna una obra literaria y descubre en ella puntos de vistas o metodologías.</li> <li>• Dirige su atención al conjunto sígnico (constituido en el orden temporal que intervino en su producción)</li> <li>• Debe enfrentarse a un mundo de significaciones establecidas y a un mundo de valores surgidos de las significaciones sobre las que ha operado el escritor.</li> <li>• Tiene que acercarse al fenómeno llamado lenguaje literario con el convencimiento de que podrá explicarlo, clasificarlo pero nunca conocerlo, es decir, averiguar las últimas razones que movieron a que unas palabras entrarán en contacto con otras para producir la obra de arte.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Puede alumbrar las más felices producciones sin tener por qué conocer las todas las razones y los motivos que lo llevaron a elegir tal o cual palabra y a insertarla en una ordenación sintagmática.</li> <li>• Actúa sobre materiales lingüísticos que no puede modificar a su antojo porque los ha recibido configurado por una tradición (normativa y sistemática) que los ha convertido en signo.</li> </ul>

“Tanto el crítico como el escritor, entonces, trabajan con palabras y son, a la vez, dueños y prisioneros de ellas, según sean intérpretes o creadores del infinito mundo de posibilidades encerrado en el lenguaje, un universo de referencias que sólo puede explicarse a través de su formulación lingüística; y ése es el primer problema que afecta a la creación literaria y al análisis de esa creación...”. (Pág. 17).

“La palabra no es materia bruta quiere decir que el escritor actúa sobre unos materiales lingüísticos que no puede modificar a su antojo, porque los ha recibido ya plenamente configurados por una tradición (nor-

mativa y sistemática) que los ha convertido en signos, ante los que tendrá que reaccionar de un modo o de otro, ante los que podrá permanecer impasible, una palabra no es portadora de una información sintáctica, sino de unos valores semánticos, que, en la mayor parte de las ocasiones, son resultado de su vida histórica, una vida de la que entrará a formar parte el escritor, recibiendo y dejando nuevas significaciones” (Pág. 18).

Gómez Redondo explica esto con una cita de Abel Martín, quien pone en comparación al poeta y al escultor, el primero trabaja con la palabra y el segundo con la piedra bruta, con el mármol, el bronce: La material que el lírico maneja es la palabra, no es la materia bruta...Las palabras, a diferencia de las piedras, maderas o metales, son ya por sí mismas significaciones humanas, a las cuales da el poeta, necesariamente, otra significación.

“Para el crítico es aún peor, porque no sólo debe enfrentarse a un mundo de significaciones ya establecidas, como el escritor, sino a un mundo de valores (afectivos y emocionales, siempre connotativos) surgido de esas significaciones sobre las que ha operado el escritor. Por eso, al crítico no le cabe otra opción que la de acercarse a ese fenómeno llamado lenguaje literario, con el convencimiento de que podrá explicarlo, describirlo, clasificarlo, pero nunca conocerlo, es decir, averiguar las últimas razones que movieron a que unas palabras entraran en contacto con otras para producir la obra de arte. Ese salto en el vacío sólo puede darlo el escritor, y no siempre: sólo cuando logra trascender su personal circunstancialidad humana” (Pág. 19).

## El lenguaje literario

Gómez Redondo introduce la problemática del lenguaje literario con una serie de cuestiones: ¿Qué es el lenguaje literario? ¿Por qué unas oraciones parecen pertenecer a un orden distinto de la experiencia lingüística que otras?; luego nos propone leer un enunciado y un verso para abordar la idea de que una misma información escrita de modo distinto puede ser generadora de múltiples significaciones.

De esta manera, el lenguaje literario dispone de **recursos formales** que conforman una de las **características del lenguaje literario: la plurisignificación**. Un mensaje no agota su virtualidad informativa en una sola manifestación de ideas, tiene la capacidad de sugerir tantos significados como lecturas o acercamientos posibles, estos límites también competen al trabajo del crítico: ningún análisis de una obra literaria podrá resolver todos los problemas que el texto plantea, porque éste estará ofreciendo nuevas informaciones, nuevas valoraciones, en las que incluso intervendrán esas mismas críticas.

Su discurso continúa con un fragmento de diálogo de *El Jarama* de Sánchez Ferlosio y su posterior análisis.

“...no parece que el lenguaje surja sólo del empleo, más o menos premeditado, de unas especiales técnicas fijadas por la tradición; puede haber textos en los que sea posible hallar un solo recurso formal y, sin embargo, transmitan una información suplementaria, al margen del contenido explícito que puedan referir...La expresividad del estilo no depende de la perfección formal conseguida, sino de la consciente reelaboración lingüística efectuada por el autor...” (pág. 21).

Con ello llega a otra característica del lenguaje literario: la capacidad de crear en el mensaje otra realidad, **construir un universo de ficción**, dado que el lenguaje literario posee una entidad lingüística propia que no puede confundirse con otra y que le permite remitir a mundos expresivos particulares, verosímiles (teatro), posibles (novela) o suscitados (poesía), porque las relaciones significantes–significados de las palabras son bien distintas del uso cotidiano del lenguaje que en su uso literario. Luego propone la lectura y análisis de una estrofa de *La voz a ti debida* de Pedro Salinas.

“Como se comprueba, entonces, el lenguaje literario es connotativo, no sólo, como se decía antes, porque una construcción sintagmática nunca agote del todo su significado, sino porque las palabras alcanzan peculiares valores semánticos, de cuya unión, de cuya vinculación puede surgir un nuevo concepto, una nueva visión de la realidad a la que el creador accede de una manera imprevista... (en la poesía) los efectos son usuales; el poeta asocia palabras (portadoras de valores semánticos) encadena oraciones (responsable de generar nuevas perspectivas de significación) de donde surgen conceptos o nociones con que, en un principio, no había contado; la poesía, por obra y virtud de sus específicas oraciones lingüísticas, transporta a su creador a una zona de misterio y de penumbra en la que queda atrapado... Y no es sólo que el lenguaje

literario genere su propio mundo referencial, sino que éste, en ocasiones llega a disolverse, mediante el fenómeno de la ambigüedad, en series de imágenes diversas que conducen a otra visión de la realidad, de la que la obra es simple trasmisora”. (Pág. 23).

Con este planteo, Gómez Redondo observa que el escritor debe explorar los valores semánticos de las palabras, acción que lo lleva a rechazar los sintagmas del uso cotidiano: “El lenguaje literario debe renovarse en un continuo esfuerzo de transformación, de búsqueda de nuevas posibilidades expresivas” (Pág. 24).

“Una misma idea...un mismo argumento puede contarse de mil maneras distintas por el poder de renovación que el lenguaje lleva implícito en sus estructuras. Cada obra literaria debe buscar la originalidad, no en el plano del contenido sino en el de la forma, en el del estilo, que es el único en el que el escritor puede desarrollar su personalidad creadora y puede sentirse inmiscuido en esa nueva dimensión de realidad a la que ha dado ser”. (Pág. 24).

## El texto como discurso literario

Otro de los planteos que hace Gómez Redondo en este texto es la noción de Discurso literario, aspecto que acompaña al de lenguaje literario. Veamos algunos fragmentos de este apartado:

“El texto se concibe, por tanto, como un discurso formal literario, surgido de un consciente proceso de transformación de la realidad lingüística, a la que se dota de una nueva identidad expresiva que, por fuerza, ha de conducir a un singular ámbito de significaciones”. (Pág. 41).

“Cada obra, por tanto, como producto sígnico que es, resulta portadora de una determinada imagen de la realidad, surgida de ese consciente empleo de técnicas formales, que ni son únicas ni pueden reducirse a simples categorías generales; no se puede hablar de “lenguaje literario renacentista” o “lenguaje literario romántico...”. (Pág. 42).

“En cada obra existe, entonces, una particular visión derivada del específico trabajo (recuérdese: operaciones de selección y de combinación) a que cada autor se aplica en cada momento de la creación textual. Esa obra, como resultado final, muestra una precisa faceta de lo que suele llamarse ‘lenguaje literario’, pero más importante que ese conocimiento, resulta considerar el texto como un producto pensado para su comunicación, concebirlo, por este motivo, como discurso literario”. (Pág. 42).

“Un texto posee, por tanto, una naturaleza formal en cuanto discurso y una realidad material en cuanto lenguaje; las dos se necesitan mutuamente: la dimensión del discurso surge del proceso de recreación del lenguaje, que sólo puede ser percibido en el momento en que el texto se concibe como lo que es, un discurso formulado desde una precisa intencionalidad...”. (Pág. 43).

“El discurso no corresponde a la realidad estilística (siempre individual), sino a la poética: un texto posee una especificidad dimanada de su estilo, por supuesto, pero formulada, al mismo tiempo, una visión global (quizás estructural) de la realidad, en la que reposa su sentido; es decir, un texto es un objeto literario y, a la vez, un producto de literariedad”. (Pág. 43).

■ Gómez Redondo, F. (2006)

“El análisis literario” y “El lenguaje literario” en *El Lenguaje literario. Teoría y práctica*. Madrid: EDAF

## Actividad

### 2

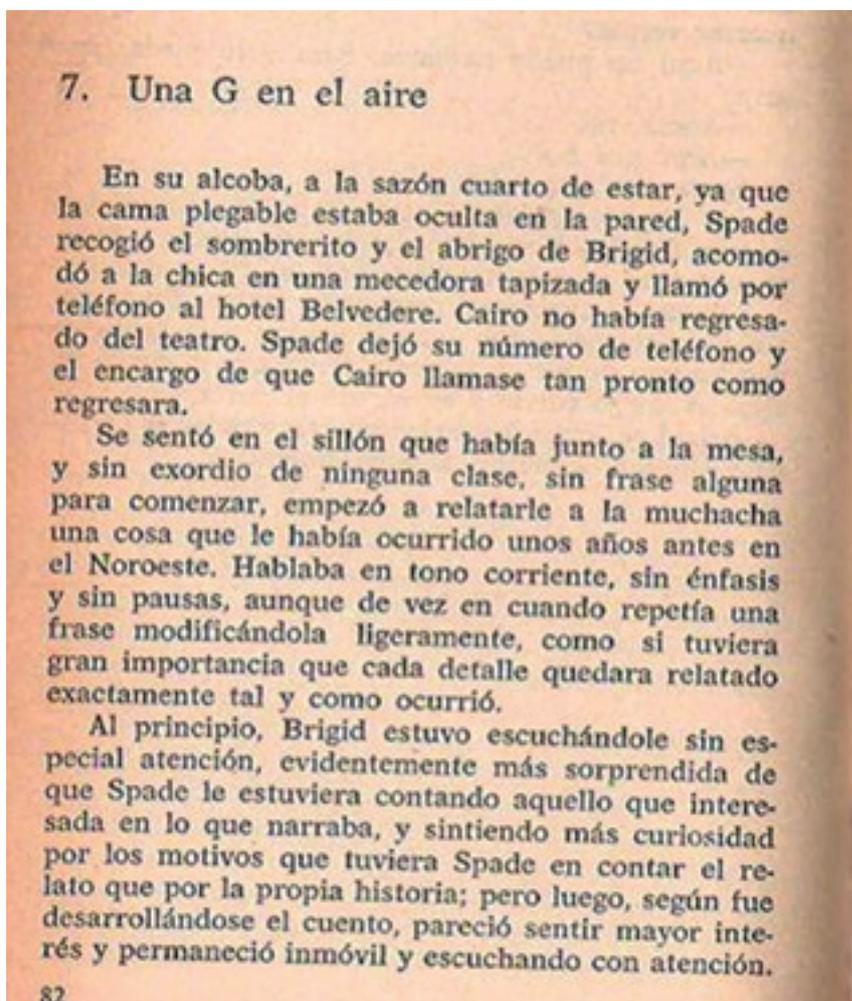
**1** Lea la reproducción parcial de un capítulo de *El Halcón malté* de Dashiell Hammett (texto 1) y compárela con la crónica que se reproduce más abajo (texto 2), un soneto (texto 3) y la plegaria infantil (texto 4).

**2** ¿Por qué una es ficción y la otra no?

**3** ¿Qué textos se parecen más entre sí? ¿Cómo se explica la coincidencia según Todorov?

- 4 De acuerdo con el planteo de Gómez Redondo, explique cómo se establece el lenguaje literario (plurisignificación y mundos de ficción) en los textos 2 y 3.

### Texto 1



### Texto 2

#### Casos de la crónica policial que horrorizaron al país

El caso de la técnica del Conicet encontrada ayer descuartizada en su departamento de Colegiales registra antecedentes en la historia policial argentina.

El 2 de agosto de 1929, un guardián municipal de los Bosques de Palermo encontró un bulto flotando en las aguas, que le llamó la atención. El bulto contenía los restos descuartizados de Virginia Donatelli, una chica de 23 años.

El hallazgo horrorizó a los porteños, que comenzaron a llamarlo el Crimen del Lago de Palermo.

En febrero de 1955, otro caso sacudió Buenos Aires. Eduardo Jorge Burgos, un corredor de seguros, estranguló y descuartizó a su novia, Alicia Metygher, en un arrebato pasional, y esparció después los restos en distintos lugares de la Capital. En 1963, Juan Harjarich mató a su cuñado Andrés Saculla y luego cortó el cuerpo en varias partes. En 1975, Antonio Duarte,

Demetrio Alconchel y Antonio Capiquí –los tres en estado de ebriedad– mataron a cuchilladas a Julio Alem. Después lo descuartizaron.

### Texto 3

#### Soneto de Francisco Quevedo

Cerrar podrá mis ojos la postrera  
sombra, que me llevare el blanco día;  
i podrá desatar esta alma mía  
hora, a su afán ansioso lisonjera:  
mas no de essotra parte en la rívera  
dejará la memoria, en donde ardía;  
nadar sabe mi llama la agua fría,  
i perder el respeto a lei severa.  
Alma, a quien todo un dios prission ha sido,  
venas, que humor a tanto fuego han dado,  
medulas, que han gloriosamente ardido;  
su cuerpo dejarán, no su cuidado;  
serán ceniza, mas tendrá sentido;  
polvo serán, mas polvo enamorado

### Texto 4

#### Ejemplo de Plegaria infantil

Con Dios me acuesto  
Con Dios me levanto  
Con la Virgen María  
Y el espíritu Santo

Williams, Raymond

“Literatura” en Marxismo y literatura

Williams, al igual que otros autores, reconoce al inicio de su texto lo difícil que resulta definir a la literatura. Por ello, coloca en discusión el modo de concebir este concepto desde el uso corriente, desde lo teórico y desde lo histórico.

En el uso corriente, la literatura aparece como una descripción específica que detalla lo inmediato y lo desapercibido de los valores específicos, aspecto que caracteriza al concepto como real y práctico: “Por ende, es usual ver definida a la ‘literatura’ como la plena, fundamental e inmediata experiencia humana, habitualmente con una observación asociada a detalles minuciosos”. (Pág. 62).

Es aquí donde el autor contrasta los términos literatura –como práctica concreta– y sociedad, ideología, política, etc., como concepciones abstractas. Con respecto a pensar la literatura desde lo histórico y lo teórico, observa cierta ingenuidad en estas posturas, porque sus argumentos se tornan una simple evidencia de la generalidad y la abstracción<sup>1</sup> incurable que padecen quienes las exponen.

Para este autor, la literatura es el proceso y el resultado de la composición formal dentro de las propiedades sociales y formales del lenguaje. Entonces, la literatura no sería una “experiencia vívida inmediata”

1- Definición Espasa-Calpe: abstracción f. Consideración aislada de las cualidades esenciales de un objeto, o del mismo objeto en su pura esencia o noción: es un ejercicio de abstracción. Concentración del pensamiento, prescindiendo de la realidad exterior: envidio su capacidad de abstracción del mundo real. Idea abstracta o construcción mental sin correspondencia exacta con la realidad: sus teorías son puras abstracciones. hacer abstracción de algo loc. Prescindir de, dejar aparte: haciendo abstracción de algunas manías, me encanta tu forma de ser.

Definición RAE: abstraer. (Del lat. *abstrahĕre*). 1. tr. Separar por medio de una operación intelectual las cualidades de un objeto para considerarlas aisladamente o para considerar el mismo objeto en su pura esencia o noción. 2. intr. Prescindir, hacer caso omiso. Abstraer

sino el resultado de procesos sociales. El teórico muestra como el sistema ha suprimido de las explicaciones y se transforma el concepto haciéndolo equivalente a la “experiencia vívida inmediata”. Volviéndose ella misma experiencia vívida.

En página 60 da un ejemplo revisando la historia de la literatura con las numerosas categorías dependientes del concepto de literatura: romance, ficción, ficción realista, mito, épica, etc. Para Williams estas denominaciones deberían ser definiciones iniciales de procesos y circunstancias de la composición, es decir relacionadas con el mundo social. Sin embargo, dentro del concepto ideológico, se convierten en “formas”, sacándoles el sentido anterior.

En este punto propone examinar el desarrollo del concepto para comprenderlo.

La forma moderna de la definición surge en siglo XVIII y se desarrolla plenamente en siglo XIX. Su etimología comprende la raíz latina *littera* (de ahí Litteratura) que vendría a significar una condición de lectura: ser capaz de leer y de haber leído (literato, letrado). Como nueva categoría, la literatura es una diferenciación del área de la retórica y la gramática. Se convierte en una categoría más general que la poesía, y no es tan activa como ésta. Una primera conclusión de Williams: La literatura era una categoría de uso y de condición antes que de producción. Era una especialización particular de una actividad y de una práctica, que inevitablemente se produjo en términos de clase social.

“Literatura” en el siglo XVIII fue un concepto social que también implicaba a “todos los libros impresos”, objetos a través de los cuales se mostraba la realización educacional. A partir de esto la literatura pierde su sentido originario de “capacidad de lectura” y se convierte en una categoría aparentemente objetiva de libros impresos de cierta calidad. Williams –entonces– reconoce tres tendencias conflictivas en la definición, la primera es el desplazamiento del concepto de saber al de gusto como criterio para definir la calidad literaria. La segunda es la creciente especialización de la literatura como trabajo creativo. Y la tercera es el desarrollo del concepto tradición en términos de literaturas nacionales.

Al analizar los conceptos de gusto y sensibilidad el autor dice “...como definiciones subjetivas de criterios aparentemente objetivos (que adquieren su objetividad aparente en un sentimiento de clase activamente consensual) y al mismo tiempo definiciones aparentemente objetivas de cualidades subjetivas, son categorías característicamente burguesas”. (Pág. 67).

Para Williams la *crítica* es un concepto asociado a lo anterior. Se desarrolla como término a partir de comentarios sobre literatura donde se ejerce el “gusto”, conscientemente. Se acentúa un uso especial del concepto de literatura en el uso o el consumo de trabajos más que de su producción. En términos de clase (ver definición en glosario) las respuestas a la literatura estaban muy integradas. Aparece el “público lector” como la base propicia para la producción literaria. Williams hace un comentario muy interesante acerca de la crítica, al recordar que ésta viene de una clase que pierde su dominio. Le queda, dice, una hegemonía residual que es asumida por las universidades como una nueva disciplina consciente para ser practicada, que conserva conceptos de clase básicos.

Para el autor, estas formas que asumen los conceptos de literatura y crítica son formas de control y especialización de una clase sobre una práctica social general.

El proceso de especialización de la literatura es visto por Williams como una respuesta fuerte, en nombre de la “creatividad humana” a las formas socialmente represivas e intelectualmente mecánicas de un nuevo orden social: el capitalismo industrial. El concepto de literatura va cambiando a medida que se modifican, se desarrollan y se desplazan los conceptos de “arte”, de “estética”, etc., y comienza a predominar un nuevo significado especializado en torno a las cualidades distintivas de lo “imaginativo” y lo “estético”. Aparece así, a partir de la idea de belleza, un discurso crítico, que no sólo es positivo sino también tiene

---

DE examinar la naturaleza de las cosas. U. t. c. prnl. 3. prnl. Enajenarse de los objetos sensibles, no atender a ellos por entregarse a la consideración de lo que se tiene en el pensamiento.

aserciones negativas y comparativas contra la ciencia y la sociedad pero también contra la propia literatura, “la mala escritura”, popular, de masas.

La crítica adquiere una importancia nueva y efectiva: la discriminación de las obras “auténticamente grandes” frente a las obras “menores”, y una exclusión de las “obras malas”.

Lo anterior va de la mano con otra elaboración: la del concepto de tradición. A su vez se forja la idea de la “literatura nacional”. Otro concepto ligado a los anteriores es el de “valores literarios”.

■ Williams, Raymond (1997)

“Literatura” en Marxismo y literatura. Barcelona: Península.

## Actividad

### 3

A partir de la lectura del artículo de Williams, explicar:

- 1 Cómo es entendido el término literatura a lo largo de la historia.
- 2Cuál es el lugar de la crítica.
- 3 A partir del artículo, podría dar a partir del artículo una definición de literatura.

## PERIODIZACIÓN LITERARIA

La historia de la literatura se forma a través de un conjunto de escuelas y movimientos artísticos que se ubican en un momento determinado de la historia de la humanidad. Es así que, adoptan las características de cada periodo y las redefinen mediante el lenguaje literario. Este material pretende esbozar, por un lado, un pequeño glosario de los términos que se emplean en el estudio de la historia literaria; y por otro lado, dar cuenta *grosso modo* de los movimientos que la componen.

### Glosario

**Corpus:** Podemos definir corpus de las siguientes maneras: según Platas Tasende, es un conjunto de obras de un autor, escuela o movimiento. Conjunto de todos los datos que sirven de base a una investigación. Y desde el punto de vista de Greimas y Courtés, es un conjunto finito de enunciados constituido con miras al análisis que, una vez efectuado, se supone que ha sido descrito de manera exhaustiva y adecuada. Estos autores, reconocen dos tipos de corpus, el *corpus sintagmático* (conjunto de textos de un autor) y el *corpus paradigmático* (conjunto de variantes de un cuento u otro tipo de género particular).

**Corriente literaria:** Tendencia de carácter estético o intelectual que desde un periodo anterior penetra en el siguiente o siguientes. (Definición tomada de Platas Tasende)

**Generación:** En literatura, siguiendo la lectura de Platas Tasende, observamos conjuntos de escritores que por haber nacido en fechas próximas, bajo circunstancias culturales y sociales semejantes, y con una parecida formación, manifiestan ciertas características comunes. El concepto de generación, que surge en el siglo XIX, ha sido ampliamente controvertido. Ortega y Gasset lo aplicó a la Historia y sostuvo que la diferencia de edad de los integrantes de cada generación, hombre que comparten creencias colectivas y concepciones del mundo que cambian con el tiempo, no debe sobrepasar los quince años. Según el cumplimiento de ciertos requisitos generacionales más o menos válidos, que el alemán Julius Petersen ya precisó en 1930, forman una generación literaria escritores coetáneos, es decir, nacido en fechas próximas, con relaciones personales y participación en actos colectivos, unidos por la existencia de un guía, formación intelectual similar, vivencias de ciertos hechos históricos –incluso un hecho generacional–, defensa de ideas sociales, preferencias estéticas, influencias artísticas y filosóficas, rasgos comunes de estilo y cualesquiera otra circunstancias aglutinantes, entre ellas el anquilosamiento de la generación precedente. El triunfo de una nueva generación no aniquila a la siguiente ni cierra paso a la que se está formando. El concepto de generación se usa en España,

Argentina y Alemania; así encontramos: **Generación del 27**, **Generación del 37**, **Generación del 98**, **Generación del 17**, **Generación de los cuarenta**, **Generación del medio siglo**, entre otras.

Guillermo de Torre problematiza la definición de *Generación literaria* a partir del diálogo entre varios estudiosos. Esto le permite acercarse a una posible conceptualización: "...en términos literarios o artísticos una generación es un conglomerado de espíritus suficientemente homogéneos, sin mengua de respectivas individualidades, que en un momento dado, en el de su alborear, se sienten expresamente unánimes para afirmar unos puntos de vista y negar otros, con auténtico ardimiento juvenil". (Cf. Guillermo de Torre. 1971: 63).

**Movimiento Literario:** Para Platas Tasende es una tendencia que engloba a un conjunto de escritores con una común concepción del mundo y del arte, lo que se refleja en la existencia de ciertos rasgos similares (técnicos, temáticos, genéricos...) que le confieren unidad dentro de un período más o menos largo. Contrariamente a lo que sucede con una escuela literaria, un movimiento no precisa de una previa declaración de principios artísticos a los que sus integrantes deben someterse. Los movimientos literarios coinciden, por lo general, con movimientos culturales que abarcan todas las artes y suponen bien el agotamiento de la estética anterior, bien una reacción más o menos violenta contra ella, bien el influjo de nuevas corrientes. En otro aspecto, Guillermo de Torre propone una definición de movimiento a partir del estudio de las Vanguardias europeas. Entonces dice: "un movimiento implica que un grupo o una sucesión de autores, sacudidos por las mismas fuerzas, inspirados por los mismos jefes, persiguen juntos un fin análogo". (Cf. Guillermo de Torre. 1971: 55).

**Periodización literaria:** Sistema de organización cronológica que se usa en la historia de la literatura para situar dentro del tiempo a los autores y sus obras. No hay acuerdo único en la ampliación de denominaciones. En ocasiones se estudia la literatura por siglos y se señalan dentro de ellos épocas o periodos diversos. Es necesario tener en cuenta conceptos como escuela, corriente, movimiento, periodo. Considerar la periodización es indispensable para el aprendizaje de la literatura, pues, por su utilidad para ubicar escritores y obras permite la interrelación con las manifestaciones literarias surgidas dentro del país o en otros por el mismo tiempo y con las culturales, artísticas, científicas a las que están estrechamente ligadas y sin el influjo de las cuales no podría entenderse, en la mayor parte de las ocasiones, su propia evolución. (Definición tomada de Platas Tasende).

**Periodo Literario:** Tiempo durante el cual está vigente un sistema de normas literarias dominantes cuyo establecimiento, desarrollo y fin son susceptibles de delimitación. Dentro del mismo periodo suelen sucederse varias generaciones y pueden llegar a confluir movimientos, escuelas y corrientes, algunas que se inician y otras que llegan desde periodos anteriores. (Definición tomada de Platas Tasende).

## Bibliografía

De Torre, Guillermo (1971)

"Introducción" en *Historia de las literaturas de Vanguardia europeas*. Madrid: Guadarrama. Tomo I.

Platas, Tasende

*Diccionario de Términos Literarios*. Madrid. Espasa Calpe. 2000.

Skúpien, Inés (2003)

Apuntes de cátedra. Introducción a la literatura. Profesorado y Licenciatura en Letras. UNAM: Facultad de Humanidades y Ciencias Social.

## Periodización de la literatura occidental

### Literatura Antigua

Fecha	Lugar	Periodo	Obras – Autores
S. VIII–VII	Grecia	Periodo Primitivo o Pre-ático	<b>Epopeya:</b> Homero (Iliada–Odisea); <b>Didáctica:</b> Hesiodo (Trabajos y los días); <b>Elegía:</b> Tirteo, Minnermo, Solón; <b>Sátira:</b> Safo y Alceo; <b>Lírica:</b> Estesícoro, Simónides de Ceos, Paraménides Empédocles; <b>Filosofía:</b> Anaximandro y Heráclito.
S. V	Grecia	Periodo Ático o Ateniense	<b>Tragedia:</b> Esquilo (Los siete contra Tebas, ente otros), Sófocles (Edipo Rey, etc) y Eurípides (Medea, etc); <b>Comedia:</b> Aristófanes (Las nubes, las ranas, etc). Filosofía: Platón, Aristóteles. <b>Poesía:</b> Píndaro.
S. IV a. C al VI d. C	Grecia	Periodo Helenístico	<b>Poesía:</b> Apolonio de Rodas, Calímaco, Teócrito y otros. <b>Novela:</b> Aristides de Mileto, Longo, entre otros.
88 a. C al 14 d. C	Roma	Orígenes	<b>Poesía:</b> Catulo, Lucrecio, Virgilio, Horacio (Odas), Ovidio. <b>Epopeya:</b> Virgilio (Eneida). <b>Teatro:</b> Plauto, Terencio.
14 d. C al 117	Roma	Caída del Imperio de Occidente	<b>Poesía:</b> Lucano, Nemesiano (Paganismo), Prudencio (Cristianismo). <b>Teatro:</b> Séneca (Estoicismo); <b>Novela:</b> Apuleyo (Paganismo), Petronio.

### Edad Media (Siglos III d. C al XV)<sup>2</sup>

Lugar	Autores – obras
España	Poema del Mio Cid (anónimo), Gonzalo de Berceo “Los milagros de nuestra señora”, Arcipreste de Hita “El libro del buen amor”, Marques de Santillana, Jorge Manrique, Fernando Rojas “La celestina”, Alfonso el Sabio, cantigas de amor, de amor, entre otras.
Francia	<i>Chanson de Roland</i> (anónimo), Chrétien de Troyes “El caballero de la carreta”, entre otros
Italia	Dante Alighieri “La divina comedia”, Sordello di Goito, Marco Polo, Brunetto Latini.
Alemania	Cantar de Hildebrando, El cantar de los Nibelungos, entre otros.

### Renacimiento – Humanismo Teatro Isabelino (Siglos XVI)

Lugar	Autores – obras
España	Garcilaso de la Vega “Eglogas, sonetos”; Fray Luis de León; Juan Boscán, entre otros.
Francia	Rabelais “Gargantúa y Pantagruel”, Rostand, Montagne, entre otros.
Italia	Boccaccio “Decameron”, Castiglione “El cortesano”, Maquiavelo “El príncipe”, Petrarca
Inglaterra Teatro Isabelino	<b>Shakespeare:</b> “Macbeth”, “Hamlet”, “Otelo”, “El rey Lear”, “La tempestad”, “Sueño de una noche de verano”, etc.

### Literatura de entre los siglos XVI y XVII

Lugar	Periodo	Autores – obras
España	Siglo de Oro	Lope de Vega “Fuenteovejuna”; Calderón de la Barca “La vida es sueño”, El lazarrillo de Tormes (anónimo); Quevedo – poesía; Góngora “Polifemo y Galatea”; Cervantes “El Quijote de Mancha”, entre otros
Francia	Clasicismo	Corneille “El Cid o cinna”; Racine “Fedra”; Molière “El avaro”, “El gentilhombre” entre otros.
Italia	Barroco	Tommaso Campanella; Giambattista Marino.
América	Barroco	Sor Juana Inés de la Cruz – Obra poética.

### Iluminismo (Siglo XVIII)

Lugar	Autores – obras
Francia	Montesquieu “Cartas persas”, Voltaire “Cándido o el optimismo”; Rousseau “El contrato social”; Diderot
Italia	Gasparo Gozzi

2- En la Edad Media aparecen textos de origen celta que van a tener influencia en la literatura francesa, por ejemplo.

## Literatura del Siglo XIX

Lugar	Fecha	Movimiento	Obras – Autores y sus fechas
Alemania		Romanticismo	<b>Johann Wolfgang Goethe</b> : “Los sufrimientos del joven Werther”, “Fausto”, entre otras. <b>Friedrich Schiller</b> “Los bandidos”, “Amor y engaño”, entre otros.
Francia		Romanticismo	<b>François-René de Chateaubriand</b> “El genio del Cristianismo”. <b>Víctor Hugo</b> “Los miserables”, “Nuestra señora de París”. <b>Henri Stendhal</b> “Rojo y negro”, “La cartuja de Parma”
Inglaterra		Romanticismo	Lord Byron: “Don Juan”. Walter Scott: “Ivanhoe”. Charles Dickens “Oliver Twist”; entre otros
España	1835	Romanticismo	<b>Poesía</b> : <i>Gustavo Bécquer</i> : “Rimas y Leyendas”; <i>Espronceda</i> : “El diablo mundo”. Teatro: Duque de Rivas “Don Álvaro o la fuerza del sino”.
América		Romanticismo	Jorge Isaac (Colombiano) “María”; Echeverría (Argentino) “La Cautiva, El Matadero”; Sarmiento (Argentino) “Facundo”; Ricardo Palma (Peruano) “Tradiciones Peruanas”
Francia		Realismo	Stendhal, Honoré de Balzac, Prosper Merimée, Gustave Flaubert
Rusia		Realismo	<b>Dostoievski</b> “Memorias del subsuelo”, “Crimen y castigo”, etc
Inglaterra		Realismo	William Makepeace Thackeray, Charles Dickens y Mary Ann Evans (mejor conocida por su seudónimo, George Eliot)
América		Realismo	Rómulo Gallegos (Venezolano) “Doña Bárbara”; Machado de Assis (Brasilero) “Memorias póstumas de Bras Cubas” <sup>1</sup>
Italia		Verismo	Giovanni Verga.
América		Gauchesca	Argentina: Hernández “Martín Fierro”; Bartolomé Hidalgo “Cielitos”; Estanislao del Campo “Fausto”; Ascasubi; Eduardo Gutiérrez, entre otro.
Francia		Naturalismo	Emile Zola, Guy de Maupassant,
Rusia		Naturalismo	Chejov, Gogol, Tolstoi, entre otros.
España		Naturalismo	Benito Pérez Galdós, Emilia Pardo Bazán, entre otros.
América		Naturalismo	Argentina: Cambacères “En la sangre”, México: Federico Gamboa; Uruguay: Eduardo Acevedo; Chile: Baldomero Lillo
España		Generación del 98	Miguel de Unamuno: “La tía tula”, Jacinto Benavente “Señora ama”, Pío Baroja “Las inquietudes de Shanti Andía”, Manuel Machado, Antonio Machado, entre otros.
Francia		Simbolismo	Verlaine, Rimbaud, Mallarmé y Apollinaire.
América		Modernismo	Rubén Darío (nicaragüense) Lugones (argentino); José Martí (cubano), Julián del Casal (cubano), Manuel Gutiérrez Nájera (mexicano), Salvador Díaz Mirón (mexicano), Enrique Gómez Carrillo (guatemalteco), Manuel González Prada (peruano), José Asunción Silva (colombiano)

## VANGUARDIAS (SIGLO XX)

Si consultamos el Diccionario de la Real Academia española descubrimos que **vanguardia** (Del ant. *avanguardia*, y este de *aván*, por *avante*, y *guardia*), posee estos dos primeros significados:

1. f. Parte de una fuerza armada, que va delante del cuerpo principal.
2. f. Avanzada de un grupo o movimiento ideológico, político, literario, artístico, etc.

Lo primero que se observa es la idea de avanzada, ya sea física o intelectual. Los movimientos de vanguardia comparten un sufijo (-ismo) que tiene el sentido de pertenencia a un movimiento: así *Impresionismo*, *Expresionismo*, *Dadaísmo*, *Futurismo*, *Cubismo*, *Ultraísmo*, *Creacionismo*, *Surrealismo*, *Estredentismo*, *Cosmopolitismo*, *Neorrealismo*, *Existencialismo*, *Experimentalismo*, y algunos otros, se desarrollaron en distintos países y en cada uno de ellos cobró formas diferentes, pero siempre tuvo la idea de lucha contra lo anterior, propugnando y desarrollando ideas novedosas que le permitieran quebrar y eliminar modelos tradicionales. Hemos elegido un movimiento de comienzos del siglo XX cuyas características nos permiten comprender con claridad las ideas de “movimiento” y de vanguardia.

### Futurismo

#### La Vanguardia

Los intelectuales de las vanguardias tienen una actitud desdeñosa y aristocrática en relación a la realidad común y de los valores clásicos y tradicionales. Buscan la originalidad a toda costa, el irracionalismo entendido como exaltación de la embriaguez de vivir momentos de fugaz satisfacción, el arrebatado de la tecnología de la sociedad capitalista. Estos motivos son coherentes con el nuevo gusto de un público ávido de novedades, que se rebelan contra los valores tradicionales.

El Futurismo es un movimiento de vanguardia literaria y artística, que tiene origen en la publicación del Manifiesto del Futurismo en *Le figaro* el 20 de febrero de 1909.

Filippo Marinetti fue el escritor italiano que inició el futurismo en Italia, fue el modelo para toda Europa y sirvió de “bandera” a varios poetas y artistas de otras partes de Europa y el mundo.

Marinetti lanzó varios manifiestos. El más conocido fue publicado en *Le Figaro* el 20 de febrero de 1909 y el *Manifiesto de los pintores futuristas* publicado en Milán el 11 de abril de 1910. El lenguaje de este escritor exaltaba la voluntad de dominio, el mecanismo, la velocidad, repudiaba el sentimentalismo y defendía la introducción, en la literatura, del ruido el peso y el olor.

Nada de puntuación, tipografía en colores, variaciones expresivas del tipo onomatopéyicas. Con él, las artes plásticas tomaron una nueva perspectiva, aliando la sensación dinámica y la continuidad cinética.

Almada Negreiros fue uno de los intelectuales portugueses que reivindicó influencias de Marinetti y del futurismo que posteriormente, irían a influenciar también algunas de las ideas de los movimientos fascistas.

### Cómo se difundió el futurismo

El futurismo se impone como una organización cultural, política y editorial con una ideología que tiende a volverse una “forma de vida”. Se organizó como una escuela bien definida: el jefe histórico es Filippo Tommaso Marinetti y su acta de nacimiento es la publicación del manifiesto. Sus formas de difusión fueron:

- Las famosas “serate”, tardes de encuentro con el público en los teatros: el componente espectacular, unido al recitado de textos, llegaba hasta involucrar al público empujándolo a la disputa.
- Revistas como *Lacerba*, en la cual se debatían las ideas futuristas.
- El apoyo dado a los movimientos nacionalistas y al fascismo; el amor por la disputa y la violencia la actitud desprejuiciada y ultramodernista.

A causa de estas iniciativas, numerosas y ruidosas, el futurismo se divulgó en breve en toda Italia, expandiéndose luego a varios países europeos.

### El manifiesto futurista

[http://www.ipprojazz.cl/intranet\\_profesor/subir\\_archivo/archivos\\_subidos/LECTURA-22-Manifiesto-Futurista.pdf](http://www.ipprojazz.cl/intranet_profesor/subir_archivo/archivos_subidos/LECTURA-22-Manifiesto-Futurista.pdf)

A continuación ofrecemos algunos aspectos de este manifiesto, tomados del manifiesto:

- 1** Queremos cantar el amor al peligro, el hábito de la energía y a la temeridad.
- 2** El coraje, la audacia, la rebelión, serán elementos esenciales de nuestra poesía.
- 3** La literatura exaltó, hasta ahora, la inmovilidad pensativa, el éxtasis y el sueño. Nosotros queremos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso de carrera, el salto mortal, la cachetada y el puñetazo.
- 4** Afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido de una belleza nueva; la belleza de la velocidad. Un automóvil de carrera con su baúl adornado con grandes tubos semejantes a serpientes de aliento explosivo.... Un automóvil rugiente, que parece correr sobre la metralla, es más bello que la Victoria de Samotracia.
- 5** Queremos cantar un himno al hombre que tiene el volante, cuyo eje ideal atraviesa la tierra, lanzada a la carrera, también ella, en el circuito de su órbita.
- 6** Es necesario que el poeta se entregue con ardor, fastuosidad y magnificencia para aumentar el entusiasta fervor de los elementos primordiales.
- 7** No hay belleza sino en la lucha. Ninguna obra que no tenga un carácter agresivo puede ser una obra maestra. La poesía debe ser concebida como un violento asalto contra las fuerzas ignotas, para reducir las a postrarse frente al hombre.
- 8** ¡Estamos sobre el promontorio extremo de los siglos! ¿Por qué deberíamos mirar hacia atrás, si queremos desfondar las misteriosas puertas de lo imposible? El Tiempo y el Espacio murieron ayer. Nosotros vivimos ya en el absoluto, puesto que hemos creado ya la eterna velocidad omnipresente.
- 9** Queremos glorificar la guerra –la sola higiene del mundo– el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los liberadores, las bellas ideas por las cuales se muere y el desprecio de la mujer.
- 10** Queremos destruir los museos, las bibliotecas, las academias de toda clase, y combatir contra el moralismo, el feminismo y contra toda vileza oportunista y utilitaria.
- 11** Cantaremos las grandes masas agitadas por el trabajo, el placer y la rebelión: cantaremos las marchas multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales modernas; cantaremos el vibrante fervor nocturno de los arsenales y de los obradores, incendiados por violentas lunas eléctricas; las estaciones ávidas, devoradoras de serpientes que fuman; las oficinas colgadas de las nubes por los retorcidos hilos de sus humos; los puentes similares a gigantes gimnastas que husmean el horizonte, y las locomotoras

de amplio pecho, que se encabritan en los rieles, como enormes caballos de acero embridados de tubos, y el vuelo resbaloso de los aeroplanos, cuya hélice ruge al viento como una bandera y parece apaludir como una multitud entusiasta. Es desde Italia que lanzamos por el mundo este manifiesto de violencia arrasadora e incendiaria con el cual fundamos hoy el FUTURISMO porque queremos liberar este país de su fétida gangrena de profesores, arqueólogos, cicerones y anticuarios. YA por demasiado tiempo Italia ha sido un mercado de pulgas. Queremos liberarla de los innumerables museos que la cubren toda de cementerios.

### Los temas fundamentales del movimiento

Tal como los expone Marinetti en el manifiesto del futurismo, son:

- El amor por el peligro.
- El hábito de la energía.
- El culto por el coraje y la audacia.
- La lucha contra el pasado (“queremos destruir los museos, las bibliotecas...”).
- La admiración por la velocidad.
- La exaltación del movimiento agresivo (“el insomnio febril, el paso de carrera, el salto mortal, la cachetada y el puñetazo”).
- La guerra (“sola higiene del mundo”).
- El futurismo es el movimiento de la expresión del dinamismo del mundo moderno; quiere “cantar la civilización del automóvil” porque sólo a una velocidad elevada se puede tener una diferente percepción del paisaje, se pueden alcanzar sensaciones nuevas del mundo de la ciencia y de la técnica.

### El lenguaje de los futuristas

Estos contenidos deben ser expresados en un nuevo modo, por lo tanto los futuristas:

- Abolieron el culto de la tradición, en las poéticas y en el lenguaje;
- Rechazaron la sintaxis, las partes calificativas del discurso (adverbios y adjetivos);
- Propusieron usar las “palabras en libertad”, es decir sin ligaduras gramaticales y sintácticas entre ellas, sin organizarlas en frases y periodos;
- Sostuvieron la necesidad de usar los más dispares elementos lingüísticos (expresiones dialectales, neologismos, onomatopeyas de sonidos animales y mecánicos), para expresar inmediatamente el meca-nismo psíquico de la impresión.

### Los intelectuales futuristas

Marinetti fue la figura más relevante de un grupo de escritores y artistas que encontraron en París el lugar de encuentro de sus experiencias, ideas e inquietudes. Las características esenciales de la actitud futurista son dos:

- El intento de despertar la sensibilidad a través de una compasión definida, gallarda, en la cual los cinco sentidos se proyectaran en un continuo requerimiento signado por la velocidad;
- El carácter analítico, mediante el cual las sensaciones son examinadas y racionalizadas, reducidas a fórmulas fácilmente aplicables a todos los aspectos de la actividad humana y de la cultura

Actitud común entre los futuristas del área italo-francesa (el futurismo ruso merece considerarse aparte, pues presenta algunas características diversas, también desde el punto de vista del arte) es de un exasperado vitalismo, que se traduce en el rechazo de la tradición clásica, el iluminismo y del romanticismo. Su ideología esta inspirada en un individualismo al mismo tiempo populista y antidemocrático.

Sentado sobre el depósito de gasolina de un aeroplano, con el vientre caliente por la cabeza del aviador, sentí la ridícula inutilidad de la vieja sintaxis heredada de Homero. ¡Violenta necesidad de liberar las palabras, sacándolas de la prisión del periodo latino! Naturalmente, como todo imbécil, tiene una cabeza previsora, un vientre, dos piernas y dos pies planos, pero jamás tendrá dos alas. ¡Apenas lo necesario para caminar, para correr algunos instantes y pararse casi en seguida resoplando!...

He aquí lo que me dijo la remolinante hélice, mientras volaba a doscientos metros sobre las poderosas chimeneas de Milán. Y la hélice añadió:

**1 Es necesario destruir la sintaxis, disponiendo los sustantivos al azar, tal como nacen.**

**2 Se debe usar el verbo en infinitivo** para que se adapte elásticamente al sustantivo y no lo someta al yo del escritor que observa o imagina. El verbo en infinitivo puede sólo dar el sentido de la continuidad de la vida y la elasticidad de la intuición que la percibe.

**3 Se debe abolir el adjetivo** para que el sustantivo desnudo conserve su color esencial. El adjetivo, que tiene en sí mismo un carácter matizador, es incompatible con nuestra visión dinámica, porque supone una pausa, una meditación.

**4 Todo sustantivo debe tener su doble, es decir el sustantivo debe ir seguido, sin conjunción, de otro sustantivo al que está ligado por analogía. Ejemplo: hombre–torpedero, mujer–golfo, multitud–resaca, plaza–embudo, puerta–grifo.** Como la velocidad aérea ha multiplicado nuestro conocimiento del mundo, la percepción por analogía se hace mucho más natural para el hombre. Por lo tanto hay que suprimir el *como*, el *cual*, el *así*, el *parecido a*. Mejor aún, hay que fundir directamente el objeto con la imagen que evoca, dando la imagen abreviada mediante una sola palabra esencial.

**5 Abolir también la puntuación.** Al suprimirse los adjetivos, los adverbios y las conjunciones, la puntuación queda lógicamente anulada, en la continuidad variada de un estilo vivo que se crea por sí mismo sin las pausas absurdas de las comas y los puntos. Para acentuar ciertos movimientos e indicar sus direcciones se emplearán signos matemáticos: + – x = ( ) y signos musicales.

**6 Los escritores se han entregado hasta ahora a la analogía inmediata. Han comparado, por ejemplo, el animal al hombre o a otro animal, lo que casi equivale, más o menos, a una especie de fotografía. Han comparado por ejemplo un fox–terrier a un pequeñísimo pura sangre. Otros, más avanzados, podrían comparar ese mismo fox–terrier trepidante a una pequeña máquina Morse. En cambio yo lo comparo con el agua hirviendo. Hay en ellos una gradación de analogías cada vez más amplias** y unas relaciones cada vez más profundas y sólidas, aunque muy distantes.

La analogía no es más que el amor profundo que une las cosas distantes, –aparentemente diversas y hostiles. Sólo por medio de analogías amplísimas se logrará un estilo orquestal, al mismo tiempo policromo, polifónico y polimorfo capaz de contener la vida de la materia.

Cuando en mi *Batalla de Trípoli* he comparado una trinchera erizada de bayonetas a una orquesta, una ametralladora a una mujer fatal, he introducido intuitivamente una gran parte del universo en un breve episodio de batalla africana. Las imágenes no son flores para escoger y recoger con parsimonia, como decía Voltaire. Ellas constituyen la sangre misma de la poesía. La poesía debe ser una serie ininterrumpida de imágenes nuevas, sin las cuales no es más que anemia y clorosis.

Cuanto más amplias relaciones contengan las imágenes, más tiempo conservarán su fuerza de sorpresa. Es necesario, dicen, no fatigar la admiración del lector. ¡Vamos! Curémonos, más bien, de la fatal corrosión del tiempo que destruye no solamente el valor expresivo de una obra maestra sino además su fuerza de asombro. ¿Nuestros oídos demasiado entusiastas no han destruido a Beethoven y Wagner? Por lo tanto hay

que eliminar de la lengua todo lo que ella contiene de imágenes– cliché, metáforas descoloridas, es decir, casi todo.

**7 No existen categorías de imágenes**, nobles o groseras, elegantes o vulgares, excéntricas o naturales. La intuición que las percibe no tiene preferencias ni prejuicios. El estilo analógico es, por lo tanto, el dueño absoluto de toda la materia y de su intensa vida.

**8** Para representar los movimientos sucesivos de un objeto es necesario ofrecer la cadena de las analogías que éste evoca, cada una condensada, recogida, en una palabra esencial.

He aquí un ejemplo expresivo de una cadena de analogías todavía ocultas y sobrecargadas por la sintaxis tradicional:

*¡Claro que sí!, usted es, pequeña ametralladora, una mujer encantadora, y siniestra, y divina, al volante de un invisible cien–caballos que ruge con explosiva impaciencia. ¡Oh! ¡Dentro de poco os arrojaréis al circuito de la muerte, hacia el vuelco aplastante o la victoria!... ¿Quiere que le escriba unos madrigales plenos de gracia y de color? A vuestra elección, señora... Usted me recuerda a un tribano gesticulante caya lengua elocuente, infatigable, golpea el corazón de los oyentes en círculo, emocionados... Sois, en este momento, una perforadora todopoderosa que atraviesa en redondo el cráneo demasiado duro de esta noche obstinada... Sois, también, un laminador, un tornillo eléctrico y ¿qué más? Un gran soplete oxhídrico que quema, cincela y funde poco a poco las puntas metálicas de las últimas estrellas!... (“Batalla de Trípoli”).*

En algunos casos será necesario enlazar las imágenes de dos en dos como balas enramadas que en su vuelo arrancan a todo un grupo de árboles. Para envolver y atrapar todo lo que hay de más huidizo e imperceptible en la materia es necesario formar **tupidas redes** de imágenes o analogías que se lanzarán al mar misterioso de los fenómenos. Salvo la forma tradicional, esta frase de mi *Mafarka el futurista* es un claro ejemplo de una tupida red de imágenes: *Toda la acre dulzara de su juventud subía por la garganta, como desde los patios de las escuelas remontan los gritos alegres de los niños hacia sus viejos maestros inclinados en los pretilos de las terrazas desde donde se ve alejarse a los barcos en la mar...*

He aquí otras tres redes de imágenes:

*Alrededor del pozo de la Bumeliana, bajo los olivares frondosos, tres camellos, confortablemente recostados en la arena, se relamían de alegría como viejas goteras de piedra mezclando el chac–chac de sus escupitajos con el golpear regular de la bomba a vapor que abastece a la ciudad. Estridencias y disonancias futuristas en la orquesta profunda de las trincheras de hoyos sinuosos y cantinas sonoras, entre el vaivén de las bayonetas, arcos de violines que la roja batuta del poniente inflama de entusiasmo... Es el poniente–director de orquesta quien con un gesto amplio recoge las pautas esparcidas por los pájaros en los árboles y las arpas quejumbrosas de los insectos y el crujido de las ramas y el rechinamiento de las piedras. Él es quien para en seco los tímpanos de las gamelas y de los fusiles entrechocados para dejar cantar a plena voz sobre la orquesta de los instrumentos en sordina a todas las estrellas vestidas de oro, rectas, los brazos abiertos sobre la rampa del cielo. Y una gran dama presencia el espectáculo... Ampliamente descotado, el desierto estacionario pone de relieve su seno inmenso de curvas limadas, todas barnizadas de colorete rosado bajo las gemas ruinosas de la pródiga noche (“Batalla de Trípoli”).*

**9** Teniendo en cuenta que toda clase de orden es fatalmente un producto de la inteligencia cauta y reservada, es necesario orquestrar las imágenes disponiéndolas según un **máximo de desorden**.

**10 Destruir en la literatura el “yo”**, es decir toda la psicología. El hombre completamente deteriorado por la biblioteca y el museo, sometido a una lógica y a una sabiduría espantosa, ya no ofrece ningún interés. Por lo tanto debemos eliminarlo de la literatura y sustituirlo finalmente por la materia cuya esencia se debe alcanzar a golpes de intuición, cosa que no podrán hacer jamás los físicos ni los químicos.

Descubrir a través de los objetos en libertad y los motores caprichosos la respiración, la sensibilidad y los instintos de los metales, de las piedras, de la madera, etc. Sustituir la psicología del hombre, ya agotada, por la **obsesión lírica de la materia**.

Protegéos de atribuir sentimientos humanos a la materia, adivinad sobre todo sus diferentes impulsos directivos, sus fuerzas de comprensión, de dilatación, de cohesión y de disgregación, sus riadas de moléculas en masa o sus torbellinos de electrones. No se trata de expresar los dramas de la materia humanizada. Es la solidez de una plancha de acero la que nos interesa por sí misma; es decir, la alianza incomprensible e inhumana de sus moléculas y de sus electrones, que se oponen por ejemplo a la penetración de un obús. El

calor de un pedazo de hierro o de madera es para nosotros en lo sucesivo más apasionante que la sonrisa o las lágrimas de una mujer.

Queremos expresar en literatura la vida del motor, nuevo animal instintivo cuyo instinto general conoceremos cuando conozcamos los instintos de las diferentes fuerzas que lo componen. Nada es más interesante para un poeta futurista que la agitación del teclado de un piano mecánico. El cinematógrafo nos ofrece la danza de un objeto que se divide y se recompone sin la intervención humana. También nos ofrece el impulso hacia atrás de un nadador cuyos pies salen del mar y rebotan violentamente por el trampolín. Finalmente, nos ofrece la carrera de un hombre a 200 kilómetros por hora. Son otros tantos movimientos de la materia fuera de las leyes de la inteligencia y por consiguiente de una esencia más significativa. Además es necesario **representar el peso** (facultad de vuelo) **y el olor** (facultad de esparcimiento) **de los objetos**, cosa que ha sido descuidada hasta ahora en literatura. Esforzarse en restituir, por ejemplo, el paisaje de olores que percibe un perro. Escuchar los motores y reproducir sus disertaciones.

La materia siempre ha sido contemplada por un *yo* distraído, frío, demasiado preocupado de sí mismo, lleno de prejuicios de sabiduría y de obsesiones humanas.

El hombre tiende a manchar con su joven alegría o con su viejo dolor a la materia, que posee una admirable continuidad de impulso hacia un mayor ardor, un mayor movimiento, una mayor subdivisión de sí misma. La materia no es ni triste ni alegre. Tiene por esencia el coraje, la voluntad y la fuerza absoluta. Pertenece entera al poeta adivinador que sepa liberarse de la sintaxis tradicional, pesada, estrecha, pegada al suelo, sin brazos y sin alas, porque ella es solamente inteligente. Sólo el poeta asintáctico y de palabras desligadas podrá penetrar en la esencia de la materia y destruir la sorda hostilidad que la separa de nosotros. El periodo latino que nos ha servido hasta ahora era un gesto pretencioso con el que la inteligencia arrogante y miope se esforzaba por dominar la vida multiforme y misteriosa de la materia. El periodo latino había por lo tanto nacido muerto.

Las intuiciones profundas de la materia, unidas una a la otra, palabra por palabra, siguiendo su nacimiento ilógico, nos ofrecerán las líneas generales de una **psicología intuitiva de la materia**. Ella se rebeló a mi espíritu desde lo alto de un aeroplano. Mirando los objetos desde un nuevo punto de vista, no más de cara o de espaldas, sino a pico, es decir, en síntesis, he podido romper las viejas trabas lógicas y los hilos de plomo de la comprensión antigua. Todos vosotros, los que me habéis amado y seguido hasta aquí, poetas futuristas, seréis como yo, frenéticos constructores de imágenes y valientes exploradores de analogías. Pero vuestras tupidas redes de metáforas están desafortunadamente muy sobrecargadas del plomo de la lógica. Os aconsejo aligerarlas para que vuestro gesto inmensificado pueda lanzarlas lejos, desplegadas sobre un océano más amplio.

Inventaremos juntos lo que yo llamo **la imaginación sin hilos**. Alcanzaremos un día un arte aún más esencial cuando nos atrevamos a suprimir todos los primeros términos de nuestras analogías, para no ofrecer nada más que la continuación ininterrumpida de segundos términos. Será necesario, para ello, renunciar a ser comprendidos. El ser comprendidos no es necesario. Por otra parte, no lo necesitábamos cuando expresábamos los fragmentos de la sensibilidad futurista mediante la sintaxis tradicional e intelectual.

La sintaxis era una especie de intérprete o de cicerone monótono. Es necesario suprimir este intermediario para que la literatura entre directamente en el universo y haga cuerpo con él. Indiscutiblemente, mi obra se distingue netamente de las demás por su tremenda potencia de analogía. Su sorprendente riqueza de imágenes casi iguala su desorden de puntuación lógica. He desembocado en el primer manifiesto futurista, síntesis de un 100 HP lanzado a las más locas velocidades terrestres.

¿Por qué servirse todavía de cuatro ruedas exasperadas que se aburren, desde el momento en que podemos separarnos del suelo? Liberación de las palabras, alas desplegadas de la imaginación, síntesis analógica de la tierra abrazada por una sola mirada concentrada toda entera en palabras esenciales.

Nos gritan: “¡Vuestra literatura no será bella!” ¡No lograremos las sinfonías verbales de los armoniosos balanceos y de las cadencias tranquilizantes! Por supuesto. ¡Qué suerte! Nosotros utilizaremos, por el contrario, todos los sonidos brutales, todos los gritos expresivos de la vida violenta que nos rodea. **Hagamos valerosamente el “bruto” en literatura y matemos por todos los sitios la solemnidad**. ¡Vamos! ¡No adoptéis esos aires de grandes sacerdotes al escucharme! ¡Es necesario escupir cada día sobre el *Altar del Arte!*



**Actividad 6**

1 Qué elementos/procedimientos planteados en el Manifiesto Técnico podemos identificar en los poemas “Dune” y “Bombardeo” y en la obra de Boccioni “Elasticidad”.

2 Desmontar el poema “Opiniones” de Juan Gelman para armar un caligrama o poema visual.

## Opiniones

Un hombre deseaba violentamente a una mujer,  
a unas cuantas personas no les parecía bien,  
un hombre deseaba locamente volar,  
a unas cuantas personas les parecía mal,  
un hombre deseaba ardientemente la Revolución  
y contra la opinión de la gendarmería  
trepó sobre muros secos de lo debido,  
abrió el pecho y sacándose  
los alrededores de su corazón,  
agitaba violentamente a una mujer,  
volaba locamente por el techo del mundo  
y los pueblos ardían, las banderas.

de *Gotán* de Juan Helman

En este apartado el lector encontrará una selección de citas del texto sobre Bloom y el canon literario del escritor argentino Carlos Gamarro, el capítulo completo de *¿Por qué leer a los clásicos?* de Italo Calvino y algunos fragmentos del capítulo introductorio de *El canon occidental* de Harold Bloom. Además, recopilamos algunos artículos críticos y extrajimos algunas citas para discutir sobre la problemática que presenta Bloom en relación con las escuelas teóricas–críticas que luchan por ingresar al canon. A continuación comenzamos Gamarro:

Gamarro, Carlos

Harold bloom y el canon literario. Capítulo I, III y IV

### Capítulo I: La angustia de las influencias

“Los buenos escritores sólo compiten con los muertos” dijo alguna vez Ernest Hemingway, y es posible contemplar la historia de la literatura como una serie de duelos entre los muertos o los grandes precursores, por un lado, y sus grandes seguidores o efebos, como los denomina Bloom, por otro”. (Pág. 13).

“La angustia de las influencias se vuelve un factor decisivo antes y después del Renacimiento, cuando el sucesor –el poeta tardío o rezagado– se encuentra con un precursor al que sabe que nunca podrá superar”. (Pág. 15).

“Hasta el Renacimiento, señala Bloom, la influencia se recibe como un don más que como una pesada carga. El efebo ve al precursor como un padre... Pero a partir de esa época cada literatura va fijando su gran figura: Dante en Italia, Shakespeare en Inglaterra, Cervantes en España, Goethe en Alemania... A partir de ellos, la angustia de las influencias se convierte en el factor dominante de la historia literaria occidental”. (Pág. 15). Entre ellos aparece la noción de duelos, unos contra otros.

“Bloom considera que la influencia literaria está basada en la relación padre/hijo. El precursor es el padre, el efebo es el hijo. Un hijo recibe de su padre la vida, la educación, la formación de su carácter. Pero hay un punto en el que el hijo debe independizarse, tomar las riendas de su destino, dotarse de una identidad propia”. (Pág. 15).

“La fantasía de derrotar al padre es por definición irrealizable: el padre es siempre más fuerte... Este dilema conduce al escritor a una serie de fantasías compensatorias. Una de ellas es la de originalidad, o en otras palabras, la de orfandad. La orfandad es inalcanzable, en el mejor de los casos, lo que el escritor

puede alcanzar es el desconocimiento o la negación de sus orígenes literarios... La otra fantasía es la de ser él mismo el engendrador de su propio padre". (Pág. 16).

"...el gran escritor de cada generación define no sólo la literatura que vendrá, sino la literatura que lo ha precedido... Un hijo-efebo que consigue modificar para siempre nuestra manera de leer a su padre-precursor se convierte de alguna manera en creador de su precursor, en padre de su padre". (Pág. 17).

"La relación de la influencia que más le interesa a Bloom, en cambio, es la que se establece entre un precursor fuerte, titánico, y un efebo, a veces tan fuerte como él, pero condenado, por el único pecado de haber llegado más tarde, a ser un segundón de la literatura...la actitud hacia el gran precursor es de admiración, revalidad, miedo, a veces odio...". (Pág. 18).

"Incapaz de ser el precursor, incapaz de ignorarlo, al efebo le queda un solo camino: revisarlo. El efebo olvida el poema de su precursor, es decir, reprime el recuerdo de ese poema: por tanto, el poema nuevo que escriba estará cargado del poema negado. O bien parcialmente, recuerda mal (pero este es un olvido defensivo, creativo, que nada tiene que ver con la mera mala memoria) o lee mal, y recuerda esa mala lectura. Todo poema fuerte, señala Bloom, es una mala lectura, una mala interpretación, de un poema fuerte anterior, el error es que abre espacios a la creatividad". (Pp. 20-21).

"La mala lectura es aquella que violenta, confunde, deforma el texto original, lo modifica para siempre. Toda lectura fuerte es una mala lectura, y el escritor que lee mal puede convertirse en un poema fuerte, o escritor revisionista. Para que haya influencia debe haber errores de interpretación. La historia de la literatura es la historia de las malas lecturas que hacen los poetas fuertes de los poetas fuertes anteriores". (Pág. 21).

Bloom señala seis maneras o modalidades de mala interpretación:

■ **Clinamen:** es la mala lectura o mala interpretación propiamente dicha. En algún punto el poeta se desvía de su precursor y toma otro camino. Se convence del poema padre realizó este desvío. Asimila la influencia del padre y al mismo tiempo toma independencia.

■ **Tésera:** es complemento o antítesis. El poema nuevo completa el poema del precursor. El hijo considera que el padre dejó una parte sin recorrer. Es una ilusión que le permite al poeta-hijo recibir la influencia del padre sin ser aplastado por ella.

■ **Kenosis:** implica un apartarse del precursor a través de un vaciarse o humillarse por parte del efebo. Es un momento de ruptura o discontinuidad...el hijo se defiende de la fuerza del padre desasir en sí mismo... es una relación entre poetas más que entre poemas.

■ **Demonización:** en ella el poeta posterior busca sus influencias más allá -o más atrás- del precursor, en una fuerza o poder anterior, a veces imaginada como sobrenatural que el precursor habría recibido y que él podrá recibir a su vez. Ambos la reciben de una fuerza superior.

■ **Ascesis:** aquí el poeta posterior busca la pobreza, se vuelve ascético y renuncia a alguna de sus dotes, y al hacerlo se libera (cree liberarse) de la carga de su enorme deuda con el padre precursor. Renuncia a la herencia: el poeta segundo renuncia específicamente a aquellas cosas en las que el precursor es más fuerte y el rechazo es tan minucioso y dependiente del original como lo sería una imitación.

■ **Apofrades:** es el retorno de los muertos. Es un movimiento que suele darse al final de una carrera exitosa del poeta. Es el poeta que se libera de la sombra de su precursor la invoca ahora con orgullo y respeto. Es un retorno al precursor al final del camino. Corresponde a la etapa en la que el poeta posterior ha superado (o cree haber superado) la peor parte de la angustia que esa figura le produce o producía.

"Según Bloom, el botín del duelo, es la más grande de las ilusiones, la visión de la inmortalidad. La victoria del poeta fuerte es una victoria sobre el tiempo y la muerte. La literatura es un sistema que permite defenderse de la muerte y el olvido posterior, pero es un sistema egoísta: quien se salva de la muerte y el olvido lo hace a costa de los demás. Si el canon literario es una barca que conduce a las tierras de la inmortalidad, no hay lugar para todos en ella: los más fuertes echan a los más débiles por la borda". (Pág. 27)

"La tesis de Bloom funciona mejor dentro de las tradiciones nacionales en la misma lengua: pero los autores no reciben únicamente la influencia de sus compatriotas. Muchas veces buscan la influencia de un

autor extranjero que escribe en otra lengua para escapar de la influencia de los grandes de la tradición local...”. (Pág. 28).

## Capítulo III: Defendiendo al enemigo

### Los detractores del canon

“La cruzada para la cual Bloom se prepara será más ardua y decisiva, pues en ella se enfrentará a sus rivales en la crítica literaria. Aquí sí, ambos se disputan el mismo objeto: el canon literario, entendido no sólo como una lista de obras y autores que deben leerse sino también como una determinada manera de leerlos”. (Pp. 45–46).

“Entra a la batalla con su libro *El canon occidental*, texto polémico entre las escuelas o tendencias a las cuales se opone... la crisis que Bloom proclama abarca todo el ámbito de la cultura. Este pensador dice que el arte de leer está desapareciendo, que los académicos y estas tendencias en general están matando a los clásicos. ...Un lector y un libro: eliminados todos los factores aleatorios, esta es la fórmula última a la que puede reducirse la compleja ecuación que ha regido durante cinco siglos de Humanismo occidental”. (Pág. 47).

Harold Bloom decide llamar a las distintas escuelas críticas que surgieron en EE.UU en los años 70 y que se insertaron en ambientes académicos y escolares: **Escuelas del Resentimiento**. Esta denominación, meramente suya, conlleva una carga poco simpática sobre aquellos movimientos e intelectuales que presentan posturas contrapuestas a la suya sobre la literatura y canon. De esta manera, en Gomerro vamos a leer una lista de corrientes de pensamientos que forman parte de los enemigos de Bloom.

### La lista negra de Bloom. Escuelas y sus características

- **Crítica Marxista:** para esta corriente crítica la literatura es el reflejo de sus condiciones de producción materiales en una dinámica de lucha de clases. El autor como producto de su época y de su sociedad está dentro de una clase determinada cuyos valores encarna, ya que sus aportes convalidan a la clase dominante. Es una escuela materialista e histórica, se opone a la inserción de elementos idealistas y espirituales en la literatura, condena la idea de literatura como atemporal y eterna. Los autores son: revolucionarios, materialistas y realistas.
- **Crítica feminista:** esta escuela denuncia del predominio de escritores varones en el canon de la literatura occidental, uno de los textos más representativo es *Un Cuarto propio* de Virginia Woolf. Esta corriente evalúa la imagen de la mujer en la literatura y el antagonismo entre los géneros.
- **Estudios coloniales y poscoloniales:** En el canon occidental predominan autores de países centrales y dominantes. EEUU y Europa son tomados como modelos de la literatura en los países coloniales. Literatura poscolonial examina la literatura de los países dominados y colonizados por otros cuya cultura es prestigiosa antes una de menor prestigio. Adopción de otra lengua. Doble mirada. Una obra representativa es *Ulises* de Joyce.
- **Políticas de la raza:** situación de desventaja para las minorías raciales. Sus culturas y literaturas son tercermundistas. Su propósito: promover el acceso de las minorías raciales a la producción de bienes culturales, criticar la representación negativa de estereotipos raciales.
- **Políticas de género:** engloba la crítica feminista, gay y lesbiana. Crítica a la censura de la homosexualidad en occidente. La literatura que cuestione las diferencias establecidas entre los géneros sexuales y niegue los tabúes será valorada.
- **Estudios culturales:** proponen dirigir una mirada integradora sobre las prácticas culturales en general. Según Bloom no discriminan niveles ni jerarquías, no diferencian los rasgos particulares y específicos de cada disciplina cultural.

■ **Semiótica.** Escuela francesa de la crítica: renuevan las ciencias sociales. Son etiquetados como estructuralistas y posestructuralistas. Toman sus modelos de análisis de la lingüística y la semiología. Algunos de ellos son: Barthes, Lacan, Derrida, Foucault, Deleuze.

A continuación Gamarro revisa los motivos por los cuales Bloom se opone a estas escuelas, así apunta que:

–Bloom considera que estas escuelas mataron los estudios literarios. Aliados a la escuela francesa consiguieron manejar los conceptos y el vocabulario a su modo. Por su parte, Gamarro observa que esta mirada de Bloom no es muy acertada dado que los franceses revirtieron la manera de abordar una obra literaria cuando se detuvieron en la forma.

A partir del formalismo y del estructuralismo, hace falta un aprendizaje un entrenamiento, una alfabetización particular.

## Capítulo V: En defensa del canon

En este capítulo Gamarro pone en cuestión la existencia de diversos puntos de vista a la hora de definir canon, a partir del planteo que realiza Harold Bloom en su famoso libro *El canon occidental*. En este texto, el Bloom selecciona a 26 autores representativos de la literatura occidental moderna desde Dante. Éstos son: el antes mencionado, Chaucer, Montaigne, Shakespeare, Cervantes, Moliere, Milton, Samuel Johnson, Goethe, Wordsworth, Jane Austen, Walt Whitman, Emily Dickinson, Dickens, George Eliot, Tolstoi, Ibsen, Freud, Proust, Joyce, Virginia Woolf, Kafka, Neruda, Borges, Pessoa y Beckett.

Con la propuesta de Bloom como disparadora, Gamarro desarrolla distintas definiciones del tema tratado. Veamos.

### Algunas definiciones:

Canon es, “básicamente, un conjunto orgánico o articulado de libros que deben ser leídos por su valor estético.” Las “características de estos libros se tornan una serie de reglas o principios de cómo escribir y de cómo leer, por lo que “se convierte así en una fuente de autoridad y de los libros canónicos se derivan principios canónicos de escritura y lectura”.

Lo canónico puede variar de una época a otra, pero para Bloom hay principios estables: Tal es el caso de Shakespeare. El proceso de modificación del canon se produce por la incorporación de nuevos autores al canon, o canonización. Una vez que un autor es incorporado al canon no se lo puede sacar a la fuerza. Los autores nuevos son incorporados tentativamente. Según necesitan dos generaciones para confirmar el carácter canónico de un autor. Pero, algunos autores antiguos pueden ser olvidados y “caen” fuera del canon.

### El canon occidental y el canon oriental

La idea de canon no implica una mera lista, un depósito donde atesorar monumentos literarios sino un desarrollo orgánico, una serie de libros que engendran otros libros. Para Bloom hay dos ramas o linajes: La occidental y la oriental.

A pesar de que hay préstamos mutuos no se llega desde la literatura china a Shakespeare pero puede haber y hay según Bloom préstamos e influencias.

Sin embargo en el Siglo XIX se produce un gran proceso de exportación de cultura a oriente, hasta llegar en la actualidad a un **canon mundial**, debido a las traducciones y al impulso editorial.

### Canon y cánones

Dentro del Canon occidental hay otras divisiones.

- Los cánones nacionales.
- Cánones por lenguas.
- Cánones escolares.

### ■ Canon universitario, editorial, etc.

Bloom apuesta a un canon universal pero su propuesta presenta una inclinación muy fuerte sobre la literatura inglesa. Este aspecto despierta el enfrentamiento de grupos como los poscoloniales, por ejemplo.

“El canon debería incluir sólo las obras que un lector culto y con tiempo disponible pudiera leer en el curso de su vida. La idea de Bloom es ayudar a este lector a que no pierda tiempo leyendo obras menores, y que dedique toda su energía a las obras esenciales del canon”. (Pág. 76).

“La angustia del lector culto frente a un canon que no deja de crecer con el peso de los siglos obliga a este rígido principio de darwinismo literario: sólo los más fuertes pueden sobrevivir. Bloom señala repetidamente que el canon no es una mera lista o depósito, sino un conjunto orgánico de obras interconectadas: todo canon es un intercanon”. (Pág. 77).

“El canon es el resultado de estos grandes duelos individuales, y el mapa del canon es un mapa de conquistas logradas. De hecho, el botín de estas luchas es la canonización o inmoralidad literaria. Los combates canónicos son luchas a muerte, con esta salvedad: si el efebo alcanza la victoria, ambos, efebo y precursor, sobreviven”. (Pág. 78).

### ¿Quiénes definen el canon?

O dicho de otro modo, ¿qué obras entran y salen del canon? Una respuesta desde el materialismo diría que lo deciden las instituciones y el mercado, las editoriales y los medios. Un cierto liberalismo dirá que son los lectores que eligen libremente las mejores obras, aunque las editoriales se hacen eco de esta necesidad.

### Las respuestas de Bloom

Quiénes hacen el canon son para Bloom los otros escritores. El canon es la red de las influencias literarias, no lo hacen los críticos.

Un escritor se confirma como canónico cuando en cada nueva generación hay escritores fuertes que para hacerse un lugar en el canon deciden que deben luchar precisamente con él y no con otro.

Este tipo de canon es un canon activo, a diferencia del canon de las instituciones educativas, que puede ser pasivo o muerto porque se basa en una lectura compulsiva. Hay textos canónicos que sólo lo son porque generaciones tras generaciones son leído en la escuela, por ejemplo *El cantar del Mio Cid*.

“...toda opinión crítica sobre el valor de los escritores actuales sólo puede hacerse a título de profecía, cuyo cumplimiento –o no– sólo podrá establecerse cuando dos o más generaciones de nuevos escritores hayan acusado –o no– su influencia”. (Pág. 80).

Tanto Bloom como Calvino coinciden que para considerar una obra canónica ésta nos tiene que remitir a la relectura.

“La noción de canon se parece a la de tradición literaria en que ambas se refieren a la memoria literaria del paso de las generaciones. Se diferencian fundamentalmente en que el canon es una serie de obras literarias, y la tradición es una serie de recursos o procedimientos literarios”. (Pág. 81).

“La realidad en la literatura es otra: el canon y la tradición son recreados íntegramente en cada generación de escritores: éstos deben releer y reescribir a todos los autores del canon para confirmar su lugar canónico”. (Pág. 82).

“La memoria siempre tiene lugar en el presente, y su función es, precisamente, modificar nuestra imagen del pasado para hacerla compatible con nuestra imagen del presente y nuestras perspectivas futuras. Cuando nos recordamos, siempre somos nosotros; se refuerza nuestra identidad... El canon literario... no es una lista de obras hechas en el pasado que el pasado nos lega y que nosotros estamos obligados a aceptar. Es una lista de obras que nosotros hacemos en el presente, que incluye las obras que creemos valioso recordar”. (Pág. 82).

“...el canon es el presente modificando el pasado... Bloom define al canon como arte de la memoria literaria sin más... Clásico... es un libro que las generaciones de los hombres, urgidos por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad”. (Pág. 83).

En todo este planteo surge la pregunta: ¿Cuáles es la utilidad de lectura? Los integrantes de las escuelas del resentimiento –según Bloom– tienen como respuesta que la utilidad radica en el valor social y moral que conllevan los textos. Para Bloom la respuesta es otra: El estudio de la literatura, por mucho que alguien lo dirija, no salvará a nadie ni mejorará a la sociedad. Este autor propone que la lectura apunte al gozo individual y estético del texto.

### Los autores canónicos. Las cuatro edades del canon

Giambattista Vico considera la historia humana como una serie de cuatro ciclos, los cuales se manifiestan de modo circular. Bloom utiliza estas edades para organizar sus lecturas.

- Edad Cateocrática: los hombre se separan de la naturaleza venerado por Dios y crean el lenguaje y la cultura. **Edad Teocrática.**
- Edad Aristocrática: dominada por los grandes hombres o héroes.
- Edad Democrática: a la que le sucede un desorden o caos
- Edad caótica– que puede ser ordenada por una nueva edad teocrática.

#### ■ Gamarro, Carlos (2003)

Harold Bloom y el canon literario. Madrid: Campo de Ideas. Selección y resumen de los capítulos I, III y IV.

### Bloom Harold

### El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas

“Este libro estudia a veintiséis escritores, necesariamente con cierta nostalgia, puesto que pretendo aislar las cualidades que convierten a estos autores en canónicos, es decir, en autoridades en nuestra cultura”. (Pág. 11).

“Con la mayoría de estos veintiséis escritores he intentado enfrentarme directamente a su grandeza: preguntar qué convierte al autor y las obras en canónicos. La respuesta, en casi todos los casos, ha resultado ser la extrañeza, una forma de originalidad que o bien no puede ser asimilada o bien nos asimila de tal modo que dejamos de verla como extraña”. (Pág. 13).

“Los cánones, que niegan la distinción entre saber y opinión y son instrumentos de supervivencia contruidos para que resistan el tiempo, no la razón, son por supuesto deconstructibles, si la gente creyera que tales cosas no deben existir, probablemente encontraría el modo de destruirlas. Su defensa ya no puede ser asumida por un poder institucional central; ya no pueden ser obligatorios, aunque de no existir, resulta difícil, imaginar cómo las instituciones académicas podrían llevar a cabo sus actividades normales, incluida la contratación de profesores”.

Kermode. (1985) Formas de atención. Citado por H.B. en Pág. 13/14.

“La manera de destruir el canon, tal como indica Kermode, no es ningún secreto, y el proceso está bastante avanzado. No me interesa, como este libro dejará claro repetidamente, el actual debate entre los defensores del ala derecha del canon, que desean preservarlo en virtud de sus supuestos (e inexistentes) valores morales, y la trama académico–periodística, que he bautizado como Escuela del Resentimiento, que desea derrocar el canon con el fin de promover sus supuestos (e inexistentes) programas de cambio social” (Pág. 14).

“Como formulador del concepto crítico que una vez bauticé como la angustia de las influencias, he visto como la Escuela del Resentimiento repetía insistentemente que tal idea se aplicara sólo a los Varones Europeos Blancos y Muertos, y no a las mujeres y a lo que pintorescamente denominamos ‘multiculturalistas’...”. (Pág. 17).

Concepto clave, y muy controvertido, de su pensamiento es lo que denomina “angustia de la influencia” (*the anxiety of influence*), experimentada como pugna creativa por todo creador con respecto a sus antecesores, en la cual se evidencian “las sombrías verdades de la competencia y la contaminación”. Bloom reconoce en el proceso de “influencia literaria” o “la angustia de las influencias” un intertexto que determina la tradición poética, a su vez que observa las relaciones psíquicas, históricas y de imágenes que describen la

interrelación entre textos. En este sentido, la carga de las influencias determina la originalidad significativa dentro de la tradición literaria occidental. Ésta, a su vez, acude a un proceso dialéctico que supera la idea de un mero “amable proceso de trasmisión”. Por el contrario, se gesta una lucha, entre el genio anterior y el actual aspirante, en la que el premio es la supervivencia literaria y por supuesto la inclusión en el canon. Harold Bloom utilizó este término de manera irónica, al definir la postura de la Escuela del Resentimiento frente al proceso de la influencia literaria. Al respecto apunta: “...van incluso más lejos al afirmar que se hallan libres de cualquier angustia provocada por la contaminación: cada uno de ellos es Adán al despertarse. No conciben ningún momento en que no fuera como ahora, autocreados, autoengendrados, su genio es sólo suyo”. (*Ibid.* p. 17).

“Shakespeare y Dante son el centro del canon porque superan a todos los demás escritores occidentales en agudeza cognitiva, energía lingüística y poder de invención”. (Shakespeare centro del canon) (Pág. 55).

#### ■ Bloom Harold (1995)

*El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas.* Barcelona: Anagrama.

Italo Calvino

#### Por qué leer a los clásicos?

[http://www.edicionesdelsur.com/articulo\\_209.htm](http://www.edicionesdelsur.com/articulo_209.htm)

A continuación les ofrecemos unos fragmentos de ¿Por qué leer a los Clásicos? Empecemos proponiendo algunas definiciones.

**1** Los clásicos son esos libros de los cuales se suele oír decir: “Estoy relejendo...” y nunca “Estoy leyendo...”.

Es lo que ocurre por lo menos entre esas personas que se supone “de vastas lecturas”; no vale para la juventud, edad en la que el encuentro con el mundo, y con los clásicos como parte del mundo, vale exactamente como primer encuentro.

El prefijo iterativo delante del verbo “leer” puede ser una pequeña hipocresía de todos los que se avergüenzan de admitir que no han leído un libro famoso. Para tranquilizarlos bastará señalar que por vastas que puedan ser las lecturas “deformación” de un individuo, siempre queda un número enorme de obras fundamentales que uno no ha leído. Quien haya leído todo Heródoto y todo Tucídides que levante la mano. ¿Y Saint-Simon? ¿Y el cardenal de Retz? Pero los grandes ciclos novelescos del siglo XIX son también más nombrados que leídos. En Francia se empieza a leer a Balzac en la escuela, y por la cantidad de ediciones en circulación se diría que se sigue leyendo después, pero en Italia, si se hiciera un sondeo, me temo que Balzac ocuparía los últimos lugares. Los apasionados de Dickens en Italia son una minoría reducida de personas que cuando se encuentran empiezan enseguida a recordar personajes y episodios como si se tratara de gentes conocidas. Hace unos años Michel Butor, que enseñaba en Estados Unidos, cansado de que le preguntaran por Émile Zola, a quien nunca había leído, se decidió a leer todo el ciclo de los Rougon-Macquart. Descubrió que era completamente diferente de lo que creía: una fabulosa genealogía mitológica y cosmogónica que describió en un hermosísimo ensayo. Esto para decir que leer por primera vez un gran libro en la edad madura es un placer extraordinario: diferente (pero no se puede decir que sea mayor o menor) que el de haberlo leído en la juventud. La juventud comunica a la lectura, como a cualquier otra experiencia, un sabor particular y una particular importancia, mientras que en la madurez se aprecian (deberían apreciarse) muchos detalles, niveles y significados más. Podemos intentar ahora esta otra definición:

**2** Se llama clásicos a los libros que constituyen una riqueza para quien los ha leído y amado, pero que constituyen una riqueza no menor para quien se reserva la suerte de leerlos por primera vez en las mejores condiciones para saborearlos.

En realidad, las lecturas de juventud pueden ser poco provechosas por impaciencia, distracción, inexperiencia en cuanto a las instrucciones de uso, inexperiencia de la vida. Pueden ser (tal vez al mismo tiempo) formativas en el sentido de que dan una forma a la experiencia futura, proporcionando modelos, contenidos, términos de comparación, esquemas de clasificación, escalas de valores, paradigmas de belleza: cosas todas

ellas que siguen actuando, aunque del libro leído en la juventud poco o nada se recuerde. Al releerlo en la edad madura, sucede que vuelven a encontrarse esas constantes que ahora forman parte de nuestros mecanismos internos y cuyo origen habíamos olvidado. Hay en la obra una fuerza especial que consigue hacerse olvidar como tal, pero que deja su simiente. La definición que podemos dar será entonces:

**3** Los clásicos son libros que ejercen una influencia particular ya sea cuando se imponen por inolvidables, ya sea cuando se esconden en los pliegues de la memoria mimetizándose con el inconsciente colectivo o individual.

Por eso en la vida adulta debería haber un tiempo dedicado a repetir las lecturas más importantes de la juventud. Si los libros siguen siendo los mismos (aunque también ellos cambian a la luz de una perspectiva histórica que se ha transformado), sin duda nosotros hemos cambiado y el encuentro es un acontecimiento totalmente nuevo.

Por lo tanto, que se use el verbo “leer” o el verbo “releer” no tiene mucha importancia. En realidad podríamos decir:

**4** Toda relectura de un clásico es una lectura de descubrimiento como la primera.

**5** Toda lectura de un clásico es en realidad una relectura. La definición 4 puede considerarse corolario de ésta:

**6** Un clásico es un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir.

Mientras que la definición 5 remite a una formulación más explicativa, como:

**7** Los clásicos son esos libros que nos llegan trayendo impresa la huella de las lecturas que han precedido a la nuestra, y tras de sí la huella que han dejado en la cultura o en las culturas que han atravesado (o más sencillamente, en el lenguaje o en las costumbres). Esto vale tanto para los clásicos antiguos como para los modernos. Si leo la *Odisea* leo el texto de Homero, pero no puedo olvidar todo lo que las aventuras de *Ulises* han llegado a significar a través de los siglos, y no puedo dejar de preguntarme si esos significados estaban implícitos en el texto o si son incrustaciones o deformaciones o dilataciones. Leyendo a Kafka no puedo menos que comprobar o rechazar la legitimidad del adjetivo “kafkiano” que escuchamos cada cuarto de hora aplicado a tuertas o a derechas. Si leo *Padres e hijos* de Turguéniev o *Demonios* de Dostoyevski, no puedo menos que pensar cómo esos personajes han seguido reencarnándose hasta nuestros días.

La lectura de un clásico debe depararnos cierta sorpresa en relación con la imagen que de él teníamos. Por eso nunca se recomendará bastante la lectura directa de los textos originales evitando en lo posible bibliografía crítica, comentarios, interpretaciones. La escuela y la universidad deberían servir para hacernos entender que ningún libro que hable de un libro dice más que el libro en cuestión; en cambio hacen todo lo posible para que se crea lo contrario. Por una inversión de valores muy difundida, la introducción, el aparato crítico, la bibliografía hacen las veces de una cortina de humo para esconder lo que el texto tiene que decir y que sólo puede decir si se lo deja hablar sin intermediarios que pretendan saber más que él. Podemos concluir que:

**8** Un clásico es una obra que suscita un incesante polvillo de discursos críticos, pero que la obra se sacude continuamente de encima.

El clásico no nos enseña necesariamente algo que no sabíamos; a veces descubrimos en

él algo que siempre habíamos sabido (o creído saber) pero no sabíamos que él había sido el primero en decirlo (o se relaciona con él de una manera especial). Y ésta es también una sorpresa que da mucha satisfacción, como la da siempre el descubrimiento de un origen, de una relación, de una pertenencia. De todo esto podríamos hacer derivar una definición del tipo siguiente:

**9** Los clásicos son libros que cuanto más cree uno conocerlos de oídas, tanto más nuevos, inesperados, inéditos resultan al leerlos de verdad.

Naturalmente, esto ocurre cuando un clásico funciona como tal, esto es, cuando establece una relación personal con quien lo lee. Si no salta la chispa, no hay nada que hacer: no se leen los clásicos por deber o por respeto, sino sólo por amor. Salvo en la escuela: la escuela debe hacerte conocer bien o mal cierto número de clásicos entre los cuales (o con referencia a los cuales) podrás reconocer después “tus” clásicos. La escuela está obligada a darte instrumentos para efectuar una elección; pero las elecciones que cuentan son las que ocurren fuera o después de cualquier escuela.

Sólo en las lecturas desinteresadas puede suceder que te tropieces con el libro que llegará a ser tu libro. Conozco a un excelente historiador del arte, hombre de vastísimas lecturas, que entre todos los libros ha

concentrado su predilección más honda en *Las aventuras de Pickwick*, y con cualquier pretexto cita frases del libro de Dickens, y cada hecho de la vida lo asocia con episodios pickwickianos. Poco a poco él mismo, el universo, la verdadera filosofía han adoptado la forma de *Las aventuras de Pickwick* en una identificación absoluta. Llegamos por este camino a una idea de clásico muy alta y exigente:

**10** Llámase clásico a un libro que se configura como equivalente del universo, a semejanza de los antiguos talismanes.

Con esta definición nos acercamos a la idea del libro total, como lo soñaba Mallarmé. Pero un clásico puede establecer una relación igualmente fuerte de oposición, de antítesis. Todo lo que Jean-Jacques Rousseau piensa y hace me interesa mucho, pero todo me inspira un deseo incoercible de contradecirlo, de criticarlo, de discutir con él. Incide en ello una antipatía personal en el plano temperamental, pero en ese sentido me bastaría con no leerlo, y en cambio no puedo menos que considerarlo entre mis autores. Diré por tanto:

**11** Tu clásico es aquel que no puede serte indiferente y que te sirve para definirte a ti mismo en relación y quizás en contraste con él. Creo que no necesito justificarme si empleo el término “clásico” sin hacer distingos de antigüedad, de estilo, de autoridad. Lo que para mí distingue al clásico es tal vez sólo un efecto de resonancia que vale tanto para una obra antigua como para una moderna pero ya ubicada en una continuidad cultural. Podríamos decir:

**12** Un clásico es un libro que está antes que otros clásicos; pero quien haya leído primero los otros y después lee aquél, reconoce enseguida su lugar en la genealogía. Al llegar a este punto no puedo seguir aplazando el problema decisivo que es el de cómo relacionar la lectura de los clásicos con todas las otras lecturas que no son de clásicos. Problema que va unido a preguntas como: “¿Por qué leer los clásicos en vez de concentrarse en lecturas que nos hagan entender más a fondo nuestro tiempo?” y “¿Dónde encontrar el tiempo y la disponibilidad de la mente para leer los clásicos, excedidos como estamos por el alud de papel impreso de la actualidad?”

Claro que se puede imaginar una persona afortunada que dedique exclusivamente el “tiempo-lectura” de sus días a leer a Lucrecio, Luciano, Montaigne, Erasmo, Quevedo, Marlowe, el *Discurso del método*, el Wilhelm Meister, Coleridge, Ruskin, Proust y Valéry, con alguna divagación en dirección a Murasaki o las sagas islandesas. Todo esto sin tener que hacer reseñas de la última reedición, ni publicaciones para unas oposiciones, ni trabajos editoriales con contrato de vencimiento inminente. Para mantener su dieta sin ninguna contaminación, esa afortunada persona tendría que abstenerse de leer los periódicos, no dejarse tentar jamás por la última novela o la última encuesta sociológica. Habría que ver hasta qué punto sería justo y provechoso semejante rigorismo. La actualidad puede ser trivial y mortificante, pero sin embargo es siempre el punto donde hemos de situarnos para mirar hacia adelante o hacia atrás. Para poder leer los libros clásicos hay que establecer desde dónde se los lee. De lo contrario tanto el libro como el lector se pierden en una nube intemporal. Así pues, el máximo “rendimiento” de la lectura de los clásicos lo obtiene quien sabe alternarla con una sabia dosificación de la lectura de actualidad. Y esto no presupone necesariamente una equilibrada calma interior: puede ser también el fruto de un nerviosismo impaciente, de una irritada insatisfacción.

Tal vez el ideal sería oír la actualidad como el rumor que nos llega por la ventana y nos indica los atascos del tráfico y, las perturbaciones meteorológicas, mientras seguimos el discurrir de los clásicos, que suena claro y articulado en la habitación. Pero ya es mucho que para los más la presencia de los clásicos se advierta como un retumbo lejano, fuera de la habitación invadida tanto por la actualidad como por la televisión a todo volumen. Añadamos por lo tanto:

**13** Es clásico lo que tiende a relegar la actualidad a la categoría de ruido de fondo, pero al mismo tiempo no puede prescindir de ese ruido de fondo.

**14** Es clásico lo que persiste como ruido de fondo incluso allí donde la actualidad más incompatible se impone. Pueda el hecho de que leer los clásicos parece estar en contradicción con nuestro ritmo de vida, que no conoce los tiempos largos, la respiración del *otium* humanístico, y también en contradicción con el eclecticismo de nuestra cultura, que nunca sabría confeccionar un catálogo de los clásicos que convenga a nuestra situación. Estas eran las condiciones que se presentaron plenamente para Leopardi, dada su vida en la casa paterna, el culto de la Antigüedad griega y latina y la formidable biblioteca que le había legado el padre Monaldo, con el anexo de toda la literatura italiana, más la francesa, con exclusión de las novelas y en general de las novedades editoriales, relegadas al margen, en el mejor de los casos, para confortación de su hermana (“tu Stendhal”, le escribía a Paolina). Sus vivísimas curiosidades científicas e históricas, Giacomo las satisfacía también con textos que nunca eran demasiado *up to date*: las costumbres de los pájaros en Buffon, las momias de Frederick Ruysch en Fontenelle, el viaje de Colón en Robertson.

Hoy una educación clásica como la del joven Leopardi es impensable, y la biblioteca del conde Monaldo, sobre todo, ha estallado. Los viejos títulos han sido diezmados pero los novísimos se han multiplicado proliferando en todas las literaturas y culturas modernas. No queda más que inventarse cada uno una biblioteca ideal de sus clásicos; y yo diría que esa biblioteca debería comprender por partes iguales los libros que hemos leído y que han contado para nosotros y los libros que nos proponemos leer y presuponemos que van a contar para nosotros. Dejando una sección vacía para las sorpresas, los descubrimientos ocasionales.

Compruebo que Leopardi es el único nombre de la literatura italiana que he citado. Efecto de la explosión de la biblioteca. Ahora debería reescribir todo el artículo para que resultara bien claro que los clásicos sirven para entender quiénes somos y adónde hemos llegado, y por eso los italianos son indispensables justamente para confrontarlos con los extranjeros, y los extranjeros son indispensables justamente para confrontarlos con los italianos.

Después tendría que reescribirlo una vez más para que no se crea que los clásicos se han de leer porque “sirven” para algo. La única razón que se puede aducir es que leer los clásicos es mejor que no leer los clásicos. Y si alguien objeta que no vale la pena tanto esfuerzo, citaré a Cioran (que no es un clásico, al menos de momento, sino un pensador contemporáneo que sólo ahora se empieza a traducir en Italia): “Mientras le preparaban la cicuta, Sócrates aprendía un aria para flauta. “¿De qué te va a servir?”, le preguntaron. “Para saberla antes de morir”.

■ Calvino, Italo (1993)

Por qué leer los clásicos, Barcelona, Tusquets (Marginales, 122).

## Actividad

### 4

**1** Explique brevemente la diferencia entre malas y buenas lecturas tal como propone Bloom y retoma Gamberro.

**2** ¿Quiénes definen el canon?

**3** Buscar cánones en distintos espacios: programas universitarios, escolares, etc.

**4** Si tuviera que elegir entre las caracterizaciones que da Calvino para un “clásico” ¿Cuál elegiría? Justifique su respuesta.

**5** ¿Cuáles son los libros que usted considera clásicos?

### “La oposición crítica a Bloom”

A continuación les presentamos dos artículos de tres escuelas críticas cuyos puntos de vista tienen una concepción sobre la obra literaria y por ende sobre la conformación del canon muy diferentes a las de Bloom.

## 1. Escuela Feminista

Alejandra Rodríguez Ballester “Las escritoras cuentan su cuento”. *Revista* N.º 145

### Excluidas del canon

“Durante la presentación de *Una terraza propia*, la responsable de la sección de los cuentos, Florencia Abbate, relató que dos grupos de editores y traductores extranjeros que este año y en el anterior fueron invitados a la Argentina a conocer la literatura local, se mostraron sorprendidos de que los editores y escritores encargados de brindarles información sobre autores argentinos nos les mencionaran ninguna mujer ‘¿En Argentina no existen escritoras?’, era la pregunta recurrente de los visitantes”.

“No pongo en cuestión la calidad de los autores–hombres que sin duda ameritan su reconocimiento, pero el hecho no deja de llamar la atención. A veces da la impresión de que incluso autoras que ya tiene la edad en la que a un autor se lo considera ‘consagrado’ y que además ha recibido un notable reconocimiento internacional, parecieran transitar por una suerte de canal paralelo”, agrega Abbate. “Cuando algún crítico –de nota o no tanto– arma uno de esos engañosos cánones, los nombres de mujeres suelen brillar por su ausencia, coincide Valenzuela”.

“Entre las escritoras consagradas, como Angélica Gorodischer, no olvidan una antología titulada *Los mejores cuentos argentinos* realizada por Sergio Olguín y publicada por Alfaguara, en la que no figuraba una sola escritora. Por su parte, Gloria Pampillo llama la atención sobre el lugar marginal que ocupan las escritoras en la *Breve historia de la literatura argentina* de Martín Prieto (...). No creo que haya un ataque a las escritoras sino más bien un borramiento. Las mujeres no figuran en el canon de la literatura argentina. Tampoco figuran en los libros de texto del secundario, en un momento en que los adolescentes forman el gusto y definen su identidad (...)”.

“A partir de una investigación acerca de la representación de la violencia de la dictadura en la narrativa de mujeres argentinas Pampillo constató ese “borramiento” en el discurso crítico posdictadura. Observó, por ejemplo, que en *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar* (...) el 75% de las obras analizadas eran de escritores varones; en uno de los artículos, escrito por Beatriz Sarlo (...) de las veintisiete novelas analizadas “no había ningún solo nombre de mujer”. Algo similar ocurría en *La novela argentina de los 80* (...) con la excepción de un trabajo de Nora Domínguez (...) ¿Qué es lo que este público argentino y los críticos y críticas consideran válido que una mujer escriba?, se pregunta Gloria Pampillo (...)”.

“En un artículo sobre Sor Juana Inés de la Cruz, titulado “Las tretas del débil” (1985), Josefina Ludmer señalaba ese encasillamiento temático. “Se sabe que en la distribución histórica de afectos, funciones y facultades (...) tocó a la mujer dolor y pasión contra razón, concreto contra abstracto, adentro contra mundo, reproducción contra producción; leer estos atributos en el lenguaje y la literatura de mujeres es meramente leer lo que primero fue y sigue siendo inscripto en un espacio social” (...).

### Las tretas del débil

“En este contexto, publicar una antología de escritoras es una de las estrategias posibles para favorecer la visibilidad, en una sociedad donde resisten maquillados y negados prejuicios patriarcales”.

“Hay una gran cantidad de mujeres que escriben cuya obra no tiene difusión. Existen muchos libros que cuentan con una buena distribución o prensa en los medios, y también muchos textos publicados en pequeñas revistas o inéditos, que sólo flotan en internet o circulan en el espacio reducido de los talleres literarios (...)”, explica Florencia Abbate (...).

■ Rodríguez Ballester, Alejandra (2006)

“Las escritoras cuentan su cuento”. *Revista* N.º 145. (Sección literatura–tendencias)

Amícola, José (2006)

**“Otras voces, otros cánones”**

*Revista de Teoría y Crítica literaria “Orbis Tertius”*: 12.  
[<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/>]

“No ha sido suficientemente recalado que la labor de endiosamiento de la mujer como figura bella y virginal, por una parte, y su exclusión de la vida académica, por otra, fueron fuerzas concomitantes que agudizaron la situación contra la que debió luchar el feminismo del siglo XIX y comienzos del siglo XX. El dogma de la mujer como ser intelectualmente inferior fue una barrera casi infranqueable durante muchos siglos que empezó a hacer aguas, no sólo cuando los procesos sociales permitieron a las mujeres ocupar con éxito los lugares de trabajo de los hombres y así demostrar por los hechos sus capacidades múltiples, sino, especialmente, cuando éstas pudieron ir rompiendo las fisuras y contradicciones de la ideología masculina, filtrándose entre las filas de los varones para conseguir calificarse académicamente”. (...).

“No es ocioso señalar, a pesar de todo, que, como lo ha apuntado Sylvia Molloy, una feminista pionera en la Argentina como Victoria Ocampo tratara de perfilar su escritura dentro del sistema discursivo masculino, citando preferentemente autores varones como apoyatura de pensamiento, aunque fuera una devota de la labor realizada por Virginia Woolf en su campo de lucha (Molloy 1991: 104–105). En este sentido, el caso de Victoria Ocampo es sintomático de la fuerza de una tradición que sólo la capacidad de crítica de las reflexiones universitarias ha podido esclarecer”.

“En literatura las escritoras no pudieron presentarse sin más en cualquier género literario en buena parte del victoriano siglo XIX y bastante del siglo XX. Las estratagemas eran aparecer bajo la protección del anonimato o del seudónimo masculino. La literatura inglesa es, por supuesto, un buen ejemplo, aunque, al mismo tiempo, el proceso no es típico fuera de Inglaterra, donde esas posiciones fueron posibles mucho más tarde. Así la línea de la tradición novelística que va de Jane Austen, las hermanas Brontë, George Eliot y que confluye en Virginia Woolf, sigue siendo aparentemente una línea menor y poco reconocible junto al universo del discurso narrativo masculino. Por lo menos, esto es lo que podría inferirse de un texto crítico como *La teoría de la novela* donde en su edición primera de 1920 o, inclusive, en su revisión de 1962, Georg Lukács no da entre sus ejemplos no sólo a las autoras antes mencionadas (...), sino a ninguna otra pluma femenina de cualquier otra nacionalidad. (...) a Lukács le interesaba afirmar la superioridad de la novela como territorio de exhibición de lo trascendente y de la totalidad, como cuando sostenía que ese género, como ninguna otra forma literaria, era el terreno de la expresión de la más trascendental falta de protección del individuo”. (...).

“Si Lukács no tuvo de ninguna manera en cuenta para sus reflexiones las novelas escritas por mujeres, lo cierto es que implícitamente su postura era compartida por la mayoría de los críticos de su época, si no se tiene en cuenta, claro está, la singular percepción de Auerbach quien pudo incluir en su canon a un pequeño número de escritoras (inglesas), como también lo hizo más tarde Harold Bloom”.

“El público lector femenino [de la década del 60] comenzó también a aceptar a las escritoras y también ellas lograron mayor publicidad en conferencias y presentaciones. Ya no eran francotiradoras, ya no estaban solas como habían estado Norah Lange o Alfonsina Storni, en otro circuito de lo literario, en los 20 y los 30. Más tarde, los libros editados por mujeres empezaron a hacer buena compañía a los de sus pares varones en proporciones apreciables. Hemos llegado a una situación que podríamos denominar ahora de cierta “ley de cupos” en materia editorial, aunque no siempre eso se vea reflejado en los estudios universitarios que, en muchos casos, en lugar de abrir brechas, como debe ser su cometido, se mantienen atados al peso del gran nombre masculino”.

**[Omitimos en este punto la reflexión sobre el canon que Amícola desarrolla a partir del análisis de las obras de Griselda Gambaro y Marosa di Giorgio].**

“Finalmente, es un hecho sabido que el canon se va reacomodando paulatinamente, pero ¿qué sucede, en cambio, cuando de lo que se trata es de que se ponga en evidencia un silencio orquestado en torno a

cuestiones de género, como sucede cuando algunas autoras no pueden competir en el panorama literario porque son justamente sólo mujeres?” (...).

“En este sentido, los profesores universitarios tenemos la misión de la elaboración de alternativas para el canon que sea fundamentalmente revisionista. Tal vez sería mejor, entonces, pensar la palabra “canon” como “biblioteca” en sentido foucaltiano (...), para introducir así la democratización. ¿Pueden, sin embargo, el género teatro, así como la poesía erótica servir de trampolín para entrar en esa Biblioteca, cuando de lo que se trata, como en este caso, es de escritoras? Según Harold Bloom, quien sigue en esto a otro especialista, Alastair Fowler, sería la magia de los géneros predominantes en un momento dado el que daría solamente ese impulso. Si, en cambio, pensáramos en otra variable, es decir: que sea la singularidad de un autor lo que le permita la entrada al espacio de los escritores representativos del sistema, Gambaro y di Giorgio tendrían la entrada ganada. La batalla, así y todo, será terrible pues el desafío para ellas sigue siendo doble. Pero hay algo más. No habría que olvidar, como sostiene John Guillory, que el debate sobre el canon (...) no significa nada más y nada menos que en este momento nos encontramos ante una tremenda crisis en la forma del capital cultural que llamamos “literatura”.

■ Amícola, José (2006)

“Otras voces, otros cánones”. Revista de Teoría y Crítica literaria “Orbis Tertius”. 12.

## 2. Políticas de raza

Lo Presti, Favio (2009)

**“Las invasiones bárbaras”**  
Revista N.º 291. (Sección literatura–tendencias).

“En 1994, Harold Bloom se quejaba de que el triunfo académico de la “escuela del resentimiento” (...) había significado una catástrofe para los estudios literarios: la crítica renunciaba a sus criterios específicos, intelectuales y estéticos, en nombre de la armonía social y el remedio a las injusticias históricas. Al paso, Bloom se burlaba del método mediante el que se llevaba a cabo esa reparación. Los académicos norteamericanos iban a desplazar a Shakespeare del centro de sus preocupaciones para poner en su lugar la obra de los descendientes alfabetizados de ofendidos y humillados, algo que no parecía de gran ayuda para la literatura ni para las víctimas del culposo imperio americano”.

“Pero aunque Bloom no se preguntara por el valor estético de esas literaturas, era posible que la apertura de los escritores al tema de la integración de las minorías y a las tensiones culturales produjera al menos algún escritor capaz de llenar la tríada de poder cognitivo, belleza y sabiduría que franquearan el acceso al canon occidental. Probablemente porque sus colonias eran antiguas... y los roces biculturales eran centenarios, es en Inglaterra donde esas tensiones general los primeros “alzamientos” literarios”.

**[A partir de 1983 la revista Granta comenzó a incorporar autores cuya procedencia no era británica pero que contenían un peso literario propio. Sus textos dibujan un panorama cosmopolita, con escenarios chinos, tailandeses, peruanos, parisinos...etc.].**

“...gente que reclamaba de entrada un lugar en ese panteón curioso de muertos hipercompetitivos en el que se traduce el canon de Bloom. A pesar de eso, ninguno de ellos figura en la profecía de supervivencia del catedrático de Yale, que parece haber leído todo menos a los viejos jóvenes británicos”.

“En Estados Unidos el impacto en el “sistema literario” de los extranjeros que acceden a la escritura en inglés se registra en plenitud después que en Inglaterra. En 1990, el cubano Oscar Hijuelos ganó el *Pulitzer for fiction* con *Los reyes del mambo tocan canciones de amor*, y hay que recordar que para la dudosa Wikipedia el premio se entrega a “autores americanos, preferentemente involucrados con la vida americana”. El mismo premio lo ganó en el año 2000 la británica de origen bengalí Jhumpa Lahiri con un libro de cuentos, *Interprete de maladíes*, y en 2008 le tocó a la resonante primera novela del dominicano Junot Díaz”.

“Consecuentemente, para esta generación los problemas étnicos–culturales (los contrastes culturales entre el primer y el tercer mundo) ocuparon el lugar que antes ocupaban los conflictos sociales”.

[Algunas críticas que se realizaron a estos escritores fue la de emplear una escritura empobrecida].

“Al menos catorce de los veinticuatro mejores novelistas norteamericanos cursaron estudios en universidades de la Ivy League. Prácticamente todos nuestros elegidos...también han cursado estudios de escritura creativa. El resultado es una narrativa empobrecida por deuda asfixiante con la tradición, deudas que los inmigrantes han pagado responsablemente, ignorando la productividad hipotética de la “mirada externa”.

■ Lo Presti, Favio (2009)

“Las invasiones bárbaras”. Revista N. 291. (Sección literatura–tendencias).

## FORMALISMO RUSO

El **formalismo ruso** está activo en Rusia entre los años 1914 y 1930. Dos escuelas, la de Moscú liderada por Víctor Shklovski y la de Praga que lleva adelante Roman Jakobson son las más importantes.

Surge a partir de la OPOYAZ, Sociedad para el Estudio de la Lengua Poética, (1914 – 1923). Después de la Revolución Rusa este modo de aproximarse al objeto literario se condena justamente por no dar espacio a la dimensión social. Muchos de sus integrantes se ven obligados a exiliarse. En la base del Estructuralismo Francés está el Formalismo Ruso.

Tal vez lo más interesante de este primer formalismo es, por un lado, la intención de establecer un método científico para estudiar el hecho literario, posición modificada luego para incluir las relaciones con lo extraliterario y por otro, la profunda relación con el arte de vanguardia que los unía, siendo ellos mismos poetas, músicos y artistas plásticos.

A continuación presentamos un conjunto de citas de varios artículos que forman parte del libro *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* compilado por Tzvetan Todorov.

**Roman Jakobson**

**“Hacia una ciencia del arte poético”** en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (1987). Siglo XXI editores. México. (1965)

Era la época de los jóvenes experimentadores en las artes y en las ciencias. En el curso del invierno 1914–1915, algunos estudiantes fundaron el Círculo lingüístico de Moscú bajo los auspicios de la Academia de Ciencias; dicho círculo se dedicaba a promover la lingüística y la poética, como lo decía el programa que sus organizadores sometieron al secretario de la Academia, el célebre lingüista Shajmatov. (...).

El aspecto lingüístico de la poesía fue puesto deliberadamente de relieve en todas estas empresas. En esa época comenzaban a abrirse nuevos caminos en la investigación de la lengua; el lenguaje de la poesía es el que se prestaba más para ello porque este dominio descuidado por la lingüística tradicional, permitía salirse de las huellas de los neogramáticos y además, porque la relación entre medios y fines, así como del todo por las partes, o sea entre las leyes estructurales y el aspecto creador del lenguaje, se encontraban más al alcance del observador en el discurso poético que en el habla cotidiana. (R.J. pág. 7).

En la crónica de los debates del Círculo de Moscú y en la OPOYAZ, tal vez los más encarnizados y sugestivos son los que conciernen a la relación entre las propiedades puramente lingüísticas de la poesía y sus caracteres que trascienden los límites de la lengua y pertenecen a la semiología general del arte. (R. Jakobson. pág 9).

Tzvetan Todorov

**“Presentación” en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (1987) Siglo XXI editores. México. (1964).**

“El movimiento estaba ligado en sus comienzos a la vanguardia artística: el futurismo. Este ofrecía los slogans de sus poetas (Ilebnmikov, Maiakovski, Kruchenij), para recibir como retribución generosa, explicación y justificación” (...).

“Debemos a los formalistas una teoría elaborada de la literatura (título de una obra aparecida entonces, de la que la nuestra ha tomado el nombre) que debía ensamblarse naturalmente con una estética que, a su vez, forma parte de una antropología”. (...) (Pág. 11)

“Actualmente nos parece que las ideas alrededor de las cuales se ha constituido la doctrina del formalismo se encuentran al margen del sistema. Se trata de las ideas sobre el automatismo de la percepción y el papel renovador del arte. El hábito nos impide ver, sentir los objetos: es necesario deformarlos para que nuestra mirada se detenga en ello: esa es la finalidad de las convenciones artísticas. El mismo proceso explica los cambios de estilo en arte: las convenciones, una vez admitidas, facilitan el automatismo en lugar de destruirlo”. (...).

“Otro principio adoptado desde el comienzo por los formalistas es el de colocar la obra en el centro de sus preocupaciones: rehúyen el enfoque psicológico, filosófico o sociológico que regía entonces la crítica rusa. En este punto, sobre todo los formalistas se distinguen de sus predecesores: según ellos no se puede explicar la obra a partir de la biografía del escritor, ni a partir de un análisis de la vida social contemporánea”. (Pág. 12).

“Si todas las obras enumeradas no fueran mas que una ilustración de los principios elaborados anteriormente, no hubieran contribuido a la evolución de la doctrina. Uno de estos principios empero, ha abierto el camino al perfeccionamiento ulterior: el que postula que el método debe ser inmanente al estudio”. (Pág. 14).

B. Eichenbaum

**La teoría del “método formal. En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (1987) Siglo XXI editores. México.**

“El llamado “método formal” no resulta de la constitución de un sistema metodológico particular, sino de los esfuerzos por la creación de una ciencia autónoma y concreta. En general la noción de “método” ha adquirido proporciones desmesuradas: significa actualmente demasiadas cosas. Para los “formalistas” lo esencial no es el problema del método en los estudios literarios, sino el de la literatura considerada como objeto de estudio”. (Pág. 21).

“Lo que nos caracteriza no es el formalismo como teoría estética, ni una “metodología” que representa un sistema científico definido, sino el deseo de crear una ciencia literaria autónoma a partir de las cualidades intrínsecas de los materiales literarios. Nuestra única finalidad es la conciencia teórica e histórica de los hechos que pertenecen al arte literario como tal”. (Pág. 22).

“Postulábamos y postulamos aún como afirmación fundamental, que el objeto de la ciencia literaria debe ser el estudio de las particularidades específicas de los objetos literarios que los distinguen de toda otra materia; (...) Roman Jakobson (*La poesía rusa moderna*, esbozo 1, Praga 1921, pág. 11) da forma definitiva a esta idea: “El objeto de la ciencia literaria no es la literatura sino la ‘Literaturidad’ (literaturnost), es decir lo que hace de una obra dada una obra literaria”. (...).

“Para realizar y consolidar este principio de especificación sin recurrir a una estética especulativa, era necesario confrontar la serie literaria con otra serie de hechos y elegir en la multitud de series existentes aquella que, recubriéndose con la serie literaria, tuviera sin embargo una función diferente. La confrontación de la lengua poética con la lengua cotidiana ilustraba este procedimiento metodológico”. (Pág. 26).

(...) “Pero la definición: “el arte es el pensamiento por imágenes”, luego de notorias ecuaciones de los presentes eslabones intermedios, produjo la siguiente idea: “El arte es ante todo creador de símbolos”. Esta última definición ha resistido y sobrevivido al derrumbe de la teoría en la que estaba fundada; se la encuentra fundamentalmente en la corriente simbolista, sobre todo en sus teorizadores. Mucha gente piensa todavía que el pensamiento por imágenes (...) representa el rasgo principal de la poesía”. (Pág. 56).

“Todo el trabajo de las escuelas poéticas no es otra cosa que la acumulación y revelación de nuevos procedimientos para disponer y elaborar el material verbal, y consiste mucho más en la disposición de las imágenes que en su creación”. (Pág. 56).

“Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son el de la singularización<sup>4</sup> de los objetos y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado. El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está realizado no interesa para el arte”. (Pág. 60).

## Actividad

### 5

A partir de la lectura del cuento de Julio Cortázar “Instrucciones para subir una escalera”

**1** ¿Conviene hablar de automatismo o de extrañamiento? ¿Por qué?

**2** ¿Se establece la literariedad en el relato? ¿cómo, por qué?

## Instrucciones para subir una escalera Julio Cortázar

Nadie habrá dejado de observar que con frecuencia el suelo se pliega de manera tal que una parte sube en ángulo recto con el plano del suelo, y luego la parte siguiente se coloca paralela a este plano, para dar paso a una nueva perpendicular, conducta que se repite en espiral o en línea quebrada hasta alturas sumamente variables. Agachándose y poniendo la mano izquierda en una de las partes verticales, y la derecha en la horizontal correspondiente, se está en posesión momentánea de un peldaño o escalón. Cada uno de estos peldaños, formados como se ve por dos elementos, se sitúa un tanto más arriba y adelante que el anterior, principio que da sentido a la escalera, ya que cualquiera otra combinación producirá formas quizá más bellas o pintorescas, pero incapaces de trasladar de una planta baja a un primer piso.

Las escaleras se suben de frente, pues hacia atrás o de costado resultan particularmente incómodas. La actitud natural consiste en mantenerse de pie, los brazos colgando sin esfuerzo, la cabeza erguida aunque no tanto que los ojos dejen de ver los peldaños inmediatamente superiores al que se pisa, y respirando lenta y regularmente. Para subir una escalera se comienza por levantar esa parte del cuerpo situada a la derecha abajo, envuelta casi siempre en cuero o gamuza, y que salvo excepciones cabe exactamente en el escalón. Puesta en el primer peldaño dicha parte, que para abreviar llamaremos pie, se recoge la parte equivalente de la izquierda (también llamada pie, pero que no ha de confundirse con el pie antes citado), y llevándola a la altura del pie, se le hace seguir hasta colocarla en el segundo peldaño, con lo cual en éste descansará el pie, y en el primero descansará el pie. (Los primeros peldaños son siempre los más difíciles, hasta adquirir la

3- En algunas traducciones nos encontramos que se traduce artificio como procedimiento. (n. de compiladora)

4- podría traducirse como extrañamiento (n. de compiladora).

coordinación necesaria. La coincidencia de nombre entre el pie y el pie hace difícil la explicación. Cuídese especialmente de no levantar al mismo tiempo el pie y el pie).

Llegado en esta forma al segundo peldaño, basta repetir alternadamente los movimientos hasta encontrarse con el final de la escalera. Se sale de ella fácilmente, con un ligero golpe de talón que la fija en su sitio, del que no se moverá hasta el momento del descenso.

FIN

■ Cortázar, julio (2000)

*Historia de cronopios y de famas*. Buenos Aires Alfaguara.

## UNIDAD 2

## Géneros

Para hablar de géneros, en este apartado, tendremos en cuenta los aportes teóricos de Tomachevski y Williams para la definición general; algunas lecturas sobre el policial mediante un capítulo de los escritores Gandolfo y Benjamin; finalmente, veremos algunas definiciones del género teatro de la mano de Castagnino, Pavis y Dubatti.

**Boris Tomachevski****“Los géneros literarios” en *Teoría Literaria* (Leningrado, 1928).**

En la viva realidad literaria, se observa un constante reagruparse de los procedimientos en sistemas que viven simultáneamente, pero que son utilizados en diversas obras. Se verifica así una diferenciación más o menos clara de las obras, según los procedimientos en ellas empleados.

La diferenciación procede, en parte de una especie de íntima afinidad entre los diversos procedimientos, que se unen fácilmente entre sí (diferenciación natural), de los fines que las distintas obras se proponen, de las circunstancias de su nacimiento, de su destino, de las condiciones de percepción de las obras (diferenciación del hábito literario), de la imitación de las viejas obras y de la tradición literaria que de ella se deriva (diferenciación histórica). Los procedimientos constructivos se reagrupan en torno a determinados procedimientos perceptibles. Se forman así determinadas clases de obras, o géneros, caracterizados por el hecho de que los procedimientos de cada género se reagrupan de un modo específico en torno a los procedimientos perceptibles, o características del género.

Estas características son muy variadas, y pueden referirse a cualquier aspecto de la obra de arte. Es suficiente que una nueva novela tenga éxito (por ejemplo un relato policíaco, “de espías”, etc.), para hacer brotar también las imitaciones: nace así toda una literatura de imitaciones, se crea un género de novela, cuya principal característica es la indagación de un delito por parte de un investigador, es decir, un tema concreto. (...).

Estas características del género, es decir, los procedimientos que organizan la composición de la obra, son los procedimientos *dominantes*, los cuales subordinan a sí mismos todos los demás procedimientos necesarios para la creación de la obra literaria. Este procedimiento, principal, se llama a veces *dominante* y el conjunto de las dominantes es el momento determinante en la formación del género.

Las características para determinar un género son sumamente variadas, se entrecruzan y no permiten una clasificación lógica de los géneros sobre la base de un principio único, cualquiera que éste sea.

Los géneros viven y se desarrollan. Por alguna causa originaria, cierto número de obras se ha separado de otras formando un género aparte; en las obras producidas después, observamos una orientación sobre la semejanza o sobre la diferenciación respecto a las obras de aquel género. Este último se enriquece con nuevas obras, que se suman a las ya existentes. La causa que ha dado origen al género puede desaparecer,

sus características fundamentales pueden modificarse lentamente, pero el género sigue viviendo *genéticamente*, es decir, en virtud de una orientación natural, de la costumbre que lleva a nuevas obras a agregarse a los géneros ya existentes. Los géneros experimentan una evolución, a veces incluso una brusca revolución. Y sin embargo, a causa del hábito de ligar las obras a los géneros ya conocidos, su nombre se conserva, a pesar del cambio radical verificado en la estructura de las obras que le pertenecen.

La novela caballerescas medieval y la moderna de Andrej Belyj y de Pil'Najak pueden no tener rasgo alguno en común, y, sin embargo, la novela moderna ha nacido de la lenta y plurisecular evolución de la novela antigua. La batalla de Zukovskij y la de Tichonov son cosas completamente distintas, pero entre ellas hay una relación genética: pueden ligarse con eslabones intermedios, que atestiguan el carácter gradual de la transición de una forma a la otra.

El género, a veces, se disgrega; en la literatura dramática del siglo XVIII, por ejemplo, la comedia se subdivide en comedia pura y *comédie larmoyante*<sup>5</sup>, a partir de la cual se desarrolló el drama moderno. Por otra parte, asistimos constantemente al nacimiento de nuevos géneros; tras la descomposición de los viejos. Así, de la disgregación del poema descriptivo y épico del siglo XVIII, nació el nuevo género del poema lírico o romántico ("byroniano"), a comienzos del siglo XIX. Procedimientos errantes y que no forman parte de un sistema pueden encontrar una especie de "punto focal", es decir, un nuevo procedimiento que los unifica y concentra en un sistema; ese procedimiento unificador puede convertirse en la característica perceptible, que a su alrededor cristaliza un nuevo género. En la historia de la alternancia de los géneros, hay que señalar un fenómeno curioso: habitualmente, se establece una gradación de los géneros según su "altura", su importancia literaria y cultural. En el siglo XVIII, la oda solemne, que celebraba grandes acontecimientos políticos, pertenecía al género alto, mientras la historieta divertida, sin pretensiones y no siempre decorosa, formaba parte del género bajo.

En la sucesión de los géneros, se observa una curiosa y constante dominación de los géneros altos por parte de los bajos. También en este caso se pueden trazar una analogía con la evolución social, en el curso de la cual las clases "altas", dominantes, son gradualmente sustituidas por los estratos democráticos, "bajos": los magnates feudales por la pequeña nobleza militar, toda la aristocracia por la burguesía, etc. La eliminación de los géneros altos por parte de los bajos se produce de dos formas 1) total extinción del género alto: así murieron la oda en el siglo XIX y la epopeya en el siglo XVIII; 2) infiltración en el género alto de los procedimientos del género bajo. En el poema épico del siglo XVIII, penetraron, por ejemplo, elementos de los poemas paródicos y satíricos, produciendo formas como la del *Ruslan y Ludmila*, de Pushkin. Así, en la Francia de los años 20 del siglo (XIX), los procedimientos de la comedia se insinuaron en la tragedia clásica alta, creando la tragedia romántica; de igual modo, en el moderno futurismo, los procedimientos de la lírica baja (humorística) penetraron en la alta, y eso permitió la resurrección de las formas altas ya de la oda y de la epopeya (en Maiakovski). En la prosa, puede observarse un fenómeno análogo con Chejov, que se había formado en las hojas humorísticas. Una característica típica de los géneros bajos es la utilización cómica de los procedimientos. La penetración de los procedimientos de los géneros bajos en los altos se caracteriza por el hecho de que, mientras hasta aquel momento eran utilizados con fines cómicos ahora reciben una nueva función estética, que nada tiene que ver con la comicidad. En esto consiste la renovación del procedimiento. (...).

El proceso de la "consagración de los géneros inferiores", aún sin ser una ley universal, es tan característico que el historiador de la literatura en su investigación de las fuentes de un importante fenómeno literario, se ve, por lo general, obligado a fijar su atención, no en los grandes hechos literarios que lo han precedido, sino en los pequeños. Estos fenómenos menudos "inferiores", que viven en estratos y géneros literarios relativamente poco considerados, son consagrados por los grandes escritores en los géneros altos y crean efectos estéticos nuevos, inesperados y profundamente originales. Los periodos de florecimiento creador de la literatura son precedidos por un lento proceso de acumulación en los estratos literarios inferiores, no reconocidos, de los instrumentos que renovarían la literatura. El advenimiento del "genio" es siempre una

5- También denominada comedia lagrimosa o sentimental.

especie de revolución literaria, en la que es derrocado el canon hasta entonces dominante, y el poder pasa a los procedimientos que habían permanecido subordinados.

Por el contrario, los seguidores de las tendencias literarias altas, que repiten concienzudamente los procedimientos de sus grandes maestros, son por lo general exponentes del fenómeno nada atractivo de los *epígonos*. Al repetir una combinación de procedimientos ya superada, estos la transforman, de original y revolucionaria, en estereotipada y tradicional, y así, a veces anulan durante mucho tiempo en los propios contemporáneos la capacidad de percibir el vigor estético de los modelos que imitan: los epígonos arrojan el descrédito sobre sus maestros. Así, los ataques desatados a comienzo del siglo XIX contra la dramaturgia de Racine se explican plenamente por el hecho de que los procedimientos racinianos habían provocado una general saciedad y un gran aburrimiento con la servil repetición que de ellos había hecho la literatura de epígonos poco dotados de talento como los tardo- clasicistas.

Volviendo al concepto de género como grupo, determinado genéricamente, de obras literarias unidas por una cierta semejanza entre su sistema de procedimientos y los procedimientos característicos, dominantes y unificadores, debemos señalar la imposibilidad de facilitar una clasificación lógica y duradera de los géneros. Su división es siempre histórica, es decir, válida solamente durante un determinado periodo histórico; además, se basa al mismo tiempo en más características, que pueden ser de naturaleza totalmente distinta para los diversos géneros y no excluirse recíprocamente desde el punto de vista lógico, sino cultivarse en los diversos géneros sólo en virtud de las naturales relaciones existentes entre los procedimientos compositivos.

En el estudio de los géneros, para este problema es necesario adoptar un tratamiento descriptivo, sustituyendo la clasificación lógica por otra clasificación accesoria, auxiliar, que tenga en cuenta solamente la comodidad de distribuir el material dentro de unas casillas precisas. (...).

■ Tomachevski, Boris (1982)

“Los géneros literarios” en *Teoría Literaria* (Leningrado, 1928).

Raymond Williams

“Géneros” en *Marxismo y Literatura*.

Williams propone, desde el primer momento de su reflexión sobre los géneros, la existencia de una Teoría de los géneros y los tipos, tal como puede verse por ejemplo en el diccionario de Todorov. Para el autor se trata de esfuerzos sostenidos por agrupar y organizar notaciones y convenciones y se encuentran presentes desde Aristóteles (especies). Es además un tema fundamental en los conflictos clasificatorios del Renacimiento, pero también en los conflictos modernos.

Williams plantea ante todo un estadio del problema importante aunque trivial: la oposición entre *la teoría de los géneros fijos* (griegos, Renacimiento, Neoclasicismo) y un *empirismo* que demuestra la ineficacia de dicha clasificación. Esto ha generado una controversia entre formaciones.

Veamos ante todo cómo definir las formaciones culturales. Puede decirse que se trata de un conjunto de prácticas y nociones culturales actuantes en el interior de una sociedad. Están configuradas por cuatro tipos básicos de elementos: una cultura dominante, culturas marginales, subculturas y contraculturas. Cuando Williams habla de formaciones se refiere a las antedichas.

En cuanto a los géneros fijos y la ineficacia de las clasificaciones para el teórico se trata de una controversia entre las formaciones con base en la práctica pasada, las “reglas” clásicas (Feudalismos y postfeudalismos) y las respuestas empíricas: no tanto por lo conceptual sino por el desarrollo de nuevos tipos de trabajos que no respetaban “leyes” (véase para ampliar la Pág. 207 del texto)

La teoría del género, en otras palabras, se ve reemplazada por las teorías de:

- La creatividad individual
- Del genio innovador
- La imaginación más allá de las formas rígidas.

Para Williams hay una correspondencia evidente entre los cambios (previos) en la práctica y teoría social y los cambios de la teoría literaria.

- Teoría social burguesa: la **clase** reemplaza (**estado y orden**)
- Teoría literaria burguesa: **género** y **tipo** pierden su generalidad y su sentido de regulación

Se producen de esa manera nuevas series de agrupamientos y clasificaciones.

Williams ofrece un buen ejemplo para ilustrar este problema: *la novela* como género. Se pregunta qué puede lograr una novela en cuanto a forma. Ya no se trata de leyes sino que es una cuestión de las “características ahora especializadas en la ‘forma’”.

La proliferación de géneros y subgéneros, terminan de disolver el antiguo sistema de reglas. En el otro extremo de la oposición encontramos el empirismo representado por la combinación de tres tipos de clasificación:

- Por la forma literaria
- Por la materia
- Por el público lector

No se trata, según Williams de una teoría del género. Más bien está vinculada a las diferencias prácticas en la *producción real* y en el *descubrimiento de orientaciones indicativas*. Resulta más significativa que las categorías abstractas impuestas por el neoclasicismo.

Observemos una cita del autor sobre todo en cuanto las categorías no serían más que variantes y categorías técnicas.

Diferenciar categorías empíricas locales y transitorias tales como la ‘comedia sensacionalista’ o el “western metafísico” no es más ridículo que clasificar las novelas de los siglos XIX y XX, a priori, como variantes de la novela “épica” o “romántica”. La primera tendencia representa un empirismo inquieto aunque desarraigado; la última representa normalmente un idealismo decaído, regido por categorías “esenciales” y “permanentes” que han perdido incluso su status metafísico y se han convertido en categorías técnicas, considerando toda práctica como variantes de formas “ideales” ya establecidas. (Pág. 208).

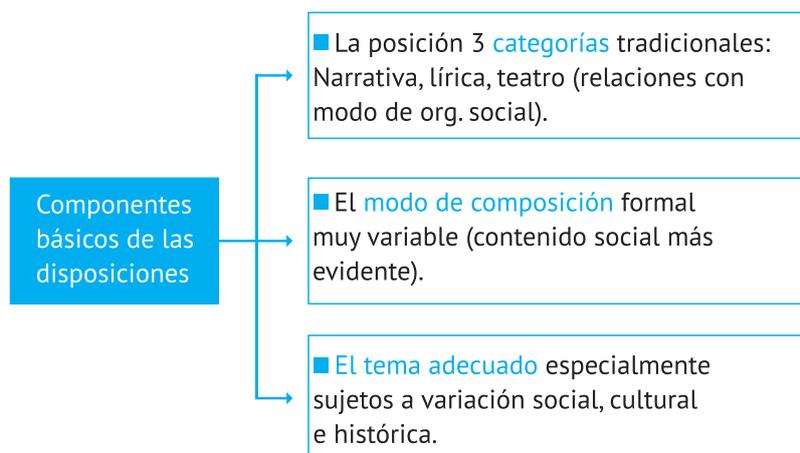
Un poco más adelante el autor plantea la relación del marxismo con una teoría de los géneros e indica que existe un problema habitual: la relación compleja entre el análisis social e histórico y las tendencias que conservan las categorías.

Para Williams es central reconocer:

- 1 Que existen relaciones sociales e históricas evidentes entre las formas sociales e históricas y las formas literarias particulares y las sociedades que las originan.
- 2 Que existen indudables continuidades de las formas literarias entre las sociedades con que mantienen dichas relaciones.

En la teoría del género todo depende del carácter y del proceso de tales continuidades, Williams considera que el concepto más amplio de género se adopta para lograr un acuerdo con las combinaciones

históricas de diferentes niveles de organización. Recientemente ha sido abandonada como también sus disposiciones.



Williams propone que:

“(Si) Hemos de intentar comprender la escritura como una práctica histórica dentro del proceso material social, debemos examinar nuevamente, más allá de la teoría genérica tradicional, toda la cuestión de los determinantes”. (Pág. 211).

Para Williams los determinantes son fuerzas o factores esenciales que fijan límites o ejercen presiones. Nos ofrece dos ejemplos teóricos. Veamos cuáles son:

- La teoría formalista moderna: conduce al idealismo en cuanto convierte los modos de composición formal en disposiciones arquetípicas de la condición humana.
- La teoría sociológica: comenzando desde el tema deriva de este nivel la posición y la composición formal. Pero para Williams es insuficiente pues parece dejar de lado que la posición es una relación social, y los modos de composición son formas de un lenguaje social.

Nos recuerda que una parte fundamental de cualquier teoría marxista es que “el reconocimiento e investigación de las complejas relaciones existentes entre estas formas diferentes del proceso material social” y concluye que el género en esa concepción no es:

- ni un tipo ideal,
- ni un orden tradicional
- ni una serie de leyes técnicas

Entonces concluye reconociendo que, *el genero* es más bien una combinación práctica y variable de aquellos niveles del proceso material social.

#### ■ Raymond Williams

“Géneros” en *Marxismo y Literatura*. Ed. Península. Barcelona, 2000.

### Actividad

### 7

A partir de la lectura del texto de Tomachevski y del de Williams explicar:

- 1 ¿A qué llama *dominante* Tomachevski?
- 2 ¿Por qué dice que los géneros viven y se desarrollan?
- 3 ¿Cuáles son los tipos de evolución genérica que propone?
- 4 ¿Por qué Williams se opone a la clasificación de los géneros clásicos?
- 5 ¿Cuáles son los componentes de las disposiciones genéricas y qué tipo de continuidades menciona?

## Género Policial

La escuela secundaria de la última década ha incorporado a su currícula la llamada “literatura policial”. De tal manera, ha contribuido a poner en el centro del canon literario argentino todo un universo de producción que durante casi todo el siglo XX fue considerado por el común de la gente como simple divertimento. La iniciativa de autores como Jorge Luis Borges<sup>6</sup> de editar novelas policiales de enigma contribuyó, a mediados de ese siglo, a repensar el lugar de las mismas en el marco general del hecho literario. Las cátedras universitarias también han hecho lo propio, contribuyendo aún más al auge no sólo de lo policial, sino también del género fantástico y de la ciencia ficción. Los autores argentinos de literatura policial parecen haber encontrado un modelo de escritura en la novela negra americana, ya desde la década del 50 del pasado siglo. En este apartado veremos algo acerca del origen del género, algo sobre las características de los diferentes tipos de novelas policiales y de sus principales protagonistas: los detectives.

Gandolfo, Elvio

La narrativa policial en *El libro de los géneros*

La narrativa policial es un género de difusión popular; se consolida a mediados del siglo XIX, alcanza su primer apogeo a fines del XIX y principios del XX (tuvo un primer período que duró desde su origen hasta 1914); entre ambas guerras se produce un momento estéril en el género y se renueva con la novela dura norteamericana. De ahí se produce una división del género en **Triller** (se acentúa la acción), **Suspense** (se acentúa el miedo, la dilatación del tiempo y el papel de la víctima) y **Espionaje**.

Gandolfo reconoce que como antecedentes del género podemos encontrar a *Caleb Williams* de Williams Godwin (1974), *El último de los mohicanos* de Fenimore Cooper (1926) y *Zadig* de Voltaire (Francia–1747). En estos precursores aparece el policial como un episodio al interior del relato; tienen propósitos generales, se acercan al misterio o a las virtudes de un rastreador, etc. Las influencias corresponden a *Memorias de Vidocq* (1775–1857); en la novela negra, gótica o inglesa de terror a autores como Ann Radcliffe, M C Lewis y Charles Maturin.

**Edgar Allan Poe** (1809–1849) fue el máximo exponente del género, leyó y criticó los métodos de Vidocq. Estableció el esqueleto del relato policial mediante tres relatos, a los que denominó Cuentos del raciocinio: *Los crímenes de la calle morgue* (1841), *El misterio de Marie Roget* (1842) y *La carta robada* (1854). Un primer esbozo sobre sus teorías aparecía en dos ensayos previos sobre la novela de Barnaby Rudge de Dickens; sobre el jugador autómatas de ajedrez de Maetzel y sobre su texto el *Escarabajo de oro*.

Estos cuentos presentan un bosquejo completo del género policial. Imponen el personaje del detective aficionado, dilatante, opuesto a la fuerza y la torpeza del aparato policial común, interesado en el crimen por motivos estéticos y presentan dos de los temas más utilizados por los escritores posteriores:

6- Este autor organizó con Bioy Casares una colección denominada Séptimo Círculo compuesto por veinte títulos de obras emblemáticas de la literatura policial.

- Crimen dentro de un cuarto cerrado, con su correspondiente escándalo lógico
- Plano de eficacia aún más difícil de lograr, el de la solución difícil de hallar por su misma sencillez,
- Utilización de materiales científicos para avalar una opinión,
- Desecha la posibilidad de lo fantástico o sobrenatural.
- Junto al detective se presenta el narrador opaco y puro oídos, prototipo del Watson de Conan Doyle.
- Procedimientos teatrales, demiúrgicos del detective, que orquesta su actuación como una obra escénica, con golpes de prestidigitador y uso abundante de la paradoja.

Los cuentos que presenta Poe ofrecen un impacto inicial, las soluciones están en un plano literario, de verosimilitud narrativa. En los *Crímenes de la calle Morgue* la tesis del relato, la teoría sobre el poder analítico, está completamente separada de la narración.

Después de Poe, reconocemos la figura de Émile Gaboriau sus novelas judiciales describen los procedimientos del género. Estas son: *El caso Lerouge* (1863), *El informe 113* (1867) y *Monsieur Lecocq* (1969). Hay una concentración en los personajes y sobre todo en el medio ambiente, con frecuencia rural. Consigue alargar el misterio a costa de mezclar dos direcciones divergentes: la estructura del enigma se ve interrumpida sin cesar por elementos laterales que descienden directamente del folletín clásico –enredos familiares, identidades trastocadas, etc– Estos textos son el origen del policial francés, siempre mezclado con la novela psicológica o costumbrista, menos puro que el anglosajón.

Los anglosajones, en general, se interesan especialmente en las peripecias de la investigación y esa especie de partida de ajedrez a la que se aplica el detective. Por el contrario, los franceses son más sensibles a todo lo que es novelesco y melodramático en la novela policial: el medio ambiente, la intriga, los personajes, los golpes teatrales (...) Es curioso: mientras que la novela anglosajona se propone, desde el origen, “castigar” el crimen la novela francesa se fija como meta sobre todo describirlo: el héroe, por una parte, es un caballero y por otra, un ladrón arrepentido. (Thomas Narcejac en *Le roman policier*. 1958).

En *Inglaterra* el género prosigue con obras de autores que no se dedican especialmente al policial: *La piedra lunar* de Wilkie Collins (1868), *El misterio de Edwin Drood* de Charles Dickens (1870) y *Estudio en escarlata* de Conan Doyle (1887) –obra que absorbe todo lo anterior para implantar una estabilidad definitiva de los caracteres del género–.

**Doyle** establece el mecanismo de la serie, distinto al del folletín y adaptado a las revistas mensales o semanales de relatos. Presenta a dos personajes importantes para el género: Sherlock Holmes –el detective– y Watson –el ayudante–. Los personajes no están caracterizados por pensamientos o emociones sino más bien por tics, manías, modos externos de comportarse, se introduce en el lector la confianza de encontrarlos siempre iguales a sí mismos, con nuevos datos exteriores en cada cuento pero siempre dentro de una dirección determinada. Se distinguen por una estructura homogénea: **llegada del cliente, presentación del misterio, acción y resolución.**

Hay un predominio del cuento en relación con la novela, marca de la época.

#### [Características del detective]

“El personaje del detective se impone mucho más que el del criminal justiciero, hasta tal punto que el género llega a ser conocido en inglés como *detective story*. Las revistas de la época absorben cantidades enormes de cuentos, casi todos con detective como protagonista”. (Pág. 150).

“El detective se presenta casi siempre como una máquina analítica, una esfinge que va develando poco a poco, a su gusto y con el mayor realce dramático posible, los pasos de su razonamiento ante el Watson de turno, que siempre reconoce la sencillez básica de ese análisis, pero nunca puede repetirlo él mismo, revelando su carácter casi mágico”.

“El detective no es sólo justiciero... sino también una especie de terapeuta. En mucho de sus casos se presenta la madeja de un pasado confuso, enredado, que el detective desentraña, llevando el alivio psicológico a las personas implicadas. El detective suele ser además un típico animal ciudadano, no muy atraído por la naturaleza”.

“Como personajes, son producto del esquema de la serie: representan la continuidad con leves variaciones, una especie de sensación de infinitud cómoda y nada riesgosa para el lector”. (Pág. 151).

■ Gandolfo, Elvio (2007)

“La narrativa policial” en *El libro de los géneros*. Buenos Aires: Norma.

Walter Benjamin

Detective y regimen de la sospecha

Un gran futuro le estaba destinado (a mediados del siglo XIX) a la literatura que se atenía a los lados inquietantes y amenazadores de la vida urbana. También dicha literatura tenía que habérselas con la masa. Pero procedía de otra manera que las fisiologías. Poco le importaba determinar los tipos; más bien perseguía las funciones propias de la masa en la gran ciudad. Entre ellas toma aires de urgencia una que ya un informe policial destacaba en las postrimerías del siglo diecinueve. “Es casi imposible, escribe un agente secreto parisino en el año 1798, mantener un buen modo de vivir en una población prietamente masificada, donde por así decirlo cada cual es un desconocido para todos los demás y no necesita por tanto sonrojarse ante nadie”. Aquí la masa aparece como el asilo que protege al asocial de sus perseguidores. Entre sus lados más amenazadores se anunció éste con antelación a todos los demás. Está en el origen de la historia detectivesca.

En los tiempos del terror, cuando cada quisque tenía algo de conspirador, cualquiera llegaba a estar en situación de jugar al detective. Para lo cual proporciona el vagabundeo la mejor de las expectativas. “El observador, dice Baudelaire, es un príncipe que disfruta por doquier de su incógnito”. Y si el “flâneur” llega de este modo a ser un detective a su pesar, se trata, sin embargo, de algo que socialmente le pega muy bien. Legítima su paseo ocioso. Su indolencia es sólo aparente. Tras ella se oculta una vigilancia que no pierde de vista al malhechor. Y así es como el detective ve abrirse a su sensibilidad campos bastante anchurosos. Conforman modos del comportamiento tal y como convienen al “tempo” de la gran ciudad. Coge las cosas al vuelo; y se sueña cercano al artista. Todo el mundo alaba el lápiz veloz del dibujante. Balzac quiere que la maestría artística esté en general ligada al captar rápido<sup>8</sup>.

La sagacidad criminalista, unida a la amable negligencia del “flâneur”, da el boceto de Dumas *Mohicans de Paris*. Su héroe se resuelve a entregarse a las aventuras persiguiendo un jirón de papel que ha abandonado a los juegos del viento. Cualquiera que sea la huella que el “flâneur” persiga, lo conducirá a un crimen. Con lo cual apuntamos que la historia detectivesca, a expensas de su sobrio cálculo, coopera en la fantasmagoría de la vida parisina. Aún no glorifica al criminal: pero sí que glorifica a sus contrarios y sobre todo a las razones de la caza en que éstos lo persiguen.

Las historias de detectives, cuyo interés reside en una construcción lógica, que como tal no tiene por qué ser propia de las narraciones de crímenes, aparecen por primera vez en Francia al traducirse los cuentos de Poe: *El misterio de Marie Rogêt*, *Los crímenes de la calle Morgue*, *La carta robada*. Con la traducción de estos modelos adoptó Baudelaire el género. La obra de Poe penetró por entero en la suya; y Baudelaire subraya este estado de cosas al hacerse solidario del método en el que coinciden todos los géneros a los que se dedicó Poe. Poe fue uno de los técnicos más grandes de la nueva literatura. Él ha sido el primero que, como advierte Valéry<sup>9</sup>, intentó la narración científica, la cosmogonía moderna, la exposición de manifestaciones patológicas. Estos géneros tenían para él valor de ejecuciones exactas de un método para el que se reclamaba vigencia general. En lo cual Baudelaire se pone por completo a su lado y escribe en el sentido de Poe: “No está lejos el tiempo en el que se comprenderá que toda literatura que se rehúe a marchar fraternalmente entre la ciencia y la filosofía es una literatura homicida y suicida”. Las historias de detectives, las más ricas en consecuencias entre todas las asecuriones de Poe, pertenecen a un género literario que satisface

7- Benjamin, Walter. *Poesía y capitalismo* (Iluminaciones II). Madrid, Taurus, 1980, pp. 54-64.

8- En *Séraphita*, Balzac habla de una “visión rápida, cuyas percepciones ponen, en cambios súbitos, a disposición de la fantasía los paisajes más opuestos de la tierra”.

9- Cfr. la introducción de Paul Valéry a la edición Crès (París, 1928) de *Les Fleurs du mal*.

al postulado baudelairiano. Su análisis constituye una parte del análisis de la propia obra de Baudelaire, sin perjuicio de que éste no escribiera ninguna historia semejante. *Les fleurs du mal* conocen como *disiecta membra* tres de sus elementos decisivos: la víctima y el lugar del hecho (*Une martyre*), el asesino (*Le vin de l'assassin*), la masa (*Le crépuscule du soir*). Falta el cuarto, que permite al entendimiento penetrar esa atmósfera preñada de pasión. Baudelaire no ha escrito ninguna historia de detectives, porque la identificación con el detective le resultaba imposible a su estructura pulsional. El cálculo, el momento constructivo, caían en él del lado asocial. Y éste a su vez total y enteramente del de la crueldad. Baudelaire fue un lector de Sade demasiado bueno para poder competir con Poe.

El contenido social originario de las historias detectivescas es la difuminación de las huellas de cada uno en la multitud de la gran ciudad. Poe se dedica a este tema penetrantemente en *El misterio de Marie Rogêt*, su cuento de crímenes más extenso. Cuento que además es el prototipo de la valoración de informaciones de periódico en orden al descubrimiento de crímenes. El detective de Poe, el caballero Dupin, no trabaja sobre la base de inspecciones oculares, sino sobre la de los informes de la prensa diaria. Un periódico, *Le Commercial*, sostiene la opinión de que a Marie Rogêt, la asesinada, la quitaron de en medio los criminales inmediatamente después de que hubo abandonado la casa materna. “Es imposible que una persona tan popularmente conocida como la joven víctima hubiera podido caminar tres cuadras sin que la viera alguien, y cualquiera que la hubiese visto la recordaría”. Esta idea nace de un hombre que reside hace mucho en París donde está empleado y cuyas andanzas en uno u otro sentido se limitan en su mayoría a la vecindad de las oficinas públicas. Sabe que raras veces se aleja más de doce cuadras de su oficina sin ser reconocido o saludado por alguien. Frente a la amplitud de sus relaciones personales, compara esta notoriedad con la de la joven perfumista, sin advertir mayor diferencia entre ambas, y llega a la conclusión de que, cuando Marie salía de paseo no tardaba en ser reconocida por diversas personas, como en su caso. Pero esto podría ser cierto si Marie hubiese cumplido itinerarios regulares y metódicos, tan restringidos como los del redactor, y análogos a los suyos. Nuestro razonador va y viene a intervalos regulares dentro de una periferia limitada, llena de personas que lo conocen porque sus intereses coinciden con los suyos, puesto que se ocupan de tareas análogas. Pero cabe suponer que los paseos de Marie carecían de rumbo preciso. En este caso particular lo más probable es que haya tomado por un camino distinto de sus itinerarios acostumbrados. El paralelo que suponemos existía en la mente de *Le Commercial* sólo es defendible si se trata de dos personas que atraviesan la ciudad de extremo a extremo. En este caso, si imaginamos que las relaciones personales de cada uno son equivalentes en número, también serán iguales las posibilidades de que cada uno encuentre el mismo número de personas conocidas. Por mi parte, no sólo creo posible, sino muy probable, que Marie haya andado por las diversas calles que unen su casa con la de su tía sin encontrar a ningún conocido. Al estudiar este aspecto como corresponde, no se debe olvidar nunca la gran desproporción entre las relaciones personales (incluso las del hombre más popular de París) y la población total de la ciudad<sup>10</sup>.

Dejando de lado el contexto que provoca en Poe estas reflexiones, el detective pierde su competencia, pero el problema no pierde su vigencia. Está, por cierto, un poco entornado en la base de uno de los más famosos poemas de *Les fleurs du mal*.

A une passante:

La calle ensordecedora a mí alrededor aullaba  
Alta, delgada, de luto riguroso dolor majestuoso,  
una mujer pasó de una mano fastuosa  
levantando, balanceando el festón y el dobladillo;

ágil y noble, con su pierna de estatua.  
Yo bebía crispado como un extravagante  
en su ojo, cielo lívido donde germina el huracán,  
la dulzura que fascina y el placer que mata.

10- Edgar Allan Poe. *Cuentos*. Trad. de J. Cortázar, I, págs. 487-488, Madrid, Alianza, 1970.

Un relámpago... ¡después de la noche! Fugitiva belleza  
de la cual la mirada me ha hecho súbitamente renacer,  
¿no te veré más que en la eternidad?

¡En otra parte, bien lejos de aquí!  
¡Demasiado tarde! ¡Jamás quizá!  
Pues ignoro dónde huiste, tú no sabes dónde voy,  
¡oh, a quién habría amado, oh, tú que lo sabías!<sup>11</sup>

El soneto *A une passante* no presenta a la multitud como asilo del criminal, sino como el del amor que se le escapa al poeta. Cabe decir que trata de la función de la multitud no en la existencia del ciudadano, sino en la del erótico. Dicha función aparece a primera vista como negativa; pero no lo es. La aparición que le fascina, lejos, muy lejos de hurtarse al erótico en la multitud, es en la multitud donde únicamente se le entrega. El encanto del habitante urbano es un amor no tanto a primera como a última vista. El “jamais” (jamás) es el punto culminante del encuentro en el cual la pasión, en apariencia frustrada, brota en realidad del poeta como una llama.

Desde Luis Felipe encontramos en la burguesía el empeño por resarcirse de la pérdida del rastro, de la vida privada en la gran ciudad. Lo intenta dentro de sus cuatro paredes. Es como si hubiese puesto su honor en no dejar hundirse en los siglos ese rastro si no de sus días sobre esta tierra, sí al menos de sus artículos y requisitos de consumo. Incansable le toma las huellas a toda una serie de objetos. Se preocupa por fundas y estuches para zapatillas y relojes de bolsillo, termómetros y hueveras, cubiertos y paraguas. Prefiere las fundas de terciopelo y de felpa que conserven la huella de todo contacto. Al estilo del final del Segundo Imperio la casa se le convierte en una especie de estuche. La concibe como una funda del hombre en la que éste queda embutido con todos sus accesorios; y esparce sus rastros, igual que la naturaleza esparce en el granito una fauna muerta. No hay por qué pasar por alto que el proceso tiene sus dos lados. Se subraya el valor sentimental o real de los objetos así conservados. Se sustrae a éstos de la mirada profana de quien no es su propietario y su contorno queda especialmente difuminado y de manera muy significativa. No hay nada de extraño en que la repulsa del control, que en el asocial es una segunda naturaleza, retorne en la burguesía propietaria.

Desde la Revolución Francesa una extensa red de controles había ido coartando cada vez con más fuerza en sus mallas a la vida burguesa. La numeración de las casas en la gran ciudad da un apoyo muy útil al progreso de la normatización. La administración napoleónica la había hecho obligatoria para París en 1805. En los barrios proletarios esta simple medida policial tropezó desde luego con resistencias. En Saint Antoine, el barrio de los carpinteros, se dice todavía en 1864: “Si a alguno de los moradores de este arrabal se le preguntase por su dirección, dará siempre el nombre que lleva su casa y no el número oficial y frío”. Tales resistencias no fueron desde luego a la larga capaces de nada en contra del empeño por compensar por medio de un tejido múltiple de registros la merma de rastros que trajo consigo la desaparición de los hombres en las masas de las grandes ciudades. Baudelaire se encontraba tan perjudicado como un criminal cualquiera por este empeño. Huyendo de los acreedores, se afilió a cafés y a círculos de lectores; se dio el caso de que habitaba a la vez dos domicilios, pero en los días en que la renta estaba pendiente pernoctaba con frecuencia en un tercero, con amigos. Y así vagabundó por una ciudad que ya no era, desde hacía tiempo, la patria del “flâneur”. Cada cama en la que se acostaba se le había vuelto un “lit hasardeux<sup>12</sup>”. Crépet cuenta entre 1842 y 1858 catorce direcciones parisinas de Baudelaire.

Medidas técnicas tuvieron que venir en ayuda del proceso administrativo de control. Al comienzo del procedimiento de identificación, cuyo estándar de entonces está dado por el método de Bertillon, está la determinación personal de la firma. Y el invento de la fotografía representa un paso en la historia de este

11- Baudelaire Charles. *Poesía Completa*. Barcelona, Ediciones Río Nuevo, 1979.

12- “Significa una “cama peligrosa”.

procedimiento. Para la criminalística no significa menos que lo que para la escritura significó la invención de la imprenta. La fotografía hace por primera vez posible retener claramente y a la larga las huellas de un hombre. Las historias detectivescas surgen en el instante en que se asegura esta conquista, la más incisiva de todas, sobre el incógnito del hombre. Desde entonces no se aprecia que terminen los esfuerzos por fijarle cósicamente en obras y palabras.

El famoso cuento de Poe *El hombre de la multitud* es algo así como la radiografía de una historia detectivesca. El material de revestimiento que presenta el crimen brilla en él por su ausencia. Sí que ha permanecido el mero armazón: el perseguidor, la multitud, un desconocido que endereza su itinerario por Londres de tal modo que sigue siempre estando en el centro. Ese desconocido es el “flâneur”. Y así lo entendió Baudelaire, que ha llamado a éste en su ensayo sobre Guy “l’homme des foules”. Pero la descripción de Poe de esta figura está libre de la connivencia que Baudelaire le prestaba. El “flâneur” es para Poe sobre todo ése que en su propia sociedad no se siente seguro. Por eso busca la multitud; y no habrá que ir muy lejos para encontrar la razón por la cual se esconde en ella. Poe difumina adrede la diferencia entre el asocial y el “flâneur”. Un hombre se hace tanto más sospechoso en la masa cuanto más difícil resulta encontrarlo. Reposando en una larga persecución, resume para sí el narrador su experiencia: “Este viejo, dije por fin, representa el arquetipo y el género del profundo crimen. Se niega a estar solo. Es el hombre de la multitud”.

■ Benjamin, Walter (1980)

“Detective y regimen de la sospecha” en *Poesía y capitalismo* (Iluminaciones II). Madrid, Taurus, pp. 54–64.

Edgar A. Poe

### El hombre de la multitud de

[http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/ing/poe/el\\_hombre\\_de\\_la\\_multitud.htm](http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/ing/poe/el_hombre_de_la_multitud.htm)

*Ce grand malheur de ne pouvoir être seul.*  
(La Bruyère)

Bien se ha dicho de cierto libro alemán que *er lässt sich nicht lesen* –no se deja leer–. Hay ciertos secretos que no se dejan expresar. Hay hombres que mueren de noche en sus lechos, estrechando convulsivamente las manos de espectrales confesores, mirándolos lastimosamente en los ojos; mueren con el corazón desesperado y apretada la garganta a causa de esos misterios que no permiten que se los revele. Una y otra vez, ¡ay!, la conciencia del hombre soporta una carga tan pesada de horror que sólo puede arrojarla a la tumba. Y así la esencia de todo crimen queda inexpresada. No hace mucho tiempo, en un atardecer de otoño, hallábase sentado junto a la gran ventana que sirve de mirador al café D..., en Londres. Después de varios meses de enfermedad, me sentía convaleciente y con el retorno de mis fuerzas, notaba esa agradable disposición que es el reverso exacto del ennui; disposición llena de apetencia, en la que se desvanecen los vapores de la visión interior –ἀχλύς ή πρινv έπήεν– y el intelecto electrizado sobrepasa su nivel cotidiano, así como la vívida aunque ingenua razón de Leibniz sobrepasa la alocada y endeble retórica de Gorgias. El solo hecho de respirar era un goce, e incluso de muchas fuentes legítimas del dolor extraía yo un placer. Sentía un interés sereno, pero inquisitivo, hacia todo lo que me rodeaba. Con un cigarro en los labios y un periódico en las rodillas, me había entretenido gran parte de la tarde, ya leyendo los anuncios, ya contemplando la variada concurrencia del salón, cuando no mirando hacia la calle a través de los cristales velados por el humo.

Dicha calle es una de las principales avenidas de la ciudad, y durante todo el día había transitado por ella una densa multitud. Al acercarse la noche, la afluencia aumentó, y cuando se encendieron las lámparas pudo verse una doble y continua corriente de transeúntes pasando presurosos ante la puerta. Nunca me había hallado a esa hora en el café, y el tumultuoso mar de cabezas humanas me llenó de una emoción

deliciosamente nueva. Terminé por despreocuparme de lo que ocurría adentro y me absorbí en la contemplación de la escena exterior.

Al principio, mis observaciones tomaron un giro abstracto y general. Miraba a los viandantes en masa y pensaba en ellos desde el punto de vista de su relación colectiva. Pronto, sin embargo, pasé a los detalles, examinando con minucioso interés las innumerables variedades de figuras, vestimentas, apariencias, actitudes, rostros y expresiones.

La gran mayoría de los que iban pasando tenían un aire tan serio como satisfecho, y sólo parecían pensar en la manera de abrirse paso en el apiñamiento. Fruncían las cejas y giraban vivamente los ojos; cuando otros transeúntes los empujaban, no daban ninguna señal de impaciencia, sino que se alisaban la ropa y continuaban presurosos. Otros, también en gran número, se movían incansables, rojos los rostros, hablando y gesticulando consigo mismos como si la densidad de la masa que los rodeaba los hiciera sentirse solos. Cuando hallaban un obstáculo a su paso cesaban bruscamente de mascullar pero redoblaban sus gesticulaciones, esperando con sonrisa forzada y ausente que los demás les abrieran camino. Cuando los empujaban, se deshacían en saludos hacia los responsables, y parecían llenos de confusión. Pero, fuera de lo que he señalado, no se advertía nada distintivo en esas dos clases tan numerosas. Sus ropas pertenecían a la categoría tan agudamente denominada decente. Se trataba fuera de duda de gentileshombres, comerciantes, abogados, traficantes y agiotistas; de los eupátridas y la gente ordinaria de la sociedad; de hombres dueños de su tiempo, y hombres activamente ocupados en sus asuntos personales, que dirigían negocios bajo su responsabilidad. Ninguno de ellos llamó mayormente mi atención.

El grupo de los amanuenses era muy evidente, y en él discerní dos notables divisiones. Estaban los empleados menores de las casas ostentosas, jóvenes de ajustadas chaquetas, zapatos relucientes, cabellos con pomada y bocas desdeñosas. Dejando de lado una cierta apostura que, a falta de mejor palabra, cabría denominar oficinesca, el aire de dichas personas me parecía el exacto facsímil de lo que un año o año y medio antes había constituido la perfección del bon ton. Afectaban las maneras ya desechadas por la clase media –y esto, creo, da la mejor definición posible de su clase.

La división formada por los empleados superiores de las firmas sólidas, los “viejos tranquilos”, era inconfundible. Se los reconocía por sus chaquetas y pantalones negros o castaños, cortados con vistas a la comodidad; las corbatas y chalecos, blancos; los zapatos, anchos y sólidos, y las polainas o los calcetines, espesos y abrigados. Todos ellos mostraban señales de calvicie, y la oreja derecha, habituada a sostener desde hacía mucho un lapicero, aparecía extrañamente separada. Noté que siempre se quitaban o ponían el sombrero con ambas manos y que llevaban relojes con cortas cadenas de oro de maciza y antigua forma. Era la suya la afectación de respetabilidad, si es que puede existir una afectación tan honorable.

Había aquí y allá numerosos individuos de brillante apariencia, que fácilmente reconocí como pertenecientes a esa especie de carteristas elegantes que infesta todas las grandes ciudades. Miré a dicho personaje con suma detención y me resultó difícil concebir cómo los caballeros podían confundirlos con sus semejantes. Lo exagerado del puño de sus camisas y su aire de excesiva franqueza los traicionaba inmediatamente.

Los jugadores profesionales –y había no pocos– eran aún más fácilmente reconocibles. Vestían toda clase de trajes, desde el pequeño tahúr de feria, con su chaleco de terciopelo, corbatín de fantasía, cadena dorada y botones de filigrana, hasta el pillo, vestido con escrupulosa y clerical sencillez, que en modo alguno se presta a despertar sospechas. Sin embargo, todos ellos se distinguían por el color terroso y atezado de la piel, la mirada vaga y perdida y los labios pálidos y apretados. Había, además, otros dos rasgos que me permitían identificarlos siempre; un tono reservadamente bajo al conversar, y la extensión más que ordinaria del pulgar, que se abría en ángulo recto con los dedos. Junto a estos tahúres observé muchas veces a hombres vestidos de manera algo diferente, sin dejar de ser pájaros del mismo plumaje. Cabría definirlos como caballeros que viven de su ingenio. Parecen precipitarse sobre el público en dos batallones: el de los dandys y el de los militares. En el primer grupo, los rasgos característicos son los cabellos largos y las sonrisas; en el segundo, los levitones y el aire cejijunto.

Bajando por la escala de lo que da en llamarse superioridad social, encontré temas de especulación más sombríos y profundos. Vi buhoneros judíos, con ojos de halcón brillando en rostros cuyas restantes facciones sólo expresaban abyecta humildad; empedernidos mendigos callejeros profesionales, rechazando con vio-

lencia a otros mendigos de mejor estampa, a quienes sólo la desesperación había arrojado a la calle a pedir limosna; débiles y espectrales inválidos, sobre los cuales la muerte apoyaba una firme mano y que avanzaban vacilantes entre la muchedumbre, mirando cada rostro con aire de imploración, como si buscaran un consuelo casual o alguna perdida esperanza; modestas jóvenes que volvían tarde de su penosa labor y se encaminaban a sus fríos hogares, retrayéndose más afligidas que indignadas ante las ojeadas de los rufiánes, cuyo contacto directo no les era posible evitar; rameras de toda clase y edad, con la inequívoca belleza en la plenitud de su feminidad, que llevaba a pensar en la estatua de Luciano, por fuera de mármol de Paros y por dentro llena de basura; la horrible leprosa harapienta, en el último grado de la ruina; el vejestorio lleno de arrugas, joyas y cosméticos, que hace un último esfuerzo para salvar la juventud; la niña de formas apenas núbiles, pero a quien una larga costumbre inclina a las horribles coqueterías de su profesión, mientras arde en el devorador deseo de igualarse con sus mayores en el vicio; innumerables e indescriptibles borrachos, algunos harapientos y remendados, tambaleándose, incapaces de articular palabra, amoratado el rostro y opacos los ojos; otros con ropas enteras aunque sucias, el aire provocador pero vacilante, gruesos labios sensuales y rostros rubicundos y abiertos; otros vestidos con trajes que alguna vez fueron buenos y que todavía están cepillados cuidadosamente, hombres que caminan con paso más firme y más vivo que el natural, pero cuyos rostros se ven espantosamente pálidos, los ojos inyectados en sangre, y que mientras avanzan a través de la multitud se toman con dedos temblorosos todos los objetos a su alcance; y, junto a ellos, pasteleros, mozos de cordel, acarreadores de carbón, deshollinadores, organilleros, exhibidores de monos amaestrados, cantores callejeros, los que venden mientras los otros cantan, artesanos desastrados, obreros de todas clases, vencidos por la fatiga, y todo ese conjunto estaba lleno de una ruidosa y desordenada vivacidad, que resonaba discordante en los oídos y creaba en los ojos una sensación dolorosa.

A medida que la noche se hacía más profunda, también era más profundo mi interés por la escena; no sólo el aspecto general de la multitud cambiaba materialmente (pues sus rasgos más agradables desaparecían a medida que el sector ordenado de la población se retiraba y los más ásperos se reforzaban con el surgir de todas las especies de infamia arrancadas a sus guaridas por lo avanzado de la hora), sino que los resplandores del gas, débiles al comienzo de la lucha contra el día, ganaban por fin ascendente y esparcían en derredor una luz agitada y deslumbrante. Todo era negro y, sin embargo, espléndido, como el ébano con el cual fue comparado el estilo de Tertuliano.

Los extraños efectos de la luz me obligaron a examinar individualmente las caras de la gente y, aunque la rapidez con que aquel mundo pasaba delante de la ventana me impedía lanzar más de una ojeada a cada rostro, me pareció que, en mi singular disposición de ánimo, era capaz de leer la historia de muchos años en el breve intervalo de una mirada.

Pegada la frente a los cristales, ocupábame en observar la multitud, cuando de pronto se me hizo visible un rostro (el de un anciano decrepito de unos sesenta y cinco o setenta años) que detuvo y absorbió al punto toda mi atención, a causa de la absoluta singularidad de su expresión. Jamás había visto nada que se pareciese remotamente a esa expresión. Me acuerdo de que, al contemplarla, mi primer pensamiento fue que, si Retzch la hubiera visto, la hubiera preferido a sus propias encarnaciones pictóricas del demonio. Mientras procuraba, en el breve instante de mi observación, analizar el sentido de lo que había experimentado, crecieron confusa y paradójicamente en mi Cerebro las ideas de enorme capacidad mental, cautela, penuria, avaricia, frialdad, malicia, sed de sangre, triunfo, alborozo, terror excesivo, y de intensa, suprema desesperación. "¡Qué extraordinaria historia está escrita en ese pecho!", me dije. Nacía en mí un ardiente deseo de no perder de vista a aquel hombre, de saber más sobre él. Poniéndome rápidamente el abrigo y tomando sombrero y bastón, salí a la calle y me abrí paso entre la multitud en la dirección que le había visto tomar, pues ya había desaparecido. Después de algunas dificultades terminé por verlo otra vez; acercándome, lo seguí de cerca, aunque cautelosamente, a fin de no llamar su atención. Tenía ahora una buena oportunidad para examinarlo. Era de escasa estatura, flaco y aparentemente muy débil. Vestía ropas tan sucias como harapientas; pero, cuando la luz de un farol lo alumbraba de lleno, pude advertir que su camisa, aunque sucia, era de excelente tela, y, si mis ojos no se engañaban, a través de un desgarrón del abrigo de segunda mano

que lo envolvía apretadamente alcancé a ver el resplandor de un diamante y de un puñal. Estas observaciones enardecieron mi curiosidad y resolví seguir al desconocido a dondequiera que fuese.

Era ya noche cerrada y la espesa niebla húmeda que envolvía la ciudad no tardó en convertirse en copiosa lluvia. El cambio de tiempo produjo un extraño efecto en la multitud, que volvió a agitarse y se cobijó bajo un mundo de paraguas. La ondulación, los empujones y el rumor se hicieron diez veces más intensos. Por mi parte la lluvia no me importaba mucho; en mi organismo se escondía una antigua fiebre para la cual la humedad era un placer peligrosamente voluptuoso. Me puse un pañuelo sobre la boca y seguí andando. Durante media hora el viejo se abrió camino dificultosamente a lo largo de la gran avenida, y yo seguía pegado a él por miedo a perderlo de vista. Como jamás se volvía, no me vio. Entramos al fin en una calle transversal que, aunque muy concurrida, no lo estaba tanto como la que acabábamos de abandonar. Inmediatamente advertí un cambio en su actitud. Caminaba más despacio, de manera menos decidida que antes, y parecía vacilar. Cruzó repetidas veces a un lado y otro de la calle, sin propósito aparente; la multitud era todavía tan densa que me veía obligado a seguirlo de cerca. La calle era angosta y larga y la caminata duró casi una hora, durante la cual los viandantes fueron disminuyendo hasta reducirse al número que habitualmente puede verse a mediodía en Broadway, cerca del parque (pues tanta es la diferencia entre una muchedumbre londinense y la de la ciudad norteamericana más populosa). Un nuevo cambio de dirección nos llevó a una plaza brillantemente iluminada y rebosante de vida. El desconocido recobró al punto su actitud primitiva. Dejó caer el mentón sobre el pecho, mientras sus ojos giraban extrañamente bajo el entrecejo fruncido, mirando en todas direcciones hacia los que le rodeaban. Se abrió camino con firmeza y perseverancia. Me sorprendió, sin embargo, advertir que, luego de completar la vuelta a la plaza, volvía sobre sus pasos. Y mucho más me asombró verlo repetir varias veces el mismo camino, en una de cuyas ocasiones estuvo a punto de descubrirme cuando se volvió bruscamente.

Otra hora transcurrió en esta forma, al fin de la cual los transeúntes habían disminuido sensiblemente. Seguía lloviendo con fuerza, hacía fresco y la gente se retiraba a sus casas. Con un gesto de impaciencia el errabundo entró en una calle lateral comparativamente desierta. Durante cerca de un cuarto de milla anduvo por ella con una agilidad que jamás hubiera soñado en una persona de tanta edad, y me obligó a gastar mis fuerzas para poder seguirlo. En pocos minutos llegamos a una feria muy grande y concurrida, cuya disposición parecía ser familiar al desconocido. Inmediatamente recobró su actitud anterior, mientras se abría paso a un lado y otro, sin propósito alguno, mezclado con la muchedumbre de compradores y vendedores.

Durante la hora y media aproximadamente que pasamos en el lugar debí obrar con suma cautela para mantenerme cerca sin ser descubierto. Afortunadamente llevaba chanclos que me permitían andar sin hacer el menor ruido. En ningún momento notó el viejo que lo espiaba. Entró de tienda en tienda, sin informarse de nada, sin decir palabra y mirando las mercancías con ojos ausentes y extraviados. A esta altura me sentía lleno de asombro ante su conducta, y estaba resuelto a no perderle pisada hasta satisfacer mi curiosidad. Un reloj dio sonoramente las once, y los concurrentes empezaron a abandonar la feria. Al cerrar un postigo, uno de los tenderos empujó al viejo, e instantáneamente vi que corría por su cuerpo un estremecimiento. Lanzóse a la calle, mirando ansiosamente en todas direcciones, y corrió con increíble velocidad por varias callejuelas sinuosas y abandonadas, hasta volver a salir a la gran avenida de donde habíamos partido, la calle del hotel D... Pero el aspecto del lugar había cambiado. Las luces de gas brillaban todavía, mas la lluvia redoblabla su fuerza y sólo alcanzaban a verse contadas personas. El desconocido palideció. Con aire apesadumbrado anduvo algunos pasos por la avenida antes tan populosa, y luego, con un profundo suspiro, giró en dirección al río y, sumergiéndose en una complicada serie de atajos y callejas, llegó finalmente ante uno de los más grandes teatros de la ciudad. Ya cerraban sus puertas y la multitud salía a la calle. Vi que el viejo jadeaba como si buscara aire fresco en el momento en que se lanzaba a la multitud, pero me pareció que el intenso tormento que antes mostraba su rostro se había calmado un tanto. Otra vez cayó su cabeza sobre el pecho; estaba tal como lo había visto al comienzo. Noté que seguía el camino que tomaba el grueso del público, pero me era imposible comprender lo misterioso de sus acciones.

Mientras andábamos los grupos se hicieron menos compactos y la inquietud y vacilación del viejo vol-

vieron a manifestarse. Durante un rato siguió de cerca a una ruidosa banda formada por diez o doce personas; pero poco a poco sus integrantes se fueron separando, hasta que sólo tres de ellos quedaron juntos en una calleja angosta y sombría, casi desierta. El desconocido se detuvo y por un momento pareció perdido en sus pensamientos; luego, lleno de agitación, siguió rápidamente una ruta que nos llevó a los límites de la ciudad y a zonas muy diferentes de las que habíamos atravesado hasta entonces. Era el barrio más ruidoso de Londres, donde cada cosa ostentaba los peores estigmas de la pobreza y del crimen. A la débil luz de uno de los escasos faroles se veían altos, antiguos y carcomidos edificios de madera, peligrosamente inclinados de manera tan rara y caprichosa que apenas sí podía discernirse entre ellos algo así como un pasaje. Las piedras del pavimento estaban sembradas al azar, arrancadas de sus lechos por la cizaña. La más horrible inmundicia se acumulaba en las cunetas. Toda la atmósfera estaba bañada en desolación. Sin embargo, a medida que avanzábamos los sonidos de la vida humana crecían gradualmente y al final nos encontramos entre grupos del más vil populacho de Londres, que se paseaban tambaleantes de un lado a otro. Otra vez pareció reanimarse el viejo, como una lámpara cuyo aceite está a punto de extinguirse. Otra vez echó a andar con elásticos pasos. Doblamos bruscamente en una esquina, nos envolvió una luz brillante y nos vimos frente a uno de los enormes templos suburbanos de la Intemperancia, uno de los palacios del demonio Ginebra.

Faltaba ya poco para el amanecer, pero gran cantidad de miserables borrachos entraban y salían todavía por la ostentosa puerta. Con un sofocado grito de alegría el viejo se abrió paso hasta el interior, adoptó al punto su actitud primitiva y anduvo de un lado a otro entre la multitud, sin motivo aparente. No llevaba mucho tiempo así, cuando un súbito movimiento general hacia la puerta reveló que la casa estaba a punto de ser cerrada. Algo aún más intenso que la desesperación se pintó entonces en las facciones del extraño ser a quien venía observando con tanta pertinacia. No vaciló, sin embargo, en su carrera, sino que con una energía de maniaco volvió sobre sus pasos hasta el corazón de la enorme Londres. Corrió rápidamente y durante largo tiempo, mientras yo lo seguía, en el colmo del asombro, resuelto a no abandonar algo que me interesaba más que cualquier otra cosa. Salió el sol mientras seguíamos andando y, cuando llegamos de nuevo a ese punto donde se concentra la actividad comercial de la populosa ciudad, a la calle del hotel D..., la vimos casi tan llena de gente y de actividad como la tarde anterior. Y aquí, largamente, entre la confusión que crecía por momentos, me obstiné en mi persecución del extranjero. Pero, como siempre, andando de un lado a otro, y durante todo el día no se alejó del torbellino de aquella calle. Y cuando llegaron las sombras de la segunda noche, y yo me sentía cansado a morir, enfrenté al errabundo y me detuve, mirándolo fijamente en la cara. Sin reparar en mí, reanudó su solemne paseo, mientras yo, cesando de perseguirlo, me quedaba sumido en su contemplación.

–Este viejo –dije por fin– representa el arquetipo y el genio del profundo crimen. Se niega a estar solo. Es el hombre de la multitud. Sería vano seguirlo, pues nada más aprenderé sobre él y sus acciones. El peor corazón del mundo es un libro más repelente que el Hortulus Animae, y quizá sea una de las grandes mercedes de Dios el que er lässt sich nicht lesen.

■ Edgar Allan Poe.

Cuentos. Trad. de J. Cortázar, I, págs. 487–488, Madrid, Alianza, 1970.

## Actividad

### 8

- 1 Analizar los rasgos del detective en el cuento “Los crímenes de la calle Morgue” de Edgar Allan Poe.
- 2 Cuáles son los aspectos intertextuales más evidentes entre la producción trabajada en la cátedra de Poe y “La muerte y la brújula” de Borges. Ver links al final en bibliografía.

## EL GÉNERO TEATRAL

### Hacia el interrogante ¿Qué es teatro?

Este material ofrece algunas reflexiones sobre la pregunta ¿Qué es teatro? desde las lecturas de Raúl Castagnino, Patrice Pavis y Jorge Dubatti. Simplemente apuntamos algunas citas que intentan dar respuestas a dicha pregunta. Este apartado oficia de introducción para comenzar a hablar, leer, estudiar y vivir el teatro.

Castagnino, Raúl

Teoría del teatro

“Cuando se piensa que para el existir del teatro son necesarios: sala donde albergar espectadores y escena; escenario para la representación; público; obra representable; actores que la representen; decorados, luces, efectos de máquinas; director que concierte y gradúe los distintos elementos; una legión de invisibles trabajadores que operan antes, durante y después de la representación, podría incluirse que todos esos interrogantes son el teatro. Sin embargo, si se analiza la función de cada uno y el grado de imprescindibilidad ofrecido, la nómina se reduce, pues por ejemplo, de la sala puede prescindirse sin que el hecho teatral desaparezca. Lo mismo del escenario, de los efectos técnicos, de los accesorios, utensilios y operarios consiguientes. En cambio son de presencia forzosa: texto, actor, público”.

(...) “Como esencia, el teatro es fusión de elementos, unidad integrada; nunca pluralidad, acumulación. El hecho teatral propiamente dicho surge cuando tales constituyentes se integran, conciertan, y amalgaman en sustancial síntesis. Esa unidad se opera en un crisol de magia y maravilla donde los integrantes aislados se transforman en el ser unitario llamado teatro. Tal crisol es el juego teatral o representación”. (Pág. 16).

“Una obra dramática, si no se representa, no “es”; un actor, si no representa un texto, no “es”; y para que la obra teatral o el actor “sean”, han de dirigirse a alguien que advierta cómo las criaturas y la acción imaginarias dispuestas por el autor en su obra, van cobrando cuerpo dentro de un mundo que, aun sabiendo ficticio, el espectador admite como real durante los minutos en que transcurre la representación”.

“Texto, intérpretes, disposición del público, son factores indispensables para que haya teatro. Y ellos se amalgaman dentro de un mundo convencional nacido en la representación. De allí la particular situación del teatro frente a la literatura... el teatro como género independiente de la estética literaria”.

(...) “El teatro constituye una expresión artística distinta de todas las demás. Su producto “no es ni un objeto como la estatua o el cuadro; ni un relato, como la novela o la epopeya, sino más propiamente un *pastiche* de la creación divina” (según Gouhier<sup>13</sup>). En el teatro con la representación, nace algo de la nada; nace material, concretamente. El hecho teatral se corporiza ante los ojos del espectador”. (Pág. 17).

13- Henri Gouhier fue un filósofo, historiador y estudioso francés, autor de las obras *La obra teatral* y *La esencia del teatro*.

“El teatro poco tiene que hacer con las ciencias y artes de literatura. El texto dramático presenta problemas propios que no preocupan a la lírica ni a la épica, ni al poema ni a la novela. Por otra parte, el texto dramático es sólo un elemento entidad teatral”. (Pág. 18).

“Ya no en el texto solamente, sino además en destinatarios e instrumentos de expresión se prolongan las diferencias esenciales que mueven a separar teatro y literatura.

Si todo autor literario –novelista, por ejemplo– dialoga con su lector, el teatrógrafo queda fuera de cualquier contacto directo. Expresión, ideas, vivencias, son transmitidas a través de personajes materialmente presentes en la escena frente al espectador; no se trata de fantasmas imaginarios como los de la novela. De allí que el lector de una obra teatral deba ver “como representada” la pieza que lee; si esta representación interior no se logra no habrá posibilidad de captar los valores teatrales encerrados en el texto”. (Pág. 19).

“La obra teatral es tal, únicamente, cuando se corporifica en las tres dimensiones del espacio escénico y transcurre en la cuarta dimensión del tiempo. Espacio y tiempo, en la realidad o en la ficción artística, integran su atmósfera vital”. (Pág. 21).

(Según Gouhier) “El teatro está hecho para el público. Se pueden suprimir el tablado, los decorados, los muebles; no se puede prescindir del público. Es necesario escribir para él.

La presencia fundamental del público hace del teatro arte de comunidad y ésta es la recipiendaria del hecho teatral porque en sus miembros existe, con anterioridad a lo estético teatral, el instinto de la teatralidad. Mucho antes de saber que existe el arte dramático, el hombre “hace teatro”. (Pág. 22).

#### ■ Castagnino, Raúl (1967)

¿Qué es el teatro? en *Teoría del teatro*. Buenos Aires: Plus Ultra. Pp. 15–28

Pavis, Patrice

Diccionario del teatro

De la propuesta de este autor tomamos tres conceptos que consideramos fundamentales para hablar acerca de qué es el teatro, términos que nos llevan a los rasgos de los tipos de textos que comprende este género: el espectacular y el dramático o literario.

#### Teatralidad:

“La teatralidad vendría a ser aquello que, en la representación o en el texto dramático, es específicamente teatral (o escénico)... todo lo que no obedece a la expresión verbal, a las palabras, o si se quiere todo lo que no está contenido en el diálogo...”

Es el teatro menos el texto, es una espesura de signos y de sensaciones que se edifica sobre el escenario a partir del argumento escrito, es una especie de percepción ecuménica de los artificios sensoriales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que surgen del texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior... la teatralidad se opone a la literatura, al teatro del texto, a los medios escritos, a los diálogos e incluso, a veces, a la narratividad y la dramaticidad de una fábula construida lógicamente”. (Pág. 434).

Pavis observa que *teatro* proviene del griego “theatron” que quiere decir lugar donde el público contempla una acción. Es una estructura de signos que se edifica sobre el escenario. Es la manera de enunciación teatral, la representación, un lugar donde se conjugan lo visual y lo expresivo. En el siglo XVIII se produce un cambio de concepción: el teatro se convierte en arte, en el género dramático (de ahí las interferencias con la literatura casi siempre fatales), se convierte en una institución, en el repertorio de un autor. Comprende dos momentos uno estático (el escenario) y uno dinámico (mundo ficticio). Mediante la inclusión del universo de lo literario, Pavis se cuestiona, ¿podemos hablar de teatro puro y teatro literario?:

“...la oposición entre “teatro puro” y “teatro literario” no se basa en criterios textuales sino en la facultad que tiene el teatro “teatral” para utilizar al máximo las técnicas escénicas que sustituyen al discurso de los personajes y tienden a bastarse a sí mismas. Así pues, paradójicamente, resulta teatral un texto que no puede prescindir de la representación y que, por tanto, no contiene indicaciones espaciotemporales o lúdicas autosuficientes... el texto y la literatura suelen ser considerados el género noble y ambos tienen la ventaja de conservarse intactos (al menos así se cree) para las generaciones futuras, mientras que la más

bella de las expresiones escénicas es tan efímera como la sonrisa de una mujer atractiva. Esta oposición es de naturaleza ideológica: en la cultura occidental, se tiende a privilegiar el texto, la escritura, la sucesión del discurso”. (Pág. 435).

“...teatralidad... (implica) una utilización pragmática de la herramienta escénica, de tal modo que los componentes de la representación se valoran recíprocamente y hagan estallar la linealidad del texto y de la palabra”. (Pág. 346).

### Dramaturgia:

“Es el arte de componer la obra de teatro. La técnica del arte dramático que busca establecer los principios de la construcción de la obra. Scherer distingue dos tipos de dramaturgia, una interna y otra externa; la primera tiene que ver con el conjunto de elementos que constituyen la obra, aquello que para el autor es su tema, la segunda implica la forma, la estructura, que pone en juego las modalidades de escritura y de la representación de la obra. Por ejemplo, la dramaturgia clásica construye su texto a partir de la exposición, el nudo, el conflicto, el final, el epílogo, etc.”

“Por otra parte, la dramaturgia puede pensarse como una actividad del dramaturgo que “consiste en disponer los materiales textuales y escénicos, en extraer los significados complejos del texto eligiendo una interpretación particular, en orientar al espectador en un sentido escogido”. (Pág. 148).

La dramaturgia comprende una serie de problemáticas entre las que mencionamos:

- una articulación estética e ideológica.

“Examinar la articulación del mundo y del escenario, es decir, de la ideología y de la estética es, en última instancia, la tarea principal de la dramaturgia. Se trata de comprender de qué modo las ideas sobre los hombres y sobre el mundo son puestas en forma y, por tanto, puestas en texto y en escena”. (Pág. 149).

- Comprende la evolución histórica: acá aparecen las modificaciones que tanto en contenido como en forma atraviesan el drama.
- Una representación del mundo.

“El fin último de la dramaturgia es representar el mundo, tanto si aspira a un realismo mimético como si se aparta de la mimesis limitándose a configurar un universo autónomo... configura el universo dramático mediante recursos visuales y auditivos, y decide lo que el público considerará real: es decir, verosímil para él...elige una clave de ilusión/desilusión y la respeta durante la ejecución escénica... la tarea última y principal consistirá en llevar a cabo el reglaje entre texto y escena, decidir cómo mover el texto, cómo darle impulso escénico capaz de iluminarlo para una época y un público determinados. La relación con el público es el vínculo que determina y especifica todos los demás: decidir si el teatro debe divertir o instruir, confortar o molestar, reproducir o denunciar...”. (Pp. 149–150).

### Arte Teatral:

Pavis comienza definiendo este término así:

“Arte teatral es una alianza de palabras que contiene en germen todas las contradicciones del teatro ¿es éste un arte autónomo que tiene sus propias leyes y posee una especificidad estética? ¿O bien no es otra cosa que la resultante –síntesis, conglomerado o yuxtaposición– de diversas artes como la pintura, la poesía, la arquitectura, la música, la danza y el gesto? Ambos puntos de vista coexisten en la historia de la estética”. (Pág. 51).

### Origen

“...el teatro ha sido reducido muy a menudo a un género literario, el arte dramático, cuya parte espectacular fue considerada, desde Aristóteles, como accesorio y necesariamente sometida al texto. A esta dispersión de las formas teatrales y de los géneros dramáticos corresponde una similar diversidad de las condiciones materiales, sociales, estéticas de la empresa teatral...”

“El origen del teatro habría sido ritual y religioso y el individuo, fundido en el grupo, habría participado en una ceremonia, antes de delegar poco a poco esta tarea al actor o al sacerdote; el teatro sólo se habría separado progresivamente en su esencia mágica y religiosa y se habría hecho lo suficientemente fuerte como para desafiar a esta sociedad...” (Pág. 52) actualmente no está sujeto al ritual religioso sino que responde a nuevas estéticas ligadas a la conciencia social y tecnológica.

“La noción de arte difiere de la de artesanado, de técnica o de ritual: incluso si tiene a su disposición diversas técnicas (de la interpretación, de la escenografía, etc.) sigue poseyendo una parte de acciones prescriptas e inmutables, el teatro desborda el marco de cada uno de sus componentes. Presenta siempre una acción (o la representación mimética de una acción) a través de actores que encarnan o muestran para un público reunido en un tiempo y en un lugar más o menos organizados para acogerlo. Un texto (o una acción), un cuerpo de actor, un escenario, un espectador: esta parece ser la cadena obligada de toda comunicación teatral”. (Pág. 52).

“El arte dramático se basa originariamente (con la República de Platón o la Poética de Aristóteles) en una distinción entre la mimesis (representación de las acciones por imitación directa) y la diégesis (relato de estas mismas acciones por un narrador). La mimesis se convierte, posteriormente en la marca de la objetividad teatral (...): los él de los personajes (actuantes y parlantes) son dialogados por el yo del autor dramático; la re-presentación se ofrece como imagen de un mundo ya constituido. De hecho, hoy sabemos que la representación mimética no es directa e inmediata, sino una transformación en discurso del texto y de los actores. La representación teatral comporta un conjunto de directivas, consejos y órdenes contenidos en la partitura teatral, texto y acotaciones escénicas”. (Pág. 53).

## Tipos de textos

**Texto espectacular** que es la relación entre todos los significantes utilizados en la representación y cuya organización e interpretación constituyen la puesta en escena; y un **texto literario** que un guión, una tendencia actual a la escritura dramática consiste en reivindicar cualquier texto como susceptible de una eventual puesta en escena dado que todo es teatralizable. Criterios: texto principal–secundario / división en personajes /ficcionalidad /puesta en contexto/leído o representado.

Texto espectacular	Texto dramático–literario
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Puesta en escena</li> <li>• Escenario</li> <li>• Escenografía</li> <li>• Espectáculo</li> <li>• Espectador</li> <li>• Efectos de realidad</li> <li>• Efectos de sonido</li> <li>• Actor/ director</li> <li>• Vestuario</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Personaje</li> <li>• Carácter.</li> <li>• Acción</li> <li>• Parlamentos</li> <li>• Diálogos</li> <li>• Monólogos</li> <li>• Soliloquios</li> <li>• Cuadro</li> <li>• Acotaciones</li> <li>• Didascalias</li> <li>• Apartes</li> </ul>

### ■ Pavis, Patrice (1996)

Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología. Buenos Aires: Paidós. 2011. Selección de términos.

Dubatti, Jorge

## Introducción a los estudios teatrales

Este estudioso argentino se detiene a reflexionar acerca del teatro desde una concepción particular: la filosofía, pero no la filosofía en general sino lo que él llama “Filosofía del teatro” en los siguientes términos:

“La Filosofía del Teatro busca desentrañar la relación del teatro con la totalidad del mundo en el concierto de los otros entes y acontecimientos, recuperando los fueros de su entidad filosófica, que la Teoría Teatral no reivindica: la relación del teatro con el ser, con la realidad y los objetos reales, con los entes

ideales, con la vida en tanto ente metafísico, con el lenguaje, con los valores, con la naturaleza, con Dios, los dioses y lo sagrado. Enfrentando a las preguntas radicales, todo amante del teatro deviene un filósofo de teatro”. (Pág. 7).

Pero reconoce cuáles son las líneas de pensamiento que está en la escena del teatro argentino, lo que nosotros rescatamos porque nos permite seguir pensando de qué hablamos con hablamos de teatro.

“De esta manera, en la Teatología argentina y mundial hoy están en plena vigencia, con mayor o menos desarrollo, las construcciones científicas de la Semiótica (Teatral y/o Literaria), la Lingüística, la Poética, la Antropología Teatral, la Sociología Teatral, la Etnoescenografía el Psicoanálisis aplicado al Teatro, la Hermenéutica, la Filosofía del Teatro, los Estudios Económicos aplicados al Teatro, entre otras.

Cada una de estas disciplinas realiza construcciones científicas diversas del teatro. Basten para ratificarlo, brevemente, cuatro ejemplos contrastados de las leyes o principios en que dichas construcciones se fundan:

- La Semiótica considera el teatro como lenguaje, como un sistema de *comunicación, expresión y recepción*, y al actor como un portador de signos:
- La Antropología Teatral reconoce en la teatralidad una competencia humana (la capacidad de organizar la mirada del otro a través de una acción), advierte relaciones entre el teatro y las prácticas de la vida cotidiana, entre el *comportamientoteatral* y el comportamiento cultural, y afirma que hay teatralidad *antes(en la base) del actor*;
- La Sociología del Teatro aplica a los estudios teatrales los saberes de las Ciencias Sociales, esto es, la consideración del teatro como una práctica de grupos sociales;
- La Filosofía del Teatro define el teatro como un acontecimiento ontológico que se diferencia de otros acontecimientos por la producción de *poíesis y expectación en convivio*, y al actor, en tanto presencia aurática, como generador del acontecimiento poiético”. (Pág. 23 y 24).

#### ■ Dubatti, Jorge (2012)

*Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Autel.

## Actividad

### 9

- 1 A partir de la lectura de los teóricos sobre este género intentar una respuesta sobre ¿Qué es el teatro?
- 2 Identificar algunos de los elementos del texto dramático o literario en la obra “Fogata y luna” de Patricia Zangaro. Pueden encontrar el libro en este link. <http://www.inteatro.gov.ar/editorial/librosPDF/zangaro.pdf>
- 3 Leer la siguiente cita de Dubatti y responder: ¿qué implica el acontecimiento en el estudio del teatro?

“En tanto acontecimiento, el teatro es complejo internamente, porque el acontecimiento teatral se constituye en tres subacontecimientos (por género próximo y diferenciación con otros acontecimientos): el convivio, la poíesis, la expectación. Oponemos convivio y tecnovivio. Estudiar el teatro es, centralmente, estudiar el acontecimiento. De esta nueva consideración se desprenden los fundamentos y corolarios que invitan a una revisión del diversas ramas de los estudios teatrales”. (Cf. Pág. 33).

## Unidad 3

### REALISMO

#### El Realismo y el Naturalismo

Los grandes cambios en el mundo sociales, incluidos los nuevos exponentes de la filosofía e ideología que están activos en los últimos cincuenta años del siglo XIX son importantes a la hora de evaluar y describir las producciones literarias de Europa y América. El Romanticismo de principio del siglo, y el culto a la individualidad y a la libertad tanto política como de los sentimientos, es desplazado por una nueva voluntad de registrar el mundo que se percibe como contable y mensurable alrededor del hombre. Los dos movimientos en los que se vienen a nuclear estas posturas son el Realismo y el Naturalismo.

#### Los últimos cincuenta años del siglo XIX

Para comprender este movimiento literario que tiene sus inicios en la segunda mitad del siglo XIX, es preciso tener en cuenta la situación histórica y socio-cultural: el crecimiento de las **industrias** en las ciudades que se desarrollan como nunca antes, la fuerza de la **burguesía** como clase dominante y poderosa con una posición política en general conservadora o moderada. Por otro lado y ligada al desarrollo de la nueva economía, la aparición del **proletariado** verá entre sus filas el surgimiento de los movimientos anarquistas y socialistas.

Sería imposible pensar el Realismo sin una corriente filosófica surgida a partir de las nuevas reflexiones científicas y los avances tecnológicos, **el positivismo**, El mismo intenta una filosofía basada en la experimentación y la observación rigurosa como únicos métodos para llegar al conocimiento de la realidad. De ahí el surgimiento de un “realismo literario” que tiene entre sus objetivos reflejar “la realidad”.

Otro aspecto que revoluciona el siglo es el **Evolucionismo**, sobre todo gracias a los escritos del inglés Charles Darwin en los cuales se discute acerca de las leyes de la herencia y la evolución de las especies. También pretende explicar el comportamiento del hombre, de ahí que las nuevas corrientes literarias reflejen esto en sus obras.

#### El Realismo

Las características básicas del Realismo literario son:

- **La existencia humana y sus circunstancias**, son el tema central de la novela realista en cuanto se verán novedosas descripciones de problemas físicos, temperamentales de los personajes.
- **Se eliminan los aspectos subjetivos**, o cualquier hecho que signifique una toma de distancia del mundo real.
- Se verá de este modo aparecer un nuevo género, el de **la novela costumbrista** en la que se reflejan no solo las **costumbres** de los personajes sino también los motivos que están en la base de tales costumbres.

## La novela realista

La novela es el género elegido por los autores realistas. Como hemos visto, el Realismo no es solo un movimiento artístico sino también modo de pensar el mundo dado que en su base hay grandes cambios en cuanto a filosofía y ciencia que van a modificar la sociedad y con ello la manera de vivir de los hombres de ese tiempo. Piénsese tan solo en la revolución industrial que generó la expansión acelerada de las ciudades y en ese sentido fue un factor que puso a los creadores en un nuevo escenario, donde las clases sociales entraron en estrecho contacto. La revolución industrial también produjo muchos perfeccionamientos tecnológicos que mejoraron el nivel de vida de todas las clases de la sociedad: por ejemplo, las máquinas de escribir (1868), los teléfonos (1876), las lámparas eléctricas (1879), y las películas cinematográficas (1879).

El desarrollo en la ciencia, la filosofía y las ciencias sociales tuvo como resultado un resurgimiento del *determinismo*, la idea de que los individuos no tienen control sobre su destino. Los descubrimientos científicos pusieron en duda los ideales religiosos, y desacreditaron al idealismo en general. El *materialismo* se convirtió en la actitud obligada, substituyendo al idealismo. Como hemos señalado más arriba Charles Darwin y Spencer sugirieron que la vida evolucionó de causas estrictamente materialistas: la variación accidental de las especies y la selección natural del más apto. En la filosofía, Karl Marx y Hegel atribuyeron el desarrollo humano a causas materiales. En las ciencias sociales, el comportamiento de los individuos y de las sociedades se explicaba como el resultado de influencias concretas y materialistas: aquellas de la herencia y el ambiente. Las artes, pues, se vieron profundamente afectadas por la revolución industrial y reflejaban las actitudes del materialismo y el determinismo. La literatura dejó de tener grandes héroes y evitó en cierta medida la presentación puramente dramática de personajes y tramas; las historias presentaban además el devenir de las vidas comunes intentando evitar los ornamentos del movimiento precedente. De ahí que los personajes principales de las novelas fueran mucho menos heroicos y mucho más parecidos a la gente de la vida diaria, como en *Madame Bovary* de Gustave Flaubert (1856), *La guerra y la paz*, de Leon Tolstoi (1869), *La vida en el campo* de Giovanni Verga (1880) y *Naná* de Emilio Zolá (1880).

A continuación les ofrecemos algunos fragmentos que pueden consultar por entero en el link indicado más abajo.

José M<sup>a</sup> González-  
Serna Sánchez

**Realismo y Naturalismo**

en <http://www.auladeletras.net/material/real.pdf>

## Definición de Realismo y Naturalismo

Puede decirse que el movimiento romántico fue relativamente breve, y puede situarse su finalización en torno a 1850, aunque algunos autores posteriores tradicionalmente fueran incluidos dentro del espíritu romántico. A la brevedad del Romanticismo contribuyeron una serie de factores que actuaron poderosamente a partir de 1850 y que sirvieron para sustituir el sistema de valores romántico por otro nuevo concepto del mundo y, por tanto, del arte.

Resumiendo, podemos señalar como rasgos propios del nuevo movimiento los que siguen a continuación:

- 1 Frente a la idealización y evasión románticas se impone el espíritu de observación y descripción de la realidad, que se va a convertir en la principal proveedora de materiales para el arte.
- 2 Frente a la intención romántica de explicar el mundo desde su propio YO o de proyectarse hacia mundos creados por su imaginación, el nuevo movimiento preferirá ceñirse a la realidad circundante y reflejarla del modo más objetivo y despersonalizado posible.
- 3 En el nuevo movimiento van a contar aquellos datos empíricos que pueden demostrarse, incluso, científicamente. El artista quiere dar testimonio directo, inmediato, del mundo en que vive.

En el nuevo rumbo que inicia la literatura y el arte occidental a partir de 1850, y que puede resumirse en las tres características anteriores, se han distinguido dos tendencias que, aunque poseen un mismo origen y

comparten una misma intención, también se separan en algunos aspectos. Estas dos tendencias son el Realismo y el Naturalismo.

Filosóficamente, el **realismo** es la afirmación de la realidad, una realidad que existe por sí misma y que, por tanto, no consiste en la simple proyección del pensamiento del hombre (o del artista, como hemos podido comprobar en movimientos literarios anteriores). Pero desde el punto de vista literario, se ha usado el término de **realismo** como un concepto que puede ser aplicado a obras anteriores al s. XIX, si por **realismo** entendemos el “dar una importancia a la realidad objetiva”. Es evidente que obras como el *Poema de Mío Cid*, el *Lazarillo de Tormes* o *El Quijote*, por citar algunas, pueden ser consideradas “realistas”, ya que en ellas prima el reflejo de una realidad objetiva concreta, aunque puedan servirse de argumentos de ficción. En ellas, pues, se identifica **realismo** con **verosimilitud**. Según este punto de vista, el **realismo** sería una técnica literaria (y también pictórica, escultórica e, incluso, musical) que se opondría al **idealismo** o a **lo maravilloso** (recordar las diferencias entre épica española y épica francesa).

(...)

## 2. Ciencia y filosofía en la segunda mitad del s. XIX

El nacimiento del nuevo movimiento literario se explica por las peculiaridades de la vida en la segunda mitad del siglo. Veamos los fenómenos que explican el nacimiento del nuevo movimiento y cómo se relacionan con la creación literaria.

### La nueva filosofía

La base teórica del nuevo movimiento literario va a ser una escuela filosófica llamada **Positivismo**, inaugurada por el francés Augusto Comte y que llega a su momento de máximo esplendor con la publicación del *Curso de filosofía positiva* en la década de los 50.

El **Positivismo** reduce el objetivo del conocimiento humano a los llamados “hechos positivos”, o sea, aquellos hechos que pueden ser captados por los sentidos y someterse a comprobación por medio de la experiencia. Comte, defendiendo su teoría, afirmaba que la razón humana “tenía que prescindir de preocupaciones teológicas y metafísicas” para reducirse al estudio de las ciencias positivas (Matemáticas, Física, Biología, Química, etc...).

La teoría positivista pretendió, también, establecer períodos en la vida (que se relacionan con la Historia) del hombre. Con esta intención, Comte formuló su teoría de los “estados”. Según ella, en un primer estado, el **teológico**, se buscan las causas y principios de las cosas, y se recurre a la divinidad para explicarlos; en un segundo estado, el **metafísico**, se siguen buscando los conocimientos absolutos, pero los agentes sobrenaturales de antes se sustituyen ahora por entidades abstractas; finalmente, en un tercer estado, el **positivo**, domina la observación y la mente humana se atiene a las cosas en cuanto son.

La teoría positiva tuvo una gran importancia en los literatos de la época. Sus tesis fundamentales contribuyeron al nacimiento de una novela fundamentalmente agnóstica (aunque, en el otro polo, también a un **Realismo espiritualista**, con la figura de Tolstoi como principal representante), preocupada fundamentalmente por la realidad externa (comprobable por los sentidos) y por las cuestiones sociales (en el **Naturalismo**, principalmente).

### El cientificismo

Como consecuencia de la filosofía positiva, y apoyándose en los “sorprendentes” avances científicos, toda la segunda mitad del siglo va a estar dominada por la exaltación de la ciencia, que se va a convertir en un verdadero “dios”, lo mismo que había sucedido con la razón en el s. XVIII o con el sentimiento en el Romanticismo. El hombre de la época va a confiar en los poderes casi ilimitados de la ciencia como respuesta a los grandes interrogantes de la vida. Todo debe apoyarse en datos demostrables, como exige el hombre del “estado positivo”; y ésto es perfectamente aplicable a las obras literarias.

En las novelas, el cientificismo puede demostrarse, simplemente, con la alusión al nacimiento de dos géneros novelísticos nuevos: la novela policíaca y el relato de anticipación.

## La novela policíaca

El recurso al misterio y al terror comienza a utilizarse durante el Romanticismo, pero va a ser a mediados del siglo cuando comenzarán a divulgarse en Francia los relatos del americano Edgar Allan Poe (1809–1849) que traerán como consecuencia el que muchos autores comiencen a escribir relatos en los que se presenta una acción criminal llena de misterio como problema que, racionalmente, ha de merecer una explicación por parte del detective protagonista. Es a partir de 1870 cuando se van a multiplicar los relatos policíacos, dentro de los que destaca la obra de Arthur Conan Doyle (1859–1930), que se asegurará su éxito editorial con el detective Sherlock Holmes, gran defensor del método deductivo.

La novela policíaca no sólo servirá para presentar el razonamiento humano de acuerdo con los métodos científicos en boga, sino que también servirá para que el autor presente una realidad desagradable, descarnada, de acuerdo con los principios del **Naturalismo** literario.

## La novela de anticipación

Pero los grandes adelantos científicos del siglo van a encontrar su cauce literario más importante en los relatos de anticipación o en lo que más tarde se llamará **ciencia-ficción**.

El verdadero creador del género es el francés Julio Verne (1828–1905) que, desde 1863, comienza a publicar una larga colección de novelas en las que hace girar el argumento en torno a un descubrimiento posible (el submarino, la nave espacial, los rápidos viajes, etc...), dada la situación de la ciencia en la época.

## Los temas en la novela realista y naturalista

Junto a los asuntos específicos que individualizarán las diferentes novelas, la narrativa de la segunda mitad del siglo XIX presenta algunos núcleos temáticos reiterados, entre los que destacan los que siguen.

### El amor y sus problemas

La temática amorosa suele adoptar en el Realismo y Naturalismo unas manifestaciones más concretas. El amor imposible, móvil novelesco tradicional, llega a situaciones extremas que provocan tensiones argumentales inéditas. Es el caso del **amor entre hermanos**, descubierto cuando ya es difícil oponerse a los hechos consumados. Otra situación extrema bastante común es la del vínculo amoroso en el que entra a formar parte un **clérigo**. Aunque el problema puede resolverse sin excesivos traumas, lo más frecuente es que el desenlace sea mucho más desdichado.

La pareja problemática será otra situación que provoque abundante materia argumental. Los problemas de la pareja pueden deberse a la **diferencia de edad** o a insalvables **disparidades sociales**. A veces el conflicto adquiere tintes más sutiles, como la confrontación ideológica o el abismo psicológico y vital.

### Matrimonio y adulterio

Si las dificultades amorosas surgen dentro del matrimonio nos vamos a encontrar con un argumento privilegiado en la novela de la segunda mitad del s. XIX: el **adulterio**. El desenlace fatal de la situación adúltera es el más frecuente.

Desde luego, este núcleo temático viene respaldado por la condena social que en el momento tiene la relación extramarital de uno de los cónyuges, sobre todo si se trata de la mujer. No debemos olvidar que ésta, cuando abandona el hogar, puede ser conducida de nuevo a él por la fuerza pública. Si la mujer es la sorprendida en adulterio, el castigo que algunos códigos penales (por ejemplo el francés) llegan a prever es la pena de muerte. Por el contrario, el hombre no corre estos riesgos.

Ante esta situación “real” no debe sorprendernos que el protagonista literario de estos hechos sea, en las cuatro esquinas de Europa, siempre la mujer (*Madame Bovary*, del francés Flaubert; *Ana Karenina*, del ruso Tolstoi; *Effi Briest*, del alemán Theodor Fontane; *La Regenta*, del español Leopoldo Alas).

El hombre involucrado en los argumentos de adulterio presenta una situación muy diferente a la de la mujer: si es soltero, se caracterizará con los tintes del tradicional **don Juan**, aunque privado ya de la aureola

gloriosa que tuvo en la literatura anterior; si se trata del marido infiel, su comportamiento aparece como el de un libertino moralmente condenable, pero digno de disculpa en cuanto es esclavo de sus tendencias naturales.

### Dualismo religioso e ideológico

Uno de los grandes motivos de la novela realista y naturalista es el enfrentamiento entre distintas concepciones del mundo, que da un enfoque **dualista** a la vida.

Uno de los dualismos que más éxito tuvo fue el religioso que, se muestra en la novela a través de la confrontación entre **clericalismo** y **anticlericalismo**. La defensa o el ataque a la religión no se va a centrar en el propio sentimiento religioso, sino en la sociedad que lo experimenta y, sobre todo, en el clero que lo representa oficialmente. Las posturas religiosas son, casi en términos absolutos, manifestación de la ideología de los autores: progresistas y anticlericales contra conservadores y clericales.

El dualismo ideológico va a reflejarse en los escenarios escogidos para que se desarrollen los argumentos. Nos vamos a encontrar, de nuevo (como en el Renacimiento y el Barroco, por ejemplo), con el enfrentamiento entre el **campo** y la **ciudad**. Los escritores tenderán a una idealización de la vida rural, que será el escenario de las “buenas acciones”, el paisaje “positivo”, mientras que la ciudad, el mundo urbano, será el escenario “negativo”. Por el contrario, los representantes de la ideología liberal (suelen preferir la ambientación urbana o muestran el lado negativo de la sociedad campesina).

■ González-Serna Sánchez, José Ma (2010)

*Movimientos literarios españoles en el siglo XX*. Madrid, Bubok.

Roman Jakobson

“Sobre el realismo artístico” en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*.

Roman Jakobson se sumó en líneas generales a la Teoría del Extrañamiento, elaborada por V. Sklovski, en su ensayo titulado “Sobre el Realismo Artístico” (1921), en el que proponía un realismo fundado sobre la sospecha, sobre la violación de las formas habituales. Es decir, que al igual que Sklovski pensaba que el secreto del arte consistía en hacer ver mejor la realidad, dificultando su percepción.

En su artículo Jakobson discute la siguiente declaración: “El realismo es una corriente artística que se ha propuesto como fin el reproducir la realidad lo más fielmente posible, aspirando a un máximo de verosimilitud”. Sin embargo surge rápidamente una ambigüedad:

- a** Es realista la obra propuesta como verosímil por el autor.
- b** Es realista la obra percibida como verosímil por el receptor A lo largo de la historia del arte estas dos acepciones se confunden constantemente. A estas dos acepciones se suma una tercera:
- c** Es realista lo que posee los rasgos de la escuela artística creada en el siglo XIX.

Esta primera intención de aclarar la ambigüedad es tal vez la cuestión más novedosa y rica del artículo de Jakobson, dado que comienza de esta manera a desmontar algo que se daba por cierto.

Más adelante Jakobson explica otra de las cuestiones centrales del formalismo, la del automatismo, con el ejemplo de la pintura y el ideograma:

“El carácter convencional, tradicional de la presentación pictórica determina en gran medida el acto mismo de la percepción visual. A medida que se acumulan las tradiciones, la imagen pictórica se convierte en un ideograma, en una fórmula que vinculamos inmediatamente al objeto siguiendo una asociación por contigüidad. El reconocimiento se produce instantáneamente. El ideograma debe ser deformado. El pintor innovador debe ver en el objeto aquello que ayer no se veía, debe imponer a la percepción una nueva forma. Se presenta al objeto con un sesgo inhabitual”. (1976:76). Según el autor ese desorden está motivado por un acercamiento a la realidad: hay una motivación para deformar los ideogramas.

Comparemos entonces los dos conceptos:

- Fidelidad: ligada a la tradición, a lo ya realizado antes, a los cánones estéticos en los que se está inserto (epígonos)
- Acercamiento: una manera de aproximarse a lo que esta por fuera de la obra, intentado innovar, deformar lo que hasta el momento está instalado (vanguardia)

Jakobson ve los procedimientos literarios como medio para hacer más sensible al objeto. Dice textualmente:

“Cuando queremos que un discurso sea franco, natural, expresivo, rechazamos los accesorios de salón, llamamos a los objetos por su propio nombre y estas formas tienen una resonancia nueva; en ese caso decimos: es la palabra”. (1976:73).

Y un poco más abajo concluye:

“Desde el momento en que hacemos un uso habitual de ese nombre para designar el objeto, estamos obligados, por el contrario, a recurrir a la metáfora, a la alusión, a la alegoría, si deseamos obtener una forma expresiva”. (1976:73).

“Los tropos vuelven al objeto más sensible y nos ayudan a verlo. En otras palabras, cuando buscamos la palabra justa que nos permite ver el objeto, elegimos una palabra que no es habitual, por lo menos en ese contexto, una palabra violada”. (1976:73).

El punto A con el que comienza su explicación, presenta a su vez una ambigüedad: A1– la tendencia a deformar los cánones artísticos vigentes, que se interpreta como un acercamiento a la realidad y A2– la tendencia a respetar la fidelidad del canon que se interpreta como fidelidad a la realidad.

En el caso de B hay una presuposición de que mi estimación es objetiva pero puede darse el caso: B1 – Yo soy revolucionario con respecto a las normas artísticas vigentes y veo su deformación como un acercamiento a la realidad B2 – Yo soy conservador y veo la deformación de los cánones vigentes como una alteración de la realidad

El arte, que depende de la percepción, tiene que ser construido necesariamente mediante el principio del evidenciamiento de la forma, incluso en el arte realista, lo que implica para Jakobson la relatividad del concepto de “verosimilitud”. Concluye que habría cuatro tipos de verosimilitud según los autores y lectores tengan una actitud reformadora o conservadora respecto a los valores artísticos de su época:

- la del autor reformador,
- la del autor conservador,
- la del lector reformador,
- y la del lector conservador.

Esto significa que donde algunos ven realismo otros verán todo lo contrario.

Comparemos por ejemplo dos obras pictóricas, una correspondiente al considerado hiperrealista Robert Neffson, con su “Ciudad” y la otra “Tren suburbano llegando a Paris” del artista futurista italiano de G. Severini.



Habría para Jakobson un realismo D caracterizado por el rasgo inesencial. Jakobson observa que en la novela el Siglo XIX nos encontramos con que el héroe si debe tener un encuentro es con alguien necesario para la trama. Con autores como Gogol, Dostoievski o Tolstoi el héroe encontrará primero alguien completamente inútil para la trama y su conversación no aporta nada. Sería para Jakobson un procedimiento realista y D estaría incluido en C.

Una nueva partición que propone es la de un realismo E (exigencia de motivación consecuente). O, como le llama Jakobson, la justificación de las construcciones poéticas. El ejemplo mejor es el del novelista que titula el primer apartado de su novela como “Capítulo Realista” Donde hay una motivación de una fantasía por medio de un delirio por fiebre.

■ Jakobson, Roman

“Sobre el realismo artístico” en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Ed. Siglo XXI. 1976.

Lukács compara al comienzo de su artículo las novelas *Naná* de Zola y *Anna Karenina* de Tolstoi. En Zola, la descripción de las carreras es un virtuosismo, una especie de monografía pero también lo ve como añadido, porque no tienen que ver con la acción.

En Tolstoi en cambio las carreras son el centro del drama, caída de Wronski uno de los protagonistas. No son un cuadro, sino una serie de escenas dramáticas, decisivas. Lukács observa que el relato de la carrera es un objeto propio de Tolstoi, no un episodio. Pero no solo en el relato general sino el de la vida del personaje, para quien ganar o perder no es lo mismo en su carrera, frente a la corte. — Narra los destinos de los individuos.

(Pueden confrontar con el texto del autor —de lectura obligatoria— en el último párrafo de pág. 172 de nuestra versión. Esto es importante en Lukács. Habría una condensación épica, que el crítico no ve en Zola).

Otro de los elementos importantes es la idea de lo *casual* (pág. 173). A partir del accidente hípico, L. asevera que en términos de plasmación artística, no se puede plasmar algo vivo si se deja de lado lo casual. —Lo necesario en sentido artístico estaría en la relación necesaria entre individuos y objetos y acontecimientos en los que sus destinos se expresan, actúan, sufren.

En la Pág. 174 Contraponen a Zola con Balzac. En el segundo autor decimonónico, la descripción es solo escenario para mostrar dramas humanos internos, pero también el destino del capitalismo, las relaciones del teatro con el capital. En Zola se ven esos problemas pero son solo hechos. Luego de mostrar como Walter Scott narra con “gran arte épico” (la épica es algo que valora desde el comienzo de su artículo) pasa a hablar de Flaubert.

Para Lukács la obra del escritor francés es solo un escenario. Pone por ejemplo el pasaje de la exposición agrícola. El hecho de poner en paralelo el discurso amoroso y el político muestra lo banal de los mismos. No existe para L. en Flaubert la relación entre el drama humano y el cuadro exterior. Dice:

(...) “Al poner paralelamente y en contraste discursos oficiales y fragmentos del diálogo amoroso, pone al propio tiempo la banalidad pública y privada de la vida burguesa en un paralelo irónico y contrastante.” (pág. 176) Los personajes serían también ellos meros espectadores.

En el segundo párrafo Lukács hace un contraste entre convivir y contemplar, que vendría de la posición básica de un escritor, de su actitud ante la vida, frente a los grandes problemas de la sociedad. No es solo un método de tratamiento artístico de la materia o de ciertas partes de la misma. No hay escritor que no describa en absoluto o que no narre en absoluto. Pero lo que importa para Lukács son los principios de la composición y no el fantasma de un fenómeno puro del narrar o del describir. Lo que importa es cómo y por qué la descripción se convierte en principio decisivo de la composición y no en el elemento subordinado que era inicialmente — (Pueden comparar con pág. 177).

Posteriormente el autor muestra que el nuevo estilo surge de la necesidad de plasmar la nueva modalidad de manifestación de la vida social. Hay una serie de relaciones del individuo con la clase que es necesario tener en cuenta, por ejemplo en Balzac la descripción es una herramienta más para incorporar lo dramático en la composición de la novela. De esta manera a lo largo del artículo Lukács irá contraponiendo a Flaubert y Zola versus Balzac, Stendhal, Dickens y Tolstoi. Para él, estos últimos plasman la sociedad burguesa mientras se va constituyendo. Del mismo modo, relaciona las actividades en el mundo social que realizan estos “verdaderos realistas” con su relación con el objeto libro y concluye que Zola y Flaubert no participan ya que en la época y circunstancia de estos últimos, el libro se ha convertido ya en mercancía. Si bien Zola y Flaubert no son defensores del capitalismo, son hijos de su tiempo, influidos por las ideologías de la época.

Lo que ellos trivializan y deforman se opone al “verdadero conocimiento de las fuerzas impulsoras de la evolución social”, que es además la verdad de los destinos individuales.

A tener en cuenta: “la afirmación de rasgos característicos importantes del individuo (su fracaso) solo pueden hallar expresión en las acciones, en los actos y en la práctica”. (véase Pág. 184 ) y también: —“sin la revelación de rasgos humanos esenciales, sin la relación recíproca de los individuos y los acontecimientos

del mundo exterior, de las cosas, de las fuerzas naturales y de las instituciones sociales, las aventuras son vacuas, carecen de contenido". (Pág. 184).

Para Lukács en la narración solo puede hablarse de los aspectos de una cosa que son importantes desde el punto de vista de su función particular en la concreta acción humana en que aparece. En la descripción, si persigue una integridad completa de la cosa, se pierde en la intención de nombrar todo o se prefiere lo pintoresco superficial. Pierde así el enlace narrativo de las cosas con su función en destinos humanos concretos y su significado poético. Se le confiere un significado pero se vuelve símbolo.

Para finalizar esta síntesis: vale la pena leer atentamente lo que sigue y luego leer párrafos de la feria agrícola de Madame Bovary.

Dice Lukacs: "La descripción de la exposición agrícola y los premios otorgados a los campesinos en Madame Bovary, de Flaubert, formaban parte de los puntos culminantes más célebres del arte descriptivo del realismo moderno. Flaubert solo describe aquí verdaderamente el "escenario". Porque toda la exposición no es para él, más que la ocasión para escena de amor decisiva entre Rodolfo y Ema. (...) (Pág. 175).

#### ■ Lukács, Georgy (1974)

"¿Narrar o describir?" en *Problemas del Realismo* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

### Actividad 10

- 1 A partir de la lectura de José M. González – Serna Sánchez realizar un mapa conceptual con los aspectos más importantes del Realismo.
- 2 Analizar las imágenes que se encuentran en el texto de acuerdo a la idea de autor/lector conservador y autor/lector revolucionario: ¿qué cuadro pertenece a qué tendencia? ¿por qué?
- 3 ¿Un escritor realista narra o describe según Lukacs? ¿Por qué?

### Madame Bovary y el Realismo

Se ha discutido a menudo acerca del "realismo" de Madame Bovary. El mismo Lukacs, como hemos visto no considera que Flaubert sea un escritor realista. Sin embargo las descripciones que contiene el libro han entusiasmado a varias generaciones de lectores, entre ellos uno de sus más entusiastas es Mario Vargas Llosa que en su *La orgía perpetua*, título tomado de una frase de Flaubert ("quisiera hundirme en la literatura como en una orgía perpetua"), describe los procedimientos escriturales del autor francés.

Vargas Llosa, Mario

#### La orgía perpetua

([http://adei.org.pe/anexos/MVLL/Orgia\\_perpetua.pdf](http://adei.org.pe/anexos/MVLL/Orgia_perpetua.pdf))

### La orgía perpetua

La siguiente es una apretada síntesis de algunos capítulos del texto. Se sugiere la atenta lectura del material original que se encuentra en las cajas y en soporte digital a disposición del estudiante. Por otro lado, ni esta síntesis, ni la lectura de Vargas Llosa tendrían sentido sin la lectura de la obra de Flaubert.

Vargas Llosa en su estudio crítico *La Orgía Perpetua* observa que *Madame Bovary* puede ser leída en muchos sentidos: como una novela prohibida en su época y enjuiciada (como el *Ulises* o *Lolita*), como un libro que delinea el confinamiento de la mujer casada en el siglo 19, como un libro que influyó toda la novelística sucesiva, como un libro que traiciona la personalidad del autor, como su fetichismo por los zapatos.

Pero hay algo más, digno de interés. Se trata de la pasión por la lectura que tiene su protagonista. A menudo se ha puesto en paralelo ese desmedido amor por la lectura de Emma Bovary y el del *Quijote*, que de modos diferentes llevan a la destrucción de sus vidas. Al fin y al cabo, Emma muere suicida por haber tratado de vivir su vida como si hubiera sido la protagonista de una novela y es la locura de esta búsqueda la que se transparenta en el estilo de Flaubert al burlarse de ella.

De este modo, el autor parece delinear aspectos de su propia persona además de otras tantas personas reales de las que sacó datos. En verdad, Flaubert explica en sus cartas que *Madame Bovary* fue pensada a partir de los datos de la vida y a partir de sí mismo. “Me diseccioné a mí mismo para ello” escribió alguna vez.

Emma Bovary se ve desilusionada por la literatura, pues en su búsqueda de éxtasis y trascendencia, se enamora perdidamente de un joven y luego de un cobarde, ignorando a su marido y su hijita que la adoran. Busca siempre algo que está más allá, más alto, una vida más espiritual que la que puede tener como la esposa de un médico rural, y en esta búsqueda solo encuentra su autodestrucción. Tal vez lo que nos conmueva aun hoy en día es justamente esa búsqueda de algo auténtico: que su vida tenga un sentido, que haya una trascendencia.

Para Vargas Llosa, en *Madame Bovary* vemos los primeros signos de alienación que un siglo después se observan en hombres y mujeres de las sociedades industriales (sobre todo las mujeres, obligadas a ese tipo de vida que les toca vivir). El drama de Emma es el abismo entre la ilusión y la realidad, la distancia entre el deseo y la satisfacción.

Tal vez nos identificamos con Emma porque sentimos también ese vacío en el centro de las cosas, vacío que tratamos de llenar con libros, fantasías, sexo, objetos, sentimiento que es el de la condición humana en el mundo moderno. El mismo Flaubert escribió a su amiga en 1858: “Un modo de tolerar la existencia es perderse en la literatura como en una orgía perpetua” de ahí el título de Vargas Llosa, más que admirador amante de la obra de Flaubert.

Charles Bovary es un médico rural, que luego de un matrimonio desgraciado que culmina con la muerte de su esposa, se casa con la hija de un paciente. Emma está ansiosa por dejar la sucia granja de su padre pero encuentra que el matrimonio es menos romántico y satisfactorio de lo que esperaba.

Charles es presuntuoso y ya un hombre maduro. En su trabajo no es demasiado capaz, y Emma, a medida que transcurre el tiempo, comienza a no soportar los defectos que va observando en él. Terrible crítica al movimiento anterior y a un cierto tipo de profesión es el episodio de la operación que realiza Bovary a un chico con un pie deforme que termina en gangrena y amputación.

Disgustada por lo que ve, Emma desarrolla una relación con un joven abogado, León Dupuis, con el que no mantiene relaciones, de lo que se arrepiente cuando él deja el pueblo. Conoce luego a Rodolphe Boulanger, un rico propietario de tierras, que seduce a Emma como pasatiempo. Tienen un breve y apasionado romance. Cuando Boulanger la abandona, Emma vuelve a León, a quien encuentra en Rouan, luego de reponerse de la pérdida de su anterior amante. Se endeuda para poder viajar a verlo y gasta más de lo que debe en regalos para él y objetos y vestidos para ella, hasta terminar con todo el dinero de la familia. Sabiendo que su marido descubrirá su affaire al descubrirse su real situación financiera, Emma se suicida.

## El estilo Indirecto Libre

El estilo indirecto libre de Flaubert, abrió una puerta hacia la subjetividad del personaje y permitió por primera vez representar la vida en la mente. En *Madame Bovary* este sistema es empleado casi siempre para mostrar cómo, a partir de un estímulo cualquiera de la realidad, la mente humana rescata a través de la memoria experiencias extintas, cómo toda sensación, sentimiento o hecho profundamente vivido no es algo aislado, sino la apertura de un proceso al que el recuerdo, a lo largo del tiempo, irá añadiendo sentidos y significaciones según sobrevengan nuevas experiencias. La memoria aparece como indeleble, y empecinada contra el tiempo, recobrando a partir de cada nuevo incidente lo ya vivido es algo constante en *Madame Bovary*, y en este aspecto, el libro resulta un antecedente de la prodigiosa aventura de Proust.

El estilo indirecto libre, elimina el nexa “dijo que” entre el narrador y el personaje. El lector oye la voz del narrador, pero éste se acerca a la visión del personaje. A veces el acercamiento es tal que hay una gran ambigüedad entre narrador y personaje. En Flaubert se observa la tercera persona, pero es un narrador omnisciente, que participa de la visión de todos los personajes de la novela.

## Sobre el proceso a su obra

Flaubert comienza a escribir *Madame Bovary* en 1851 y lo termina de 1856. Originalmente apareció en la *Revue de Paris*, 1856–57. En 1857 se inicia un proceso judicial contra la más conocida de sus obras. Lo que sigue es un extracto de las actas del proceso:

“Se la llama Madame Bovary, pueden uds. darle otro título y llamarla con justicia Historia de los adulterios de una mujer de provincia. Señores—... Luego de las citaciones vendrá la incriminación que lleva a dos delitos: ofensa a la moral pública y ofensa a la moral religiosa.

La ofensa a la moral pública está en los cuadros lascivos que pondré bajo vuestros ojos, la ofensa a la moral religiosa en las imágenes voluptuosas mezcladas con las cosas sagradas. Llego a las citaciones: Seré breve, pues ustedes leerán la novela entera. Me limitaré a citar cuatro escenas o mas bien cuatro cuadros. La primera, es la de los amores y de la caída con Rodolphe; la segunda la transición religiosa entre los dos adulterios; la tercera, la caída con Leon, su segundo adulterio y en fin la cuarta, que quiero citar es la muerte de Madame Bovary”.

La conclusión del proceso sin embargo fue un triunfo para Flaubert, proceso que además, como todo lo prohibido le trajo reconocimiento del público y de los círculos intelectuales. “Puesto que no se ha establecido fehacientemente que Pichat, Gustave Flaubert y Pillet sean culpables de los delitos a ellos imputados, el tribunal los libera de la demanda contra ellos y los deja libres de culpa y cargo”.

## Los cuatro tiempos de la Novela

Vargas Llosa observa en su *Orgía Perpetua* el uso de cuatro tiempos diferentes en la obra: El tiempo es un discurrir heterogéneo en *Madame Bovary* y el autor peruano los divide de la siguiente manera:

- 1 Tiempo singular o específico: El narrador es categórico en sus aseveraciones, no dudamos de esa realidad ficticia. Alcanza dinamismo y agilidad, porque es el tiempo privilegiado de la acción “Acaba de recibir la legión de honor”
- 2 Tiempo circular o la repetición: Su carácter repetitivo y una naturaleza abstracta, escenas que indican la costumbre uso del imperfecto del indicativo, que muchos críticos consideran el tiempo flaubertiano por excelencia. Sintetiza series de acciones, que reflejan la duración, pero también este tiempo es el de la reflexión, el de los estados de ánimo, motivaciones que llevan luego a hechos bruscos.
- 3 El tiempo inmóvil o la eternidad plástica.: La acción desaparece en algunos pasajes. El tiempo es el presente de indicativo, como por ejemplo el comienzo de la segunda parte. Es el tiempo de la descripción, de las cosas y el mundo exterior, el que le da a la novela su espesor físico. Pero también es el tiempo de los principios éticos, estipulados por el narrador, intemporales.
- 4 El tiempo imaginario: Otro plano de la novela compuesto de personas, cosas y sitios cuya existencia es únicamente subjetiva. No están inmersos en la cronología ficticia no ocupan espacio concreto sino que pertenecen a la fantasía de los personajes, son seres soñados o inventados. Homais pensando en las catástrofes de su farmacia, o Emma trasladándose a París con un plano y entrecerrando los ojos.

■ Vargas Llosa (2011)

*La orgía perpetua*. Madrid: Santillana.

## EL TEXTO NARRATIVO

José Pozuelo Yvancos “Estructura del texto narrativo” en *Teoría del lenguaje literario*.

### Historia y discurso

La *narratología* es la ciencia general del relato, es autónoma y ambiciosa porque su objeto atraviesa la mayor parte de las realizaciones de nuestra cultura. Según Barthes, pocos textos no contienen un relato. La narratología intenta aislar sus características generales.

La lengua literaria utiliza procedimientos sistemáticos comunes del *discurso narrativo* como la *perspectiva*, la *voz*, el *tiempo*, las *descripciones*, es decir la organización del material. En este sentido, encontraremos distintas posturas teóricas que otorgarán nombres particulares a la *historia* y el *discurso*. Pozuelo Yvancos margina el material narrativo o la *Historia* que entiende como un acontecimiento que renace siempre en forma de discurso: “El discurso crea la realidad, ordena y organiza la experiencia del acontecimiento” (Pág. 227).

Por su parte, Genette va a hablar de “mimesis y poesis”, entendiéndolas como “La imitación– mimesis– de la realidad adviene en Literatura en forma de POIESIS, creación y organización artística del discurso. Por ello, la Poética es la ciencia de los discursos, de los modos de imitación de la realidad”. ( Pág. 227).

Por otro lado, Tomachevski habla de “trama y argumento”.

- Trama: conjunto de acontecimientos vinculados entre sí que se comunican a lo largo de la obra. Orden natural, orden cronológico o causal.
- Argumento: se opone a la trama. Aunque está constituido por los mismos acontecimientos estos se disponen con arreglo al orden en la obra.
- La trama se muestra como el conjunto de los motivos considerados en su sucesión cronológica y en sus relaciones causa a efecto; es lo que ha ocurrido.
- El argumento es el conjunto de esos motivos en otra disposición; es el modo en que el lector se ha enterado de lo sucedido.
- Una trama puede ser objeto de discursos diferentes.

Vladimir Propp se interesa por los motivos y la constitución de la trama o historia en los cuentos maravillosos rusos. Habría para el autor una morfología descriptiva que señala la existencia de treinta y una funciones y siete ejecutores de esas acciones de la intriga. A continuación veamos las funciones de las que habla este teórico.

- 1 Alejamiento. Uno de los miembros de la familia se aleja.
- 2 Prohibición. Recae una prohibición sobre el héroe.
- 3 Transgresión. La prohibición es transgredida.
- 4 Conocimiento. El antagonista entra en contacto con el héroe.

- 5** Información. El antagonista recibe información sobre la víctima.
- 6** Engaño. El antagonista engaña al héroe para apoderarse de él o de sus bienes.
- 7** Complicidad. La víctima es engañada y ayuda así a su agresor a su pesar.
- 8** Fechoría. El antagonista causa algún perjuicio a uno de los miembros de la familia.
- 9** Mediación. La fechoría es hecha pública, se le formula al héroe una petición u orden, se le permite o se le obliga a marchar.
- 10** Aceptación. El héroe decide partir.
- 11** Partida. El héroe se marcha.
- 12** Prueba. El donante somete al héroe a una prueba que le prepara para la recepción de una ayuda mágica.
- 13** Reacción del héroe. El héroe supera o falla la prueba.
- 14** Regalo. El héroe recibe un objeto mágico.
- 15** Viaje. El héroe es conducido a otro reino, donde se halla el objeto de su búsqueda.
- 16** Lucha. El héroe y su antagonista se enfrentan en combate directo.
- 17** Marca. El héroe queda marcado.
- 18** Victoria. El héroe derrota al antagonista.
- 19** Enmienda. La fechoría inicial es reparada.
- 20** Regreso. El regreso al reino, sin ser reconocido.
- 21** Fingimiento. Un falso héroe reivindica los logros que no le corresponden.
- 22** Tarea difícil. Se propone al héroe una difícil misión.
- 23** Cumplimiento. El héroe lleva a cabo la difícil misión.
- 24** Reconocimiento. El héroe es reconocido
- 25** Desenmascaramiento. El falso queda en evidencia.
- 26** Transfiguración. El héroe recibe una nueva apariencia.
- 27** Castigo. El antagonista es castigado.
- 28** Boda. El héroe se casa y asciende al trono.

Diversos nombre, las mismas categorías

Propp	Souriau	Greimas
Heroe	Fuerza temática orientada	Sujeto
Bien amado o deseado	Representante del Bien deseado, del valor orientado	Objeto
Donador o proveedor	Árbitro atribuidor del Bien	Destinador
Mandador	Obtenedor virtual del Bien	Destinatario
Ayudante	Auxilio, reduplicación de una de las fuerzas	Ayudante
Villano o agresor	Oponente	Oponente
Traidor o falso héroe	***	Oponente

Barthes y los niveles operacionales

**a** el de las funciones: estudio de los hechos de la historia desde el punto de vista de su lógica causal-temporal.

**b** el de las acciones: estudio de los hechos dese el punto de vista de su sintaxis actancial

**c** el de la narración: estudio de la comunicación narrativa o relaciones entre el dador del relato y el destinatario del relato.

-El tercer nivel (c) es el “discurso” noción que permite aislar la organización estructurante y estilísticamente pertinente de la narración. (cómo se ofrece una historia, modalidades de enunciación y de recepción).

Según Bal

Discurso		Historia	
Alguien	cuenta	A alguien	Una historia
Narrador	Aspectualidad	Receptor	Acontecimientos o funciones
	Modalidad		Lógica causal
	Voz		espacio
	Temporalidad		Personajes

En el cuadro se ve la definición: el discurso abarca a alguien (problemática del narrador), que cuenta (dispone los acontecimientos en un orden, con una duración, desde uno o mas puntos de vista) a alguien (problemática del receptor narrativo)

Genette distingue:

- Historia : conjunto de acontecimientos contados
- Relato: el discurso u objeto, oral o escrito que los cuenta.
- Narración: acto de contar, la actividad que produce el discurso o relato.
- Y Chatman:
  - **Historia (contenido):** eventos existentes, acciones, acontecimientos, personajes, ambientes. Formas de contenido. Objetos, conjunto de seres reales o imaginarios que pueden ser imitados por un medio narrativo. Sustancia del contenido.
  - **Discurso (expresión):** Estructura de la transmisión narrativa (localización, modalidad, tiempo, etc). Forma de la expresión. Manifestación material (Verbal, cinematográfica, coreográfica, pantomímica). Sustancia de la expresión.

Ventajas de concebir la narrativa como estructura semiótica.

- 1 Como en la teoría del signo, tiene dos caras. Ello obliga a considerar el contenido como una situación de discurso que solo a través del discurso puede percibirse.
- 2 La segunda ventaja: concibe la narrativa como una ciencia general del relato que puede manipular diferentes sustancias o materiales: palabra, banda sonora, film, etc. Lo literario es un medio.

## El pacto narrativo

El discurso narrativo de un relato es siempre una organización convencional que se propone como verdadera. En la ficción se suspenden las condiciones de verdad referidas al mundo real. Al abrir el libro, como *Alicia a través del espejo*,<sup>14</sup> se produce un contrato denominado “pacto narrativo”. Este pacto define el objeto (novela, cuento, etc) como verdad y en virtud del mismo el lector aprehende y respeta las condiciones de enunciación / recepción que se dan en el texto.

**Autor real–lector real.** Hay una realidad empírica que con nombres y apellidos es el **autor del texto**. Se comporta como “quien existe” y su relación es la de producción de una obra que se da a leer a otra instancia: EL LECTOR REAL. El análisis de las relaciones de este nivel es *sociológico (productor/consumidor)*. Es un nivel externo a la inmanencia textual

**Autor implícito no representado:** Para Booth el autor implícito es tanto el segundo yo del autor (habría una distancia irónica de ocultación) como la “imagen de autor” tal como esta puede ser deducida de la lectura. Para Segre “Es el autor tal como se revela en la obra, depurado de sus rasgos reales y caracterizados por aquellos que la obra postula” Para Pozuelo Yvancos es preciso deshacer esta ambigüedad y postula para el autor implícito no representado la imagen del autor construida por el texto y deducida por el lector. Es una idea de autor. Es un fenómeno sometido a la reconstrucción que el lector ejerce de tal imagen.

14- Se refiere a la novela de Lewis Carroll.

**El lector implícito no representado:** En el plano de la recepción hay que hacer la distinción entre lector real y lector implícito. Pozuelo Yvancos dirá primero que es un lector que el texto necesita para su existencia. Es una construcción virtual o ideal, perteneciente al código no narratológico (por eso en su cuadro entra en el espacio en raya discontinua).

**Autor implícito representado:** Ya en la codificación narratológica es una de las instancias que el propio texto instaure y defina como tales. Este autor es la figura que en el texto aparece como responsable de su escritura, como autor de la misma, es *Cid Hamete* autor del *Quijote*, el responsable que el relato indica de la escritura autoría del mismo.

**El lector implícito representado:** es el lector que el texto ofrece como tal, es inmanente. Es el *tú* al que el texto está dirigido y con el que el *yo* dialoga. Hay una dificultad en distinguir lector implícito representado y narratario.

**Narratario:** Pozuelo Yvancos designa exclusivamente como narratario al receptor inmanente y simultáneo de la emisión del discurso y que asiste, dentro del relato, a su emisión en el instante mismo en que éste se origina. No aparece como lector, sino como constructor de colaboración comprometido con la emisión. Ejemplo: El *nos*.

## El narrador. Las figuras de la narración

El narrador es figura central en una teoría del relato y es el objeto de la principal actividad en el pacto de comunicación narrativa. Pozuelo Yvancos define narrar como administrar el tiempo, elegir una óptica, optar por una modalidad (diálogo, narración pura, descripción); en suma, realizar un argumento como composición artística o intencionada de un discurso sobre las cosas.

Todorov y Genette han ordenado metódicamente los problemas discursivos en torno a cuatro grandes categorías:

- a** El aspecto, focalización o manera en que la historia es percibida por el narrador.
- b** La voz o registro verbal de la enunciación de la historia.
- c** El modo o tipo de discurso utilizado por el narrador para hacernos conocer la historia (*showing/telling* –mostrar/decir–, narración /descripción, etc.)
- d** El tiempo o relaciones entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso o narración

## Aspecto o focalización:

Dice Todorov:

“Al leer una obra de ficción no tenemos una percepción directa de los acontecimientos que describe. Al mismo tiempo observamos, aunque de manera distinta, la percepción que de ellos tiene quien los cuenta. Es a los diferentes tipos de percepción reconocibles en el relato a los que nos referiremos con el término aspectos del relato (tomando esta palabra en una acepción próxima a su sentido etimológico, es decir ‘mirada’.

Más precisamente, el aspecto refleja la relación entre un él (de la historia) y un Yo (del discurso)”.

La pregunta que el aspecto fija es:

¿Quién ve los hechos?, ¿Desde qué perspectiva los enfoca? Se trata de un viejo problema de la narrativa: el foco de la narración. Según Pozuelo Yvancos la perspectiva, foco o aspecto es el pilar fundamental de la estructura narrativa. Cada novela puede adoptar un ángulo de visión muy diferente; es más, cada narrador en una misma novela puede ofrecer la realidad desde una posición.

## La voz: ¿Quién habla o dice? El narrador

El narrador como categoría narrativa asume el papel de sujeto de la emisión comunicativa y su función esencial es la de contar. Es posible clasificar al narrador, por lo tanto es importante reconocer su participación en la narración, por lo que Pozuelo Yvancos determina dos tipos:

■ **Narrador homodiegético:** Es el que forma parte de la historia que cuenta. Usa la primera y segunda personas gramaticales. Puede ser: *protagonista* (cuenta su propia historia, el relato es personalizado y subjetivo. El narrador y el protagonista son lo mismo) o *testigo* (cuenta la historia de otro personaje con quien está relacionado. El relato es personalizado pero no tan subjetivo).

■ **Narrador heterodiegético:** Es el que no forma parte de la historia y cuenta los hechos desde fuera. Generalmente emplea tercera persona gramatical. Tiene mayor objetividad y distanciamiento respecto al relato.

#### Focalizaciones

Focalización	Tipo	Información	Relato
Focalización cero	Omnisciencia	El narrador sabe más que el personaje	Predominó en el siglo XIX
Focalización Interna	Narrador Personaje	El narrador sabe lo mismo que el personaje	Preferente en el siglo XX
Focalización externa	Narrador Objetivista	el narrador sabe menos que el personaje	Novela objetivista siglo xx

### Relación tiempo–voz narrativa

Genette contempla los siguientes tipos de narración de acuerdo al tiempo–voz:

- **Narración ulterior:** tiempo pasado con respecto a la voz. Es la forma clásica y más común.
- **Narración anterior:** relato predictivo, generalmente en futuro, pero también en presente. Se halla en relatos proféticos, oníricos, anticipaciones.
- **Narración simultánea:** relato en presente en relación a la acción.
- **Narración intercalada:** entre los momentos de la narración. Se suele dar en el relato epistolar.

### Niveles Narrativos

“La enunciación de una historia, homodiegética o heterodiegética, sea cual sea el tiempo en que se realice, no supone invariabilidad. A menudo un relato implica diferentes historias que pueden nacer unas de otras y con diferentes narradores. Dentro de un relato pueden darse cambios de narración y de situaciones narrativas”. (Pág. 249).

#### Niveles según Genette

- **Extradiegético:** comienza el relato con el acto narrativo.
- **Intradiegético:** relato que nace dentro de él, también se lo puede llamar diegético.
- **Hipodiegético o Metadiegético:** relato en segundo grado dependiente del extradiegético.

#### Funciones de la Hipodígesis según Rimmon

- **Función anticipatoria:** adelanta hechos o situaciones del relato que se incrustan.
- **Función explicativa**
- **Función temática:** analogía, similitud, contraste.

### Modalidad

Cuando hablamos de la modalidad debemos preguntarnos ¿Cómo se reproduce verbalmente lo acontecido, qué discurso verbal origina? El modo es una categoría que incluye o abarca la perspectiva en la que el relato puede proporcionar al lector más o menos detalles de manera más o menos directa. La modalidad tiene en cuenta el modo de contar los hechos, las palabras usadas en la narración. Veamos las categorías:

#### 1 Los tipos de discurso verbal (través de los cuales se trasmite lo acontecido).

- Lo polifónico, según Bajtín.
- El vínculo entre narrador y personajes, los diálogos.
- El vínculo entre el lenguaje del narrador y el lenguaje de personaje.

- Tipologías, géneros opuestos: diegesis/mímesis.

Tipologías desde el punto de vista del narrador:

- Sumario diegético.
- Sumario menos puramente diegético.
- Discurso indirecto parcialmente mimético.
- Discurso indirecto libre – característico del siglo XIX
- Discurso directo.
- Discurso directo libre.

## 2 Narración y descripción

Son dos elementos que se encuentran en el interior de la narración, es decir, son recursos inmanentes de la actividad narrativa. Son anotaciones sobre objetos o personajes que los situarán en el espacio, delimitarán algún rasgo, describirán en suma sus propiedades. Se trata objetos y personajes contemplados en su espacialidad.

Según Hamon, la descripción:

- Forma un todo autónomo, un bloque semántico.
- Está más o menos separada de la narración como tal.
- Se inserta libremente en el relato.
- Está desprovista de signos o marcas específicas.
- No está sujeto a ningún a priori en cuanto forma y disposición.

**Funciones de la descripción:** Demarcativa, Retardataria, Decorativa, Simbólica o explicativa.

## Tiempo y relato

Es posible poder identificar el tiempo tanto de la historia como el del relato; el del primero comprende todo hecho que sucede en un orden-lógico-temporal, tiene un ritmo de desarrollo y una frecuencia; el del segundo, involucra todo discurso que organiza, administra y manipula, de alguna forma, el tiempo de la historia y crea una nueva dimensión temporal.

### Relación de ambos tiempos:

- Orden temporal
  - a Anacronía o analepsis
  - b Prolepsis o anacronía
- Duración temporal
- Sumario o resumen
- Escena
- b Por elipsis

b Pozuelo Yvancos, José

“Estructura del texto narrativo” en *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra. 2000.

## Actividad 11

- 1 Explicar cómo y dónde se pueden observar los temas del Realismo en *Madame Bovary*.
- 2 Extraer ejemplos de *Madame Bovary* de dos de los tiempos narrativos que plantea Vargas Llosa.

## UNIDAD 4

### APROXIMACIONES A LA POESÍA

El material que presentamos a continuación fue elaborado en el año 2009 por los entonces adscriptos de Introducción a la Literatura Gabriela Román y Diego Godoy. Su fin era y aún es dar un pantallazo de los conceptos básicos del discurso poético para que el alumno que ingresa a la carrera pueda comprender y adquirir nociones con las que se encontrará en el cursado de las literaturas I (Literatura Argentina, Literatura Española y Literatura Latinoamericana). Además, este recopilado oficia como material de consulta para dichas cátedras.

#### El discurso poético

Conceder, junto a Todorov, que existen *géneros del discurso* y no simplemente aquella división tripartita clásica nos permite asumir la permeabilidad y laxitud propias de los modos expresivos utilizados en la comunicación. Dentro de ellos, la expresión artística literaria conformaría lo que Bajtín reconoce como *género secundario*. Hablar, a partir de estas concepciones, de *géneros del discurso* (o *discursivos*) nos proporciona un campo de abordaje mediante el cual los géneros adoptados por la literatura se reconocen por una situación comunicativa determinada, donde la expresión artística puede admitir o no juicios críticos o de valor, al ser puestos a disposición de un receptor que asume el marco comunicativo del arte.

Es así que desde esta perspectiva podemos presentar el *discurso poético* como la consumación de un lenguaje cuyas pretensiones de flexibilidad y riqueza (por contraste con un tipo de lenguaje “normal”) profundizan y explotan, en mayor o menor medida, los recursos fónicos, léxicos, sintácticos y semánticos de que dispone el poeta. Esto nos posibilita abarcar tanto la llamada “poesía épica” como los “poemas en prosa” (tal cual los inaugurara Baudelaire), incluyendo el “verso libre” y los “poemas visuales” de las vanguardias históricas, además de los relatos y divagaciones versificadas por los poetas “beat” (o circunscribir acaso al estudio todo el acervo de refranes, proverbios o aforismos de una lengua). En fin, el discurso poético conjuga la vehemencia de aquellos recursos o trabaja más hondamente sobre alguno de ellos. En todo caso, quien juzga estas cuestiones es siempre responsable de enmarcarlo en una esfera de praxis donde los alcances tienen un límite determinado: el de la literatura misma, con todo lo que esto implica (es decir, desde el poeta y su presentación hasta la acción de instituciones como la academia o las editoriales; incluyendo la propia respuesta de los lectores).

Hemos referido al discurso poético en términos que incorporan un tipo particular que será objeto de este trabajo: la *poesía métrica*. Con esto no pretendemos soslayar la importancia de los demás tipos de producciones poéticas, sino atenernos al análisis de lo que, dentro de este gran género discursivo, presenta mayor cantidad de cualidades formales susceptibles, por tanto, de un examen más riguroso.

## Ritmo

El término *ritmo* proviene del griego *rhythmós* y significa movimiento reglado o medido. A partir de esta idea de movimiento vamos a pensar el ritmo como el resultado de la alternancia de una combinación de elementos fónicos–lingüísticos, retóricos o métricos, utilizados en un texto de cualquier género; es decir, en prosa o en verso. En este sentido, el movimiento rítmico gira en torno a la situación y reiteración de vocales y consonantes; al dinamismo y estatismo que se derivan del aspecto verbal; a las modalidades oracionales; las vivacidades de las antítesis y de algunos juegos de palabras; etc.

El verso, en su estructura sonora, está compuesto de un lenguaje en el cual intervienen diversos factores: “la cantidad o duración de los sonidos articulados, el tono o altura musical con que se emiten, y la intensidad o energía espiratoria; (...) elementos [que] no siempre coinciden en los mismos sonidos o sílabas” (Lapesa. 1971:58). Por lo tanto, debemos reconocer que diferentes lecturas y lectores pueden conducir a resultados rítmicos distintos; sobre todo si tenemos en cuenta que gran parte de las características que hacen al ritmo se derivan, como indica Tomachevski, de las “cualidades articulatorias de la pronunciación”. (Tomachevski, 2008: 161).

En el caso particular del discurso poético, señalamos que el ritmo es anterior al verso (por su dependencia de un lenguaje “normal”, de género primario); aunque debemos decir que esto es válido en mayor medida para el verso libre o la prosificación, ya que la sumisión rítmica del verso métrico (medido) puede determinar asimismo los intervalos que componen los *períodos rítmicos* y que escapan a esta medida. Así, debe hacerse una distinción fundamental: la medida de un verso no es la medida de un período rítmico, tal como lo advierte Navarro Tomás.

Para determinar la duración de los períodos entre versos, es necesario reconocer los *acentos rítmicos*. Un acento rítmico corresponde a un apoyo de intensidad que se ejerce sobre una sílaba en la lectura o recitación. En castellano, los acentos rítmicos nunca se encuentran en sílabas contiguas; también es regla que el último apoyo de ritmo recae en la penúltima sílaba del verso. Por esto, distinguiremos dos tipos de períodos rítmicos:

*Período rítmico interior*: la parte del verso que abarca desde la sílaba que recibe el primer acento rítmico hasta la sílaba que precede al último apoyo.

*Período de enlace rítmico*: comprende desde el último acento del verso, incluyendo la pausa final, hasta la sílaba precedente al primer acento del verso siguiente.

Sen /tírlo y presentírlo en la tor/ túra  
fe /líz de ser Quiróga, una lo/ cúra  
cuerda y fa /tál, un lárigo desa/ liénto

(Gustavo García Saraví: “Horacio Quiroga II”)

Según otra postura acerca del ritmo, Platas Tasende y Lapesa Melgar hablan de un “ritmo versal” que resulta de la distribución de los acentos métricos *en el verso*. El papel de los acentos es muy importante en la *métrica silábica*, pues de ellos depende el ritmo del verso. Como leyes generales se señalan dos: 1ª) todo verso lleva acento rítmico en la penúltima sílaba métrica. 2ª) los acentos rítmicos no pueden caer en sílabas consecutivas. Andrés Bello, en 1938 registró el concepto de verso acentual en la ortografía y métrica de influencia española e hispanoamericana manteniendo en el fondo los mismos moldes del verso clásico.

## Verso y Métrica

En este apartado desarrollaremos sucintamente los conceptos de verso, versificación, métrica y metro como elementos interconectados en las frases poéticas.

El **verso** puede ser considerado una *unidad métrica* delimitada por pausas y acentos, que se une a otros para formar estrofas o series; además, constituye un efecto estético y factor organizador del ritmo en la poesía. Esto último nos permite pensar que esos períodos discursivos actúan como uno de los rasgos diferenciadores de la lengua poética, cuyo contenido se compone de imágenes y sentido; de esta manera, el discurso

poético se aleja del habla cotidiana en tanto ésta resulta evocadora de caracteres de la prosa. Tomachevski observa que los versos *nos impresionan, por su sucesión, como una repetición organizada en su sonoridad, como un carácter “rítmico” o “poético” del discurso.*

Al interior de los versos, las unidades rítmicas se definen por el agrupamiento de sílabas fuertes o débiles –también denominadas acentuadas e inacentuadas.

Entendemos la **versificación** como la técnica *que consiste en organizar el discurso en unidades de cómputo silábico fijo y ritmos muy marcados.*

## El conteo silábico

Existe una disciplina denominada **Métrica**, que se encarga de estudiar la composición de los versos, sus medidas, sus licencias, sus pausas y sus periodos rítmicos. La métrica advierte que los versos obedecen a una estructura llamada **metro**; pero, ¿qué es el metro? Boris Tomachevski lo define como la representación de la norma a la que obedece la lengua poética, aspecto que la distingue de la prosa narrativa. El metro puede ser pensado como la medida que nos permite indicar la igualdad de los segmentos entonacionales, es decir, los versos. Su finalidad es extraer la organización convencional que ejerce el sistema.

El metro, sistema canonizado que nos ayuda a tener en cuenta la capacidad fónica propia de las unidades del verso, nos obliga por sus funciones a destacar el sistema métrico, a escandir (...) revela la ley de construcción utilizada en esos versos. La escansión es obligatoria. (Tomachevski. 2008:159).

En los versos, el metro determina la medida de cada periodo rítmico a partir de un procedimiento que, según los críticos, se denomina “escansión”, “declamación” o “cómputo de sílabas”. Esto se refiere a la idea de medir la cantidad de sílabas que contiene un verso, dado que *cada sílaba fonética constituye una sílaba métrica.*

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Yo –	soy –	ar–	dien–	te,	yo –	soy–	mo–	re–	na,
yo –	soy –	el–	sím–	bo–	lo –	de–	la–	pa–	sión...

(Gustavo Adolfo Bécquer: *Rimas*)

Hay una regla que indica determinar el número de sílabas a partir del acento propio de la última palabra del verso; entonces:

- si la palabra final del verso es grave no se modifica el cómputo silábico:

Fuente de gran maravilla 8 sílabas  
y jardín de dulce olor. 8 sílabas

(Alfonso Álvarez de Villasandino, “Sevilla”)

- si la palabra es aguda se suma una sílaba más:

Anoche, cuando dormía, 8 sílabas  
soñé, ¡bendita ilusión! 7+1= 8 sílabas  
que un ardiente sol lucía. 8 sílabas  
dentro de mi corazón. 7+1= 8 sílabas

(Antonio Machado, “Anoche, cuando dormía”)

- si es esdrújula, resta una sílaba a la última palabra:

Y en la clara tarde 6 sílabas  
 me enseñó sus lágrimas 7-1= 6 sílabas  
 abril florecía 6 sílabas  
 frente a mi ventana 6 sílabas  
 fue otro abril alegre 6 sílabas  
 y otra tarde plácida. 7-1= 6 sílabas

(Antonio Machado, "Las dos hermanas")

### Licencias poéticas:

Hay casos de versos en que las sílabas gramaticales no coinciden con las sílabas fónicas; esto es porque al interior de los versos aparecen determinadas *licencias poéticas*. Éstas son permisiones que se atribuye el poeta para hacer coincidir el conteo de sílabas de los versos. Las mismas pueden ser clasificadas de la siguiente manera:

- **Sinalefa:** enlace de dos vocales situadas una al final de una palabra y otra al comienzo de la palabra siguiente, por ejemplo se unen dos vocales iguales en una sola sílaba: "nadie **es** así"; también pueden unirse dos vocales diferentes o grupos de tres, cuatro, cinco y seis vocales progresivas, por ejemplo: "Sor-do, **feo, ambicioso, desmañado**" (Gustavo García Saraví). No es obstáculo para la sinalefa la interposición de una *h* dado que es un signo gráfico sin sonido. Es tendencia normal del castellano la recurrencia a la sinalefa dentro del uso oral.
- **Hiato:** el hiato es la figura contraria a la sinalefa, y permite al poeta separar vocales contiguas entre dos palabras una que finaliza en vocal y otra que comienza. Si bien maneja la misma noción, el hiato como licencia no es el mismo que el hiato ortográfico (el cual separa vocales que no corresponden a una misma sílaba, y está por ello ligado a los conceptos ortográficos de diptongo y triptongo).
- **Sinéresis:** se origina cuando vocales contiguas interiores de palabra –que de ordinario están en hiato– aparecen reducidas a una sola sílaba: "aé-rea".
- **Diéresis:** se da en la escansión de las vocales en diptongo pronunciándolas con hiato, ambas licencias son permitidas: "su-er-te".

Lapesa Melgar resalta que tanto la *sinéresis* como la *diéresis* deben respetar que el verso no cambie su pronunciación correcta. Hay que subrayar también que, más allá de la escansión ideal que permite al poeta ubicar su composición dentro de un tipo histórico, el conteo silábico que atiende a las licencias poéticas depende en gran medida de la lectura posible en cada caso.

Siguiendo la medida silábica, los versos métricos castellanos pueden dividirse en dos grandes grupos:

- **Verso de arte menor:** verso de ocho o menos sílabas.
  - Monosílabos: se componen de una sola sílaba.
  - Bisílabos: se componen de dos sílabas.
  - Trisílabos: de tres sílabas.
  - Tetrasílabos: de cuatro sílabas.
  - Pentasílabos: de cinco sílabas.
  - Hexasílabos: de seis sílabas.
  - Heptasílabos: de siete sílabas.
  - Octosílabos: de ocho sílabas.
- **Verso de arte mayor:** versos de nueve sílabas en adelante.
  - Eneasílabos: de nueve sílabas.
  - Decasílabo: de diez sílabas.
  - Endecasílabo: de once sílabas.

- Dodecasílabo: de doce sílabas.
- Tredecasílabo: de trece sílabas.
- Tetradecasílabo o alejandrino –con hemistiquios iguales– : de catorce sílabas.
- Pentadecasílabo: de quince sílabas.

Los versos largos, de más de once sílabas, suelen estar compuestos de dos grupos silábicos más cortos denominados *hemistiquios*, (según Lapesa Melgar, *verso de pie quebrado*); estos hemistiquios se encuentran separados por una pausa central, que en general nunca dividen las palabras y siguen la misma norma del verso común en lo que atañe a la rima en los casos en que presentaren. Un gran ejemplo de composición en hemistiquios es el *Poema del Cid*, tal como nos ha sido legado por Per Abbat.

Alli pienssan de aguijar, / alli sueltan las riendas.  
A la exida de Bivar / ovieron la corneja diestra  
y entrando a Burgos / ovieron la siniestra.  
Meçio mio Çid los ombros / y engrameo la tiesta...

(Anónimo: “Poema del Cid”, cantar I, tirada 2)

Yo persigo una forma / que no encuentra mi estilo,  
botón de pensamiento / que busca ser la rosa...

(Rubén Darío, en *Prosas Profanas*)

## Rima y Estrofa

### Rima:

La rima es considerada la igualdad total o parcial de sonidos finales entre dos o más versos a partir de la última vocal acentuada. En este sentido, es importante tener en cuenta que la igualdad es particularmente fónica y no gráfica, por tanto riman *rosa* y *poza*. Los estudiosos del discurso poético reconocen dos tipos de rimas:

- **Rima asonante, imperfecta:** la rima se produce por la igualdad solamente de sonidos vocálicos a partir de la última vocal tónica de las palabras finales de verso.
- **Rima consonante, perfecta:** se da cuando encontramos igualdad de sonidos vocálicos y consonánticos a partir de la última vocal tónica de las palabras finales de verso.

Si tenemos en cuenta las combinaciones de estrofas en una composición poética, podemos reconocer los siguientes tipos de rima consonante:

- **Rima abrazada:** rima que se produce en grupos de cuatro versos según los modelos abba, o ABBA. (Redondilla y cuarteto)
- **Rima alternada o cruzada:** aquella que se usa en una composición cuyos versos pares tienen una rima y los impares otra: abab o, ABAB. (por ejemplo, cuarteta y serventesio).
- **Rima interna:** este tipo de rima solemos encontrar entre hemistiquios: entre los dos hemistiquios de un verso; entre el hemistiquio final de un verso y el primer hemistiquio del verso siguiente; entre todos los primeros hemistiquios y entre todos los segundos; o sin un orden determinado. (Véanse los ejemplos de *hemistiquio*).

Existen asimismo casos en que las series o estrofas se componen de un único tipo de rima, sea consonante o asonante; a este tipo de combinación se denomina **monorrimo** o **monorrima**.

Davan olor sovejo las flores bien olientes, A  
 refrescavan en omne las caras e las mientes; A  
 manavan cada canto fuentes claras, corrientes, A  
 en verano bien frías en invierno calientes. A

(Gonzalo de Berceo: "Los Milagros de Nuestra Señora")

### Estrofa:

La expresión rítmica de los versos se completa en la conformación de estrofas, que pueden definirse como una combinación de estructuras en las que se repiten versos de modo igual en toda una composición o fragmento. Según Navarro Tomás, la adopción de la rima en las estrofas facilitó un elemento valioso para la organización del verso en grupos subordinados a un orden metódico.

Lapesa Melgar nos propone una clasificación de estrofas que consideramos importantes para el estudio de la poesía.

- **Pareados:** estrofas de dos versos; surgen como estrofas independientes o como parte de agrupaciones complejas: *Por influjo del francés aparecen las series de pareados en poemas juglarescos españoles de la Edad Media en el siglo XIII y en nuestros escritores modernos.* (Lapesa. 1971: 88)
- **Terceos encadenados:** estrofas de tres versos endecasílabos. El primer verso rima con el tercero y el segundo con el primero y tercero de la estrofa siguiente.
- **Cuarteto:** estrofas de cuatro versos de arte mayor, riman el primero con el cuarto y el segundo con el tercero. (ABBA)
- **Serventesio:** estrofas de cuatro versos de arte mayor, riman alternadamente (ABAB).
- **Redondilla:** estrofas de cuatro versos de arte menor, riman el primero con el cuarto y el segundo con el tercero (abba).
- **Cuarteta:** estrofas de cuatro versos de arte menor, riman alternadamente (abab).
- **Quinteto:** estrofa de cinco versos de arte mayor.
- **Quintilla:** estrofa de cinco versos de arte menor, generalmente octosílabo con combinación de rima variable. Lapesa resalta tres condiciones empleadas en cuanto a la rima: 1. que no quede ningún verso libre. 2. que no rimen tres seguidos. 3. que los dos últimos no formen pareados. (Cf. Lapesa. 1971: 90).
- **Sextinas:** estrofas de seis versos de arte mayor, los cuales pueden rimar según los esquemas AAB CCB. En las sextinas predominan el final agudo en versos tercero y sexto.
- **Sextilla:** estrofa en seis versos de arte menor. Su rima es variable. Es el tipo de estrofa utilizado en *Martín Fierro*.
- **Coplas de arte mayor:** estrofas de ocho versos de arte mayor cuya combinación de rimas responde a ABBAACCA. Fue muy utilizado en el siglo XV.
- **Octava real:** estrofa de seis versos endecasílabos con rima alternada y dos que forman pareado al final. ABABABCC.
- **Octava italiana:** estrofas de ocho versos que presentan rima aguda en los versos cuarto y octavo, y variados los siguientes. Este tipo de octava recibe el nombre de octavilla cuando es de arte menor.
- **Décima o espinela:** estrofa de diez versos octosílabos cuyas rimas tienen la estructura ABBAACDDC. Lapesa observa que la décima proviene de la unión de dos quintillas pero se diferencia por los versos cuarto y quinto que riman entre sí.

Es posible reconocer otras combinaciones de estrofas que poseen una denominación determinada, punto que desarrollaremos en el siguiente apartado.

### Composiciones poéticas. Tipos

Es posible también reconocer combinaciones de versos cuya medida métrica puede ser invariable como las arriba descritas, o bien presentar fluctuaciones entre metros distintos; de igual manera puede ocurrir con la rima. En estos casos, estas combinaciones suelen formar estrofas determinadas, series, o incorporarse a tipos de composiciones que articulan distintas estrofas. Algunas de estas articulaciones versales o estrófi-

cas han sido utilizadas solamente en ciertas épocas, por lo que su interés es histórico; otras, aún siguen cultivándose porque su práctica indica pertenencia canónica, significando al poeta un reconocimiento por ello.

En gran parte de los casos, lo que se aborda para determinar un *tipo compositivo* son las *temáticas* presentes en los poemas.

A continuación detallaremos por orden alfabético algunas de estas composiciones.

### Cantigas:

Las cantigas son composiciones medievales (particularmente de los siglos XII al XIV) de origen gallego-portuguesas. Su denominación designaba originalmente a toda poesía destinada al canto.

Los estudiosos de la literatura medieval española reconocen distintos tipos de cantigas: por un lado, desde el punto de vista métrico, encontramos la *cantiga de refrám* compuesta por cuatro estrofas de arte menor cuyas rimas responden a la estructura *abbacca, abbacb, ababcca, ababccb*; esta combinación métrica fue empleada en las *cantigas de amor y escarnio*. Por otro lado, las *cantigas de maestría*, presentaban la misma estructura anterior con la diferencia del empleo de estribillo; esta combinación se usa en la *cantiga de amigo*.

Otra forma de clasificar las cantigas es por su temática. Así, hallamos: *cantiga de amor*: de origen culto, en la que un trovador se dirige a su amada a la que le debe homenaje y sumisión; en esta cantiga el poeta aspirará a ser recompensado. *Cantiga de amigo*: el poeta pone en boca de una mujer enamorada las penas de amor, la ausencia del amado. La diferencia entre estas dos composiciones es que en la de amor aparece la primera persona manifestando sus sentimientos; y en la de amigo es la dama la que cuenta los amíos de ella y de otros. *Cantiga de escarnio*: poesía de carácter burlesco, el poeta critica a un enemigo particular o a la sociedad en su conjunto, de manera indirecta, empleando el doble sentido, la ironía, etc. *Cantiga de maldizer (maldecir)*: se diferencia de ellas en que el poeta no utiliza palabras encubiertas sino que expresa sin circunloquios sus vituperios.

### Copla:

Designación general que reciben diversos metros de arte mayor o menor, de rima asonante o consonante, por lo que suele parangonarse a *cantares* o simplemente a *estrofas* con disímil número de versos. Así, podemos encontrarnos con *copla de arte mayor*: ocho versos dodecasílabos; *copla de arte menor*: redondillas con tres rimas diferentes cruzadas o abrazadas; *copla de pie quebrado*; *copla castellana*; etc.

### Cosante o Cosaute:

De raíz gallego-portuguesa, es un poema que se desarrolla en pareados de versos fluctuantes. Repite un breve estribillo cambiando algunas palabras; esto le da un característico movimiento de retroceso y avance.

### Égloga:

Se trata de un tipo compositivo cuyo origen se remonta a la poesía griega antigua del período alejandrino. Se la considera *poesía bucólica* (del griego *boukolos*, “boyero”) o *pastoril*, por sus diálogos idealizados entre personajes rústicos (pastores o campesinos) y sus escenarios con un constante fondo de naturaleza. El diálogo y la narración son dos características que ya aparecen en el latino Virgilio, cuyo paradigma es seguido luego y llevado a su cumbre por Garcilaso de la Vega, poeta español del Renacimiento.

### Elegía:

Poema extenso que expresa sentimiento de dolor, con temas siempre teñidos de melancolía, tristeza o lamentaciones. En España, se usaron para la elegía los tercetos, el verso libre, la estancia y la silva.

### Endecha:

Poemilla de arte menor compuesto en redondillas, romancillos o versos blancos, de tema elegíaco. Otra acepción la considera un romance de versos heptasílabos (por desviación del clásico romance octosilábico).

### Estancia o Estanza:

Estrofa perteneciente a la versificación italiana. Su estructura fue fijada por Dante y Petrarca. Se trata de una combinación estrófica de versos heptasílabos y endecasílabos, de cantidad variable y combinada según el autor. La estructura de la primera estrofa debe repetirse en todas las restantes, pudiendo ser más breve la última. La forma típica consta de las siguientes partes: *capo* o *fronte*: dos conjuntos de tres endecasílabos unidos por rima; *corpo*: séptimo verso *eslabón* o *volta* en heptasílabo que rima con el sexto; *sirima*: conjunto de varios versos que incluyen el eslabón e introduce nuevas rimas en pareados; y *coda*: remate en dos o tres versos.

### Estribillo:

Recurso propio de la poesía popular. Consiste en la repetición de uno o varios versos, dentro de una composición, a intervalos regulares para marcar efectos rítmicos y enfáticos.

### Glosa:

El término *glosa* tiene su origen en las palabras “comentario” o “aclaración”. Es un poema de extensión variable cuyo sentido se expone en una sucesión de estrofas, consta de varios versos iniciales (estrofa de cuatro o cinco versos), esos periodos líricos son comentados luego en una serie de estrofas que pueden ser coplas, décimas o quintillas. En la glosa predominan los temas de ingeniosidades sutiles. Este tipo de composición fue característica del **Siglo de Oro** a través del empleo de una redondilla que glosa en cuatro décimas.

### Himno:

Composición destinada al canto con la intervención de un coro o un solista, o ambas cosas; expresa sentimientos ideales, religiosos, patrióticos, guerreros, políticos de un pueblo. Otras temáticas abordadas por este tipo de composición son: el aspecto religioso y el deportivo, este último representado por los juegos olímpicos griegos.

### Jarcha:

Cancioncilla en mozárabe, árabe vulgar o hispanohebreo, que remataba las moaxajas. Eran estrofas líricas puestas en boca de doncellas enamoradas que luego derivaron en las canciones o cantigas de amigo. Este tipo estrófico data de los siglos XI y XII.

### Letrilla:

Poema con estribillo y vuelta, se compone de versos de arte menor: octosílabos, hexasílabos, además de incorporar estrofas romances, villancicos (de seis u ocho versos), redondillas, décimas y quintillas, con rima final alternada para que sirviera de vuelta. Trata temas diversos, serios, burlescos y satíricos con un toque crítico. Los poetas del Siglo de Oro cultivaron este tipo de estructura poética y le otorgaron dicha denominación.

### Lira:

Poema compuesto de cinco versos, tres heptasílabos (el primero, tercero y cuarto) y dos endecasílabos (segundo y quinto). La rima responde a la estructura aBabB (esquema: 7a 11B 7a 7b 11B). Su denominación se debe a un poema de Garcilaso de la Vega quien, junto a otros poetas renacentistas, empleaban esta combinación versal tomada de la versificación grecolatina (por imitación de versos de Horacio). Por otro lado puede decirse que se trata de una variante de la estancia, con menor cantidad de versos.

### Oda:

El término oda proviene del griego *ode* y significa canto. Es un tipo de poema en el que se tratan diversos asuntos de temas elevados (amor, triunfos, reflexiones, etc.). En el Renacimiento designaba los poemas de filiación clásica, por oposición a los de corte trovadoresco–petrarquista. En la poesía española es introducida

por Garcilaso de la Vega, con combinaciones de endecasílabos y heptasílabos o endecasílabos y pentasílabos en estancias, liras, silvas y estrofas sáficas.

### Romance:

Composición típica española; los primeros romances datan del siglo XIV, y son derivaciones anónimas de *poemas épicos de gesta*. Su conjunto es conocido con el nombre de *romancero*. Su metro generalmente no se aparta del verso octosílabo (por influencia del octosílabo trovadoresco), con rima uniforme y sostenida en los versos pares, dejando libres de rima los versos impares. Constituyen series indefinidas de versos, según el tema o episodio que traten. Incorporan al elemento histórico, componentes líricos y diálogos. Ello ha llevado a algunos autores a destacarlos como los orígenes de la novela.

Es un tipo compositivo que ha sido muy frecuentado en distintas épocas (véase, por ejemplo el conocido *Romancero Gitano*, de García Lorca, publicado en 1928).

### Seguidilla:

Estrofa popular constituida por dos versos asonantados cuyos primeros hemistiquios eran más largos que los segundos; construyéndose luego por ello en cuatro versos con impares sueltos y pares con rima. La seguidilla se compone de versos heptasílabos y pentasílabos y aparece documentada ya en las jarchas. Su esquema es 7-5a-7-5a. Aunque esta sea la forma más común, puede presentar variantes de rima y de longitud de versos. Se estima que en el siglo XVI este tipo de composición desplazó al villancico y a otros tipos de canciones. En algunos casos, la seguidilla lleva un apéndice de tres versos denominados “Bordón” o “estribillo” de los que el primer verso y el tercero del bordón son pentasílabos y riman en asonante distinta de los cuatro versos iniciales; el segundo es heptasílabo.

### Serranilla:

Poema pastoril, rústico, que cuenta en primera persona el encuentro de un caballero con una pastora en la sierra. Reciben esta denominación del Marqués de Santillana, aunque originalmente se llamaron *cantigas de serrana*. Se desarrollan en estrofas formadas por versos de arte menor, octosílabos o hexasílabos, con rima consonante.

### Silva:

Composición de origen italiano, constituida por una combinación indefinida de versos heptasílabos y endecasílabos con rima consonante –no podemos precisar una estructura determinada para las rimas porque el poeta las dispone a su gusto–, si bien existen silvas desarrolladas únicamente en versos arte menor. Constituye un poema entero sin divisiones estróficas. Surge en España en el siglo XVII. En cada época la silva toma una forma distinta.

### Soneto:

Es una composición de origen italiano que se consolida con los poetas del *dolce stil nuovo*. En la literatura española surge con Boscán y Garcilaso, aunque fue inicialmente practicado por Santillana (sin resultados relevantes). Se forma de catorce versos –dos cuartetos y dos tercetos– de arte mayor, endecasílabos o alejandrinos cuyas rimas pueden tener varias estructuras: los cuartetos pueden presentar rima abrazada ABBA-ABBA o alternada ABAB-ABAB; los tercetos pueden ser: CDE-CDE; CDC-CDC; CDC-DCD. Este tipo de poema es un ejercicio tentador por su forma cerrada y el difícil entretejimiento de versos e ideas. Dice Platás Tasende de él:

*El soneto constituye una unidad métrica y temática en la que, normalmente, el asunto principal se plantea en los cuartetos, mientras que los tercetos resumen el desenlace o reflexión extraída de lo anteriormente expuesto.*

### Villancico:

Canción lírica de carácter tradicional, compuesta de octosílabos con estribillos de tres versos, redondillas con mudanza, vuelta y represa del último verso de estribillo: abb-cddc-cbb. El villancico está sometido

a una estructura fija pero de temas variados. Estas composiciones fueron empleadas por los poetas del Siglo de Oro. En la actualidad cobran otro sentido y se aplican a canciones navideñas. Se lo considera también como una derivación del zéjel.

### Zéjel:

Tipo de estrofa del siglo X. Comienza con un breve estribillo de uno, dos o tres versos iniciales; continúa con un terceto monorrimo denominado mudanza, casi siempre en versos octosílabos, aunque a veces se empleaba el verso de arte mayor; cierra con un verso final llamado vuelta, que recoge la rima del estribillo. Nació en la España musulmana donde se propagó a otros países del mundo islámico.

La diferencia con el villancico es que éste lleva una mudanza de cuatro versos con dos rimas (una redondilla o una cuarteta) y un verso de enlace (que rima con el último de la mudanza) antes del verso de vuelta o de los versos de vuelta. En el zéjel el poema se constituye por una sola estrofa o por varias con el siguiente esquema: 8aa 8bbba 8aa 8ccca 8aa 8ddda 8aa 8eeea.

### Bibliografía Teórica

Brik, Ossip (1965)

“Ritmo y sintaxis” en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Argentina: Siglo XXI. 2008

Lapesa Melgar, Rafael (1971)

*Introducción a los estudios literarios*. Salamanca: Anaya. Capítulos: VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII, XIII y XIV.

Navarro Tomás, Tomás (1972)

“Observaciones preliminares” e “Introducción” en *Métrica española*. Madrid: Guadarrama.

Platas Tasende (2000)

*Diccionario de Términos Literarios*. Madrid. Espasa Calpe.

Real Academia Española (1999)

*Ortografía de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe.

Tomachevski, Boris (1965)

“Sobre el verso” en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Argentina: Siglo XXI. 2008.

### Bibliografía de la Web

[http://www.upf.edu/pdi/dcom/xavierberenguer/recursos/fig\\_calc/\\_3\\_/estampas/2\\_3.htm](http://www.upf.edu/pdi/dcom/xavierberenguer/recursos/fig_calc/_3_/estampas/2_3.htm)

<http://www.rae.es/rae.html>

## Actividad

### 12

- 1 Realizar el análisis métrico de cada verso en cada poema y determinar qué tipo de verso los compone.
- 2 Marcar las rimas.
- 3 Determinar los tipos de estrofas.

## Soneto

Rosa divina que en gentil cultura  
eres, con tu fragante sutileza,  
magisterio purpúreo en la belleza,  
enseñanza nevada a la hermosura.

Amago de la humana arquitectura,  
ejemplo de la vana gentileza,  
en cuyo sér unió naturaleza  
la cuna alegre y triste sepultura.

¡Cuán altiva en tu pompa, presumida,  
soberbia, el riesgo de morir desdeñas,  
y luego desmayada y encogida

de tu caduco sér das mustias señas,  
con que con docta muerte y necia vida,  
viviendo engañas y muriendo enseñas!

**(Sor Juana Inés de la Cruz)**

## Retórica y estilística

El nacimiento de la **retórica** es el primer testimonio de una reflexión sobre el lenguaje.

La primera mención surge en el siglo V antes de nuestra era, en Sicilia; una leyenda cuenta que por la misma época Hierón, tirano de Siracusa, había extremado su crueldad hasta el refinamiento de prohibir a sus súbditos el uso de la palabra. Conscientes, a causa de ello, de la importancia del habla, los sicilianos (Corax y Tisias) habrían creado la retórica. Se empieza a estudiar el lenguaje no como “lengua”, sino como “discurso”.

En las democracias de la época la elocuencia llega a ser un arma necesaria; de allí, quizá, la idea de “enseñar a hablar”, cuya intención pragmática era la de convencer al interlocutor de que una causa es justa. Pero aumentar la eficacia del discurso supone conocer las propiedades del discurso. En la época de Aristóteles y de su retórica ya hay un conjunto de conocimientos, de categorías y de reglas (de las cuales sólo una parte pertenecen al ámbito “lingüístico”). Una retórica de ese período, ligeramente posterior a Aristóteles, comprende las cinco partes siguientes: 1) *Inventio*: temas, argumentos, lugares, técnicas de persuasión y de amplificación; 2) *Dispositio*: distribución de las grandes partes del discurso (exordio, narración, discusión, peroración); 3) *Elocutio*: elección y disposición de las palabras en la frase, organización en el detalle; 4) *Pronuntiatio*: enunciación del discurso; 5) *Memoria*: memorización.

Las partes 1), 4) y 5) preceden o siguen el discurso mismo. Por otra parte, la retórica antigua sólo se propone estudiar tres tipos de discurso, definidos por las circunstancias de enunciación: el discurso *deliberativo* (político); el *judicial* (de inculpación o defensa); y el *epidíctico* (elogio o acusación que analiza actos de los contemporáneos).

Durante los veinte siglos posteriores la retórica sufrió varias modificaciones esenciales. Ante todo, abandonó el enfoque pragmático inmediato y ya no enseñó cómo persuadir, sino cómo hacer un discurso “bello”, reduciéndose a la *elocutio* o arte del estilo.

El comienzo del siglo XIX ve las últimas Retóricas. Pueden darse varias causas para esta desaparición: el advenimiento del espíritu romántico, con su concepción de la poesía como actividad irracional e incognoscible de un genio solitario que proclamaba la inutilidad de toda regla, o la tendencia clasificatoria de los retóricos, más preocupados por rotular que por analizar y descubrir las categorías lingüísticas subyacentes... Sea como fuere, la retórica ha desaparecido de la enseñanza como disciplina obligatoria y sus categorías y subdivisiones empiezan a olvidarse.

A partir de la década del '60, empezó a aflorar un renovado interés por la retórica, centrado en la definición de las *figuras*. Pero este resurgimiento nace en la lingüística contemporánea, más que en la antigua retórica: hoy los problemas que constituyen el objeto de la retórica son replanteados en una perspectiva diferente por la estilística, el análisis del discurso y la lingüística.

La **estilística** es la heredera más directa de la retórica: no es casual el hecho de que se constituyera a fines del siglo XIX y a principios del siglo XX.

Se considera como punto de partida del estudio estilístico la *Estilística* de Charles Bally, de 1905. En este trabajo, descriptivo, y no normativo, Bally quiere hacer la estilística *de la lengua*, no de las obras literarias. Partiendo de la idea de que el lenguaje expresa el pensamiento y los sentimientos, considera que la expresión de los sentimientos constituye el objeto propio de la estilística. Lo cual equivale a decir que el interés de la estilística no es el enunciado, sino la introducción de la *enunciación* en el enunciado. Bally distingue dos tipos de relaciones, que llama los *efectos naturales* y los *efectos por evocación*: los primeros informan sobre los sentimientos experimentados por el hablante; los segundos sobre su *medio lingüístico*.

Unos diez años después, aparece la obra de otro importante iniciador de la estilística moderna, Leo Spitzer. Durante un primer período, Spitzer procura establecer una correlación entre las propiedades de un texto y la *psiquis* del autor; “el estilo es el hombre” (fórmula que Buffon enunciara en el siglo XVIII), reaparece una vez más, aunque Spitzer se interesa más en la visión del mundo del escritor que en los detalles de su biografía. En un segundo período, Spitzer abandona la idea de un autor exterior al texto y describe únicamente el sistema de procedimientos estilísticos presentes. La noción de hecho estilístico es más amplia en Spitzer que en Bally: puede referirse tanto al pensamiento como a los sentimientos. Lo que distingue el hecho estilístico es más bien su modo de existencia en el texto: impresiona al lector (al crítico) de maneras diversas, ya porque es demasiado frecuente, ya porque es injustificado en su contexto, ya porque está desmesuradamente acentuado, etc. En el curso de los dos períodos, Spitzer se atiene al análisis de las obras y nunca procura construir el sistema estilístico de una lengua. Esta actitud (llamada a veces *New Stylistics*) encontró después frecuentes adeptos.

Ambas actitudes, la de Spitzer y la de Bally, prefiguran la ambigüedad de la actual investigación estilística. Bajo rótulos distintos, las dos orientaciones siguen disputándose el primer lugar: estilística lingüística/ estilística literaria, estilística del código/ estilística del mensaje, estilística de la expresión/ estilística genética, etc. Sin embargo, la oposición quizá sólo sea aparente; o quizá pueda reducirse a la de una teoría y su aplicación.

## Las figuras retóricas

Las figuras retóricas se dividen en tres grupos principales:

**Tropos o figuras de significación:** figuras mediante las cuales se emplea un vocablo en un sentido distinto al que propiamente le corresponde; tal uso no es incoherente: hay siempre una relación de igualdad, correspondencia o semejanza. Los principales son los siguientes: *alegoría, antonomasia, hipálage, metáfora, metonimia, sinécdoque y sinestesia*.

**Figuras de dicción:** atienden en especial a la forma de las palabras, sus modificaciones (figuras de metaplasmo), su repetición, su omisión y su colocación. Son las principales las siguientes: *aféresis, aliteración, anadiplosis o reduplicación, anáfora o epanáfora, anástrofe o hipérbaton, antanaclasis, apócope, asíndeton, calambur, catáfora, epanástrofe o complexión, derivación, diéresis, dilogía o silepsis, elipsis, enálage o traslación, epanadiplosis o epanalepsis, epífora, epímone, epizeuxis o geminación, gradación, histerología, isocolon, metátesis, onomatopeya, paragoge, paronomasia, pleonasma, poliptoton, polisíndeton, quiasmo, retruécano, similitudencia, sinalefa, sinéresis, tmesis, zeugma*.

**Figuras de pensamiento:** se basan sobre todo en el significado de las palabras dentro de un enunciado. Esencialmente son las siguientes: *acumulación, alusión, anacoluto, anticipación, antífrasis, antítesis, apóstrofe o invocación, argumentación, comparación o símil, conminación, cronografía, deprecación, digresión, distinción o paradiástole, dubitación, écfrasis, enumeración, epifonema, epífrasis, epíteto, etopeya, eufemismo, exclamación, execración, hipérbole, hipotaxis, idolopeya, imprecación, interrogación retórica, ironía, lítotes o atenuación, óximoron, paradoja, paráfrasis, parataxis, perífrasis, preterición, prosopopeya o personificación, reticencia, sujeción y topografía*.

## Glosario de tropos y figuras

**Acumulación. Figura de pensamiento.** Enumeración caótica de palabras cuyos significados se refieren a objetos o conceptos de diversa índole; (del lat. *accumulare*).

Vío puertas abiertas e uços sin cañados,  
alcándaras vázias sin pielles e sin mantos  
e sin falcones e sin adtores mudados.

**Anónimo.** “Destierro del Cid”, *Cantar de mio Cid*.

**Adjunción. Figura de dicción** relacionada con la enumeración, pero en especial con la **elipsis** (en la cual el vocablo suprimido no figura, mientras que en el zeugma está cercano y por eso no se repite). Consiste en relacionar un verbo o un adjetivo con dos o más palabras, uniéndolas en un único modificador o núcleo del predicado; (del gr. *zeugma*: yugo).

Yo soy aquel para quien están guardados los peligros, las grandes hazañas, los valerosos hechos.

**Miguel de Cervantes**, *Quijote*, I, 29.

(La construcción “para quien están guardados” queda sobreentendida donde no figura).

**Aféresis. Figura de dicción.** Licencia poética que consiste en la supresión de alguna letra o sílaba al principio de palabra. Reduce el cómputo silábico (del gr. *apháresis*):

Si tú no li mandares decir missa mía  
como solié decirla, grand querella avría,  
e tú serás finado **hasta'l** trenteno día:  
¡desend verás qué vale la saña de María!

**Gonzalo de Berceo.** “El clérigo simple”, *Milagros de Nuestra Señora*.

**Alegoría. Tropo o figura de significación.** Sucesión de analogías plasmadas en metáforas en las que, por lo general, hay una primera analogía (TR = TI, es decir, Término Real = Término Imaginario) que encierra unas connotaciones de las que semánticamente se van derivando todas las demás (tr1 = ti1, tr2 = ti2, tr3 = ti3) como concreción de una idea abstracta, no se distinguió del símbolo hasta el siglo XVII. La alegoría, que es un procedimiento antiguo en el arte, ha existido desde los orígenes de la literatura y aparece abundantemente representada en la clásica grecolatina y en la Biblia. Fue un recurso frecuente en la Edad Media sobre todo como forma de adoctrinamiento al servicio del cristianismo. Dentro de concepciones distintas y con los cambios propios de las diversas épocas, se ha seguido cultivando hasta hoy. Recuérdense, en la literatura española, la Introducción a los *Milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo, donde se parte de una metáfora principal en la que se identifica la vida del hombre camino del cielo (TR) con una romería (TI) y a la Virgen María (TR) con un prado (TI) –similar al perdido Paraíso– en el que el romero cansado halla reposo junto a cuatro fuentes (ti1) que son los evangelios (tr1). En este prado, además, la sombra de los árboles (ti2) se iguala a las oraciones de la Virgen (tr2) y los árboles y los frutos (ti3) se convierten en sus milagros (tr3). (Del gr. *allegoría*)

**Aliteración. Figura de dicción.** Repetición de ciertos sonidos, tanto vocálicos como consonánticos, usados con el fin de que se produzca un determinado efecto musical, un refuerzo del ritmo; (del lat. *ad* + *litera*: con respecto a la letra).

Sinava la cara, a Dios se fo acomendar,  
 mucho era pagado del sueño que soñado a.  
 Otro día mañana pienssan de cavalgar;  
 es díaa de plazo, sepades que non más.

— Aliteración vocálica

**Anónimo.** “Destierro del Cid”, *Cantar de mio Cid*.

(En sueños, el ángel Gabriel consuela al Cid luego de su destierro, prometiéndole que su vida estará llena de éxitos. Según Edmund de Chasca, las vocales abiertas y la cadenciosa melodía de las rimas internas sugieren que la promesa del ángel ha aliviado el corazón del Cid).

De aquella vista buena y excelente  
 salen espirtus vivos y encendidos,  
 y siendo por mis ojos recibidos,  
 me pasan hasta donde el mal se siente.

— Aliteración consonántica

**Garcilaso de la Vega,** *Soneto VIII*.

**Alusión. Figura de pensamiento.** Consiste en referirse a alguien o algo sin nombrarlo en forma directa; (del lat. alludo: aludir a):

Pues aquel grand Condestable, [= Don Álvaro de Luna]  
 maestre que conoscimos  
 tan privado,  
 non cumple que dél se hable,  
 mas sólo como lo vimos  
 degollado.  
 Sus infinitos tesoros,  
 sus villas e sus lugares,  
 su mandar,  
 ¿qué le fueron sino lloros?,  
 ¿qué fueron sino pesares  
 al dexar?

**Jorge Manrique.** *Coplas a la muerte de su padre*.

**Anacoluto. Figura de pensamiento.** Ruptura de la secuencia de una frase a causa de la omisión de ciertos elementos, que se eliden para dar un nuevo giro al discurso. El resultado es una falta de concordancia gramatical o sintáctica. En el estilo supone naturalidad:

Entréme religiosa, porque aunque conocía que tenía el estado de cosas **(de las accesorias hablo, no de las formales)**, muchas repugnantes a mi genio, con todo para la total negación que tenía al matrimonio, era lo menos desproporcionado y lo más decente que podía elegir en materia de seguridad que deseaba de mi salvación (...).

**Sor Juana Inés de la Cruz.** *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*.

**Anadiplosis. Figura de dicción.** Consiste en la repetición de la última palabra (o de alguna de las últimas) de un grupo sintáctico o de un verso al principio del siguiente. Sinónimo: *reduplicación*.

Vete de ahí, enemigo,

malo, falso, engaador,  
 que ni en ramo verde,  
 ni en prado que tenga flor;  
 que si el agua hallo clara,  
 turbia la bebía yo;  
 que non quiero haber marido,  
 porque hijo no haya, **non**,  
**non** quiero haber marido.

**Anónimo.** *Romance de Fontefrida.*

**Anáfora. Figura de dicción.** Repetición de una o más palabras al principio de dos o más oraciones o miembros de la misma; (del gr. anaphorá: repetición). Sinónimo: *epanáfora*.

Por una **negra** señora  
 un **negro** galán doliente  
**negras** lágrimas derrama  
 de un **negro** pecho que tiene.

**Luis de Góngora.** *Romancero general.*

**Anástrofe. Figura de dicción.** Alteración del orden gramatical de las palabras de una oración. No se respeta el orden que establece la norma; (del gr. anastrepho: invertir). Sinónimos: *hipérbaton, inversión*.

E pues vos, claro varón,  
 tanta sangre derramastes  
 de paganos,  
 esperad el galardón  
 que en este mundo ganastes  
 por las manos;

**Jorge Manrique.** *Coplas a la muerte de su padre.*

**Antanaclasis. Figura de dicción.** Repetición de una misma palabra con sentidos diferentes; (del gr. anta: cara a cara, enfrente + clasis: reflejo).

El amor fuerza tan fuerte	<b>[fuerza = verbo]</b>
que fuerza toda razón;	
una fuerza de tal suerte	<b>[fuerza = sustantivo]</b>
que todo seso convierte	
en su fuerza y afición.	

**Jorge Manrique.** *Diciendo qué cosa es amor.*

**Anticipación. Figura de pensamiento** que consiste en adelantar razonamientos que puedan influir sobre el oyente o lector, o que de antemano refuten posibles objeciones que se pudieran hacer; (del lat. anticipatio).

Señor: **Porque sé que auréis plazer de la grand vitoria que nuestro Señor me ha dado en mi viaie** vos escribo ésta, por la qual sabreys cómo en veinte días pasé de las Indias con la armada que los illustrísimos Rey y Reyna, nuestros señores, me dieron, donde fallé muy muchas islas pobladas con gente sin número, y dellas todas he tomado posesión por Sus Altezas con pregón y vadera rreal estendida, y non me fue contradicho.

**Cristóbal Colón.** *Carta del descubrimiento.*

**Antífrasis. Figura de pensamiento.** Forma de ironía. Consiste en dar a alguien o algo nombres que significan lo contrario de lo que son; (del gr. anti: contra + praxis: frase). P. e.: “Peludo” al calvo, “generoso” al avaro.

**Antilogía.** Ver *paradoja*.

**Antítesis. Figura de pensamiento.** Contraposición de palabras o frases de significación opuesta; (del gr. anti: contra + thesis: posición).

Me **acercó** y me **retiro**:  
¿quién sino yo hallar puedo  
a la ausencia en los ojos  
la presencia en los lejos?

**Sor Juana Inés de la Cruz.** *Que explican un ingenioso sentir de ausente y desdeñado.*

**Antonomasia. Tropo o figura de significación.** Sustitución de un nombre común por uno propio muy definitorio (*Es un Quijote*), o uno propio y famoso por uno común o una perífrasis (*el filósofo*, por Aristóteles; *el poeta*, por Virgilio; *el libertador*, por San Martín). Tropo emparentado con la *sinécdoque* y la *metonimia*; (del gr. antonomadzo: llamar con nombre diferente).

**La Madre gloriosa, solaz de los cuitados,**  
non desdeñó los gémitos de los omnes lazrados,  
non cató al su mérito nin a los sus peccados,  
mas cató su mesura, valió a los quemados.

**Gonzalo de Berceo.** “La Iglesia profanada”, *Milagros de Nuestra Señora.*

**Apócope. Figura de dicción.** Licencia poética que consiste en suprimir uno o más sonidos al final de una palabra: *do* en vez de *donde*; *doquier* por *dondequiera*. En los versos reduce el cómputo silábico. (gr. apókope, de apokopto, cortar).

¿**Dó** es agora la excelencia,  
la gloria en que me hallaba  
cuando más pena passaba?

**Garci Sánchez de Badajoz.** “Liciones de Job. Lición séptima”,  
*Cancionero General.*

**Apódosis. Figura de dicción.** Se denomina así, en las oraciones subordinadas condicionales, la principal que propone lo que ocurrirá si se cumple la condición: *te veré mañana (si...)*.

**Aporía.** Ver *dubitación*.

**Apóstrofe. Figura de pensamiento** por la cual el hablante interrumpe el discurso para dirigirse a una persona ausente o muerta, a un objeto inanimado, a una idea abstracta, a quienes lo escuchan o leen o a sí mismo. Es frecuente, por tanto, en la plegaria, en los soliloquios o monólogos, en las invocaciones. Sinónimo: *prosfónesis*. (gr. apostrophé).

Andidieron en pleytos los de Navarra y Aragón,  
ovieron su ajunta con Alfons el de León.  
Fizieron sos casamientos don Elvira e doña Sol;  
los primeros foron grandes, mas aquestos son mijores;  
a mayor ondra las casa que los que primero fo.

**Veed qual ondra creçe al que en buena ora nació**  
quando señoras son sues fijas de Navarra e de Aragón.

**Anónimo.** "La afrenta de Corpes", *Cantar del Mío Cid*.

**Argumentación. Figura de pensamiento** cuyo propósito es convencer. A menudo presenta características propias del diálogo, y tampoco es infrecuente que el hablante intente convencerse a sí mismo, y entonces surge el monólogo.

La causa porque han muerto y destruido tantas y tales y tan infinito número de ánimas los cristianos, ha sido solamente por tener por su fin último el oro y henchirse de riquezas en muy breves días y subir a estados muy altos y sin proporción de sus personas...

**Fray Bartolomé de las Casas.** *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*.

**Atenuación.** Ver *lítote*.

**Asíndeton. Figura de dicción** que consiste en omitir las conjunciones para dar viveza o energía al concepto (del gr. a: sin + syndeo: unir).

¿Cómo templará el destemplado? ¿Cómo sentirá el armonía aquel, que consigo está tan discordes? ¿Aquel en quien la voluntad a la razón no obedece? ¿Quien tiene dentro del pecho **aguijones, paz, guerra, tregua, amor, enemistad, injurias, pecados, sospechas**, todo a vna causa? Pero tañe e canta la más triste canción, que sepas.

**Fernando de Rojas.** *La Celestina*.

**Calambur. Figura de dicción.** Juego de palabras cercano a la paronomasia. Se produce cuando las sílabas de una o más palabras agrupadas de otra manera dan un significado diferente y hasta contradictorio. Además de su uso literario también se utiliza mucho en retahílas, adivinanzas y juegos de palabras, propios del lenguaje oral, como *Y lo es, y lo es, quien no lo adivine tonto es (el hilo)*.

**Catacresis. Tropo o figura de significación** que consiste en dar a una palabra sentido traslaticio para designar algo que carece de nombre especial; p. ej., la **hoja** de la espada / una **hoja** de papel; el **ratón** de la cocina; el **ratón** de la PC (del gr. catachresis, uso indebido).

**Catáfora. Figura de dicción** que se produce por la colocación de un elemento fundamental de la frase al final de ella. Es una forma de mantener vivo el interés del receptor, pues por lo general se retrasa la identificación de aquello de que se habla:

Mas quien primero rompió el silencio fue Luscinda.

**Miguel de Cervantes**, *Quijote*, I, 36.

**Circunlocución o circunloquio.** Ver *perífrasis*.

**Clímax.** Ver *gradación*.

**Comparación. Figura de pensamiento.** Paralelismo de dos sentidos por intermedio de la palabra *como* o de uno de sus reemplazantes; (del lat. comparatio). Sinónimo: *símil*.

Pero que ampla era la sancta vestidura,  
issióli a Siagrio angosta sin mesura:  
**prísoli la garganta como cadena dura,**  
fue luego enfogado por la su grand locura.

**Gonzalo de Berceo.** “La casulla de san Ildefonso”,  
*Milagros de Nuestra Señora*.

**Complexión.** Ver *epanástrofe*.

**Concatenación.** Ver *epanástrofe*.

**Conduplicación.** Ver *epanástrofe*.

**Conminación. Figura de pensamiento** que consiste en amenazar con males, o anunciarlos; (del lat. comminor: amenazar).

“... Si tú no li mandares decir la missa mía  
como solié decirla, grand querella avría,  
e tú serás finado hasta el trenteno día,  
¡Desend verás qué vale la sanna de María!”

**Gonzalo de Berceo,** “El clérigo simple” en  
*Milagros de Nuestra Señora*.

**Conmutación.** Ver *retruécano*.

**Cronografía. Figura de pensamiento.** Es la descripción temporal de un amanecer, de un anochecer, etc.

En esto ya comenzaba a gorjear en los árboles mil suertes de pintados pajarillos, y en sus diversos y alegres cantos parecía que daban la norabuena y saludaban a la fresca aurora, que ya por las puertas y balcones del oriente iba descubriendo la hermosura de su rostro, sacudiendo de sus cabellos un número infinito de líquidas perlas, en cuyo suave licor bañándose las yerbas, parecía asimismo que ellas brotaban y llovían blanco y menudo aljófa.

**Miguel de Cervantes**, *Quijote*, II, 14.

**Dativo ético (o de interés). Figura de dicción.** Se da este nombre al uso de los pronombres complementos “se” o “me” con sentido de “para sí” o “para mí” a fin de reforzar el significado del verbo: **se** bebió un buen trago (bebió un buen trago), **me** saqué un diez (saqué un diez).

**Deprecación. Figura de pensamiento** que consiste en dirigir un ruego o súplica ferviente a seres divinos o humanos; (del lat. deprecor: suplicar).

Socorra vuestra merced, señor caballero, por la virtud que Dios le dio, a mi pobre padre.

**Miguel de Cervantes**, *Quijote*, I, 44.

**Derivación. Figura de dicción.** Consiste en emplear en una misma frase dos o más palabras derivadas de un mismo origen (mismo lexema con diferentes morfemas derivativos); (del lat. derivatio). Sinónimo: *poliptoton*.

Un **sueño soñaba** anoche,  
**soñito** del alma mía,  
**soñaba** con mis amores  
 que en mis brazos los tenía,  
 vi entrar señora tan blanca,  
 muy más que la nieve fría.

**Anónimo.** *Romance del enamorado y la muerte.*

**Dialefa.** Ver *hiato*.

**Diaporesis.** Ver *dubitación*.

**Diéresis. Figura de dicción** y licencia métrica que permite pronunciar en hiato las dos sílabas de un diptongo. A veces se marca con el signo de la crema o diéresis: *süave*. Alarga el cómputo métrico y su uso es propio de la poesía culta.

Cera y cáñamo unió –que no debiera–  
 cien cañas, cuyo bárbaro rüido,  
 De más ecos que unió cáñamo y cera  
 Albogues, duramente es repetido.

**Luis de Góngora**, *Fábula de Polifemo y Galatea*.

**Digresión. Figura de pensamiento.** Supone la amplificación del discurso mediante una ruptura de su hilo principal y la introducción de ideas, cualesquiera que sean, que pueden tener mayor o menor relación con lo que se venía tratando. Como en la descripción, el tiempo no progresa, por lo que se observan efectos de lentitud y demora.

Quedé yo viuda y desamparada, y con hija a cuestras, que iba creciendo en hermosura como la espuma del mar. Finalmente... mi señora la duquesa, que estaba recién casada con el duque mi señor, quiso traerme consigo a este reino de Aragón... adonde yendo días y viniendo días creció mi hija, y

con ella todo el donaire del mundo: canta como una calandria, danza como el pensamiento, baila como una perdida, lee y escribe como un maestro de escuela, y cuenta como un avariento...

**Miguel de Cervantes**, *Quijote*, II, 48.

**Dilogía. Figura de dicción. 1)** Consiste en la utilización de un vocablo con dos significados distintos, uno recto y otro figurado. Sinónimo: *silepsis*. **2)** Desde el punto de vista gramatical es una figura de construcción que consiste en quebrantar las leyes de la concordancia en el género o el número de las palabras.

1) Le acompañaron doscientos cardenales, sino que a ninguno llamaban señoría.

**Francisco de Quevedo**, *El buscón*.

(*Cardenales* pudiera entenderse como “dignidad eclesiástica” si lo que sigue no indicase el sentido preciso, “moretones que dejan los golpes”).

2) ¿Veis esa repugnante criatura:  
*chato, pelón, sin dientes, estevado,*  
*gangoso, sucio, tuerto y jorobado?*  
 Pues lo mejor que tiene es la figura.

**Leandro Fernández de Moratín**, Epigrama “A un mal bicho”.

**Distinción.** Ver *separación*.

**Dubitación. Figura de pensamiento.** Consistía, en la oratoria clásica, en la manifestación de una duda relativa al discurso (reflexión metadiscursiva). Suele formularse mediante una interrogación retórica o una negación y plantea la posibilidad de elección entre varias palabras referidas al mismo ser u objeto o entre varios sentidos de una acción (del lat. *dubitatio*). Sinónimos: *Aporía, diaporesis*.

**¿Por dónde comenzaré  
 a exagerar tus blasones,  
 después que te llamaré  
 padre de las religiones  
 y defensor de la fe?**

Sin duda habré de llamarte  
 nuevo y pacífico Marte,  
 pues en sosiego venciste  
 lo más en cuanto quisiste,  
 y es mucha la menor parte.

**Miguel de Cervantes**, Ya que se ha llegado el día...

**Écfrasis. Figura de pensamiento.** Descripción de una obra artística por medio del lenguaje.

Filódoce, que así d'aquéllas era  
 llamada la mayor, con diestra mano  
 tenía figurada la ribera  
 de Estrimón, de una parte el verde llano  
 y d'otra el monte d'aspereza fiera,

pisado tarde o nunca de pie humano,  
donde el amor movió con tanta gracia  
la dolorosa lengua del de Tracia.

Garcilaso de la Vega, *Égloga III*.

**Elipsis. Figura de dicción.** Consiste en omitir una o más palabras que pueden deducirse fácilmente, aunque no estén ni siquiera próximas en el texto; (del gr. *élleipsis*: falta). Es muy corriente en el habla coloquial: *Juan compró un pantalón y Carla [compró] un vestido*.

**Enálage. Figura de dicción.** Supone, debido a su construcción, un cambio de concordancia, de función o de categoría gramatical: *Le pegó mal* (= malamente); *mañana voy a verte* (= iré); *un grupo de estudiantes se quejaban* (= se quejaba). Cuando la enálage afecta a la posición y al significado de un adjetivo se convierte en *hipálage*. Sinónimo: *traslación*.

**Encadenamiento.** Ver *epanástrofe*.

**Enumeración. Figura de pensamiento.** Se produce por la acumulación seriada de varios conjuntos (enumeración compleja) o de los diversos elementos que integran un conjunto (enumeración simple). Véanse los siguientes ejemplos tomados del *Quijote* para ilustrar una y otra:

Oigo misa cada día; reparto mis bienes con los pobres...; procuro poner en paz los que sé que están desavenidos, soy devoto de Nuestra Señora, y confía siempre en la misericordia infinita de Dios nuestro Señor.

Miguel de Cervantes, *Quijote*, II, 16.

El duro, estrecho, apocado y fementido lecho de don Quijote estaba primero en mitad de aquel estrellado establo.

*Ibidem*, I, 16.

**Epanadiplosis. Figura de dicción.** Consiste en repetir una palabra al principio y al final de una frase o verso; (del gr. *epanadíplosis*: repliegue). Sinónimo: *epanalepsis*.

Así con tal entender,  
todos sentidos humanos  
conservados,  
cercado de su mujer,  
de sus hijos y hermanos  
y criados,  
**dio** el alma a quien se la **dio**.

Jorge Manrique, *Coplas a la muerte de su padre*.

**Epanáfora.** Ver *anáfora*.

**Epanalepsis.** Ver *epanadiplosis*.

**Epanástrofe. Figura de dicción.** Combina la *anáfora* y la *epífora*, y consiste en repetir al principio de una oración o miembro de ella, la última palabra de la oración o miembro anterior; (del gr. epanastrophé: retorno, vuelta). Sinónimos: *Concatenación, conduplicación, encadenamiento, compleción*.

Ténganse todos; todos envainen; todos se sosieguen, óiganme todos, si todos quieren quedar con vida.

**Miguel de Cervantes**, *Quijote*, I, 45.

**Epifonema. Figura de pensamiento.** Exclamación o reflexión final deducida de lo que anteriormente se ha dicho; (del gr. epi: sobre + phoneo: gritar).

Huye la ninfa bella: y el marino  
Amante nadador, ser bien quisiera,  
Ya que no áspid a su pie divino,  
Dorado como a su veloz carrera;  
Mas, ¿cuál diente mortal, cuál metal fino  
La fuga suspender podrá ligera  
Que el desdén solicita? ¡Oh cuánto yerra  
**Delfín que sigue en agua corza en tierra!**

**Luis de Góngora**, *Fábula de Polifemo y Galatea*.

**Epífora. Figura de dicción.** Contraria en su construcción a la *anáfora*, consiste en la reiteración de la misma palabra al final de períodos o versos:

No estaban los duques dos dedos de parecer **tontos**, pues tanto ahínco ponían en burlarse de dos **tontos**.

**Miguel de Cervantes**, *Quijote*, II, 70.

**Epífrasis. Figura de pensamiento** que supone añadir nuevas ideas, aparentemente no imprescindibles, a la principal. Puede colocarse como ponderación final –y en este caso es similar al epifonema– o como explicación intermedia:

Cuenta Cide Hamete Benengeli, autor arábigo y manchego, en esta gravísima, altisonante, dulce e imaginada historia, que, después que entre el famoso don Quijote de la Mancha y Sancho Panza, su escudero, pasaron aquellas razones que en el fin del capítulo veinte y uno quedan referidas, que don Quijote alzó los ojos y vio que por el camino que llevaba venían hasta doce hombres.

**Miguel de Cervantes**, *Quijote*, I, 22.

**Epímone. Figura de dicción** que consiste en repetir una misma palabra o grupo de palabras sin intervalo para dar énfasis a lo que se dice; (del gr. epimóné: detención).

De manera que aquellas cosas que no se pueden **decir**, es menester **decir** siquiera que no se pueden **decir**, para que entienda que el callar no es no haber qué **decir**, sino no caber en las voces lo mucho que hay que **decir**.

**Sor Juana Inés de la Cruz**, *Respuesta a Sor Filotea*.

**Epíteto. Figura de pensamiento.** Adjetivo o expresión equivalente que modifica a un sustantivo destacando alguna de sus características específicas, con un fin más ornamental que descriptivo. A menudo el epíteto resulta pleonástico por referirse a cualidades esenciales del sustantivo: *negro carbón, nieve blanca* (nótese cómo el adjetivo al ir antepuesto al sustantivo no deja duda de su función de epíteto). Los **epítetos constantes**, que indican cualidades inherentes al sustantivo, se han vuelto tópicos (*ardiente sol*, por ejemplo), pero jugaron un papel muy importante en su momento, en especial en Garcilaso de la Vega; (del gr. epí: sobre + themi: colocar).

El **ancho campo** me parece estrecho;  
la **noche clara** para mí es oscura;  
la **dulce compañía**, amarga y dura,  
y duro campo de batalla el lecho.  
**Garcilaso de la Vega, Soneto XVII.**

**Epizeuxis. Figura de dicción** que se produce por la repetición inmediata de una palabra o un grupo de palabras. Sinónimo: *geminación*.

**Fontefrida, Fontefrida,**  
**Fontefrida** y con amor  
do todas las avecicas  
van a tomar consolación.  
**Anónimo, Romance de Fontefrida.**

**Etopeya. Figura de pensamiento.** Descripción de los rasgos, modo de ser o costumbres de una persona (del gr. ethos: costumbre + poiéo: hacer, construir).

Acuérdome que en estos tiempos, siendo mi golosina la que es ordinaria en aquella edad, me abstenía de comer queso, porque oí decir que hacía rudos, y podía conmigo más el deseo de saber que el de comer, siendo éste tan poderoso en los niños.

**Sor Juana Inés de la Cruz, Respuesta a Sor Filotea.**

**Eufemismo. Figura de pensamiento.** Sustitución de un término o frase que tiene connotaciones desagradables o indecorosas por otros más delicados o inofensivos; (del gr. eúphemos: de buena significación). Véase en el ejemplo cómo el autor evita la mención de la muerte:

Dime: ¿por qué tras ti no me llevaste,  
**cuando desta mortal tierra partiste?**  
¿Por qué **al subir a lo alto que subiste,**  
acá en esta bajeza me dejaste?

**Juan Boscán, Soneto por la muerte de Garcilaso de la Vega.**

**Exclamación. Figura de pensamiento** que consiste en expresar con vehemencia un estado de ánimo; (del lat. exclamatio).

¡Qué amigo de sus amigos!  
¡Qué señor para criados  
y parientes!  
¡Qué enemigo de enemigos!

¡Qué maestro de esforzados  
y valientes!  
¡Qué seso para discretos!  
¡Qué gracia para donosos!  
¡Qué razón!  
¡Qué benigno a los sujetos,  
y a los bravos y dañosos,  
un león!

Jorge Manrique, *Coplas a la muerte de su padre*.

**Extenuación.** Ver *lítote*.

**Geminación.** Ver *epizeuxis*.

**Gradación. Figura de dicción.** Acumulación de vocablos que suponen respecto al precedente una ampliación o una atenuación semántica. Puede ser, por lo tanto, ascendente y descendente (véanse los ejemplos correspondientes para cada caso); (del lat. *gradatio*). Sinónimo: *clímax*.

La importancia está en que sin verla lo habéis de **creer, confesar, afirmar, jurar y defender...**

Miguel de Cervantes, *Quijote*, I, 4.

Goza cuello, cabello, labio, frente,  
antes que lo que fue en tu edad dorada  
oro, lilio, clavel, cristal luciente,

no sólo en plata y viola truncada  
se vuelva, mas tú y ello juntamente  
**en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.**

Luis de Góngora, *Mientras por competir con tu cabello...*

**Hiato. Figura de dicción.** En métrica, el fenómeno opuesto a la *sinalefa*: la pronunciación en sílabas distintas de la vocal o vocales finales de palabra y la inicial o iniciales de la siguiente. En la poesía de la Edad Media se hacía uso frecuente del hiato.

Yo maestro Gonçalvo de Verceo nomnado,  
**yendo en romería caeçí en un prado,**  
verde e bien sençido, de flores bien poblado,  
logar cobdiçiadero pora omne cansado.

(Leyendo el segundo verso con las sinalefas pertinentes, se obtiene el cómputo del endecasílabo. Sin embargo, respetando los hiatos, alcanza el metro alejandrino que requiere, por norma, la cuaternaria).

**Hipálage. Tropo o figura de significación** emparentada con la *metáfora* y la *sinestesia*. Consiste en el cambio de posición de un adjetivo que pasa a ser complemento de un sustantivo en vez de otro al que conviene semánticamente; (del gr. *hyp* + *allage*: de otro sitio). Aunque no provenga de la literatura hispanoamericana, cabe citar este famoso ejemplo virgiliano: *Ibant oscuri sola sub nocte per umbra* (iban oscuros bajo la solitaria noche por la sombra).

**Hipérbaton:** ver *Anástrofe*.

**Hipérbole. Figura de pensamiento.** Exageración para dar mayor realce a aquello de lo cual se habla; (del gr. hyper + bolé: lanzamiento sobre).

Érase un hombre a una nariz pegado,  
 érase una nariz superlativa,  
 érase una alquitara medio viva,  
 érase un peje espada mal barbado;

**Francisco de Quevedo**, *A un hombre de gran nariz*.

**Hipotaxis. Figura de pensamiento.** Discurso en el que se emplean muchas construcciones sintácticas y semánticamente subordinadas a una principal; (del gr. hypó: debajo + taxis: orden).

Detente, sombra de mi bien esquivo,  
 imagen del hechizo que más quiero,  
 bella ilusión por quien alegre muero,  
 dulce ficción por quien penosa vivo.

[primera subordinada]

[segunda subordinada]

[tercera subordinada]

**Sor Juana Inés de la Cruz**, *Que contiene una fantasía contenta con amor decente*.

**Histerología. Figura de dicción.** Es un tipo de *hipérbaton* que consiste en anticipar, para conseguir efectos enfáticos, lo que debería ir luego:

**Con mi llorar** las piedras enternecen  
 su natural dureza y la quebrantan.  
 los árboles parece que s'inclinan;  
 las aves que m'escuchan, cuando cantan,  
 con diferente voz se condolecen  
 y mi morir cantando m'adevinan;

**Garcilaso de la Vega**, *Égloga I*.

**Idolopeya. Figura de pensamiento.** Consiste en poner un discurso en boca de alguien ya muerto:

... e consiento en mi morir  
 con voluntad placentera,  
 clara e pura,  
 que querer hombre vivir,  
 cuando Dios quiere que muera  
 es locura"

**Jorge Manrique**, *Coplas a la muerte de su padre*.

(Exposición retrospectiva de don Rodrigo Manrique con la muerte).

**Imprecación. Figura de pensamiento.** Palabras en las que se desea o solicita que sobrevenga algún mal a alguien; (del lat. imprecor: desear un mal).

... que ni sé cuándo es de día,  
ni cuando las noches son,  
sino por una avecilla  
que cantaba al albor.  
Matómela un balletero:  
**déle Dios mal galardón.**

**Anónimo.** Romance del prisionero.

**Interrogación retórica. Figura de pensamiento.** La que no se realiza para obtener información sino que lleva contenida en sí misma la respuesta. Sinónimo: *pregunta retórica*.

¿No ha de haber un espíritu valiente?  
¿Siempre se ha de sentir lo que se dice?  
¿Nunca se ha de decir lo que se siente?

**Francisco de Quevedo,** *Epístola satírica y censoria contra las costumbres presentes de los castellanos.*

**Inversión.** Ver *Anástrofe*.

**Ironía. Figura de pensamiento** que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice en el texto; dicho de otra manera, es la expresión de una idea mediante la contraria; (del gr. eironeia: burla sutil).

Vivimos en siglo donde nuestros reyes premian altamente las virtuosas y buenas letras.

**Miguel de Cervantes,** *Quijote*, II, 16.

**Isocolon. Figura de dicción** que se produce por repetición y consiste en la igualdad parcial o total entre dos o más miembros (dicolon, tricolon...) del número de sílabas y a veces incluso de la disposición sintáctica o el significado.

Ese es el cuerpo de Grisóstomo, que fue único en el ingenio, solo en la cortesía, extremo en la gentileza, fénix en la amistad, magnífico sin tasa, grave sin presunción...

**Miguel de Cervantes,** *Quijote*, I, 13.

**Juego de palabras.** Ver *retruécano*.

**Lítote. Figura de pensamiento.** En ella se niega o se empequeñece lo contrario de lo que se quiere afirmar: "Hueles y no a ámbar" (**Miguel de Cervantes,** *Quijote*, I, 20); (del gr. litotes: tenuidad). Sinónimos: *atenuación, extenuación*.

**Metáfora. Tropo o figura de significación** que consiste en trasladar el sentido propio de un término a otro con el que se relaciona por semejanza. (del gr. metá: más allá + fero: llevar). Como en el *símil*, la base es una comparación, pero a diferencia de éste, en la *metáfora* se establece una **identidad** entre los dos términos, el real [r] y el imaginario [i], *basándose en una relación de semejanza*. Se distinguen dos tipos:

■ **Metáfora impura** (cuando se expresan los dos términos). Puede utilizar distintas fórmulas:

“r” es “i”:

Nuestras vidas son los ríos  
que van a dar en la mar  
que es el morir

Jorge Manrique, *Coplas a la muerte de su padre*.

“i” de “r”:

Peinando sus **cabellos d'oro fino**,  
una ninfa del agua do moraba  
la cabeza sacó, y el prado ameno  
vido de flores y de sombra lleno.

Garcilaso de la Vega, *Égloga III*.

“r”: “i”; “r”; “i” y variantes similares:

¡Oh **celo, del favor verdugo eterno!**  
vuélvete al lugar triste donde estabas...

Luis de Góngora, *A los celos*.

**Metáfora pura** (cuando sólo se expresa el término imaginario).

Limpio sayal en vez de blanco lino  
cubrió el **cuadrado pino**. [= mesa]

Luis de Góngora, *Soledad primera*.

**Metonimia. Tropo o figura de significación.** Consiste en la sustitución de un término o enunciado por otro que mantiene con el primero una relación de contigüidad semántica. En el vocablo *metonimia* puede englobarse también *sinécdoque*, pues suele usarse indistintamente para ambas, aunque no son idénticas; (del gr. *metá*: más allá + *onómato*: nombre). En la metonimia la relación entre los términos –el ausente y el presente– puede ser:

- a** De la causa por el efecto: *Siempre vivió de su trabajo*, es decir, del producto de su trabajo.
- b** Del efecto por la causa: *Sus canas inspiraban respeto*.
- c** Del continente por el contenido: *Tomaron unas copas*.
- d** Del autor en vez de la obra: *Ese museo tiene tres Grecos; Leemos a Quevedo*.
- e** Del instrumento en vez de la actividad o del ejecutor: *Tiene pluma ágil*, o sea, escribe con soltura; *es una buena guitarra*, es decir, un buen guitarrista.
- f** De la procedencia en vez del producto: *Sírvele uno chileno*, por un vino chileno.
- g** De lo abstracto por lo concreto, de lo concreto por lo abstracto, del símbolo por la cosa simbolizada: *Entregó el alma*, o sea, perdió la vida; *No tiene seso*, es decir, sentido común; *Heredó la corona*, por la dignidad real, etc.

**Onomatopeya. Figura de dicción** relacionada con la *aliteración*. Se produce por la repetición de sonidos con los que trata de imitarse un ruido natural. Véase el siguiente ejemplo en el que el poeta pretende imitar el zumbido de las abejas:

En el **silencio sólo se escuchaba**  
un **susurro de abejas que sonaba**.

Garcilaso de la Vega, *Égloga III*.

**Oxímoron. Figura de pensamiento.** Relación sintáctica de dos antónimos; (del gr. oxys: agudo + moros; romo).

Alma del mundo, **senectud lozana**,  
decrépito verdor imaginado;  
el hoy de los dichosos esperado  
y de los desdichados el mañana.

Sor Juana Inés de la Cruz, *Verde embeleso...*

**Paradoja. Figura de pensamiento.** Consiste en emplear expresiones que aparentemente envuelven una contradicción; (del gr. para: contra + doxa: opinión). Sinónimo: *antilogía*.

No sé para qué nascí,  
pues en tal extremo estó,  
qu'el bevir no quiero yo  
y el morir no quiere a mí.

Pedro de Cartagena, "No sé para qué nascí...", *Cancionero general*.

**Paradiástole.** Ver *separación*.

**Paragoge. Figura de dicción.** Adición de un fonema, etimológico o no (en este caso se llama *epítesis*), al final de una palabra. Fue fenómeno de uso habitual en la épica y en la lírica españolas medievales, pero pervive en la poesía popular castellana hasta más tarde.

Catalina, Catalina,  
mucho me cuesta el tu amore,  
tras mí viene la justicia,  
también el corregidore.

Anónimo medieval.

**Parataxis. Figura de pensamiento.** Forma de relación sintáctica en la que las oraciones se encadenan por yuxtaposición o por coordinación sin que haya entre ellas una relación jerárquica. Estilísticamente suponen una elaboración menor que la *hipotaxis* y sirven para la exposición de pensamientos más espontáneos, más sencillos; (del gr. para: junto a + taxis: ordenamiento).

Echado está por tierra el fundamento  
que mi vivir cansado sostenía.  
**¡Oh cuánto bien se acaba en un solo día!**  
**¡Oh cuántas esperanzas lleva el viento!**  
**¡Oh cuán ocioso está mi pensamiento**  
**cuando se ocupa en bien de cosa mía!**  
A mi esperanza, así como a baldía,  
mil veces la castiga mi tormento.

Garcilaso de la Vega, *Soneto XXVI*.

**Paronomasia. Figura de dicción.** Relación entre palabras de sonido semejante pero de sentidos independientes; (del gr. para: junto a + onómato: nombre).

Y advierta vuesarced señora **Rosa**,  
que le escribo, no más, este soneto  
porque todo poeta aquí se **roza**.

**Sor Juana Inés de la Cruz**, *Jocoso, a la rosa*.

**Perífrasis. Figura de pensamiento.** Consiste en expresar algo por un rodeo de palabras, en lugar de nombrarlo directamente; (del gr. peri: alrededor + praxis: frase). Sinónimo: *circunlocución*.

Éste que ves, engaño colorido,  
que del arte ostentando los primores,  
con falsos silogismos de colores  
es cauteloso engaño del sentido.

**Sor Juana Inés de la Cruz**, *Procura desmentir los elogios que un retrato de la poetisa inscribió la verdad, que llama pasión*.

**Personificación.** Ver *prosopopeya*.

**Pleonasma. Figura de dicción.** Consiste en emplear palabras que logran el énfasis de un significado por medio de la redundancia; (del gr. plonasmós: superabundancia).

El ventero, que como está dicho, era un poco socarrón, y ya tenía algunos barruntos de la falta de juicio de su huésped, **acabó** de creerlo cuando **acabó** de oír semejantes razones.

**Miguel de Cervantes**. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Capítulo III.

**Poliptoton** (del gr. polys: muchos + tautón: en el mismo lugar, al mismo tiempo). Ver *derivación*.

**Polisíndeton. Figura de dicción.** Uso reiterado de nexos; (del gr. polys: muchos + syndeo: unir).

Quien pudiera ahora decir la multitud de hombres **y** mujeres **y** muchachos que estaban en las calles **y** azoteas **y** en canoas en aquellas acequias que nos salían a mirar.

**Bernal Díaz del Castillo**, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*.

**Pregunta retórica.** Ver *interrogación retórica*.

**Preterición. Figura de pensamiento.** Fórmula mediante la cual se aclara no decir lo que se dice en la frase misma, es decir, se finge en ella eludir lo que, sin embargo, se dice; (del lat. praeterire: poner delante).

No quiero llegar a otras menudencias, conviene a saber, de la falta de camias y no sobra de zapatos, la rareza y poco pelo del vestido, ni aquel ahitarse con tanto gusto cuando la buena suerte les depara algún banquete.

**Miguel de Cervantes**, *Quijote*, I, XXXVII.

**Prosopopeya. Figura de pensamiento.** Consiste en atribuir a las cosas inanimadas, incorpóreas o abstractas, acciones y cualidades propias del ser animado y corpóreo; (del gr. *prosopon*: figura + *poieo*: hacer). Sinónimo: *personificación*.

En perseguirme, Mundo, ¿qué interesas?

**Sor Juana Inés de la Cruz**, *Quéjase de la suerte: insinúa su aversión a los vicios, y justifica su divertimento a las musas*.

**Prosopografía. Figura de pensamiento.** Descripción del aspecto físico de un personaje.

Tersa frente, oro el cabello  
cejas arcos, zafir ojos,  
bruñida tez, labios rojos,  
nariz recta, abúrneo cuello;  
talle airoso, cuerpo bello,  
cándidas manos en que  
el cetro de amor se ve,  
tiene Fili; en oro engasta  
pie tan breve, que no gasta  
ni un pie.

**Sor Juana Inés de la Cruz**, *Describe, con énfasis de no poder la última mano a la pintura, el retrato de una belleza*.

**Prótasis. Figura de dicción.** Miembro que en la oración subordinada condicional establece condición para que se realice lo propuesto en la **apódosis** (véase):

Mañana iré por tu casa (apódosis)  
si suspenden las clases (prótasis).

**Quiasmo. Figura de dicción.** Resulta de la construcción cruzada, sintáctica o semánticamente, de vocablos, de oraciones, de versos, etc. Pueden ser paralelas o antitéticas; (del gr. *giasmós*: entrecruzar).

Las **suzias moxcas** nunca pican sino los **bueyes magros**.  
[adjetivo + sustantivo || sustantivo + adjetivo]

**Fernando de Rojas**, *La Celestina*, Auto XII.

**Reduplicación.** Ver *anadiplosis*.

**Reticencia. Figura de pensamiento.** Se produce por la omisión inesperada de ciertos elementos, necesarios para completar el sentido del discurso, cuya interrupción se señala con puntos suspensivos; (del lat. *reticentia*).

... el cual apeándose de Rocinante, fue sobre el de los Espejos, y quitándose las lazadas del yelmo para ver si era muerto y para que le diese el aire si acaso estaba vivo... y vio... ¿Quién podrá decir lo que vio sin causar admiración, maravilla y espanto a los que lo oyeren?

**Miguel de Cervantes**, *Quijote*, II, 14.

**Retruécano. Figura de dicción.** Inversión de los términos de una proposición u oración en otra subsiguiente, de modo que sus sentidos resulten contrastantes; (del lat. retro: al revés + iocus: juego). Sinónimos: *juegos de palabras, conmutación*.

... teniendo por mejor, en mis verdades,  
consumir vanidades de la vida  
que consumir la vida en vanidades.

**Sor Juana Inés de la Cruz, *Quéjase de la suerte: insinúa su aversión a los vicios, y justifica su divertimento a las musas.***

**Separación. Figura de pensamiento.** Consiste en explicar las diferencias que existen entre conceptos similares en algo; (del lat. separatio). Sinónimo: *paradiástole, distinción*.

Este género de escritura y composición cae debajo de aquel de las fábulas que llaman *mi-lesias*, que son cuentos disparatados, que atienden solamente a deleitar, y no enseñar; al contrario de lo que hacen las fábulas apólogas, que deleitan y enseñan juntamente.

**Miguel de Cervantes, *Quijote*, I, 47.**

**Silepsis.** Ver *dilogía*.

**Símil.** Ver *comparación*.

**Similicadencia. Figura de dicción.** Secuencia de varios vocablos en iguales accidentes; (del lat. simil: semejante + cado: caer).

En dar poder a natura que de tan perfecta hermosura te **dotasse**, y fazer a mí, inmérito, tanta merced que verte **alcançasse**, y en tan conveniente lugar que mi secreto dolor manifestarte **pudiesse**.

**Fernando de Rojas, *La Celestina*, Auto I.**

**Sinalefa. Figura de dicción** y licencia métrica que consiste en la fusión en una sola sílaba de la vocal o vocales finales de un vocablo inicial y la inicial o iniciales de otro.

Pensando que el camino iba derecho [Pen | san | do | quel | ca | mi | noi | ba | de | re | cho]  
vine a parar en tanta desventura. [Vi | nea | pa | rar | en | tan | ta | des | ven | tu | ra]

**Garcilaso de la Vega, *Soneto XVII*.**

**Sinédoque. Tropo o figura de significación.** Consiste en designar al todo por la parte o a la parte por el todo. Las diferencias entre *metonimia* y *sinédoque* suelen tornarse borrosas y, estilísticamente, poco pertinentes, por lo que se tiende a utilizar indistintamente ambos términos; (del gr. synekduomai: despojarse).

Escrito está en mi alma vuestro gesto [= rostro]

**Garcilaso de la Vega, *Soneto V*.**

**Sinéresis. Figura retórica de dicción** y licencia métrica opuesta a la diéresis. Por medio de *sinéresis* se pronuncian en una sola sílaba vocales que forman hiato:

Gallardas plantas, que con voz doliente  
al osado **Faetón** llorastes vivas...

**Luis de Góngora**, *A unos álamos blancos, toca la fábula de Faetón*.

**Sinestesia. Tropo o figura de significación.** Unión de dos imágenes que pertenecen a diferentes mundos sensoriales, como *animoso viento*, ‘animoso’ es un adjetivo que se usa para referirse a seres animados e indica que tiene ánimo y valor, y viento es un fenómeno de la naturaleza; el viento se siente físicamente y lo animoso, anímicamente; *verde chillón*, ‘lo verde’ se percibe por la vista, ‘lo chillón’ por el oído.

**Sujeción. Figura de pensamiento.** Secuencia de interrogaciones con sus respuestas. Lo que finge el escritor es un diálogo en el que el papel de dos o más interlocutores es asumido por la voz del mismo emisor: (del lat. *subiectio*: poner seguidamente).

¿Qué es la vida? Un frenesí.  
¿Qué es la vida? Una ilusión,  
una sombra, una ficción,  
y el mayor bien es pequeño;  
que toda la vida es sueño,  
y los sueños, sueños son.

**Pedro Calderón de la Barca**, *La vida es sueño*, Jornada segunda.

**Tmesis. Figura de dicción.** Consiste en la colocación de una o varias palabras entre los elementos que forman otra, que queda rota:

Quien quisiere ser culto en sólo un día,  
la jeri (aprenderá) gonza siguiente...

**Francisco de Quevedo**, *Receta para hacer soledades en un día*.

**Topografía. Figura de pensamiento.** Descripción de lugares interiores o exteriores, urbanos o rústicos.

Donde espumoso el mar siciliano  
el pie argenta de plata el Lilibeo.  
Bóveda o de las fraguas de Vulcano  
O tumba de los huesos de Tifeo,  
Pálidas señas cenizoso un llano,  
Cuando no del sacrílego deseo,  
Del duro oficio da. Allí una alta roca  
Mordaza es a una gruta de su boca.

**Luis de Góngora**, *Fábula de Polifemo y Galatea*.

**Traslación.** Ver *enálage*.

**Zeugma.** Ver *adjunción*.

## A modo de epílogo

Al conocimiento de la Literatura no se llega solamente mediante el estudio de su Historia. Ese estudio sería vano –se convertiría en una simple memorización enciclopédica de datos– si no fuera acompañado de otros modos de percepción: la lectura continuada de obras literarias y el comentario o interpretación de textos.

Comentar un texto supone comprobar los datos conocidos a través del estudio de la Historia de la Literatura (características generales de un movimiento, estilo de un autor...), comprender con profundidad el texto literario en sus diversas implicaciones (autor–sociedad–estructura literaria–forma–contenido...) y descubrir los valores estéticos que lo justifican como creación artística.

Comentar un texto tiene como finalidad interpretar qué es lo que el autor dice, cómo lo dice, desde qué posición, justificando por qué lo dice así y qué impresión produce.

Un texto literario (ya se trate de una obra completa –novela, cuento, comedia, poema...– o de un fragmento de la misma) es una unidad de comunicación con la finalidad de producir belleza, y que tiene por bello todo aquello que produce un placer espiritual. Es, además, desinteresado, porque no satisface más curiosidad que la de la contemplación (lectura); en esto se diferencia de lo útil o interesado, que nos sirve para un fin práctico<sup>15</sup>.

Como unidad de comunicación literaria, no podemos dissociar el *contenido* (lo que se expresa) de la *forma* (cómo se expresa). Contenido y forma no se dan del todo por separado ni en la mente del artista ni en la del lector; aparecen desde el principio indisolublemente unidos, de tal manera que los asuntos, personajes, imágenes... son fruto de una progresiva conformación. No podemos, pues, desglosar dos aspectos –contenido y forma– en nuestro comentario: la forma determina el contenido y viceversa.

Sabemos que no existe –no puede existir– un método o modelo único. Los resultados de un comentario de texto dependerán en cierta medida de la agudeza, conocimientos y aptitud del comentarista. Además, puede haber comentarios en los que predomine el enfoque gramatical, el sociológico, el ideológico, el estilístico... Pero sí es posible seguir un orden y partir de unos principios fundamentales para aplicar a cualquier texto literario... o, por lo menos, a la mayoría de ellos.

Lázaro Carreter y Correa Calderón<sup>16</sup> señalan dos riesgos para el que comenta un texto literario: la paráfrasis y el tomar el texto como pretexto. Hacer una paráfrasis supone limitarse a explicar lo que dice el texto con otras palabras con el fin de rellenar hojas con texto escrito. El comentario no debe convertirse tampoco en un pretexto para demostrar unos conocimientos que se tienen, pero que no son útiles para explicar el texto. Veamos varios ejemplos:

- El texto no debe servir como pretexto para explicar detalladamente la vida y obra de su autor. De la biografía, aparte de algunas notas generales, sólo nos interesará algún o algunos datos específicos, que determinen el texto. Así, al comentar la *Égloga I* de Garcilaso, podemos hacer referencia a su amor por Isabel Freyre, que parece ser determinante para el tema. Sin embargo, si comentamos la *Canción V (Ad florem Gnidí)*, la referencia a su experiencia amorosa con la dama portuguesa no resultará pertinente.

- El comentario métrico no tiene por qué ser una explicación técnica de la estrofa, señalando todos los casos de sinalefa, la posición de los acentos... si estos elementos no son determinantes para explicar otros aspectos del contenido. Bastará con una explicación general de la estrofa utilizada, señalando sus

15- El hecho de que el autor pretenda una *finalidad útil* (como la denuncia de injusticias sociales, el adoctrinamiento ideológico del lector...) siempre debe estar subordinado a la *finalidad estética*. Si no fuera así, nos encontraríamos ante un texto perteneciente a cualquiera de las disciplinas humanísticas (Filosofía, Moral, Historia, Sociología...), no a un texto literario, en el que la función del lenguaje predominante ha de ser la *función poética*, mediante la cual el texto adquiere verdadera significación por el tratamiento *artificial* al que es sometida la lengua, para descubrir o formar nuevas significaciones que no están presentes en el lenguaje común.

16- **Lázaro Carreter, Fernando y Correa Calderón, Evaristo** (1976). *Cómo se comenta un texto literario*. Madrid: Ed. Cátedra. Col. Crítica y Estudios Literarios.

cualidades rítmicas –si son relevantes–, indicando, si es posible, el origen de la misma y el motivo de su elección por parte del autor.

- Igual sucede con el análisis de la forma. Sobra decir, por ejemplo: “en el verso 6 hay una metáfora: cabellos de oro. La metáfora es un tropo que consiste en la identificación de un término real con otro término imaginario, basando tal identificación en una relación de semejanza. Los tipos de metáforas son:...”. El análisis de los elementos formales –por ejemplo, las llamadas figuras literarias– siempre estará en función de explicar el contenido del término y la sensación que produce en el lector, y en relación, además, con la intención del autor.

Advertiremos de otro peligro muy frecuente. El comentario no puede convertirse simplemente en un inventario de figuras literarias, en una retahíla de metáforas, epítetos, aliteraciones... Sólo deben tenerse en cuenta aquellos aspectos estilísticos que nos ayuden a explicar el texto, atendiendo siempre a la justificación de su uso y a la impresión que producen.

Por último, una consideración necesaria: la facilidad en el comentario sólo se consigue mediante la reflexión y la práctica.

## Actividad 13

1 Identificar y analizar las figuras retóricas o tropos en los siguientes sonetos.

### Caupolicán

Es algo formidable que vio la vieja raza;  
robusto tronco de árbol al hombro de un campeón  
salvaje y aguerrido, cuya fornida maza  
blandiera el brazo de Hércules, o el brazo de Sansón.

Por casco sus cabellos, su pecho por coraza,  
pudiera tal guerrero, de Arauco en la región  
lancero de los bosques, Nemrod que todo caza,  
desjarretar un toro, o estrangular un león.

Anduvo, anduvo, anduvo. Le vio la luz del día,  
le vio la tarde pálida, le vio la noche fría,  
y siempre el tronco de árbol a costas del titán.

“¡El Toqui, el Toqui!”, clama la conmovida casta.  
Anduvo, anduvo. La aurora dijo: “Basta”,  
e irguióse la alta frente del gran Caupolicán.

**(Rubén Darío)**

### *Un soneto me manda hacer*

Un soneto me manda hacer Violante;  
en mi vida me he visto en tal aprieto;  
catorce versos dicen que es soneto,  
burla burlando van los tres delante.

Yo pensé que no hallara consonante,  
y estoy a la mitad de otro cuarteto,  
mas si me veo en el primer terceto,  
no hay cosa en los cuartetos que me espante.

Por el primer terceto voy entrando,  
y aún parece que entré con pie derecho,  
pues fin con este verso le voy dando.

Ya estoy en el segundo, y aun sospecho  
que voy los trece versos acabando;  
contad si son catorce y ya está hecho.

**(Lope de Vega)**

## Unidad 5

### CAMPO INTELECTUAL

Concebido por Pierre Bourdieu, sociólogo francés nacido en los Pirineos franceses en 1930 y muerto en París en 2002, el concepto de *campo intelectual* es una novedad en la sociología de la cultura. Bourdieu había investigado a partir del sistema escolar de Francia aspectos como los de las élites intelectuales, hasta llegar en libros posteriores a las maneras de percepción artística, la relación entre los intelectuales y las academias (*Homo academicus*) y por supuesto, el campo político. Otros conceptos clave de su teoría son los de “capital simbólico”, “habitus”, e “instituciones”.

A partir de Bourdieu el campo intelectual como un espacio social relativamente autónomo de producción de bienes simbólicos, nos deja comprender la obra de un autor determinado y permitirá ir más allá de la idea de genio creador (romántica) o de aquella que lo resuelve en términos de determinantes sociales.

El material que ofrecemos a continuación es el producto de las reflexiones de la clase-taller correspondiente a la lectura del texto de Pierre Bourdieu. Cada grupo de alumnos elaboró una definición que fue complementada con citas del texto y a partir de esa experiencia se preparó el siguiente glosario.

Pierre Bourdieu

#### Campo de Poder y Campo intelectual.

<http://daniellargo.com/wp-content/uploads/2014/12/PIERRE-BOURDIEU-campo-de-poder-campo-intelectual.pdf>

#### Campo intelectual

Sistema compuesto por “agentes y sistemas de agentes” que se complementan y que compiten entre sí por ser quien domine a los demás componentes del sistema. Por ello se lo puede comparar con un “campo magnético” en el que esas fuerzas ejercen por un lado necesidad entre unos y otros, y por otro lado generan competencia para lograr ejercer la función dominante. El campo intelectual se estructura de diferentes maneras a través del tiempo. Cada elemento de ese sistema cumple una función, ocupa una posición en ese campo intelectual.

“...constituye un sistema de líneas de fuerzas; esto es, los agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que se oponen y se agregan confiriéndole una estructura específica en un momento dado del tiempo; cada uno está determinado por su pertenencia a este campo; debe a una posición particular, un tipo determinado de participación en el campo cultural como sistema de relaciones entre temas y problemas y por ello, un tipo determinado de inconsciente cultural, al mismo tiempo que está intrínsecamente dotado de lo que se llamará peso funcional, es decir, su poder en el campo no puede definirse independientemente de su posición en él”. (Pp. 13–14).

“A medida que el campo intelectual gana autonomía, el artista afirma, cada vez con mayor fuerza, su pretensión a ella, proclamando su diferencia respecto del público”. (Pág. 17).

## Proyecto Creador

Lugar de relación, a veces contradictorio, entre la necesidad intrínseca de la obra –proseguir, mejorarse, etc.– y las restricciones sociales que orientan la obra desde fuera. De Paul Valery, obras creadas por su público versus obras que tienden a crear su público.

“...es el sitio donde se entrecruzan y a veces entran en contradicción, corresponde a la necesidad intrínseca de la obra y las restricciones sociales que orientan la obra desde afuera”. (Pág. 22).

“La relación que el creador mantiene con su creación es siempre ambigua y a veces contradictoria... puede reconocerse o ignorarse, está sujeta a restricciones sociales”. (Pág. 28).

## Legitimidad cultural:

“...consiste en que todo individuo, lo quiera o no, lo admita o no, es y se sabe colocado en el campo de aplicación de un sistema de reglas que permiten calificar y jerarquizar su comportamiento bajo la relación de la cultura”. (Pág. 36).

Cada relación de participación depende de su posición en el campo intelectual, según la posición que éste ocupe será su actividad: “En el campo intelectual los individuos sostienen relaciones de competencia y relaciones de complementariedad funcional”. (Pág. 39).

## Inconsciente Cultural

“Sus elecciones intelectuales o artísticas más consciente están siempre orientadas por su cultura y su gusto, interiorizaciones de su cultura objetiva de una sociedad, de una época o de una clase”. (Pág. 43).

El autor como ser social, incorpora a su obra un conjunto de saberes –de forma implícita– surgidos en un contexto cultural dado en períodos y espacios determinados. Este conjunto de aptitudes es lo que llamamos “inconsciente cultural” está presente en un campo cultural al que pertenece el autor y posibilita dirigir una obra a un campo, sector o generación precisos. Es decir, el autor es un producto social surgido en un contexto de problemáticas y temáticas presentes en una generación determinada. En ese contexto, el “autor” va adquiriendo (aunque no conscientemente) factores que influyen profundamente en su forma de pensar y percibir las cosas. Estos factores influenciados se hacen un poco más visibles a través del lenguaje, a través de la literatura.

“...la obra es siempre elipse de lo esencial, sobreentiende lo que sostiene... el creador participa de su clase, de su sociedad y de su época, incorpora en sus creaciones los credos presupuestos”. (Pág. 44).

“La temática y la manera propias de un creador participan siempre del tópico y la retórica como un conjunto común de temas y de formas que definen la tradición cultural de una sociedad y de una época... Sería posible determinar áreas y generaciones intelectuales y culturales mediante el señalamiento de los conjuntos de cuestiones y de temas obligados que definen el campo cultural de una época”. (Pp. 48–49).

El intelectual está situado en cierto periodo histórico y social que forma parte de un campo intelectual. Su proyecto creador se define y se integra con la misma generación de su época a las cuales va dirigida su obra y con las cuales maneja un código común. Sus elecciones están siempre orientadas por su cultura y el gusto de la época o de una clase. Es en la literatura donde podemos descubrir los pensamientos profundos de una generación. El intelectual de una manera inconsciente mantiene la relación con la escuela en la cual fue formado y esto tiene un peso funcional determinante en sus elecciones intelectuales.

“Un pensador participa de su sociedad y de su época...por el inconsciente cultural que debe a sus aprendizajes intelectuales y muy particularmente a su formación escolar”. (Pág. 49).

## Conservación cultural

Este concepto está directamente relacionado con la transmisión y el legado de las costumbres y las tradiciones de generación en generación, pero también está ligado a la recreación, interpretación y transformación de los mismos por los contemporáneos en el campo cultural. Esta conservación está basada en

la enseñanza de dichos hábitos; la generación siguiente será la encargada de perpetuar y transmitir este capital adquirido.

–A continuación se presenta una ficha de citas que intenta complementar los temas que no fueron abordados en el glosario.

“La historia de la literatura, siempre en su forma tradicional, ignora casi completamente el esfuerzo por volver a insertar la obra o el autor individual en el sistema de relaciones que constituye la clase de los hechos –reales o posibles– de los que forma parte sociológicamente”. (Pág. 97).

“...en el caso de la historia literaria, este individuo inmediato se vuelve una individualidad ‘creativa’ cuya originalidad, deliberadamente cultivada, está hecha especialmente para suscitar el sentimiento de la irreductibilidad y de la atención referencial”. (Pág. 97).

“La ruptura con las nociones previas es la condición para construir el objetivo científico. Pero esta ruptura, sólo puede llevarse a cabo mediante la ciencia del objeto, que simultáneamente es ciencia de aquellas nociones previas contra las cuales la ciencia construye su objeto”. (Pág. 98).

“...para comprender la representación de la ‘creación’ como expresión de la personalidad artística en su individualidad, es necesario reubicar estas teorías dentro del campo ideológico al que pertenecen”. (Pág. 98).

“Tal campo ideológico expresa, de manera más o menos transfigurada, la posición de una particular categoría de escritores en la estructura del campo intelectual; campo intelectual que, por su parte, está incluido en un tipo específico de campo político, que atribuye a la fracción intelectual y artística una posición determinada”. (98, 99).

“El interés por la persona del escritor y del artista aumenta a medida que el campo intelectual y artístico adquiere autonomía y, correspondientemente, se eleva el status –y el origen social– de los productores de bienes simbólicos”. (Pág. 99).

“No sería fácil mostrar que de esos mismos principios (románticos) deriva aún hoy la representación que los intelectuales se hacen del mundo social y de su función en tal mundo”. (Pág. 100).

“...no hay una preocupación por determinar, en primer lugar, la función de tal corpus en el sistema de las relaciones de competencia y conflicto entre grupos situados en posiciones diversas en el interior de un campo intelectual que, a su vez, ocupa determinada posición en el campo de poder”. (Pág. 100).

“El análisis sociológico, debería en cambio reconstruir la jerarquía de los sistemas de factores pertinentes, porque el problema es dar cuenta de un campo ideológico correspondiente a una determinada estructura del campo intelectual”. (Pág. 102–3).

“Sartre pretende identificar las condiciones sociales que producen la singularidad de un autor y de una obra (...). Los factores directamente visibles son los determinantes de clases, tal como se realizan refractándose en las particularidades de una estructura familiar y de una historia individual (...). Sartre corre el peligro de imputar únicamente a estos factores individualizados, las prácticas y las ideologías de todo escritor que pertenezca a un campo intelectual dotado de una estructura determinada... tales sistemas de factores determinan ideologías y prácticas de todo escritor que ocupe un campo dado (...) una posición estructuralmente equivalente a la del escritor considerado”. (Pág. 103).

“Sartre quiere integrar en tal unidad todas las características dependientes de la pertenencias de clase, mediadas por la estructura familiar y por las experiencias biográficas relativas según esta lógica, no es la condición de clase la que determina al individuo, sino que es el sujeto quien determina a partir de la forma de conciencia, parcial o total de la verdad objetiva de su condición de clase”. (Pág. 104).

“El único modo de romper con la problemática tradicional– de la que Sartre queda prisionero– es enunciar el campo intelectual, el cual, por grande que pueda ser su autonomía, está determinado, en la estructura y en la función, por el lugar que ocupa en el interior del campo de poder. Se debe constituir tal campo intelectual como un sistema predeterminado de posiciones, que exige clases de agentes provistos de cualidades determinadas– socialmente constituidas– tal como un mercado de trabajo exige puestos”. (Pág. 105–6).

“A medida que el campo intelectual y artístico adquiere autonomía y se eleva simultáneamente el status social de los productores de bienes simbólicos, los intelectuales tienden, progresivamente, a entrar en el juego de los conflictos entre fracciones de la clase dominante por cuenta propia y no ya solamente por poder o por delegación”. (Pág. 107).

“...los escritores y los artistas constituyen, al menos a partir del Romanticismo, una fracción dominada de la clase dominante, que en razón de su posición estructuralmente ambigua está necesariamente obligada a mantener una relación ambivalente, tanto con las fracciones dominantes de la clase dominante (los burgueses), como con las clases dominadas (el pueblo) y a hacerse como imagen ambigua de la propia función social”. (Pág. 107).

“A medida que el campo intelectual y artístico gana autonomía respecto de las coacciones y de la exigencia directa de las fracciones dominantes de la burguesía, es decir, a medida que se desarrolla un mercado de bienes simbólicos, las características puramente intelectuales y artísticas de los productores de bienes simbólicos... adquieren una mayor fuerza explicativa. –esto especifica la posición de los intelectuales y de los artistas en la estructura de la clase dominante”. (Pág. 108).

“...a cada posición típica de la relación entre fracción dominada– dominante, corresponden categorías de agentes con diversos tipos de gratificación económica y simbólica, según la relación entre categoría y mercado... estos parámetros definen en qué grado... la pertenencia de las intelectuales a la clase dominante está más acentuada que su exclusión y viceversa...”. (Pág. 108–9).

(la posición) de DOMINANTE– dominado y la de dominante– DOMINADO, tal transformación inclina la balanza hacia una u otra posición y hacia tomas de posición relativas, conservadoras o revolucionarias”. (Pág. 112).

“Los campos se presentan para la aprehensión sincrónica como espacios estructurados de posiciones (o de puestos) cuyas propiedades dependen de su posición en dichos espacios... Existen leyes generales de los campos”. (Pág. 119).

“Sabemos que en cualquier campo encontramos una lucha, cuya formas específicas habrá que buscar cada vez entre el recién llegado que tratará de romper los cerrojos del derecho de entrada y el dominante que trata de defender su monopolio y de excluir a la competencia”. (Pág. 120).

“El habitus se define como un sistema de disposiciones durables y transferibles –estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes– que integran todas las experiencias pasadas y funciona en cada momento como matriz estructurante de las percepciones, las apreciaciones y las acciones de los agentes cara a una coyuntura o acontecimiento y que él contribuye a producir”. (pág. 178).

“Para que funcione un campo, es necesario que haya algo en juego y gente dispuesta a jugar, que esté dotada de los habitus que implican el conocimiento y el reconocimiento de las leyes inmanentes al juego, de lo que está en juego, etc.”. (Pág. 120).

“Aquellos que, dentro de un estado determinado de la relación de fuerzas, monopolizan– de manera más o menos completa– el capital específico que es el fundamento del poder o de la autoridad específica característica de un campo, se inclina hacia estrategias de conservación...”. (Pág. 121).

“...toda la gente comprometida con un campo tiene una cantidad de intereses fundamentales comunes, es decir, todo aquello que está vinculado con la existencia del campo...”. (Pág. 121).

“Los recién llegados tienden a pagar un derecho de admisión que consiste en reconocer el valor del juego y en conocer ciertos principios de funcionamiento del juego. Ellos están condenados a utilizar estrategias de subversión...”. (Pág. 122).

■ Bourdieu, Pierre. (2002)

Campo intelectual. Ed. Montessor

## Actividad 14

- 1 Seleccionar un conjunto de palabras clave de la propuesta teórica de Bourdieu.
- 2 Armar un mapa conceptual que tenga como término central “campo intelectual”.
- 3 Indagar en un pequeño campo (como la universidad) cómo se construye el mismo. Se puede recurrir a entrevistas a los agentes involucrados.

## LECTOR

## Italo Calvino y el lector: sobre “Para quién se escribe”. 1967.

Italo Calvino en las últimas décadas de su vida imaginó la literatura como un juego que debe ser jugado con sus propias reglas. En eso estuvo acompañado por varios otros literatos europeos, pertenecientes a grupos que se ocuparon de la experimentación en la escritura como los del OULIPO (taller de literatura potencial).

Calvino, por otra parte, pensó mucho en el lector como jugador. El artículo que proponemos es “Para quién se escribe, el estante hipotético” y fue escrito en respuesta a una “encuesta literaria”. Si bien no revela el aspecto del juego, nos muestra sin embargo las características que debe tener para un escritor la propia idea que se hace de su lector. El texto forma parte del libro de ensayos sobre temas de literatura y cultura *Una pietra sopra* traducido al castellano como *Punto y aparte*. Veamos algunos párrafos para tener en cuenta.

“¿Para quién se escribe una novela? ¿Para quién se escribe una poesía? Para personas que han leído algunas otras novelas, algunas otras poesías. Un libro se escribe para que pueda ser puesto junto a otros libros, para que entre en un estante hipotético y, en él, de alguna manera lo modifique, saque de su lugar a otros volúmenes o los haga retroceder a una segunda fila, o reclame el avance hacia la primera fila de algunos otros”.

“En todas las épocas y sociedades, una vez establecido un cierto canon estético, un cierto modo de interpretar el mundo, una cierta escala de valores morales y sociales, la literatura puede perpetuarse a sí misma con sucesivas confirmaciones y limitadas actualizaciones y profundizaciones. A nosotros, sin embargo, nos interesa otra posibilidad de la literatura: La de poner en discusión la escala de valores y el código de los significados establecidos”. (1995: 159).

■ Calvino, Italo (1995)

*Punto y Aparte*. Barcelona Tusquets.

## Eco, Umberto

“El lector modelo” en *Lector in fabula*, 1987. (Fragmentos).

*El texto completo se encuentra disponible en las cajas y en PDF*

Un texto, tal como aparece en su superficie (o manifestación) lingüística, representa una cadena de artificios expresivos que el destinatario debe actualizar. Como en este libro hemos decidido ocuparnos sólo de textos escritos (y a medida que avancemos iremos restringiendo nuestros experimentos de análisis a textos narrativos), de ahora en adelante no hablaremos tanto de destinatario como de “lector”, así como usaremos indiferentemente la denominación de Emisor y de Autor para definir al productor del texto.

En la medida en que debe ser actualizado, un texto está incompleto. Por dos razones. La primera no se refiere sólo a los objetos lingüísticos que hemos convenido en definir como textos, sino también a cualquier

mensaje, incluidas las oraciones y los términos aislados. Una expresión sigue siendo un mero *flatus vocis* [expresión vacía] mientras no se la pone en correlación, por referencia a determinado código, con su contenido establecido por convención: en este sentido, el destinatario se postula siempre como el operador (no necesariamente empírico) capaz, por decirlo así, de abrir el diccionario a cada palabra que encuentra y de recurrir a una serie de reglas sintácticas preexistentes con el fin de reconocer las funciones recíprocas de los términos en el contexto de la oración. Podemos decir, entonces, que todo mensaje postula una competencia gramatical por parte del destinatario, incluso si se emite en una lengua que sólo el emisor conoce (salvo los casos de glosolalia, en que el propio emisor supone que no cabe interpretación lingüística alguna, sino a lo sumo una repercusión emotiva y una evocación extralingüística).

Abrir el diccionario significa aceptar también una serie de postulados de significación (1): un término sigue estando esencialmente incompleto aún después de haber recibido una definición formulada a partir de un diccionario mínimo. Este diccionario nos dice que un bergantín es una nave, pero no desentraña otras propiedades semánticas de /nave/. Esta cuestión se vincula, por un lado, con el carácter infinito de la interpretación (basado, como hemos visto, en la teoría peirciana de los interpretantes) y, por otro, con la temática del entrañe (*entaillement*) y de la relación entre propiedades necesarias, esenciales y accidentales.

Sin embargo, un texto se distingue de otros tipos de expresiones por su mayor complejidad. El motivo principal de esa complejidad es precisamente el hecho de que está plagado de elementos no dichos (cf. Ducrot, 1972). “No dicho” significa no manifiesto en la superficie, en el plano de la expresión: pero precisamente son esos elementos no dichos los que deben actualizarse en la etapa de la actualización del contenido. Para ello, un texto (con mayor fuerza que cualquier otro tipo de mensaje) requiere ciertos movimientos cooperativos, activos y conscientes, por parte del lector.

(a) Juan entró en el cuarto. “¡Entonces, has vuelto!”, exclamó María, radiante; es evidente que el lector debe actualizar el contenido a través de una compleja serie de movimientos cooperativos. Dejemos de lado, por el momento, la actualización de las correferencias (es decir, la necesidad de establecer que el /tú/ implícito en el uso de la segunda persona singular del verbo “haber” se refiere a Juan); pero ya esta correferencia depende de una regla conversacional en virtud de la cual el lector supone que, cuando no se dan otras especificaciones, dada la presencia de dos personajes, el que habla se refiere necesariamente al otro. Sin embargo, esta regla conversacional se injerta sobre otra decisión interpretativa, es decir, sobre una operación extensional que realiza el lector: éste ha decidido que, sobre la base del texto que se le ha suministrado, se perfila una parcela de mundo habitada por dos individuos, Juan y María, dotados de la propiedad de encontrarse en el mismo cuarto. Por último, el hecho de que María se encuentre en el mismo cuarto que Juan depende de otra inferencia basada en el uso del artículo determinado /el/: hay un cuarto, y sólo uno, del cual se habla. (2) Aún queda por averiguar si el lector considera oportuno identificar a Juan y a María, mediante índices referenciales, como entidades del mundo externo, que conoce sobre la base de una experiencia previa que comparte con el autor, si el autor se refiere a individuos que el lector desconoce o si el fragmento de texto (a) debe conectarse con otros fragmentos de texto previos o ulteriores en que Juan y María han sido interpretados, o lo serán, mediante descripciones definidas.

Pero, como decíamos, soslayemos todos estos problemas. No hay dudas de que en la actualización inciden otros movimientos cooperativos. En primer lugar, el lector debe actualizar su enciclopedia para poder comprender que el uso del verbo /volver/ entraña de alguna manera que, previamente, el sujeto se había alejado (una gramática de casos analizaría esta acción atribuyendo a los sustantivos determinados postulados de significación: el que vuelve se ha alejado antes, así como el soltero es un ser humano masculino adulto). En segundo lugar, se requiere del lector un trabajo de inferencia para extraer, del uso del adversativo /entonces/, la conclusión de que María no esperaba ese regreso, y de la determinación /radiante/, el convencimiento de que, de todos modos, lo deseaba ardientemente.

Así, pues, el texto está plagado de espacios en blanco, de intersticios que hay que rellenar; quien lo emitió preveía que se los rellenaría y los dejó en blanco por dos razones. Ante todo, porque un texto es un mecanismo perezoso (o económico) que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él y sólo en casos de extrema pedantería, de extrema preocupación didáctica o de extrema represión el texto se complica con redundancias y especificaciones ulteriores (hasta el extremo de violar las reglas normales

de conversación). (3) En segundo lugar, porque, a medida que pasa de la función didáctica a la estética, un texto quiere dejar al lector la iniciativa interpretativa, aunque normalmente desea ser interpretado con un margen suficiente de univocidad. Un texto quiere que alguien lo ayude a funcionar.

Naturalmente, no intentamos elaborar aquí una tipología de los textos en función de su “pereza” o del grado de libertad que ofrece (libertad que en otra parte hemos definido como “apertura”). De esto hablaremos más adelante. Pero debemos decir ya que un texto postula a su destinatario como condición indispensable no sólo de su propia capacidad comunicativa concreta, sino también de la propia potencialidad significativa.

En otras palabras un texto se emite para que alguien lo actualice; incluso cuando no se espera (o no se desea) que ese alguien exista concreta y empíricamente. (...).

En la comunicación cara a cara intervienen infinitas formas de reforzamiento extralingüístico (gesticular, ostensivo, etc.) e infinitos procedimientos de redundancia y feed back (retroalimentación) que se apuntalan mutuamente. Esto revela que nunca se da una comunicación meramente lingüística, sino una actividad semiótica en sentido amplio, en la que varios sistemas de signos se complementan entre sí. Pero ¿qué ocurre en el caso de un texto escrito, que el autor genera y después entrega a una variedad de actos de interpretación. como quien mete un mensaje en una botella y luego la arroja al mar?

Hemos dicho que el texto postula la cooperación del lector como condición de su actualización. Podemos mejorar esa formulación diciendo que un texto es un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo: generar un texto significa aplicar una estrategia que incluye las previsiones de los movimientos del otro; como ocurre. Por lo demás, en toda estrategia. En la estrategia militar (o ajedrecística. digamos: en toda estrategia de juego), el estratega se fabrica un modelo de adversario. Si hago este movimiento, arriesgaba Napoleón, Wellington debería reaccionar de tal manera. Si hago este movimiento, argumentaba Wellington, Napoleón debería reaccionar de tal manera. En ese caso concreto, Wellington generó su estrategia mejor que Napoleón. Se construyó un Napoleón Modelo que se parecía más al Napoleón concreto que el Wellington Modelo. imaginado por Napoleón, al Wellington concreto. La analogía sólo falla por el hecho que en el caso de un texto, lo que el autor suele querer es que el adversario gane, no que pierda. Pero no siempre es así. (...)

Ahora la conclusión parece sencilla. Para organizar su estrategia textual, un autor debe referirse a una serie de competencias (expresión más amplia que “conocimiento de los códigos”) capaces de dar contenido a las expresiones que utiliza. Debe suponer que el conjunto de competencias a que se refiere es el mismo al que se refiere su lector. Por consiguiente, deberá prever un Lector Modelo capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él y de moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente. Los medios a que recurre son múltiples: la elección de una lengua (que excluye obviamente a quien no la habla), la elección de un tipo de enciclopedia (si comienzo un texto con “como está explicado claramente en la primera Crítica...” restrinjo, y en un sentido bastante corporativo, la imagen de mi Lector Modelo), la elección de determinado patrimonio léxico y estilístico... Puedo proporcionar ciertas marcas distintivas de género que seleccionan la audiencia: “Queridos niños, había una vez en un país lejano...”; puedo restringir el campo geográfico: “¡Amigos, romanos, conciudadanos!”. Muchos textos señalan cuál es su Lector Modelo presuponiendo *apertis verbis* (perdón por el oxímoron) una competencia enciclopédica específica. (...).

Nada más abierto que un texto cerrado. Pero esta apertura es un efecto provocado por una iniciativa externa, por un modo de usar el texto, de negarse a aceptar que sea él quien nos use. No se trata tanto de una cooperación con el texto como de una violencia que se le inflige. Podemos violentar un texto (podemos, incluso, comer un libro, como el apóstol en Patmos) y hasta gozar sutilmente con ello. Pero lo que aquí nos interesa es la cooperación textual como una actividad promovida por el texto; por consiguiente, estas modalidades no nos interesan. Aclaremos que no nos interesan desde esta perspectiva: la frase de Valéry “il n’y a pas de vrai sens d’un texte” [no hay/no existe el sentido verdadero de un texto] admite dos lecturas: que de un texto puede hacerse el uso que se quiera, ésta es la lectura que aquí no nos interesa; y que de un texto pueden darse infinitas interpretaciones, ésta es la lectura que consideraremos ahora. (...).

■ Eco, Umberto (1981).

*Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo.* Barcelona: Lumen.

Actividad

15

1 ¿A qué se refiere Eco cuando habla de que el lector debe completar, actualizar y cooperar con el texto?

2 ¿Qué competencias debe tener el lector para realizar dichas operaciones?

## BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Arán, Pampa (2006)  
*Nuevo diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín*. Córdoba: Ferreyra Editor.
- Benjamin, Walter (1980)  
“Detective y regimen de la sospecha” en *Poesía y capitalismo (Iluminaciones II)*. Madrid, Taurus, pp. 54–64.
- Bloom, Harold (1995)  
*El canon occidental* Barcelona: Editorial Anagrama.
- Bourdieu, Pierre (2002)  
*Campo intelectual*. Ed. Montessor.
- Brik, Ossip (1965)  
“Ritmo y sintaxis” en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Argentina: Siglo XXI. 2008.
- Calvino, Italo (1993)  
*Por qué leer los clásicos*, Barcelona, Tusquets (Marginales, 122).
- (1995)  
*Punto y Aparte*. Barcelona Tusquets.
- Castagnino, Raúl (1967)  
¿Qué es el teatro? en *Teoría del teatro*. Buenos Aires: Plus Ultra. Pp. 15–28.
- De Torre, Guillermo (1971)  
“Introducción” en *Historia de las literaturas de Vanguardia europeas*. Madrid: Guadarrama. Tomo I.
- Dubatti, Jorge (2012)  
*Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Autel.
- Eagleton, Terry (1998)  
“Introducción ¿Qué es la literatura?”. En *Una introducción a la teoría literaria*. Fondo de Cultura Económica: México.

Eco, Umberto (1981)

*Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo.* Barcelona: Lumen.

“El lector modelo” en *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1987. (Fragmentos)

Eichenbaum B.

La teoría del “método formal. En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (1987). Siglo XXI editores. México.

Gamerro, Carlos (2003)

*Harold Bloom y el canon literario.* Madrid: Campo de Ideas. Selección y resumen de los capítulos I, III y IV.

Gandolfo, Elvio (2007)

“La narrativa policial”. En *El libro de los géneros.* Buenos Aires: Norma.

Garrido, Miguel Ángel (2006)

“¿Qué es la literatura?” en *Nueva introducción a la teoría literaria.* Madrid: Editorial Síntesis. Pp. 19–22.

Gómez Redondo (1994)

“El análisis literario” y “El lenguaje literario” en *El análisis literario. Teoría y práctica.* Madrid: EDAF. Colección Autoaprendizaje. 2006. Pp. 17 a 25 y 41 a 43.

Jakobson, R. (1976)

“El realismo artístico” en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos.* Argentina: Siglo XXI.

----- (1987)

“Hacia una ciencia del arte poético” en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (1987) Siglo XXI editores. México. (1965)

Lapesa Melgar, Rafael (1971)

*Introducción a los estudios literarios.* Salamanca: Anaya. Capítulos: VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII, XIII y XIV.

Lo Presti, Favio (2009)

“Las invasiones bárbaras”. *Revista* N.º 291. (Sección literatura–tendencias).

Lukács, Georgy (1974)

¿Narrar o describir? en *Problemas del Realismo* Buenos Aires:Fondo de Cultura Económica.

Navarro Tomás, Tomás (1972)

“Observaciones preliminares” e “Introducción” en *Métrica española.* Madrid: Guadarrama.

Pavis, Patrice (1996)

*Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología.* Buenos Aires: Paidós. Selección de términos.

Platas Tasende (2000)

*Diccionario de Términos Literarios.* Madrid. Espasa Calpe.

Pozuelo Yvancos, José (2000)

“Estructura del texto narrativo” en *Teoría del lenguaje literario.* Madrid: Cátedra.

- Real Academia Española (1999)  
*Ortografía de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe.
- Rodríguez Ballester, Alejandra. (2006)  
 “Las escritoras cuentan su cuento”. *Revista Ñ*. 145. (Sección literatura–tendencias).
- Sartre, Jean Paul (2008)  
 ¿Qué es la literatura? Buenos Aires: Losada. Pág. 13.
- Shklovski Victor (1987)  
 “El arte como artificio”<sup>17</sup> en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* Siglo XXI editores. México.
- Skúpien, Inés (2003)  
 Apuntes de cátedra. Introducción a la literatura. Profesorado y Licenciatura en Letras. UNaM: Facultad de Humanidades y Ciencias Social.
- Suarez, Diego  
 “Tropos y figuras retóricas”. inédito.
- Todorov, T. (1978)  
 “La noción de literatura” en *Los géneros del discurso*
- Tomachevski Boris  
 “Los géneros literarios” (1982) en *Teoría Literaria*. Akal, Madrid, (Leningrado, 1928).
- (1965)  
 “Sobre el verso” en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Argentina: Siglo XXI. 2008.
- Tzvetan Todorov  
 “Presentación” (1987) en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* Siglo XXI editores. México. (1964).
- Vargas Llosa( 2011)  
*La orgía perpetua*. Madrid: Santillana
- Williams, Raymond (1997)  
 “Literatura” en *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.
- (2000)  
 “Géneros” en *Marxismo y Literatura*. Ed. Península. Barcelona,

## BIBLIOGRAFÍA DE LA WEB

- Amícola, Jose (2006)  
 “Otras voces, otros cánones”. *Revista de Teoría y Crítica literaria “Orbis Tertius”*. 12.  
<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/>

17- En algunas traducciones nos encontramos que se traduce artificio como procedimiento. (n.de compiladora)

Calvino, Italo ¿Por qué leer a los clásicos?  
[http://www.edicionesdelsur.com/articulo\\_209.htm](http://www.edicionesdelsur.com/articulo_209.htm)

**Bourdieu, P. *Campo intelectual***

<http://daniellargo.com/wp-content/uploads/2014/12/PIERRE-BOURDIEU-campo-de-poder-campo-intelectual.pdf>

**Eco, Umberto. *Lector in Fabula***

[http://www.ucientifica.com/biblioteca/biblioteca/documentos/web\\_cientifica/humanidades/cooperacion.pdf](http://www.ucientifica.com/biblioteca/biblioteca/documentos/web_cientifica/humanidades/cooperacion.pdf)

**Marinetti Filippo *Manifiesto futurista***

[http://www.iprojazz.cl/intranet\\_profesor/subir\\_archivo/archivos\\_subidos/LECTURA-22-Manifiesto-Futurista.pdf](http://www.iprojazz.cl/intranet_profesor/subir_archivo/archivos_subidos/LECTURA-22-Manifiesto-Futurista.pdf)

**Marinetti Filippo *Manifiesto técnico de la literatura futurista***

<http://radiaciontransparente.blogspot.com.ar/2011/07/manifiesto-tecnico-de-la-literatura.html>

**Sobre Realismo**

<http://www.auladeletras.net/material/real.pdf>

**Vargas Llosa, Mario *La orgía perpetua***

[http://adei.org.pe/anexos/MVLL/Orgia\\_perpetua.pdf](http://adei.org.pe/anexos/MVLL/Orgia_perpetua.pdf)

## TEXTOS LITERARIOS – ARTÍSTICOS

Poemas de: Juan Gelman, Sor Juana Inés de la Cruz, Lope de Vega, Rubén Darío, Filippo Marinetti.

Pinturas de: “Ciudad” Robert Neffson. “Tren suburbano llegando a Paris” de G. Severini

LINKS de textos literarios

Allan Poe, Edgar Crimenes de la Calle Morgue

[http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/Colecciones/ObrasClasicas/\\_docs/CrimenesCalleMorgue.pdf](http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/Colecciones/ObrasClasicas/_docs/CrimenesCalleMorgue.pdf)

Allan Poe, Edgar “El hombre de la multitud”

[http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/ing/poe/el\\_hombre\\_de\\_la\\_multitud.htm](http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/ing/poe/el_hombre_de_la_multitud.htm)

Borges, Jorge L. “La Muerte y la brújula”

<http://www.bartleby.com.ar/wp-content/uploads/La-muerte-y-la-brujula.pdf>

Calvino, Italo Si una noche de invierno un viajero <http://cmap.javeriana.edu.co/servlet/SBReadResourceServlet?rid=1HSWF4QWJ-260SB8K-1RP>

Cortázar, Julio. “Instrucciones para subir una escalera.”

[http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/cortazar/instrucciones\\_para\\_subir\\_una\\_escalera.htm](http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/cortazar/instrucciones_para_subir_una_escalera.htm)

Flaubert, Gustave Madame Bovary

<http://www.battalettras.com/docs/madamebovary.pdf>

Zangaro, Patricia Fogata y luna

<http://www.inteatro.gov.ar/editorial/librosPDF/zangaro.pdf>