

El estudio de la literatura

Una propuesta de guía para la crítica literaria

Lic. Rafael
González Macho

Cabría pensar, o mejor imaginar, que si la lengua es un instrumento transmisor del mundo objetivo que mantiene una constante relación con ese mundo, y si el lenguaje poético, que debe de ser la lengua en su mayor grado de perfección, incluso independiente de la realidad, pretende desnudar a la palabra de su objetividad, del mundo objetivo que transmite, cabría imaginar, digo, que la poesía, entonces, pueda considerarse como una realidad muchas veces imitada por la propia realidad.

Resumen

El artículo describe y comenta cuatro diferentes factores para el conocimiento y el estudio de la literatura que deben unirse en la crítica: el autor, el destinatario, la sociedad y el lenguaje. Con el análisis de la función de cada uno de estos interventores, se propone un modelo didáctico para iniciarse en la crítica literaria.

para iniciarnos en el estudio de la literatura como algo más que lectores, es decir, para hacer la reflexión de la lectura; la Sección C concluye y critica lo planteado en la sección anterior, y en la Sección D se propone una guía básica para ejercitarse en la crítica literaria, guía donde sólo se apuntan algunas de las preguntas que debe plantearse quien desee iniciarse en la crítica literaria.

Introducción

Antes de lanzarnos a la crítica de la literatura, debemos ser lectores, pues de nada sirve conocer las herramientas de estudio si no se conoce y aprecia lo que se va a estudiar. En la Sección B se reflexiona sobre los principales interventores en el hecho literario, esto nos servirá

El estudio de la literatura

Antes de nada, debemos acotar eso que llamamos literatura, tarea complicada por lo extenso de su significado (literatura médica, literatura medieval, literatura rusa, literatura estadística...) y por la dificultad en las definiciones de cualquier actividad intelectual creativa. Consideraremos

literatura tanto la actividad creadora, como el resultado de la misma, aunque el principal objeto de nuestro estudio sea el resultado, esto es, la obra literaria. Tendremos en cuenta, para delimitarla, al autor, al destinatario de la obra, a la sociedad, tanto la del autor como la del destinatario, y al lenguaje que se utiliza en su composición.

- El autor

El autor, el creador de literatura, siempre tiene una intención estética y puede lograr su fin elaborando su creación de acuerdo a una técnica o lo puede lograr de un modo intuitivo, o de ambos modos simultáneamente. No obstante, hay autores que quizá no hayan tenido una intención literaria, pero cuyas obras consideramos literatura y las estudiamos como tales. Podemos leer con delectación literaria obras como la colección de cartas de Van Gogh a su hermano, muestra de cordura estilística, la amable prosa de Charles Darwin en su *Origen de las especies*, o el estudio antropológico de Carlos Castaneda, *Las enseñanzas de don Juan*, sobre los indios de Nuevo México. Del mismo modo estudiamos por su valor literario a los primeros cronistas de América, cuya intención, seguramente, no era la de trascender en la literatura. Apreciamos en Gonzalo Fernández de Oviedo su intención de naturalista que no esconde una clara preocupación por la adjetivación, la comparación y la narración.

Ante los escritos de los cronistas de América, sobre todo los primeros, en que no aparece tan clara la intención artística, ha ocurrido que, aunque ni los autores, ni la sociedad de su momento los consideraba o clasificaba como obras

literarias, la apreciación de otros tiempos y otros públicos los han incluido en el rango de literatura, forzando en unos casos las definiciones de literatura para su inclusión (Mignolo, 2004:57), o aceptando, como indica Eagleton (1998:19), que «un escrito puede comenzar a vivir como historia o filosofía y, posteriormente, ser clasificado luego 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 más tarde el carácter. A este respecto puede contar mucho más la educación que la cuna. Quizá lo que importe no sea de dónde vino uno, sino cómo lo trate 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.»

Ejemplos de autores y obras que en un tiempo, con mayor o menor fortuna, hayan sido tenidos por literarios y que en la actualidad estén olvidados podemos verlos en el catálogo de dramaturgos españoles de Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado (Barrera, 1999), que en el siglo XIX rescataba, como dice Eagleton, para la arqueología, un buen número de autores hoy olvidados. En esta línea se manifiesta Dámaso Alonso (1957:207) al decir «que nuestras historias de la literatura, lo que entendemos por historias de la literatura, tienen un contenido mixto: cierto que tratan (cuando no maltratan) esas espléndidas permanencias, esas luminosas criaturas inmutables; pero, ay, arrojadas confusamente entre una enorme masa de fracasos, entre montones de obras que nunca dijeron nada a la mente y al corazón del hombre, o que si tuvieron vida fue sólo algunos años, quizá por una moda o por un capricho de la imaginación

popular», lamentándose de que «en una misma literatura puedan codearse un Lope de Vega y un López de Vega, aunque no sean ni prójimos» (*ibid.*) Se refiere a Antonio López de Vega, escritor portugués del siglo XVII.

Podemos encontrar también, claro está, ejemplos en que el autor se haya empeñado en escribir una obra literaria y nadie esté de acuerdo en considerarla tal, como la lamentable historia de John Kennedy Toole, cuya obra, *La conjura de los necios*, nunca vio publicada a pesar de su empeño; sin embargo, doce años después de suicidarse, esa misma obra fue galardonada con el premio Pulitzer y se convirtió en un éxito editorial de los años 80: una atención social de la que nunca disfrutó el autor. Cuánta literatura no habrá dejado de serlo por no haberse visto nunca publicada.

Estamos tratando al autor con una cierta seguridad, como si fuera siempre un creador uniforme de literatura y como si la sola participación de un individuo propiciara la esencia literaria. No debemos olvidar que la originalidad o la propiedad intelectual son pretensiones bastante modernas. El siglo XIX y el Romanticismo, del que todavía somos deudores en muchos aspectos, despiertan ese prurito individualista que ha ensalzado al autor literario hasta nuestros días. No podemos decir que autores como Shakespeare, Cervantes o Lope, por citar tres clásicos, no valoraran su participación en la creación literaria. Estos tres autores, como cualquier otro, son conscientes de su participación en la obra. No obstante, el autor individuo, a pesar de su creciente importancia, no era, antes del siglo XIX, requisito fundamental de una obra literaria. La originalidad no era generalmente trofeo que ostentar, más bien, al contrario, era

un gran mérito seguir los pasos e imitar lo que se consideraban cánones.

Hoy también podemos escuchar literatura sin autor, reelaborada de boca en boca, de casa en casa y de pueblo en pueblo por improvisados juglares; y nos referimos a las viejas leyendas y canciones que se siguen repitiendo, cada vez menos, en los pueblos. Celso Lara (1999) todavía encuentra, en los años 70, narradores de historias, personas que cuentan aventuras, por ejemplo, de Pedro Urdemales, personaje al que ya había utilizado Lucas Fernández (1999) en 1514 en su *Égloga o farsa del nacimiento de nuestro redemptor Jesucristo*, o del que dice, en 1528, la Lozana andaluza (Delicado, 2004): «Pedro de Urdemalas no supiera mejor enredar», y al que Cervantes (2003) dedica la *Comedia famosa de Pedro Urdemalas*. Pero en el siglo XX este Pedro Urdemales criollo vive en la boca del pueblo, bajo la batuta de ese elaborador colectivo que crea dichos, refranes, poemas... como, seguramente, ya había vivido en el siglo del *Quijote*.

• El destinatario

En cuanto al receptor de la literatura, el que la lee, el que la escucha, la disfruta, la revive y la reelabora en su imaginación, nos encontramos en un camino quizá más inseguro para determinar su intervención en el hecho literario. La dificultad se plantea, principalmente, por una característica esencial de la literatura, a saber, su receptor siempre será colectivo, un público. Y hay que considerar, y ahí está la dificultad, que una apreciación colectiva es la suma de muchas apreciaciones individuales y, por lo tanto, habrá que explorar las coincidencias entre valoraciones

individuales. La ciencia literaria, hasta mediados del siglo XX, no se había preocupado mucho del público de la literatura. En los años 60 surge en Alemania, con nombre propio, la *Rezeptionästhetik* (Estética de la Recepción) proponiendo lo que ya era preocupación para otros, el estudio del efecto que produce la obra en el receptor. Aunque pareciera olvidado por los estudiosos de la literatura, nunca lo estuvo para los autores, como señala Dámaso Alonso (1957:37) «las obras literarias no nacieron para ser estudiadas y analizadas, sino para ser leídas y directamente intuitas. Ni el *Quijote* se creó para los cervantistas (aunque haya algún cervantista que piense de otro modo), ni el teatro de Shakespeare para la filología alemana».

Este mismo autor (*ibid.*) distingue tres tipos de conocimiento literario: el de la lectura directa que se realiza para la propia satisfacción, el de la crítica y el de la estilística. El receptor natural de la obra será el primero: el lector, ni el crítico ni el analista literario, sino el simple lector, del que podemos decir que recrea el mensaje literario utilizando su entendimiento, es decir, su capacidad de razonar, y su imaginación, esto es, su capacidad de crear imágenes a partir del mensaje lingüístico; además, este mensaje producirá en el ánimo del lector una reacción.

Se trata, pues, de plantear la función del receptor atendiendo al uso de las facultades psíquicas del entendimiento, la memoria y la voluntad. No es un planteamiento nuevo, pero puede servir muy bien para determinar la participación del receptor en el hecho literario. El lector, cuando toma contacto con la literatura, utiliza su entendimiento, razona el

mensaje, lo comprende, compara la información en su pensamiento; y además, su experiencia y su memoria de lo vivido le llevan a imaginar, a poner en marcha su fantasía, a crear imágenes a partir de la obra, pero para desarrollar esta creación fantástica ha tenido que echar mano de los conocimientos que tiene guardados en su memoria; y además, la obra motivará un sentimiento en el lector, una emoción y, seguramente, una actitud. Otro tipo de mensaje que no sea literario no afectará con tanta intensidad a estas facultades psíquicas. Un texto informativo, por ejemplo, no necesariamente nos provoca emociones y difícilmente implicará que nos valgamos de la imaginación fantástica.

- La sociedad

La literatura es un hecho social, existe en sociedad y porque la sociedad existe; si no fuera así, la literatura no tendría razón de ser. Partiendo de esta afirmación debemos plantearnos tres cuestiones: cuándo la sociedad reconoce la literatura, qué tiene que ver la sociedad en la literatura y qué tiene que ver la literatura en la sociedad (*vid.* Wellek y Warren, 1966:112-131)

La sociedad desempeña siempre la función de árbitro literario. La colectividad de receptores decide la idoneidad de las producciones literarias para considerarlas como tales. El público aplaude y rechaza una obra. No interesan los motivos, que pueden ser diversos y cambiantes, sino el hecho de que el grupo social erija un discurso determinado como objeto de admiración. Esta admiración, similar a la que se dedica al discurso religioso, se manifiesta como una aceptación singular de la obra. No se recibe la literatura con la simple intención de obtener

información, sino que se busca en la literatura un placer particular, y no solamente en un lector –o receptor– individual, sino en un conjunto de lectores. La comunicación literaria se culmina en un conjunto de receptores que además pueden repetir esa recepción literaria. Es importante considerar este carácter de discurso repetido de la obra literaria (*vid.* Brioschi, 2000:17), carácter similar al del discurso religioso. Esta similitud y relación las podemos rastrear desde que el hombre comienza a relatar, cantar y conservar canciones y ritos. No es extraño que las primeras expresiones literarias de una civilización estén directamente relacionadas con la religión.

El criterio de considerar literatura lo que el grupo social acepta como literatura, demostrando su aceptación con una repetición consciente de la recepción literaria puede ser discutido. Siempre que una obra literaria logra una apreciación masiva, también obtiene un rechazo significativo a sus cualidades. Un caso muy conocido es el de Lope de Vega, tan admirado por el gran público como envidiado y criticado por algunos de sus contemporáneos. Góngora (2004) le dedica varios sonetos en los que además de la crítica personal, exalta la llaneza y simplicidad de su estilo (sonetos LV, LXVI, LXIX, LXXXI, XCI, XCII, XCIII, XCIV). Ilustrativa de la rivalidad entre Cervantes y Lope es la comunicación de Tomás Tómov (1965) «Cervantes y Lope de Vega (un caso de enemistad literaria)», en que comenta la relación de envidia, crítica y forzada cortesía entre dos autores prestigiosos de una misma época. Hoy escuchamos y leemos continuas críticas a la calidad literaria de obras como *El código Da Vinci* de Dan Brown o a la serie de Harry Potter de J.K. Rowling, aunque pocos de los censores

rechazarían esas ventas millonarias. Ante la apabullante presión del grupo social que venera algunas obras o autores, sólo el tiempo puede responder.

La difusión de una obra, medida según los indicadores y criterios de cada época y lugar, nos resultará útil para conocer esa aceptación social. Esta difusión social la podemos comprobar por el conocimiento que de la obra existe, aunque no sea un conocimiento directo. Las bibliotecas albergan a menudo a ilustres y famosos ignorados, obras clásicas que dejan huella profunda, pero que muchas veces se conocen por otros medios. El *Ulises* de James Joyce puede ser un ejemplo de obra más citada que leída. Las aventuras de don Quijote quizá ni en su época se hayan leído tanto como su fama indica, pero esta fama existe, su difusión no se puede cuestionar. Hoy, pocos estudiantes universitarios lo han leído, pero todos conocen algún episodio, y todos imaginan a un viejo caballero andante involucrado en disparatadas aventuras. En su tiempo, también el *Quijote* gozó de esta fama y hoy no se puede dudar de su amplia difusión, tanto por las ediciones que tuvo la obra, como por la influencia que ésta ejerció en el grupo social. Por ejemplo, tenemos un indicio de su rápida difusión al descubrir que, en 1607 –tan solo tres años después de su primera edición–, en Pausa, en los Andes peruanos –un lugar tan distante de Madrid, donde se publica–, se celebrara una fiesta en honor del marqués de Montesclaros en cuya reseña se lee que «asomó por la plaza el cauallero de la triste figura don Quijote de la Mancha, tan al natural y propio de como le pintan en su libro que dio grandissimo gusto berle, benía cauallero en un cauallo flaco muy parecido a su rocinante» (Miró, 1962).

Otro buen parámetro para conocer la difusión de una obra lo tenemos al revisar los planes de estudio de los centros de enseñanza. En la actualidad, la profusión de los medios de información nos facilita bastante la tarea, para otras épocas habrá que rastrear. Por ejemplo, desde el Bajo Imperio Romano y durante toda la Edad Media podemos observar que quizá las obras más citadas –aparte, claro está, de la Biblia– para autorizar casi cualquier cuestión que se plantee en textos académicos son las de Virgilio, lo que atestigua su importancia y difusión (*vid.* Riquer, 1984: II 19). Podemos también buscar representaciones de la literatura en otras manifestaciones artísticas, la música, la pintura, el cine, etc. para determinar su repercusión. El origen de la novena sinfonía de Beethoven es un poema de Schiller, Wagner se inspira en obras de Heinrich Heine para componer varias de sus óperas, los personajes de la Iliada aparecen en la decoración de muchos vasos cerámicos griegos, el cine ha recreado, en incontables ocasiones, obras literarias, etc.

Al determinar el reflejo de la sociedad en la literatura comprobaremos en qué medida la relación entre ambas justifica y avala a la segunda. La vida política guatemalteca de los inicios del siglo XX se ve reflejada en *El señor presidente* de Miguel Ángel Asturias. La sociedad, los caminos, los pueblos, los alimentos, las gentes de Guatemala desfilan por *Guatemala, las líneas de su mano* de Luís Cardoza y Aragón. Los rasgos identificadores del guatemalteco se leen en las actitudes de los personajes de *Las murallas* de Méndez Vides. En toda obra literaria podemos encontrar un reflejo de la sociedad del autor. Incluso en la poesía más intimista, por ejemplo en los

poemas de *Pasión de la tierra* de Vicente Aleixandre, donde la obra exige al lector un esfuerzo de abstracción y donde parece que el autor pretendiera únicamente crear imágenes mediante intrincadas y a veces paradójicas relaciones entre las palabras, alejado del mundo real; incluso estos poemas reflejan la reclusión de un hombre enfermizo en su casa de la calle Wellingtonia, en un Madrid de posguerra en que, quizá, la mejor respuesta del poeta fuera huir y escarbar en ese trascendental descubrimiento que fue el subconsciente.

La sociedad no sólo se refleja en la literatura, también la condiciona, como podemos comprobar en el actual desarrollo de la novela, que se escribe, en muchos casos, atendiendo a las exigencias de un público que pide determinado tipo de narraciones. La constante demanda de un público femenino, alentado en cierta medida por una conciencia de grupo social, ha orientado a autores como Isabel Allende o Antonio Gala. Esto no es nuevo, en los primeros siglos de nuestra era, una demanda social similar facilitaba el nacimiento y desarrollo de la novela griega de aventuras románticas, género que dio paso a la novela bizantina (*vid.* García Gual, 1988:52).

Además del reflejo que la sociedad puede dejar en la literatura, también debemos prestar atención a la influencia en el sentido contrario, esto es, la repercusión que tiene la literatura en la sociedad. Es significativo que Lenin, uno de los pensadores y artífices de la Revolución rusa, escribiera varios artículos en los que analiza la obra de Leon Tolstoi como espejo de la misma revolución. No hay que olvidar que Tolstoi muere en 1910 y la Revolución rusa, no obstante los

intentos revolucionarios anteriores, comienza definitivamente en 1917. La descripción de una sociedad, aunque provenga de una obra de ficción, puede ser tan valiosa que el público lector conozca o crea conocer esa sociedad con la información suministrada por la ficción. «Tolstoi ha muerto [escribe Lenin en *Tolstoi, espejo de la revolución rusa*] y la Rusia de antes de la revolución ha quedado en el pasado (...). Pero en su herencia [la de Tolstoi] hay algo que no pertenece al pasado, algo que pertenece al futuro.» (Chicharro, 1994:405). Otro caso mucho más reciente lo tenemos en las reacciones sociales que produjo la publicación de *Los versos satánicos* de Salman Rushdie, muestra clara de que la literatura incide en la sociedad; cualquier censura, incluso las de las sociedades modernas, indica que la literatura tiene su efecto en la sociedad.

• El lenguaje de la literatura

Con lenguaje literario o lenguaje de la literatura nos referimos al uso especial de la lengua para la creación literaria y lo consideramos, por tanto, una variedad de la lengua natural. Ésta es el objeto último del estudio lingüístico, que analiza el uso que de la lengua hacemos los hablantes y define y describe esas reglas –o parámetros– que nos son comunes a todos y que conforman el sistema lingüístico. Además, el estudio lingüístico debe fijarse en todas las variedades probables de uso, con el fin de explicar las modificaciones que, con el tiempo, se producen en el sistema de la lengua. Así, si el lenguaje de la literatura es un lenguaje especial, descubrir qué lo hace especial nos dará las pautas para valorar la literatura.

En el primer cuarto del siglo pasado y junto con los continuos avances de la ciencia y de los métodos científicos, se desarrolló en diversas universidades de Europa y luego de América el estudio científico de la lengua: la lingüística. Al mismo tiempo y en muchas ocasiones los mismos investigadores incluyeron la literatura como objeto de estudio científico. Significativos a este respecto son las actividades del Círculo Lingüístico de Moscú, la Sociedad para el Estudio de la Lengua Poética (OPOIAZ) en Leningrado y el Círculo Lingüístico de Praga (*vid.* Jakobson, 1995:9-18; Selden, 2004:43-63; Alvadalejo, 1997). Se ha llamado Formalismo al modelo de crítica y estudio literario que establece, como objeto del estudio, la *literariedad* (calco del término ruso *literaturnost*), es decir, «la especificidad formal-estética incorporada en el lenguaje literario» (García Berrío, 2004:43). El elemento de distinción de la literatura, para los formalistas, es la lengua, la materia que utiliza el autor para crear su obra, y como la lengua no sólo es el material de la literatura, sino que tiene otros muchos usos, hay que determinar el uso literario de la lengua y abordar su estudio. Un texto fundamental de esta corriente es *Lingüística y poética* de Roman Jakobson, donde se expone la teoría de los usos del lenguaje a la que más se ha recurrido desde entonces. Establece primero los factores que intervienen en la comunicación lingüística: emisor, mensaje, receptor, contexto, código y contacto, y descubre después la función de la lengua en relación a la predominancia de cada factor. Se establece que la función poética se pone de manifiesto cuando el interés principal de la comunicación se centra en el mensaje en sí. No interesa tanto lo que se cuenta, como la manera de contarlo.

La *literariedad*, por tanto, se manifiesta en el especial uso de la lengua en beneficio del mensaje.

Para estudiar el lenguaje de la literatura partimos de su análisis y trabajamos habitualmente en niveles de análisis (*vid.* García Berrío, 2004:43-46). En un primer nivel estudiamos las unidades distintivas mínimas, los sonidos especializados de cada lengua: los fonemas. La lengua dispone de un determinado número de estos fonemas con cuya combinación se forman los signos lingüísticos. Las características acústicas de cada sonido dependen de su producción. Para articular y producir sonidos, el hombre cuenta con un particular instrumento, el aparato fonador. Éste se activa desde los pulmones expeliendo un aire que se convertirá en sonidos y éstos se distinguirán por la intervención de los diferentes mecanismos de articulación: las cuerdas vocales, la glotis, la úvula, el paladar, los dientes, los labios, etc. El hablante conoce estos sonidos diferentes y especializados y los utiliza conscientemente para crear signos.

Cada fonema tiene diferentes características físicas y cada fonema produce en quien lo escucha, o lo reproduce en la lectura, diferentes sensaciones. Asimismo, las posibles combinaciones de fonemas, producen diferentes sensaciones. No se siente igual la palabra 'perplejo', en que escuchamos dos repeticiones, una del fonema oclusivo labial /p/, como un tambor, y otra del fonema vocálico palatal /e/, luego se cruza un fonema vibrante /r/ para cuya articulación la lengua rápidamente golpea los incisivos superiores, y un fonema lateral /l/ fluyendo el aire cuando la lengua apenas toca el paladar, para terminar en la profundidad de la garganta con el aire rozando el velo

del paladar, //, y las cuerdas vocales vibrando en esa oscuridad, /o/; no se siente la misma sensación, decimos, que en la palabra 'aleluya' en la que, en ningún momento, se ocluye la salida del aire, y el fluir de la lateral /l/ junto con la apertura de las vocales /a/ y /e/ proporcionan una sensación de claridad y alivio. Esto lo sabe el poeta y lo entiende el lector. El autor escoge sus palabras, le interesa no sólo el mensaje de los significados, también el de los sonidos. Repetir sonidos de la lengua o repetir sonidos con características comunes (timbre, tono, intensidad, duración...) puede producir un ritmo acústico. Es tarea del poeta, tarea bastante difícil, combinar estas repeticiones musicales de los significantes –de los sonidos de las palabras– con sus significados. Ahí reside la grandeza de las composiciones rítmicas.

En un segundo nivel de análisis debemos atender a las formaciones de significado que se consiguen combinando fonemas. Estos materiales que son los fonemas, materiales acústicos, le permiten al hombre construir signos y marcarlos con categorías –las que los generativistas han estado buscando como los universales de la lengua– que ordenan estos signos sistemáticamente (cantidad, sexo, tamaño, tiempo, espacio, color, etc). Hay que aclarar antes que una palabra ya tiene significado y se ha formado con fonemas, con esos sonidos distinguibles, pero una palabra no es una unidad que se defina fácilmente y en la mayoría de las ocasiones la podemos analizar en unidades menores que aportan una significación y que distinguimos porque somos capaces de usarlas en otras secuencias. De la palabra 'inmutabilidades' somos conscientes de que podemos reutilizar ese 'in-' en 'inseguro' o 'inconstante', ese '-muta-'

en 'mutación' o 'conmutar', ese '-bili-' en 'probabilidad' o 'afabilidad', ese '-dad-' en 'bondad' o 'necedad', y ese '-es' en 'leones' o 'plantaciones'. El uso expresivo intencionado de estos elementos de la lengua: los formantes léxicos, los derivativos, las categorías gramaticales, etc. le sirve al autor para crear literatura. La repetición de signos, la creación de signos, la acumulación intencionada de una u otra categoría de signos, etc. pueden tener un valor expresivo útil para el autor y sugerente para el lector. El conocido primer párrafo de *El señor presidente*: «¡...Alumbra, lumbre de alumbre, Luzbel de piedralumbre!...» es un juego morfológico habitual en Miguel Ángel Asturias.

En un tercer nivel de análisis nos fijamos en la disposición de los elementos de la oración, es decir, en su ordenación y en las relaciones establecidas entre esos elementos. Entendemos como oración la construcción verbal con sentido cabal. Los constituyentes de la oración están relacionados entre sí por vínculos de jerarquía y dependencia, pero también por relaciones semánticas. El autor puede utilizar el cambio en el orden normal de los constituyentes de la oración para fijar la atención del lector en uno de ellos, puede buscar el ritmo lingüístico repitiendo una determinada disposición, puede aplicar la recurrencia lingüística con largos periodos subordinados para dilatar la comunicación, puede suprimir constituyentes para que el lector participe suponiéndolos y colocándolos en el mensaje literario. Gustavo Adolfo Wyld, en «Ruperto Viladelmar vive» (en la colección de cuentos *La conspiración de los espejos*) combina dos cuentos paralelos en los que utiliza dos tipos de construcciones sintácticas diferentes; en el cuento oriental las construcciones son

sencillas, directas, se expresan las ideas generalmente yuxtapuestas, mientras que en la narración central, en que el narrador mezcla la ironía con la reflexión, los periodos sintácticos son más largos, abunda la subordinación de constituyentes. Al final del cuento, cuando concluye la equiparación de las dos historias, las diferencias sintácticas ya se han mitigado. Nos puede servir como un útil repertorio de los recursos gramaticales de la literatura, con numerosos ejemplos, *Logoi, una gramática del lenguaje literario* (Vallejo, 1997).

El último nivel de análisis, el que explora los recursos lingüísticos seguramente más efectivos para el autor, es el semántico. Los signos lingüísticos, ya creados y utilizados en un mensaje, están unidos a su significado, al mundo. Utilizamos la lengua, en primer lugar, para clasificar el mundo. El hombre cree encerrar los significados en las palabras: cada significado, cada parte del mundo, en una palabra. La tarea es imposible, cuando un hombre cualquiera piensa en un puente al oír esa palabra, el constructor está pensando en la zapata, los pilares, la losa, el estribo..., el lutier en conseguir una madera apropiada que no distorsione la vibración de las cuerdas, el podólogo en un calzado que se adapte correctamente, o el gimnasta en lograr equilibrio. Una palabra puede tener diferente significado dependiendo de los labios que la pronuncien, o del tono que se emplee, o de las palabras que la acompañen. Cuando el hijo de Pedro Páramo dice «Sentí el retrato de mi madre guardado en la bolsa de la camisa, calentándome el corazón, como si ella también sudara.» las palabras adquieren un sentido especial que los lingüistas consideran producto de la connotación de las mismas.

La cuestión del significado del signo lingüístico se vuelve compleja cuando el hablante no tiene palabras para expresar lo que desea, y eso ocurre con frecuencia. Es posible que sepamos lo que queremos expresar –o que pensemos que lo sabemos, aunque no terminemos de saberlo hasta que consigamos expresarlo–, pero no encontramos las palabras adecuadas, y acudimos a otras parecidas, y les damos vueltas, o las explicamos. En otras ocasiones sabemos muy bien lo que queremos decir, incluso las palabras que podemos utilizar, pero utilizamos otras cargándolas del significado que queremos expresar. El autor puede valerse del significado que evocan las palabras para provocar sentimientos. En el texto de *Pedro Páramo*, a un lector que no participara del juego de significados que busca el autor le parecería ridículo que un retrato calentara el corazón, ¿qué temperatura puede alcanzar?

Conclusiones y críticas

La literatura es un producto no tanto del autor como de la sociedad, a pesar del autor. La prueba más fehaciente es su repetición, que no depende del autor y que completa la comunicación literaria. El autor es el creador literario, pero para que la literatura sea aceptada y apreciada, ha de ser recreada y repetida por un público. Si hoy es más difícil encontrar repeticiones tradicionales, al modo de las de los juglares, disponemos, no obstante, de medios de difusión mucho más rápidos y efectivos (libros, televisión, radio, Internet...) que copian, imitan y repiten cualquier creación literaria.

Cuando las bases de la sociedad cambian (sus valores, sus instituciones, sus creencias...), también cambian el concepto y la apreciación literarios. Habrá que valorar entonces las repeticiones continuadas, es decir, las de los clásicos.

La reacción del destinatario es fundamental en la recepción de la literatura y el conjunto de reacciones permite valorar la obra literaria.

La lengua literaria, tanto la usada por el autor, como la recibida por el lector, tiene una especificidad que la diferencia de otros usos lingüísticos.

No se han tenido en cuenta cuestiones técnicas, como la composición, la estructura, los géneros literarios, etc. ni las cuestiones relativas a la relación entre las obras literarias, como lo relativo a las fuentes literarias y a las influencias de la obra, ni a las ciencias auxiliares, tan útiles, como la Historia, la Filología, etc.

Guía didáctica para la iniciación en la crítica literaria

- **El autor en el texto**

a. ¿Cómo y dónde descubro al autor en el texto?

- **Interpretación del texto**

a. ¿Qué entiendo del texto?

b. ¿Qué me ha hecho imaginar el texto?

c. ¿Cómo he reaccionado ante el texto?

- **La sociedad del texto y la del lector**

a. ¿Ha aceptado la sociedad el texto, la del autor, la del lector?

b. ¿Aparece la sociedad en el texto?

c. ¿Cómo ha incidido el texto en la sociedad?

- **Análisis estilístico**

a. Análisis fonético fonológico

1) ¿Cómo los sonidos de la lengua ayudan a la formación del lenguaje literario?

b. Análisis morfológico

1) ¿Cómo los formantes de las palabras ayudan a la formación del lenguaje literario?

c. Análisis sintáctico

1) ¿Cómo los constituyentes de las oraciones ayudan a la formación del lenguaje literario?

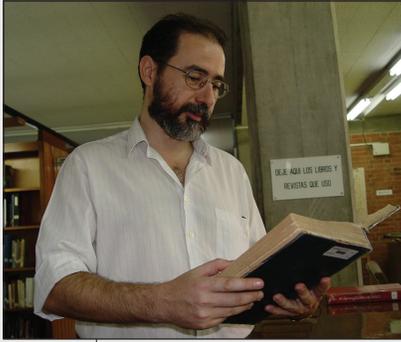
d. Análisis semántico

1) ¿Cómo las relaciones entre el significante y su significado ayudan a la formación del lenguaje literario?

Bibliografía

- Aleixandre, Vicente. 1987. *Pasión de la tierra*. Madrid, Cátedra. 200 págs.
- Alonso, Dámaso. 1957. *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. 3ª edición. Madrid, Gredos. 670 págs.
- Alvadalejo Mayordomo, Tomás, y Chico Rico, Francisco. 1997. «La teoría de la crítica lingüística y formal». En *Teoría de la crítica literaria*, edición de Pedro Aullón de Haro. Madrid, Trotta. Págs. 175-293
- Asturias, Miguel Ángel. 1994. *El señor presidente*. San José de Costa Rica. Educa, 430 págs.
- Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la. Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del Siglo XVIII. [en línea]. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Alicante, 1999. Edición digital basada en la de Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivedeneyra, 1860. <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12583859723477162098435/index.htm>> [consulta: 8 de febrero de 2006]
- Brioschi, Franco, y Di Girolano, Constanzo. 2000. *Introducción al estudio de la literatura*. 5ª edición. Con la colaboración de Alberto Blecuá, Antonio Gargano y Carlos Vaillo. Barcelona, Ariel. 362 págs.
- Cardoza y Aragón, Luís. 2005. *Guatemala. Las líneas de tu mano*. 4ª edición. México, Fondo de Cultura Económica. 455 págs.
- Castaneda, Carlos. 1972. *The Teaching of Don Juan. A Yaqui Way of Knowledge*. Berkeley, L.A. University of California Press. 196 págs.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Comedia famosa de Pedro de Urdemalas*. [en línea]. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Alicante, 2003. Edición digital a partir de *Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra. Comedias y entremeses: tomo III*, Madrid, [s.n.], 1918 (Imprenta de Bernardo Rodríguez), pp. 117-228.
<<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/23580625432336184743457/index.htm>> [consulta: 16 de febrero de 2006]
- Chicharro Chamorro, Antonio, 1994. «La teoría de la crítica sociológica» En *Teoría de la crítica literaria*, edición de Pedro Aullón de Haro. Madrid, Trotta. Págs. 386-453
- Darwin, Charles. 1984. *Origen de las especies*. Trad. Aníbal Froufe. Madrid, Edaf. 536 págs.

- Delicado, Francisco. La lozana andaluza. [en línea]. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Alicante, 2004. Edición digital basada en la edición facsímil de Antonio Pérez Gómez, Valencia, Tipografía Moderna, 1950. Edición original: Retrato de La lozana andaluza, Venecia, 1528
<<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01394953144804739089802/p0000005.htm>> [consulta: 16 de febrero de 2006]
- Eagleton, Terry. 1998. Una introducción a la teoría literaria. Trad. José E. Calderón. México, Fondo de Cultura Económica. 291 págs.
- Fernández de Oviedo y Valdés, Gonzalo. Historia general y natural de las Indias: Part 1 (1535) [en línea] Early Modern Spain King's College London. London, Julio, 25, 2005
< <http://www.ems.kcl.ac.uk/content/etext/e026-copyright.html>> [consulta: 4 de febrero de 2006]
- Fernández, Lucas. Farsas y églogas al modo y estilo pastoril y castellano. [en línea]. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Alicante, 1999. Edición digital basada en la edición de Salamanca, Lorenzo de Liom Dedei, 1514.
<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01372731999137728644024/p0000003.htm#_6> [consulta: 16 de febrero de 2006]
- García Berrío, Antonio, y Hernández Fernández, Teresa. 2004. Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura. Madrid, Cátedra. 389 págs.
- García Gual, Carlos. 1988. Los orígenes de la novela. 2ª edición. Madrid. Istmo. 399 págs.
- Góngora y Argote, Luis de. Sonetos [en línea] edición de Ramón García González Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004 < <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/00363863289947351867857/index.htm>> [consulta: 4 de marzo de 2006]
- Jakobson, Roman. 1988. Lingüística y poética. Trad. Abad Nebot, Francisco, pr. Madrid, Cátedra. 80 págs.
- Jakobson, Roman. 1995. Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal. Trad. de Mónica Mansour. México. Fondo de Cultura Económica. 276 págs.
- Kennedy Toole, John. 2005. La conjura de los necios. Trad. Álvarez Flórez, José M. y Pérez, Ángela. Barcelona, Anagrama. 368 págs.
- Lara Figueroa, Celso A. 1999. Cuentos populares de encantos y sortilegios en Guatemala. 6ª edición. Guatemala, Artemis. 267 págs.
- Méndez Vides. 1998. Las murallas. México, D.F. Alfaguara. 153 págs.
- Mignolo, Walter. 2004. «Cartas, crónicas y relaciones». En Historia de la literatura hispanoamericana tomo I de Madrigal, Luis I. (coord..). Madrid, Cátedra págs. 57-116



Lic. Rafael González Macho
rafagua@uvg.edu.gt
Catedrático del Departamento de
Letras de la Facultad de Ciencias y
Humanidades de la Universidad del
Valle de Guatemala

- Miró Quesada, Aurelio «Don Quijote en la fiesta de Pausa» 1962 El Quijote en América. Antología de ensayos críticos [en línea]. Centro Virtual Cervantes. Instituto Cervantes (España) <http://cvc.cervantes.es/obref/quijote_america/peru/miro02.htm> [consulta: 19 de febrero de 2006]
- Riquer, Martín de y Valverde, José María. 1984. Historia de la Literatura Universal. Barcelona. Planeta. 10 vol.
- Rulfo, Juan. 1982. Pedro Páramo. México, D.F. Fondo de Cultura Económica. 130 págs.
- Selden, Raman, Widdowson, Peter, et Broker, Meter. 2004. La teoría literaria contemporánea. 4ª edición. Barcelona, Ariel. 332 págs.
- Tómov, Tomás S. «Cervantes y Lope de Vega (Un caso de enemistad literaria)». Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 1965 [en línea]. Publicadas bajo la dirección de Jaime Sánchez Romeralo y Norbert Polussen. Centro Virtual Cervantes. Instituto Cervantes (España) <http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/02/aih_02_1_062.pdf> [consulta: 4 de marzo de 2006]
- Vallejo, Fernando. 1997. Logoi. Una gramática del lenguaje literario. México, D.F. Fondo de Cultura Económica. 546 págs.
- Van Gogh, Vincent. 2004. Cartas a Théo. Trad. Antonio Rabinad. Barcelona, Piados. 430 págs.
- Wellek, René, y Warren, Austin. 1966. Teoría literaria. 4ª edición. Trad. José M. Gimeno. Prólogo de Dámaso Alonso. Madrid, Gredos. 430 págs.
- Wyld, Gustavo Adolfo. 1995. La conspiración de los espejos. Guatemala, Artemis. 77 págs.