

# GLOSARIO

de

*Las Estaciones de la Imaginación*

por

Julián Rodríguez

(Revisado en agosto 2011)



# G L O S A R I O

Los términos en mayúsculas son considerados de gran utilidad para entender la organización de los contenidos de esta Antología.

Dentro de cada definición, aquellos conceptos que aparecen en negrita remiten, a su vez, a su propia definición.

ACCIÓN o <i>Agón</i>	Desplazamiento	IMAGINERÍA	PUNTO DE VISTA
Alegoría	Desmembramiento	<i>IRONÍA</i>	Realidad
Alusión	Diálogo	Lector	Realismo
Ambigüedad	Dicción	Lenguaje figurado	Receptor
Anagnórisis	Dilema	Lírica	RECONOCIMIENTO
Anagogía	Disminución	Literatura	Reducción
Analogía	Disociación	Melodrama	Reversión
Antagonista	Distanciamiento	Metáfora	Rima
APOCALÍPTICO	Drama	Mito o <i>Muthos</i> (μῦθος)	Ritmo
ARGUMENTO	Emoción	Mitología	Rito
ARQUETIPO	Ensayo	Modo	<i>ROMANCE</i>
Asunción	Episodio	Monólogo	SÁTIRA
Asunto	ESCENARIO	Motivo	Significado
CARACTERIZACIÓN	Estereotipo	Narración	Signo
<i>Carpe diem</i>	Estilo	Narrador	SÍMBOLO
Catarsis	Estrofa	Oyente	Símil
Catástrofe	ESTRUCTURA	Parábola	<i>Sparagmós</i>
Cliché	Exposición	Paradoja	TEMA
Clímax	Fábula	Paráfrasis	Tesis
COMEDIA	Fantasía	Parodia	TONO
Comentario	Farsa	Pastoril	TRAGEDIA
Conflicto	FASE	Patetismo o <i>Páthos</i>	Tragicomedia
Connotación	Ficción e Invención	Peripecia o <i>Peripéteia</i>	Trama
Convención	HABLANTE	<i>Persona</i> o Máscara	TRAYECTORIA
Crisis	Héroe/Heroína	PERSONAJE(S)	Verosimilitud
Cultura	Hipérbole	<i>Pharmakós</i>	Verso libre
Chivo expiatorio	Historia	Poesía visual	Víctima propiciatoria
Descripción	Idea central	Presuposición	Visión
Descubrimiento	IMAGEN	Protagonista	Voz
Desenlace	IMAGINACIÓN		

## ACCIÓN o AGÓN

La acción es el elemento dinamizador de todo aquello que ocurre en las obras literarias. Por lo general, el agente principal de la acción es el protagonista en pugna o enfrentamiento con el antagonista. Los términos protagonista y antagonista incluyen la voz griega *agón* o conflicto.

En la **lírica** el conflicto subyace principalmente en la secuenciación temática.

Las distintas acciones, conflictos o enfrentamientos que desarrollan el **argumento**, configuran la obra desde una determinada visión. Dependiendo del resultado, el argumento de una obra quedará configurado en clave de **romance**, de **tragedia**, de **comedia** o de **sátira/ironía**.

## ALEGORÍA

Es una forma particular de **analogía**, una técnica que pone en paralelo el lenguaje metafórico y el conceptual y dando preponderancia a este último que al metafórico. En otras palabras, la alegoría ilustra de forma razonamientos abstractos a los que confiere mayor autoridad. De todo texto literario el lector puede extraer una interpretación abstracta. Su apoyo simbólico suele instarnos a extraer de una imagen, una situación, una acción, un escenario, un personaje o toda una obra un significado conceptual sea de carácter moral, político o religioso.

A veces los escritores utilizan la alegoría para sugerir ideas o incluso hacen hincapié en esta interpretación como en la introducción a los *Milagros* de Berceo, en la que el autor presenta alegóricamente el Paraíso como un prado donde hay fuentes (los evangelios), aves (santos), etcétera.

Otras veces es el lector el que extrae una interpretación conceptual o ideológica del lenguaje figurado de una obra. Bien conocida es la alegoría de la nave que atraviesa el mar entre tormentas y escollos antes de llegar a buen puerto como representación del destino humano: a saber, los peligros y las discordias por las que debe pasar el hombre antes de alcanzar la salvación y la armonía. El apresamiento temporal de Skywalker, símbolo del heroísmo en la *Guerra de las galaxias*, por parte de Darth Vader, representación del mal, antes de rescatar a la Princesa Leia, **símbolo** de pureza y bondad, puede ser asociado alegóricamente a esos momentos de duda, desánimo y depresión que asedian a todo aquel que lucha por una causa noble y, por extensión, a aquel que busca una educación adecuada, una vida mejor o un trabajo digno. La situación de Skywalker es común a muchos otros seres humanos en contextos distintos.

A cualquier texto el lector podría extraerle una interpretación alegórica. De «Vida retirada» puede hacerse una interpretación alegórica sobre la creación considerando que la «escondida senda» por la que el hablante va hacia la «cumbre airosa» desde el «huerto» y la «fontana pura» de la inspiración («plectro») es la senda que le conduce al «son dulce» de la creación del propio poema, al cenit («coronado») de la armonía divina.

En «Noche oscura» (Unidad 3) se pueden extraer correspondencias similares entre el amante y el amado: la búsqueda y unión amorosa en el plano humano tiene su correspondencia en la unión del alma con su Creador.

«El tigre» (Unidad 4) puede ser susceptible de una interpretación alegórica del enigma de la Creación.

En «Ozymandias» (Unidad 11) pueden verse distintos niveles alegóricos. El **símbolo** de la estatua rota, con su vana y jactanciosa inscripción puede conducirnos a pensar acerca de la caída de un orgullo (alegoría moral), de la tiranía (alegoría política), de la mera destrucción de seres humanos y civilizaciones (alegoría cultural). Desde luego la destrucción del arrogante político despierta en nosotros sentimientos de liberación, pero también el escultor que copió ese gesto de burla está muerto; incluso su obra está virtualmente destruida: eventualmente, también el lector (ale-

goría metaficcional).

En «El collar» (Unidad 11), pueden verse igualmente implicaciones alegóricas desde el punto de vista psicológico en el hecho de que la prolongada servidumbre de Matilde es similar a las vidas y actividades de muchas personas que sacrifican sus vidas por razones equivocadas.

«El joven Goodman Brown» (Unidad 6) no sólo pone de manifiesto que la situación del protagonista puede ser común a cualquier ser humano; su participación en la ceremonia sabática pondrá en evidencia cómo ciertas creencias rígidas destruyen valores humanos tales como el entendimiento y el amor. Este pensamiento está desarrollado en forma de alegoría a través de imágenes como el ocaso, el bastón y el mismo peregrinaje. El camino por el bosque puede ser representativo del camino por la vida, en este caso, el descenso a las oscuridades del mal. Todo ello configura una visión que pone de manifiesto la relación de dos mundos paralelos entre los que existe una correspondencia de lo figurado con lo conceptual o alegórico.

«La niña y el lobo» (Unidad 15) podría considerarse una alegoría en clave de **parodia** del cuento popular. En el caso de las obras en clave de **ironía** (Unidades 16, 17 y 18), el significado alegórico tiende a ser ambiguo y enigmático, dado que no hay certeza de cuál pueda ser el referente ideológico al que pueda estar haciéndose **alusión**, como sucede en «querría que mi amor muriese» (Unidad 17) o en «Oí zumbir una Mosca — cuando morí» (Unidad 16).

Una alegoría similar, en clave de **comedia**, puede verse en la venturosa aventura de *El Patito Feo* (Unidad 20).

## ALUSIÓN

Tiene lugar cuando se hace referencia a cualquier persona o cosa comúnmente conocida.

La alusión literaria es la que hace referencia directa o indirecta a un **personaje, escenario, acontecimiento** o pasaje de otro texto literario (generalmente sin anotar a pie de página) de la tradición cultural supuestamente conocido por el lector.

Las alusiones producen efectos distintos dependiendo de la obra. La mención al poeta inglés Milton en «Una rosa y Milton» (Unidad 1) enriquece el contexto literario del poema.

## AMBIGÜEDAD

El lenguaje literario es polisémico, connotativo y ambiguo; puede sugerir simultáneamente ideas, significados, actitudes o emociones muy diversas. Mientras el lenguaje no literario aborrece toda ambigüedad, el poético la busca. A diferencia de la **paradoja**, la ambigüedad no apunta hacia una verdad en aparente contradicción, sino a varias significaciones posibles.

El verso de «Ozymandias» (Unidad 11), «¡Mirad mis obras, Poderosos, y desesperad!», es ambiguo ya que presenta al menos dos sentidos. Por una parte, puede considerarse como una manifestación de orgullo excesivo por parte de Ozymandias que el paso del tiempo se encarga de refutar; por otra parte, puede considerarse como una manifestación **irónica** de Ozymandias quien, a sabiendas de que iba a morir, hace grabar esas palabras para recordar a generaciones venideras que incluso las obras más poderosas serán sentenciadas con el paso del tiempo. Estas dos perspectivas producen ambigüedad y paradoja.

La ambigüedad es uno de los recursos típicos utilizados principalmente en los textos en clave de **sátira** e **ironía** (Unidades 13-18).

## ANAGNÓRISIS

Véase **Reconocimiento** y **Descubrimiento**.

## ANAGOGÍA

Es una forma de interpretación metafórica, espiritual

o mística del orden de las palabras. Fue muy utilizada en la Edad Media. En literatura tiene lugar cuando cualquier obra que estemos leyendo «aparece como microcosmos de toda la literatura, una manifestación del orden total de las palabras».

El **hablante** de «Una oscura pradera me convida» de Lezama Lima (Unidad 22), concibe el lenguaje de manera anagógica al dar por medio de las imágenes de la naturaleza una interpretación al orden de las palabras.

### ANALOGÍA

Comparación de dos elementos similares en ciertos aspectos. Una analogía es, por ejemplo, la comparación del corazón con una bomba hidráulica. En el lenguaje literario, la analogía subyace en el **simil** o la comparación, la adivinanza, la **alegoría**, el símbolo o la **metáfora**.

### ANTAGONISTA

Personaje o fuerzas que se oponen o están en **conflicto** con el protagonista. El antagonista es lo opuesto al héroe ideal en carácter, valores y entorno; no posee las cualidades heroicas tradicionales de coraje, determinación, habilidad e inteligencia creadoras. Está asociado con el invierno, lo estéril, lo destructivo, lo infernal, la oscuridad, la confusión, etcétera. Representa los valores opuestos a los encarnados por el protagonista ideal. Uno de los antagonistas más obvios en el **romance** es el dragón; en la **tragedia**, el destino; en la **comedia**, las fuerzas obstructoras son generalmente la misma sociedad, representada por aquellos estamentos individuales o sociales que impiden la renovación social.

En las obras en clave de **sátira** e **ironía** el antagonista es el personaje principal. En las antípodas del protagonista ideal de «Navega a las Indias» (Unidad 5), que celebra la vida social en comunidad, se encuentra Goodman Brown (Unidad 6). En ciertas obras satíricas e **irónicas**, el protagonista recibe el nombre de antihéroe, como en el caso de Ole Andreson en «Los asesinos» (Unidad 17) o Max Estrella en *Lucas de bohemia* de Valle-Inclán. Son también antihéroes los *protagonistas* de las novelas picarescas, desde Lázaro y Estebanillo González a Guzmán de Alfarache, dado que ostentan cualidades contrarias a las heroicas o ideales.

### APOCALÍPTICO

Tiene, por lo general, dos sentidos opuestos: uno hace referencia al fin del mundo y a un Juicio Final terrible, con tintes de tremendismo y espanto. El otro hace referencia a una experiencia plena e ideal en la que se produce una identificación del **lector** con su poder imaginativo; esta identificación se vive a través del Arte o de aquellas experiencias proféticas que, como las del Arte, pontean lo humano (no importa lo catastróficamente real que sea) con lo divino, la muerte con la vida o con aquel estado ideal antes, durante o después de la confusión y la pesadilla de la Historia. La Historia trata de colocar al **lector** en el momento y el lugar en que han sucedido los acontecimientos desde una perspectiva cronológica y, por tanto, mecánica. Tanto la Historia como la Naturaleza siguen patrones demasiado mecánicos como para poder acumular experiencias que las eleven a un nivel superior o a un orden nuevo de creación constante. Si relacionamos lo apocalíptico con esta concepción de tipo mecanicista, el futuro, lógicamente, será de muerte.

Sin embargo, para la perspectiva contraria a lo mecanicista, lo apocalíptico es lo ideal, la vida, la salvación. Desde esta concepción, el devenir temporal es promesa de energía y vida. El vehículo que puede llevar a cabo esa auténtica revelación desde el curso temporal de los acontecimientos históricos no es otro que la **metáfora** o el **mito**, reveladores de la **visión** de lo posible y eterno en lo temporal.

A través de los mitos, la **imaginación** del lector puede percibir un presente distinto a ése que históricamente pasa y que nunca vuelve o se repite; un presente que no es otro que el potencial creativo universal de la propia imaginación, capaz de revertir, en todo momento presente, el curso entrópico o catastrófico de la Historia. Ésta es la **visión** imaginativa que asume el narrador del *Apocalipsis* de San Juan: percibe desde el presente temporal, mediante sus poderes imaginativos, el caos oculto al que está abocado el Universo o cualquier sistema mecanicista, incluido el de la culpabilidad.

Ambas acepciones del término se asemejan en que dan respuesta al devenir temporal del orden natural, humano, social y cultural, pero sus profecías o maneras de vincular lo humano con lo *divino* son de muy distinto signo: una anticipa la destrucción, es presa de la entropía, la inercia o la paranoia destructiva: deniega lo ideal, proclama el triunfo de lo demoníaco y excluye la posibilidad humana de cambiar esta situación; la otra apela y da expresión a la energía, a la liberación, a la paranoia creativa, llámese libertad, epifanía, creatividad, salvación o resurrección: re- vierte en ideal lo demoníaco.

La experiencia creativa mantiene fusionadas la perspectiva temporal y la ideal; surge de la reversión del decurso temporal ejercido por el **lector**. No puede haber una experiencia apocalíptica creativa sin esta **reversión**. La **metáfora** o identificación positiva de todo con todo en paranoia creativa es la única forma de expresar la **realidad** del contexto apocalíptico ideal: ve la Historia desde dentro y en constante expansión, liberación o salvación.

La **visión** catastrofista ve la Historia desde fuera y de forma *irónica* al subvertir, denegar y parodiar toda visión ideal y presentar la experiencia temporal como totalmente condenada a la destrucción. «Entropía» (Unidad 17) expresa esta visión *irónica* al presentar el transcurso de la historia y la cultura desde su vertiente entrópica, anárquicamente abocada a la consunción; «Una oscura pradera me convida» (Unidad 22), es justo la visión opuesta, el lenguaje como creación.

Para la visión histórica catastrofista, dependiendo de la paranoia social más acuciante del momento, el curso de la vida humana es un ir irremisiblemente hacia la consunción, un acabamiento total; según la historia de Dürrenmatt, «El Túnel», un tren cuesta abajo en el que los viajeros no se percatan de que no tiene maquinista. Una visión mecanicista similar sobre el curso de la Historia es la propugnada por las concepciones del Milenio. La visión ideal, por el contrario, no está dominada por la inercia, la pasividad o el determinismo temporal, sino que, consciente de la doble visión, se recrea constantemente a sí misma: su energía transforma los acontecimientos temporales y las compulsivas tiranías mecanicistas en creación constante, revirtiendo así el curso entrópico y paradójico de los mismos acontecimientos naturales, históricos o culturales. Según esta **visión**, la redención humana no está necesariamente fuera de nosotros mismos; en el texto bíblico de la Unidad 23, «el agua de la vida» está disponible para «quien tenga sed».

### ARGUMENTO

El término argumento se usa con acepciones muy diversas. La más conocida es la que corresponde al resumen de los sucesos más sobresalientes. Sin embargo, este sumario omite los vínculos de coherencia artística que son intrínsecos al desarrollo argumental. Además de utilizarse como sinónimo de sumario, el término se relaciona con otros como **trama** y **estructura**. Trama hace referencia al diseño o disposición visual del conjunto de acontecimientos que forman una estructura. Podemos darnos cuenta de la trama de los acontecimientos con más facilidad que del argumento o la lógica interna de este entramado que cohesionan todos los acontecimientos. Ya Aristóteles

en la *Poética* asigna un papel muy importante a esta lógica interna puesto que ella es la causa o el principio motriz que gobierna y da coherencia artística a toda obra que esté bien construida.

El argumento de una obra, a diferencia de la estructura, es indivisible; no tiene partes; no es algo que está tan explícitamente expresado y tan fácil de ver como la estructura o la trama. Su aprehensión requiere un esfuerzo intelectual por parte del **lector**.

El contenido de cada obra puede ser diferente, ya que los elementos modales son ilimitados, pero los argumentos subyacentes principales son básicamente cuatro: *romántico*, *trágico*, *satírico/irónico* y *cómico*. Son argumentos fundamentales con los que opera la imaginación humana, independientemente de la época y la cultura y maneras de percibir el mundo artístico en el que queden plasmados. En la experiencia humana hay un punto superior y otro inferior; en el primero está el deseo de lo ideal, y en el segundo, la repulsa de lo infernal. Asociados a estas polaridades están la muerte y el sentido de alienación con una pulsión hacia abajo, y un renacer y espíritu social con una pulsión hacia arriba. En torno a esta circularidad hipotética (Anexo I) que mejor coordina todas las experiencias literarias o artísticas se disponen los patrones de **romance**,  **sátira/ironía**, **tragedia** y **comedia** conformadores de la estructura global y enhebrados al argumento global: la búsqueda de la identidad, lógica interna que cohesiona los cuatro **episodios**.

Cada uno de estos cuatro patrones modula además su forma más fundamental o normativa en variaciones o **fases**. Dado que no son directamente observables, necesitamos estar atentos a la lógica interna a la que se vinculan todos los elementos de una obra. La presente *Antología* dedica una parte a cada uno de los **argumentos** en seis modulaciones, fases o variantes de la norma básica. En el Anexo III puede verse en forma de esquema la ejemplificación de estas fases con sus textos correspondientes.

La delimitación del argumento es un proceso que nos ayuda a ordenar nuestra experiencia particular de cada obra y de toda la literatura que conocemos. Pensar sobre el argumento es un buen anclaje para interconectar de manera significativa nuestra experiencia con la obra. Decir que en «Una rosa para Emilia» (Unidad 11) los sucesos se entretejen dando una visión trágica o *irónica* es muy distinto a decir que es un cuento de terror. La forma de leer que se asume en ambos casos puede ser muy válida pero muy distinta. Cuando leemos preguntándonos el porqué de los acontecimientos, nos dirigimos al corazón del argumento; tenemos en cuenta o percibimos las contradicciones entre distintos hechos como el asesinato de Homer Barron, su ocultamiento en el lecho nupcial y el **tono** respetuoso con que se está tratando en todo el relato la figura de Emilia Grierson. Es comprensible que podamos sentir horror y repulsión al descubrir el hecho de que Emilia, tras envenenar a su novio sin razón aparente, haya yacido al lado del cadáver durante tantos años. Si, como parece, Emilia no es un caso de locura y, además, el portavoz de todo el pueblo le rinde un tributo de nobleza, el relato es algo más que un cuento de terror. El relato ni juzga ni acusa a Emilia, último bastión de un mundo aristocrático anclado en el pasado, condenado a su propia destrucción por el paso del tiempo y el progreso. En otras palabras, no estamos leyendo la obra para encasillarla en un argumento, pero teniendo éste como guía, podemos profundizar en la obra. Respondemos no como si tuviésemos que etiquetarla, sino contrastando y fundamentando nuestras propias experiencias en los aspectos formales del argumento del relato.

El crítico canadiense Northrop Frye, tras los intentos previos —parciales o por completar— de Aristóteles, J. Fraser, V. Propp, J. Weston, T. S. Eliot, J. Campbell o R. Graves entre otros, en la búsqueda y configuración de una

gramática poética universal, es quien definitivamente articula, en el tercer ensayo de su obra *Anatomía de la crítica* (1957), los cuatro argumentos literarios básicos que sustentan la estructura global de la **imaginación** tal y como refleja la propia **literatura**, a saber, *romance*, tragedia,  *sátira/ironía* y *comedia*; cada uno forma parte de una gramática poética universal conformadora del **argumento** unificador global: el **mito** de la búsqueda de la identidad que enhebra los distintos argumentos parciales que son sus diferentes facetas.

## ARQUETIPO

Los arquetipos no sólo son fácilmente identificables en las obras artísticas (en lo relativo a personajes, acontecimientos, escenarios, etcétera), sino también en los sueños en los cuales se proyectan y configuran características similares, e incluso en los modos ritualizados de comportamiento social así como en las creencias religiosas.

Por lo que al enfoque de esta *Antología* se refiere, arquetipo es toda aquella **imagen** o unidad poética de significado que se repite lo suficiente a lo largo de la tradición como para que sea reconocida como tal por nuestra experiencia al leer una obra, observar un cuadro u oír una obra musical. Es la clave más fidedigna para la búsqueda de semejanzas metafóricas significativas, no sólo de unos textos con otros, sino también de éstos con las obras pictóricas y musicales. Lo que garantiza su reconocimiento es el poder imaginativo del lector, el cual —en el proceso— aprehende a su vez la naturaleza de su imaginación. El **lector** no sólo reconoce héroes, escenarios, temas, tonos o unidades de significado, sino también establece semejanzas de unas obras con otras, participando así en la construcción de una visión más global, la estructura creativa universal subyacente que la **imaginación** humana plasmó en cada obra. A través de estas imágenes, símbolos o unidades de significado recurrentes, el lector conecta una obra con otra y unifica e integra toda su experiencia bajo una visión significativa.

A diferencia de los arquetipos míticos de Platón, los psicoanalíticos de Jung, los funcionales de V. Propp, los del imaginario antropológico de C. Lévi-Strauss o G. Durand, los fenomenológicos de G. Bachelard o los del simbolismo ecléctico de J.-E. Cirlot entre otros, los arquetipos o **mitos** de los que aquí se habla requieren el concurso de la experiencia del lector de las obras literarias. Por ello, arquetipo, al igual que **metáfora**, no es un modelo primordial, primitivo o recurrente fuera de todo contexto artístico, sino que surge de él a través de la experiencia poética o imaginativa del lector.

## ASUNCIÓN

Del verbo «asumir». En la asunción se da por sentado o por supuesto que algo es verdad. Si un transeúnte cualquiera nos preguntase dónde hay una cabina telefónica, las asunciones que se desprenden de este hecho pueden ser múltiples. Dicha persona presupone o asume, por ejemplo, que hablo su idioma, que sé lo que es un teléfono, qué es una cabina, dónde hay una, etcétera. Contestar cualquier pregunta supone aceptar las asunciones de la persona que la hace. Asunción tiene que ver, pues, con la **realidad** supuesta e implícita a la que se puede estar haciendo referencia. Hitler conminó a todos los ciudadanos alemanes a servir incondicionalmente a su patria asumiendo con ello que todos los ciudadanos debían odiar a aquéllos (incluidos ciertos alemanes) que se oponían a su concepto de patria. En *Macbeth*, Shakespeare asume que los espectadores (o lectores) se horrorizan frente a los crímenes y que el criminal pagará por ellos. El Jardinero, en «El gesto de la muerte» (Unidad 11), adopta una asunción equivocada con respecto al gesto de la muerte, con la cual pone en peligro su vida. El hablante bíblico del primer texto de la *Antología* (Unidad 1) asume que la visión radica en la pala-

bra no en algo exterior a ella.

Las asunciones se adquieren de los distintos entornos culturales —no son innatas— y pueden ser tantísimas que resultaría casi imposible su catalogación total. Las asunciones que más interesan aquí son aquéllas propias del ámbito artístico, sean **convenciones** literarias, musicales o pictóricas. Es el lector quien adquiere, revela y recrea estas convenciones que la obra artística expresa. Cuando leemos, toda obra pone en juego o asume una determinada multiplicidad de estas convenciones. No es fácil para el **lector** darse cuenta de todas las posibles implicaciones, ni dos lectores leen el texto de la misma manera. No obstante, un buen lector procura ser consciente del mayor número posible de asunciones que la obra pone en juego, de esa **realidad** implícita o contexto literario al que pueden estar haciendo referencia.

## ASUNTO

El término asunto se usa con acepciones muy distintas e incluso contradictorias. Además de utilizarse como sinónimo de argumento, **tema**, sumario o trama, asunto tiene su propia definición. Hay asuntos tomados de muy distintos campos del saber: la antropología, la filosofía, la historia, etcétera. Son asuntos o temas universales la guerra, el amor, la muerte, el arte, la violencia. La idea de justicia en la *República* de Platón forma parte de su asunto.

W. Kayser lo ha definido como «lo que vive en una tradición propia, ajeno a la obra literaria y que va a influir en su contenido». Esta tradición engloba personajes, acontecimientos, situaciones, sentimientos u objetos. El asunto del *Poema de Mio Cid* gira en torno a los últimos veinte años de la vida de Rodrigo Díaz de Vivar, desterrado por el rey Alfonso VI, con todos los motivos, sucesos y peripecias varias que lo conforman.

Los asuntos literarios provienen de la tradición. En el poema de «El tigre» (Unidad 4), el felino y el cordero no son el asunto del poema, sino el misterio que rodea la creación de seres tan distintos como el tigre y el cordero por parte de su Creador. El recuerdo de la amada recordada por parte del **hablante** en el «Soneto LV» (Unidad 9) no se concreta en la inmortalidad de ésta, sino en el poema mismo, puesto que es éste el que perdurará más allá del tiempo, la guerra, la muerte, la envidia o la tendencia humana a olvidar. Se asume que la poesía es lo inmortal, afirmación que es válida cuatrocientos años después de haberse escrito.

En «Sendero trillado» (Unidad 9) Phoenix Jackson, su protagonista, ejemplifica la idea de que los seres humanos que se sacrifican por los demás están dispuestos a sufrir por ello. Éste sería un **tema**, su asunto más obvio es el Ave Fénix.

El asunto de la **literatura**, globalmente considerada, que más interesa al enfoque aquí propuesto son los distintos **arquetipos** o imágenes que remiten y configuran el **mito** de la búsqueda de la identidad, a través de su pérdida y recuperación.

## CARACTERIZACIÓN

Se refiere a la manera en que es creado un **personaje**; en ella se nos describe cómo es el personaje y se nos informa de lo que piensa, hace, dice u otros dicen o piensan de él.

Al protagonista de «Como chalaco en poza» (Unidad 20) lo conocemos por lo que hace: el señor Martin bebe por costumbre leche, lo que sugiere que es una persona tímida, no agresiva. Come en Schraft's, restaurante típico para gentes pacíficas de clase media. Su trabajo como jefe de archivos no entraña ninguna ambiciosa competitividad o responsabilidad arriesgada. Fuera de este ámbito es fácilmente asustadizo, como cuando llega al apartamento de la señora Barrows o cuando en la escena final, al irrumpir ésta en el despacho del señor Fitweiler, se pone bajo su

protección.

También lo conocemos por lo que dice. «Whisky con soda es perfecto», «Disculpe», «Confío en que así haya sido, señor», «Eso es correcto» son todas expresiones de Erwin Martin que, junto con su comportamiento, muestran su talante educado y una cuidada corrección expresiva que contrasta, por otra parte, con el entrometido talante de la señora Barrows. Por la manera de hablar un personaje también queda patente su personalidad; las palabras le caracterizan.

Cómo los demás personajes piensan de él, también nos revela su manera de ser. El señor Fitweiler estima que «El hombre se equivoca, pero Martin no»; el señor Schlosser consideró a Martin «Nuestro más eficiente empleado, que ni bebe ni fuma». Dado que el señor Martin no muestra un comportamiento contrario a estos juicios, estos comentarios son considerados correctos y prevalecerán sobre opiniones distintas.

A los ojos de los demás, la imagen de Martin es la típica de un personaje solitario y sin ningún brillo, un oficinista apocado, gris, plano, estático, carente de complejidad, incapaz de matar una mosca o sorprender; alguien que se comporta siempre igual. En este sentido, Martin es el típico empleado. También al principio, Ulgine Barrows le considera un «hombre gris, ordinario e insignificante», un simple empleado al que puede manipular y acobardar. Más tarde, a raíz de la visita de Martin a su apartamento, la señora Barrows creará descubrir un ser con un lado oscuro de bebedor, fumador empedernido, adicto a la heroína y terrorista; al final, y demasiado tarde para ella, tendrá que admitir que Martin es un ser más listo de lo que pensó. A excepción de su **antagonista**, nadie percibe en él la faceta dinámica. Todos le tienen por un empleado normal. Su jefe actual, Fitweiler, además, le alaba tanto por sus modales «ejemplares» como por su trabajo. El haber alcanzado tal reconocimiento es digno de resaltar, pues es precisamente esta imagen que los demás se hacen de él la que es aprovechada por Martin ante el conflicto.

Su carácter nos es revelado también por la manera en que reacciona ante su entorno. Esto se pone de manifiesto al revelárenos su activa vida interior. La mayor parte del relato está focalizado desde la consciencia del señor Martin, con lo que sabemos lo que piensa, siente y desea. Desde ella percibimos su pasión por el orden, la precisión, el cuidado y el autocontrol. Desde el comienzo del relato nos percatamos de la meticulosa actitud mental de Martin: recuerda, por ejemplo, la fecha en que la señora Barrows llegó por primera vez. El sutil razonamiento judicial en contra de la señora Barrows, que lleva a cabo en el tribunal de su mente, pone en evidencia una vigorosa vida interior, como cuando lamenta que su plan de eliminar a la señora Barrows tenga algo de impreciso. La utilización de términos como «liquidar», «carroza», «disfrutar a tope» y «viejo buitre» sugieren que es sensible al colorido mundo de la cultura popular que le rodea. Su propio calvario interior frente a la señora Barrows, con su concluyente veredicto de «pena capital para esta persona horrible», demuestra que no es apocado ni débil, sino que tiene una imaginación viva y vigorosa.

La acción que mejor caracteriza a Martin es la ingeniosa, espontánea y divertida argucia que concibe en la escena del apartamento en el momento que le falla, como era de esperar, la «imprecisa» estratagema inicial. El narrador no nos lo da a conocer de antemano, sino que dramatiza este nuevo plan en la última parte del relato. La historia no es, por supuesto, totalmente realista, pero sí se apoya en elementos que la hacen verosímil. Esta **verosimilitud** está apoyada de manera especial por el **punto de vista** y el **tono**. El autor deja de contar (en tercera persona de omnisciencia limitada) los pensamientos de Erwin Martin cuando éste empieza a desarrollar su plan en el apartamento de la señora Barrows. A partir de ese momento el

punto de vista se torna en dramático a fin de que el lector no conozca el plan hasta que esté completamente realizado, consiguiéndose con ello entre otros efectos sumir al lector de lleno no sólo en la intriga sino dar prueba fehaciente de la imaginación, la inteligencia, el control, la audacia y la valentía de Martin. El resultado revela que Martin fue lo suficientemente inteligente no sólo para predecir cómo otros —especialmente Fitweiler con su inclinación por el psicoanálisis— responderían a la historia que la señora Barrows contase, sino también para predecir su propia victoria. El triunfo de Martin como personaje es irónicamente también el triunfo de la solapada inteligencia bajo la mera eficiencia administrativa.

Los personajes del relato de Luigi Pirandello, «Guerra» (Unidad 8), son caracterizados sobre todo por lo que dicen. El diálogo, acaparado principalmente por el anciano padre, durante sus largos, fervientes y locuaces parlamentos, es el elemento sobre el que recae la caracterización más importante de él y el resto de los personajes principales. Mientras este padre prolonga su discurso patriótico, la madre, amordazada por el dolor de haber perdido a su hijo en la guerra, permanece en silencio, sopesando los argumentos de unos y otros e incapaz de encontrar una respuesta a su penar, como nos hace saber el narrador. En medio de su desgarrar y perplejidad pregunta al anciano padre si «es verdad que ha muerto su hijo». La pregunta, a pesar de lo simple, hace enmudecer al anciano padre y caer en la cuenta de que los argumentos de su apología patriótica se vuelven contra él; descubre que tal apología patriótica ni a él mismo convence, por lo que, ante tal evidencia, rompe «en sollozos desgarradores, conmovedores e incontrolables». Ello ocasiona que ambos, madre y anciano, acaben acercando posturas y que salgan de sus atezantes y distantes posiciones para comprenderse y solidarizarse el uno con el otro. La caracterización psicológica de la madre y el anciano padre como seres complejos, llenos de dudas, miedos y contradicciones, tal y como somos los seres humanos en situaciones como la suya, sobrecoge por su **realismo** y la manera en que se hace uso, principalmente, del diálogo.

### CARPE DIEM

Frase latina tomada de las *Odas* (I, xi) de Horacio que exhorta al goce porque la vida es efímera; asunto éste que hace hincapié en la brevedad de la vida y en la necesidad de buscar y disfrutar de los placeres del presente antes de que se desvanezcan. Como **motivo** poético de exhortación al goce, está en el Soneto XXIII de Garcilaso de la Vega, «En tanto que de rosa y d'azucena» y en el de Luis de Góngora, «Mientras por competir con tu cabello» y llega hasta *El otoño de las rosas* de Francisco Brines y «Biografía para todos» de Antonio Colinas.

### CATARSIS

Se refiere al estado emocional que experimenta el espectador ante una obra trágica. Según Aristóteles, este estado emocional es una combinación de piedad (simpatía por aquel que experimenta inmerecidas desgracias) y miedo (rechazo a identificarse con el héroe en su **catástrofe**). Consecuentemente, el espectador que participa de esta piedad y miedo experimenta una catarsis o purgación.

Es lógico suponer que las obras literarias tengan características formales específicas que produzcan las mismas emociones en la mayoría de los espectadores. Aristóteles las definió para la **tragedia**. Queda por investigar, sin embargo, si esa misma catarsis u otras **emociones** similares caracterizan la **comedia**, la **sátira/ironía** o el **romance**.

### CATÁSTROFE

Momento en que la **trayectoria** o **acción**, alcanzado su punto ascendente máximo, revierte su curso e inicia una

caída que termina en un desenlace fatal. Por extensión se aplica al desenlace desgraciado de otros momentos.

En la **tragedia** clásica, la catástrofe es el momento más sobresaliente: cuando el héroe, según Aristóteles, reconoce su error o culpabilidad y sucumbe fatalmente.

En la **comedia**, a pesar de las distintas catástrofes o caídas, el héroe o la acción narrativa remonta de nuevo creando un patrón de descenso y ascenso que va de la adversidad o catástrofe a la prosperidad, a la renovación o al final feliz.

En el **romance**, el héroe impide toda catástrofe con sus poderes ideales o superiores a cualquier contingencia.

En la **sátira/ironía** sucede justo a la inversa que en los otros tres argumentos literarios; la catástrofe es objeto de ridículo, burla o **parodia**. La confusión y el caos de la imprevisible y arbitraria direccionalidad del argumento **irónico** hacen irrelevante su impacto.

### CLICHÉ

Se produce cuando una expresión literaria de **lenguaje figurado** o metafórico se repite constantemente y, en consecuencia, pierde su novedad, originalidad, frescura y energía, y se convierte en algo banal, estereotipado y escasamente significativo debido a lo trillado y mecánico de su repetición. Este tipo de expresiones no exigen un esfuerzo imaginativo al lector que las asume de forma mecánica y pasiva.

El cliché puede jugar un papel intencionadamente importante en la **sátira**, utilizándose para incrementar el sentido paródico o humorístico de la acción, como ocurre en «No hay que complicar la felicidad» (Unidad 15).

Los clichés pueden caracterizar la manera de ser un personaje si los utiliza al expresarse. Mediante frases clichés los personajes pueden poner en evidencia la incomunicación, la alienación, la monotonía, la trivialidad de la existencia o la estupidez social. Kafka, Ionesco y Beckett, entre muchos otros escritores modernos, los han utilizado para reflejar este tipo de situación en la que se encuentra el hombre moderno.

La **parodia** que las obras en clave de **ironía** hacen de los clichés, para poner en solfa su valor desgastado y maldito, renueva su significación semántica.

### CLÍMAX

Es el momento de máxima tensión de una continua y progresiva gradación. A partir de él se interrumpe la **trayectoria** ascendente y se origina el **desenlace**. En el espectro total de la **estructura** de una obra el clímax puede variar su situación, pudiendo producirse en el mismo final, en el medio o incluso ser objeto de parodia en cualquier momento como sucede en las obras en clave de **sátira/ironía**. El clímax es generalmente un elemento dramático, pero también puede ser ese momento en que se introduce una nueva percepción, descubrimiento o reconocimiento de los hechos o falta de él.

En «Noche oscura» (Unidad 3), la búsqueda del amor culmina en la **romántica** unión con la amada entre «las azucenas olvidado».

En la **tragedia** el clímax origina el desenlace; en «Sendero trillado» (Unidad 9) tiene lugar al final del relato, inmediatamente antes de que Phoenix salga del hospital y descienda las escaleras.

En «La novia llega a Yellow Sky» (Unidad 20) el clímax apunta al momento de la confrontación entre Potter y Scratchy Wilson. Dado que Scratchy es un alcohólico, y por consiguiente imprevisible su reacción, hay al menos cierta duda sobre el desenlace. Tras declarar Potter que no lleva revólver, el primario sentido del honor de Scratchy no le permite llevar a cabo el duelo que desea, por lo que el temido clímax se precipita y la acción se resuelve en clave de **comedia**.

El clímax suele estar ausente o denegado en las obras



en clave de *ironía* (Unidades 16-18); en «Los asesinos» (Unidad 17) el punto culminante del asesinato de Ole Anderson no tiene lugar; los asesinos se van por donde vinieron como si nada.

## COMEDIA

Por lo general, cuando oímos la palabra comedia y su adjetivo 'cómico', pensamos en comicidad y risa. Sin embargo, muchas historias y poemas que aquí consideramos *comedias* no necesariamente provocan risa o son divertidas e hilarantes. Inversamente, son muchas las cosas que pueden hacernos reír que no son una *comedia*. Groucho Max, según la leyenda, hizo poner en su tumba el epitafio: «Señora, disculpe que no me levante». Un incidente que es causa de humor en un escenario no lo es en otro. Las causas de la risa son demasiado complejas y variables para ser relacionadas como principio de la forma literaria de la *comedia*. Eso sí, una y otra toman la vida en su lado positivo.

*Comedia*, en cursiva, es una forma literaria que, utilice o no la risa como recurso, siempre celebra el poder de la vida para integrar como parte de ella la amenaza de la muerte. Así como la naturaleza se renueva en cada primavera tras el gélido invierno, el héroe se levanta una y otra vez tras los golpes que le da la vida y sigue adelante, afirmando supervivencia y renovación al compás de las estaciones humanas. La idea central de la *comedia* es el poder del espíritu humano para renovarse, adaptarse, resistir influencias perniciosas, alegrarse de los logros conseguidos con la **imaginación** y el amor, recuperar lo mejor del pasado con la memoria y aceptar todo y a todos en esa búsqueda que culmina en el final feliz en el que los deseos no son ilusorios.

La *comedia* conforma una visión de cómo el mundo del deseo no siempre es frustrado, sino que a veces es lo suficientemente cabal, fuerte, solidario y/o constante como para transformar y obligar a los acontecimientos a que sean mejores de lo que la inercia o la costumbre de los hábitos impone. No tiene el tono serio de la **tragedia** y desea interesar, divertir y liberar; los problemas, las injusticias o las emociones profundas son más propias del mundo trágico. No ataca el orden y ciertos valores sociales establecidos como la **sátira**, si bien altera vicios y virtudes con la benevolencia debida a fin de liberarnos de ellos. Presenta a los seres humanos en su estado cotidiano, a menudo ridículos en sus propias limitaciones y funciones corporales, contradictorios entre lo que son y lo que manifiestan y aparentan; muestra lo absurdo de sus ideales, la rigidez mecánica de sus costumbres, propias de la naturaleza humana en sociedad. Al liberarnos de la dolorosa consciencia de las debilidades humanas, la *comedia* nos proporciona un entendimiento de nuestra condición. Sin esta perspectiva, la vida sería una experiencia mucho menos placentera. Si en la **tragedia** el conflicto conduce fatalmente al fracaso del héroe frente al orden moral, en la *comedia* el conflicto tiende a resolverse siempre en la reconciliación y el desenlace feliz; la risa triunfa sobre lo serio, la primavera sobre el invierno, los amantes forman pareja, la sociedad se renueva. Celebra la fecundidad, la fertilidad y la rica abundancia de la vida en sociedad e incluso la muerte como parte de la vida y no a la inversa. El argumento *cómico* implica por lo general un movimiento de un tipo de estado a otro donde hay una situación individual, de pareja o social más feliz. El final es siempre mejor que el principio para el Patito Feo y los Beers de «Sólo una vez más». Obras más complejas, como *La Tempestad* de William Shakespeare o *La Biblia*, también conciben finales felices para el ser humano, la pareja, la sociedad o la historia de la humanidad, configurándose así el **argumento** de la comedia.

En la **trayectoria** que va de la adversidad a la prosperidad, de lo *irónico* a lo satírico y lo *romántico* —al igual que los tres restantes argumentos (Anexo III)— se consi-

deran seis fases que se corresponden con las seis Unidades 19-24; cada una hace hincapié en un **arquetipo** o **imagen** más recurrente. Al principio las fuerzas antagónicas resistentes a la renovación son muy poderosas y gradualmente los poderes del héroe (como individuo, pareja o sociedad) eclosionan con más fuerza transformándose y renovándose a sí mismos y al orden social.

La *comedia* en su **trayectoria** se aleja cada vez más de lo *irónico*, pasa por lo satírico y eclosiona en lo *romántico*; esta **trayectoria** puede percibirse de forma sencilla teniendo en cuenta la progresión que va de «Abril 1938» (Unidad 19) a «El ciprés de Silos» (Unidad 21) y a «Las estaciones humanas» (Unidad 24) a lo largo de sus seis fases (Anexo III). Esta **trayectoria** no sólo puede establecerse con una gradación hipotética de textos agrupados por Unidades, sino que muchas obras *cómicas* como *El Patito Feo* (Unidad 20) pueden reflejar las distintas fases de forma global. El cuento infantil, por ejemplo, comienza con el nacimiento del héroe *romántico* en un mundo obstructor y satírico que no le reconoce por lo que es, le hace la vida insoportable, viéndose obligado a huir en busca del debido reconocimiento; en su exilio sufre vejaciones; se adentra cada vez más en la tragedia, como cuando observa a los cazadores; pero el mayor agravamiento de la situación tiene lugar en medio del más crudo invierno, en el que su búsqueda hubiera terminado *irónicamente* en el lago de no haber sido rescatado por un agricultor. Finalmente, y con la llegada de la primavera, el Patito sale a nadar al lago y ve reflejada en el agua su imagen, semejante a la de los demás cisnes. Tras pasar por las subtonalidades, la búsqueda culmina en el final feliz subrayado por el conocimiento de sí mismo y de quienes le rodean, característico **reconocimiento** de las obras en clave de *comedia*.

Al principio de la **trayectoria** o en una primera fase (Unidad 19), el héroe o la sociedad están inmersos en un estado de confusión y la búsqueda de supervivencia y renovación corre a cargo de un héroe que, como Moisés a la deriva en el Nilo o el Patito en el exilio, empieza una azarosa aventura. Es normalmente joven, si no en años al menos en espíritu y, a diferencia de los héroes del **romance**, está mucho más cercano a nosotros. Su heroísmo consiste no tanto en ser superior a cualquier persona normal como en ser representativo de la vida diaria o normal de los seres humanos. Su problema principal es cómo preservar su individualidad en una sociedad que intenta escamotear su vitalidad. El momento más *irónico* ocurre en «Abril 1938», en el cual el hablante cuestiona por qué la naturaleza se renueva con la primavera cuando la sociedad siembra cadáveres. El antagonista más usual de la *comedia* son las fuerzas obstructoras de la propia sociedad. Un caso menos dramático y más satírico que *irónico* ocurre en «El niño del Café de la Paix», donde el joven protagonista ejerce su libertad con una trastada contra las mamás cuyas convenciones sociales constriñen su inquietud. Más sería es la situación de Yossarian, que, atrapado en un mundo institucional injusto, poderoso y dedicado a la destrucción y la locura de la guerra, corre el peligro de morir; los mecanismos sociales son tan determinantes que escapar es la única solución hasta que vengan tiempos más propicios a la renovación. Muchas pueden ser las fuerzas obstructoras individuales, sociales o institucionales que impidan la liberación o coarten la renovación. Michina intenta conquistar una identidad propia, pero madurar, para Michina, no es fácil; y a veces se prefiere seguir viviendo en un bienestar ilusorio e inconsciente, algo que también les sucede a «los intranquilos» del poema de Jorge Guillén (Unidad 14). Elisa, la protagonista de «Los crisantemos», atrapada en unas ilusiones similares aunque *románticas*, se verá liberada de ellas, no sin cierto dolor, cuando vea los bulbos de sus crisantemos arrojados en el camino por el hojalatero cuya vida había idealizado. El mundo social que rodea al protagonista de «A & P» es tan absurdo que

su más sensata decisión es reivindicar un poco más de tolerancia hacia las chicas en bañador en el supermercado, liberándose con ello de su propia situación. Normalmente, la rigidez del entorno coarta o encuentra subversiva la viveza del héroe. Sin embargo, en la *comedia*, mientras más rígida es la sociedad más muerta está, pues su rigidez lo evidencia. Aunque los obstrutores a la vitalidad del héroe *cómico* sean físicamente más fuertes o socialmente más influyentes, el ánimo vital del héroe nos recuerda que la diferencia entre la vida y la muerte en el mundo natural y humano es más un asunto de actitud de espíritu que de poder. Son la flexibilidad, la energía, la vitalidad y el ingenio del héroe las que habrán de rescatarla del *rigor mortis*. Este impulso vital del héroe es subrayado a veces por la imaginaria del mundo natural que mejor lo expresa: la de la primavera, como en «El primer día de primavera», «Hablando de muerte» o el final de *El Patito Feo*.

En esa *trayectoria* hacia la liberación, la segunda fase (Unidad 20) aumenta el grado de maniobra por parte del joven héroe frente a las fuerzas obstructoras que consideran su actitud subversiva e intentan neutralizarla. En la fase anterior las fuerzas obstructoras tendían a prevalecer y los deseos del héroe no llegaban a realizarse; ahora se hacen más patentes sus recursos. A medida que se avanza hacia la fase más normativa de la *comedia*, el héroe tiene cada vez más éxito. El Patito Feo no llega a transformar la sociedad de su entorno, pero sí desarrolla una gran energía en preservar su identidad a lo largo de su aventura y acaba conociendo quién es y recibiendo el **reconocimiento** de su entorno social, subrayado por la imaginaria de renovación de la primavera de «los manzanos en flor».

El héroe o heroína de esta segunda fase, a fin de ver su esfuerzo culminado frente a las figuras obstructoras, debe abandonar ingenuidades e ignorancias y darse cuenta de los despiadados y crueles intereses que imperan en el mundo que le rodea y obrar consecuentemente frente a sus adversarios sin caer en sus mismas corruptelas. En los cuentos populares o la literatura del cómic, el héroe se los liquida y punto. En la sociedad diaria que refleja la *comedia*, una acción así no puede ser tomada tan a la ligera. El héroe que sucumba a los vicios de sus oponentes pasaría a ser el pícaro de la *sátira*, como le ocurre al protagonista del *Lazarillo de Tormes*. La corrupción le haría perder su ventaja moral y no habría ni triunfo ni reconocimiento *cómico* al final. El caso de Martin, protagonista de «Como chalaco en poza» es ejemplarizante. Si el protagonista llevase a cabo el plan inicial de liquidar a la señora Barrows para desbancarla de su influencia maquinadora e impostura, se perdería el sentido y el **tono** de *comedia*. De forma similar Jackie y el sheriff, protagonistas de «Mi primera confesión» y «La novia llega a Yellow Sky» respectivamente, desenmascaran a sus impostores con igual maestría, desplegando cualidades similares a las de Martin frente a la señora Barrows: integridad, inteligencia y sentido del humor en la combinación adecuada a fin de desenmascarar cualquier hipocresía, constricción o impostura. En un cierto momento tenemos la impresión de que la corrupción es tan persistente que nada va a cambiar; sin embargo, la acción *cómica* prevalece y el individuo y la sociedad son liberados; la intervención del agricultor que rescata al Patito del peligro de congelación en el lago es providencialmente *cómica*.

En la *comedia* el devenir de los acontecimientos tiene un desarrollo azaroso que se aleja del fatalismo de la estructura de la *tragedia*. Dado que el patrón establecido es de renovación y mejoría, mientras más adversos y diversos sean los episodios que se incluyan más emocionante será la acción. Las figuras que son favorables al protagonista y que comparten su espíritu vitalista es lógico que le asistan en el camino de liberación, como el agricultor de *El Patito Feo* o el cura a Jackie en «Mi primera confesión».

A medida que el héroe o heroína va tomando una posi-

ción social más preponderante, su reto es crear una familia, para lo cual debe encontrar pareja y casarse. Perpetuar su vitalidad cada vez más asentada. Así pues, la tercera fase (Unidad 21) se centra en la imagen arquetípica de la pareja. No es ninguna sorpresa descubrir que la imagen de la *comedia* por excelencia sea la del chico que encuentra chica, la pierde, la recupera y se casan. Pero esto no sucede sin obstáculos antes de la boda; la imagen del cortejo y la oposición de los padres es otro de los arquetipos clásicos de esta fase. Sin embargo, cualquiera que sea el impedimento éste ha de ser sobrepasado por el héroe. Psique se enfrenta a una serie de peligrosas y difíciles aventuras, incluso desafía los terrores del mundo infernal antes de conseguir que Júpiter venza a Venus y deje el camino libre a Cupido. La atracción amorosa recuerda el poder que propele al ser hacia la pareja. En el mito clásico este poder está simbolizado por la diosa Venus y su hijo Cupido, quien, a su mandato, dispara flechas a los corazones de los jóvenes; su efecto está patente en *El oso*, donde los dos protagonistas, mayores y desilusionados con el otro sexo, se enamoran casi contra su voluntad. Tan poderosa es esta fuerza que también sucumbe a su atracción Cupido cuando ve a Psique, o Fadrique a Mona en el relato de Boccaccio (Unidad 21). El cortejo y la superación de las fuerzas obstructoras, pues, culminarán en boda en *El oso* y en «La novia llega a Yellow Sky» (Unidad 20).

En esta tercera fase normativa empiezan a tomar prevalencia los aspectos *románticos* de la *comedia* frente a los *irónicos* y satíricos de las fases precedentes. La vida debe continuar a pesar de los intentos irracionales de poner obstáculos en su camino. Por ello, todo tipo de coincidencias, intrigas imprevistas y confusión de identidades son imposturas que quedan desenmascaradas y, por supuesto, toda la sociedad se integra en la celebración del nuevo orden en el que la prometedor pareja renovará la sociedad.

En una cuarta fase (Unidad 22) de la *comedia* el aspecto que se quiere resaltar es el poder *cómico* de la imaginación sobre el que se fundamenta toda visión de cambio. Al igual que la naturaleza y la vida para renovarse aparecen en su espectacular esplendor en la primavera, cuando ésta triunfa sobre el invierno (no son pocos los ritos sociales en las más diversas culturas que lo celebran), de la misma manera el espíritu humano consigue este espectacular esplendor por medio del poder creativo de la imaginación, esa semilla capaz de dar nueva y constante expresión. Si la apariencia de la tierra se transforma en una capa de flores y verdor, así también el mundo humano y con él el mundo natural. Si la naturaleza puede cambiar y renovarse, ¿por qué no los seres humanos?, ¿por qué sí los «lirios del campo» y no el hombre? ¿Está condenada la imaginación del hombre a estar separada de la belleza que tiene delante de sus ojos? ¿Está el ser humano aislado de los seres vivientes? Esta cuarta fase de la *comedia* responde celebrando ese poder imaginativo que permite a los seres humanos identificarse con la naturaleza y dar concreción y realidad a su unión. El arquetipo clásico es la historia de Pigmalión y Galatea. Pigmalión, un artista, un creador, que utiliza su imaginación para transformar la piedra en la imagen de una bella mujer. El mito muestra además lo próximo que está el poder de la **imaginación** al del amor.

Así como en la naturaleza las diferencias entre una larva y la mariposa son meras apariencias, así el hombre y su entorno pueden transformarse. El poder imaginativo permite al hombre convertir la naturaleza en alimento y comunión en «Una oscura pradera me convida»; repara los destrozos del tiempo y de la vida, en una visión del triunfo de la vida sobre la muerte en «Porque no pude esperar a la Muerte». El patrimonio cultural humano es la prueba más patente de celebración de este poder de la imaginación

capaz de transformar el mundo en solidaridad universal.

En la quinta fase (Unidad 23) se hace hincapié, precisamente, en la contemplación de los logros conseguidos por el poder transformador de la imaginación social. En las dos primeras fases se destaca la recuperación de un espacio propio mientras la sociedad apenas cambia; en la tercera se contempla la creación de un núcleo familiar prometedor que renueva y perpetúa la sociedad; en la cuarta se rinde tributo al poder imaginativo que acompaña al hombre en esa transformación. En la quinta podemos ver este poder como un instrumento social; el héroe es la sociedad entera. Gracias a sí misma y a sus creaciones, la sociedad entera se libera de las ataduras del miedo, el odio, las disensiones, envidias y rivalidades que la coarten. El lector contempla el total esfuerzo humano en comunión universal, no exento de un carácter cada vez más religioso. *Ludens in orbe terrarum*. Se redescubre la importancia de la vida social como en el poema «En la plaza», y toda la sociedad la celebra en «Nueva vida en Kyerefaso»; surge así la imagen arquetípica utópica de «La Jerusalén futura». La sociedad, depositaria de las ciencias y las artes, es una democracia en la que todos los miembros son constructores de la realidad humana, de los logros góticos en «Catedral» o de la armonía universal en «Oda a Salinas». El ser humano se complace en ver, como desde una montaña, todas las penalidades e ilusiones humanas superadas y transformadas, y cómo éstas sólo fueron una pesadilla. Es la cima más *romántica* y contemplativa de la *comedia*.

La sexta fase (Unidad 24) es similar a la quinta, sólo que la perspectiva es ahora horizontal en vez de vertical. El tiempo es generoso y prometedor; según el autor bíblico «Todo tiene un momento». La vida es un cúmulo generoso de experiencias vividas y de conocimientos que la memoria recrea en el recuerdo con mayor claridad que cuando fueron tiempos de prueba y **tragedia**. Así, el hablante del poema de Tagore evoca «los jazmines frescos que llenaron mis manos de niño» y que renuevan el espíritu del poeta tanto en los «amaneceres grises» como en «las noches de fiesta». La memoria se convierte en un poderoso depósito de supervivencia y vitalidad cuando la vida individual y social se integran en el devenir de la historia de la raza humana «otra vez más». Así es el poder de los hombres que en el tiempo aparecen de nuevo como en «Sólo una vez más» a contemplar y renovar «Las estaciones humanas»; a ser como los Beers del relato de Cheever, «personas que nunca triunfan, pero [que] tampoco se rinden» y que son «lo suficientemente inteligentes como para saber que el verano llegaría una vez más para ellos». En el relato, son además los que salvan *literalmente* al narrador.

Retomando las distintas fases de la *comedia* en su globalidad, se percibe mejor algunas de las imágenes **arquetípicas** más características que jalonan la **trayectoria** del argumento *cómico*. De cómo el espíritu humano para renovarse, adaptarse, resistir influencias perniciosas, alegrarse de los logros conseguidos con la imaginación y el amor, recuperar lo mejor del pasado con la memoria y aceptar todo y a todos en este viaje, culmina en el final feliz en el que los deseos no son ilusorios, sino realidades. Así contemplado, el lector se asemeja a los Beers de «Sólo una vez más»: resiste con todo su poder imaginativo que los embates del desastre y la muerte pongan un final trágico a la *historia* de la creatividad humana continua y constante.

Los **personajes** característicos de la *comedia* son los típicos de cualquier sociedad. El reconocimiento de los mismos, en la vida diaria o en la literatura, es el resultado de nuestro conocimiento del temperamento humano. En cualquier ambiente social se pueden encontrar no sólo doctores, abogados, militares, clérigos o profesores, sino el típico snob, el presumido, el egocéntrico, el donjuan, el escalador social, el fanfarrón, el gracioso, el fariseo, el poderoso, el melancólico, el hipocondríaco, el galanteador. Unos

son favorables a la renovación y otros obstructores o, cuando menos, reacios al cambio. Pero de estos últimos, ni siquiera los villanos son peligrosos; todos forman parte de las intrigas y peripecias del camino para que el viaje sea más emocionante.

La **emoción** central o principal de la *comedia* proviene de la peculiaridad de la búsqueda y el **reconocimiento** final. La risa y el buen humor son uno de los recursos. Si bien nadie está de acuerdo sobre qué es la risa, sí se está respecto a sus efectos; es algo esencial para sentirse psicológicamente bien. La risa está siempre a favor del lector o del espectador y en contra de los otros. El escritor y el lector comparten y disfrutan entre sí una mutua complicidad, un sentido lúdico de los aspectos defectuosos, deformes o insólitos de la realidad física y los comportamientos sociales; ambos están a salvo, lejos del peligro y del dolor. Si proliferan las caídas o las tartas se estrellan contra las caras, como en la **farsa**, siempre son los otros los que se lastiman y reciben el merengue. El escritor checo Milan Kundera, reflexionando sobre la *comedia*, afirma que los grandes genios cómicos no son los que nos hacen reír; el reír es un acto reflejo y por tanto mecánico; podemos, según él, estar riéndonos toda la tarde y estar completamente aburridos; los grandes genios son aquéllos que descubren y revelan al público aspectos cómicos que éste no había advertido. La realidad circundante puede carecer de humor e incluso ser siniestra a veces, como ocurre en la novelística de Charles Dickens, o ser inasible en toda su belleza, como en el film de Víctor Erice *El sol del membrillo*, sin que por ello las obras dejen de adentrarnos en la aventura social de la *comedia*. Las características de las que dependen las obras literarias son mucho más estables y permanentes que la risa; de hecho las valoramos por la perdurabilidad de sus representaciones de la vida. El camino más seguro para aprehender la emoción de la *comedia* es prestar atención a todos los elementos, constatando cómo resuenan nuestro sentir y su vitalidad, cómo destacan la celebración y el derroche de energía sin límite, obstáculo o aplazamiento.

En un sentido amplio la **emoción** y el **tema** de la *comedia* que va de lo *irónico* a lo *romántico*, ésta tiene que ver con todo aquello que hace al hombre sentirse bien y más integrado y creativo en sociedad. La *comedia* nace en la Antigüedad vinculada a los ritos de fertilidad de primavera en señal de renovación, alegría y celebración festivas de la sociedad con las fuerzas de la naturaleza; en la Edad Media esta tradición toma fuerza igualmente, si bien con marcados tonos religiosos. Las grandes obras literarias de esta época en clave de *comedia* relatan los obstáculos a los que la humanidad se enfrenta en su camino hacia la salvación y cómo éstos son remontados. Este impulso de la *comedia* hacia la armonía queda establecido en *La divina comedia*. *La Biblia*, en este sentido, es también una obra en clave de *comedia*; el argumento *cómico* sencillo de «chico encuentra, pierde y recupera chica» y, por supuesto, se casan, es también la **metáfora** central de *La Biblia* en la que la amada, bajo distintas denominaciones (pueblo, Jerusalén, Iglesia), es desposada por su redentor y con él reingresa en el Paraíso. Las obras en clave de *comedia* del siglo XX raramente alcanzan lo que Thomas Pynchon califica de «clara felicidad o cataclismo redentor». Sin embargo, en su honestidad reconocen las inadecuaciones del mundo. En el film *El sol del membrillo*, el protagonista, en su esfuerzo pictórico, es consciente de sus limitaciones; su arte no es ni un triunfo ni un fracaso sino un **reconocimiento**; por eso el espectador comparte y se deleita en la afirmación de uno de los personajes: «Tanto fruto para un árbol tan pequeño».

En *Las estaciones de la imaginación* se ejemplifican dos variantes principales de la norma *cómica* en dos conjuntos: la *comedia* satírica en tres fases (Unidades 19-21) y la *comedia romántica* en otras tres (Unidades 22-24). No

se dedican Unidades específicas a la *comedia irónica* o a la tragicomedia, si bien el poema «Abril 1938» marca el paso de transición de la *ironía* (Unidades 16-18) a la *comedia*. En la *comedia irónica* a la figura central le toca vivir en el mundo real e ideal a la vez y no se despeja esa disparidad. Michina tiene que elegir y es comprensible que elija la casa de sus padres. Un ejemplo clásico de *comedia irónica* en la que la sociedad absurda permanece invicta, sin cambio, y la figura central es parte de esta sociedad es *Marta la piadosa* de Tirso de Molina. En ninguno de estos últimos casos la figura central es capaz de crear un entorno individual o social más libre; por eso precisamente su subtonalidad es *irónica*. Por el contrario, en la *comedia romántica*, sí. El lector comparte y contempla, pase lo que pase, el lado positivo de la vida en sociedad, como en «Réquiem con tostadas» (Unidad 22) o en «Todo tiene un momento» según el texto bíblico de la Unidad 24.

Como patrón argumental secundario o subtonal (Anexo III), lo *cómico* aparece en el *romance cómico* (Unidades 4, 5 y [6]) y en la mayoría de los textos en clave de *sátira cómica* (Unidades 13, 14 y 15). Esta última a veces es fácilmente confundible con la *comedia* satírica; sin embargo, la diferencia viene dada por el patrón normativo: la *comedia* satírica tolera la locura y las debilidades humanas; la *sátira cómica*, en cambio, asume un desprecio radical hacia ellas y las ataca con todos sus dardos. La *comedia* satírica tiene como fin último el humor y la *ironía* benévola; ridiculiza los excesos, convenciones o excentricidades sociales con el sano y simple propósito, entre otras cosas, de liberarse de ellos.

En esa *trayectoria* del yermo al paraíso, de la esterilidad a la renovación, la *comedia* incluye, potencialmente, los otros tres patrones, tramas o argumentos (*romance*, *tragedia* y *sátira/ironía*) que pueden ser considerados como episodios parciales, implícitos, complementarios e interdependientes del argumento o mito *cómico* global de la búsqueda de la identidad humana.

## COMENTARIO

Tiene lugar cuando un *narrador* comenta, juzga y describe personajes, situaciones o escenarios.

## CONFLICTO

En su forma más elemental, un conflicto surge cuando hay enfrentamiento u oposición encontrada entre dos fuerzas en pugna. Esta pugna de voluntades, deseos o poderes en tensión o lucha puede tomar expresión de varias formas: ser humano contra ser humano (se enfrentó a su jefe); ser humano contra la naturaleza (pereció congelado en la escalada); ser humano contra la sociedad (los agentes le multaron); ser humano contra sí mismo (se engañó a sí mismo). Este último puede radicar en el *dilema* moral interior que implica tener que elegir. El conflicto puede surgir también del personaje frente a un ser sobrenatural como la Muerte en «El gesto de la muerte» (Unidad 10).

En las obras literarias puede haber conflictos principales y secundarios; a veces están enunciados en el título, otras veces a lo largo de la narración de la obra misma. El conflicto tiene mucho que ver con la acción que conforma el argumento. En «Juan y Juana se encuentran, se enamoran y se casan» no hay conflicto ni interés, pero fácilmente pueden imaginarse conflictos posibles. En una obra pueden darse varios tipos de conflicto a la vez aunque todos puedan girar en torno a uno principal del que los demás se ramifican.

En las obras en clave de *romance*, el conflicto entre el héroe y su antagonista genera el interés de la *acción*.

En la *tragedia* el héroe está siempre en pugna frente a fuerzas superiores. El conflicto de la protagonista de «Nueve meses y un día» (Unidad 10) radica en la frustración de sus deseos personales. En «Guerra» (Unidad 8) reside principalmente entre la actitud de fervoroso patriotismo del

hombre mayor que es partidario de sacrificar a su hijo por el país y la aprensiva actitud de los restantes viajeros del compartimento. En «Una rosa para Emilia» (Unidad 11), uno de los conflictos radica en la polarización entre pasado y presente, lo viejo y lo nuevo, la tradición y el progreso.

La *sátira* e *ironía* tienden a ridiculizar o denegar todo tipo de conflicto. En «Los asesinos» (Unidad 17) el conflicto radica en la *parodia* del mismo.

En la *comedia*, el conflicto surge de la oposición de las fuerzas obstructoras a la renovación del orden social.

## CONNOTACIÓN

Las palabras pueden evocar cualidades, aspectos, matices o significados en el ámbito fónico, literal o simbólico muy variados más allá de la simple significación literal del diccionario. *Manzana* puede evocar cualidades físicas de olor o connotaciones de pérdida de un estado ideal. *Culebra*, según el sistema cultural de valores del hablante, puede poseer una connotación supersticiosa. *Pub* hace referencia entre otras cosas a un vocablo extranjero.

Profundizar en un texto literario es esencialmente detectar las innumerables redes connotativas que lo atraviesan y lo estructuran.

## CONVENCIÓN

Es una norma o práctica aceptada por consentimiento general. La grafía idiomática, la puntuación, la disposición de líneas, párrafos, etcétera son convenciones. No reflejan la realidad natural sino la convencionalidad de un texto. En el ser humano una envoltura convencional determina todo lo que hace, dice y piensa. Cuando habla, lee o escribe sigue todo tipo de convenciones y a través de ellas se concretan todos los significados. Como la mayoría de las veces lo hace de forma rutinaria, el proceso puede parecer natural. Sin embargo, la *ironía* o los movimientos contestatarios se encargan de recordarnos lo contrario. Hay convenciones sociales, morales, políticas, culturales y por supuesto literarias. Escribir en verso o en prosa es una convención. La alabanza de la vida natural frente a la atosigante urbe moderna es otra convención. Los poderes mágicos de Hércules y Superman, surgidos en épocas muy diferentes, superiores a cualquier hombre, son también típicamente convencionales del héroe ideal del *romance*. La boda o la muerte son dos formas convencionales de poner fin a muchas obras. En el género policíaco, el *lector* sabe que hay un crimen que resolver y que al final, si la obra no está en clave de *ironía* como en «La novia robada» de Juan Carlos Onetti, el culpable será desenmascarado.

En «Una rosa para Emilia» (Unidad 11) aparecen convenciones típicas de la novela gótica: una mansión en estado ruinoso, un sirviente misterioso, un secreto horrible. Sin embargo, el relato de Faulkner no se queda en estas meras convenciones del relato gótico de terror. Con ellas se apela a una finalidad más profunda; su visión es otra.

Todas las obras literarias están constituidas por meras convenciones o características de género, personajes, estilo, época y demás. Al igual que las convenciones sociales establecen un cierto orden, las convenciones literarias arquetípicas remiten a *argumentos* convencionales que configuran las obras en clave de *romance*, *comedia*, *tragedia*. La *sátira/ironía* parodia, ridiculiza o deniega las convenciones literarias de los otros tres argumentos literarios y el hacerlo es también una convención.

## CRISIS

Momento crucial en el que el personaje principal toma una decisión frente al *conflicto* existente. Generalmente, la crisis lleva a adoptar una decisión encaminada a resolver el conflicto planteado. A veces coincide con el *clímax*. En «La lotería» (Unidad 17), la crisis tiene lugar cuando se conoce el *ganador del premio*: primero la familia y luego

un miembro de ésta. El clímax tiene lugar con la *entrega o ejecución del premio*.

## CULTURA

El significado de cultura varía enormemente según el contexto en el que se utilice. En su sentido general hace referencia a las prácticas y creencias que se consideran refinadas y civilizadas. Pero inmediatamente nos damos cuenta de que la guerra, los fundamentalismos, etcétera son prácticas culturales.

Todo ser humano vive, quiera o no, en un entorno o envoltura cultural; es el medio ambiente más *natural* al hombre. Cualquier entorno cultural es producto de la mente humana. Por ello, toda cultura es, en parte, un logro técnico y, en parte, un logro visionario. Así pues, la cultura, en general, son todos aquellos logros tecnológicos e imaginativos realizados por el hombre.

Las obras de creación, concebidas por la **imaginación**, nos permiten ver, en cada ser en particular y en la Humanidad en general, qué realidad cultural está teniendo lugar en nuestro entorno, qué comportamientos, creencias y, sobre todo, qué **asunciones** lo conforman.

## CHIVO EXPIATORIO o *Pharmakós*

Es el **personaje** principal de la *ironía* trágica; desempeña el papel de víctima arbitrariamente escogida. En las Unidades 16, 17 y 18 pueden encontrarse ejemplos al respecto, como el de la señora Hutchinson en «La lotería» (Unidad 17). Se diferencia de la **víctima propiciatoria** de la **tragedia** en que su destino no es voluntariamente elegido ni aceptado y su dignidad humana virtualmente perdida.

## DESCRIPCIÓN

Recuento de detalles sobre los personajes, la acción, el escenario, los acontecimientos, las situaciones, etcétera. Mediante la descripción se puede caracterizar mejor un personaje, crear una atmósfera determinada, romper el ritmo narrativo, generar más expectación. Los escritores suelen usar el **lenguaje figurado** para hacer más vivas sus descripciones.

A veces los escritores se limitan a transcribir diálogos, como si no describiesen; presentan a sus personajes actuando, como sucede en «Los asesinos» (Unidad 17) y, hasta cierto punto, en «El collar» (Unidad 11) por lo que dan la impresión de mostrar más que describir.

## DESCUBRIMIENTO

Es el momento coincidente o subsiguiente al **clímax** del relato, el drama o el poema en el que se revela una verdad importante, esperada o no.

En la **tragedia** esta revelación, previamente desconocida para el protagonista, tiene como resultado un cambio fatal en el curso de su vida. En la *ironía*, el descubrimiento es denegado. La visión de la **comedia** desemboca en un **reconocimiento** de la identidad. En *El Patito Feo* (Unidad 20) descubrimiento y reconocimiento coinciden al final.

## DESENLACE

Momento en el que suelen resolverse las tensiones y los **conflictos** planteados o se aclaran al espectador, o **lector**, todos los interrogantes que la obra plantea, a excepción de las obras en clave de *ironía*.

En «La novia llega a Yellow Sky» (Unidad 20), tras declarar Potter a Scratchy que no lleva pistola y que se acaba de casar, el conflicto queda resuelto y la historia debe concluir lo antes posible. Tanto Stephen Crane como Eudora Welty en «Sendero trillado» (Unidad 9) finalizan sus relatos haciendo que sus protagonistas se vayan. Su marcha subraya el final; la salida de Phoenix del hospital en «Sendero trillado» bajando las escaleras marca un hito más en su descenso trágico; sin embargo, en el relato de Crane, la pareja de recién casa-

dos alejándose expresa una promesa de renovación social característica de la **comedia**. En la *comedia*, el desenlace es feliz, coincide con el descubrimiento y **reconocimiento** de la propia identidad individual y social, como sucede en *El Patito Feo* (Unidad 20); en la **tragedia** coincide con la **catástrofe** final del héroe y en el *romance* con la apoteosis del triunfo de lo ideal, de lo bello, del bien sobre el mal.

En las obras en clave argumental de *ironía*, el desenlace siempre manifiesta elementos invertidos de los desenlaces de los otros tres patrones argumentales (**romance**, **tragedia** o **comedia**). El más *irónico* es el denegado o en suspensión, como sucede en «La lotería» (Unidad 17) o en «querría que mi amor muriese» (Unidad 17).

## DESPLAZAMIENTO

Hay diversos tipos de desplazamientos; principalmente el argumental y el histórico. El primero, y que más interesa al presente enfoque, gira en torno al mito de la búsqueda de la identidad y cómo cada obra, no importa en qué momento histórico, presenta una de sus múltiples facetas que van de la pérdida a la recuperación. El segundo es cronológico o histórico.

El desplazamiento argumental toma en cuenta las cuatro tramas o argumentos principales determinados por el **modo** de acción del **héroe** o **personaje** principal. Todos los escritores utilizan esas tramas argumentales en sus obras, sean o no conscientes de ellas, para dar coherencia a cada obra en una de ellas, independientemente de que ésta manifieste características de un estilo o una época determinada en cualquier período histórico.

En la elegía de Whitman, «La última vez que florecieron las lilas en el huerto», el uso que se hace de las imágenes de las lilas, la estrella, el tordo, el cortejo fúnebre, sitúa a la obra en una tradición originada por Teócrito. Además se usa la forma o patrón de tragedia *romántica* para conmemorar el valor imperecedero de una figura humana, la de Abraham Lincoln.

Todo escritor tiene opciones históricas, estilísticas, extrínsecas y argumentales o intrínsecas. Estos y otros conceptos nos ayudan a precisar mejor nuestra experiencia literaria y nos ayudan a descubrir en las obras las estructuras o tramas que articulan su coherencia. También nos revelan órdenes y procesos de nuestra experiencia imaginativa que se desplazan y repiten en el tiempo.

Para que su visión particular sea aceptada de forma verosímil en una época determinada, el autor la cubre del ropaje histórico apropiado, es decir, la desplaza al contexto de verosimilitud más plausible. Sin embargo, este desplazamiento histórico lleva dentro de sí la intemporalidad, universalidad y recurrencia de los **arquetípicos**. Por ello, como los verbos, pertenecen de manera modal y temporal a un sistema cultural complejo.

Desde el punto de vista narrativo y temático cuatro son las estructuras básicas que son desplazadas: **romance**, **tragedia**, **sátira/ironía** y **comedia**; estructuras míticas que se repiten no importa en qué período histórico o cultural y hasta de manera cíclica.

## DESMEMBRAMIENTO o *Sparagmós*

Es el **tema** arquetípico de la *ironía* y la *sátira*. Está vinculado a la mutilación, al despedazamiento, al descuartizamiento, disolución del héroe, las formas, los escenarios, haciendo que triunfe la anarquía y el caos.

## DIÁLOGO

Intercambio comunicativo verbal entre dos o más personajes en una historia, un poema o una obra dramática. Es una representación en **estilo** directo del discurso literario del intercambio verbal entre dos o más **personajes**.

Mediante el uso extensivo del diálogo, el autor puede producir, entre muchos otros efectos, la impresión de verosimilitud o de objetividad, tal como sucede en «Los asesi-

nos» (Unidad 17).

## DICCIÓN

Tipo de léxico utilizado en un texto con el fin de crear algún efecto especial. Por ejemplo, el lenguaje coloquial utilizado por la protagonista en «Nueve meses y un día» (Unidad 10) caracteriza su perfil sentimental, social, cultural e ideológico.

La dicción es un aspecto importante en el establecimiento del **tono**.

## DILEMA

Situación a la que se enfrenta un **personaje**; en ella debe optar por una de entre dos alternativas igualmente válidas pero contrapuestas, incompatibles o excluyentes. Los **protagonistas** de los textos de la Unidad 10 son los que más claramente están inmersos en una situación de estas características.

## DISMINUCIÓN

Reducción o **hipérbole** minimizante. Consiste en decir menos de lo que en realidad se piensa. Por ejemplo, si un profesor dijese de un alumno, que se suele dormir en clase, que «a veces parece meditar con los ojos cerrados», estaría diciendo menos de lo que quiere significar. El efecto de este recurso podría ser cómico, satírico o irónico, como cuando el hijo que observa la pelea a matar de sus padres habla de «desagradable ejemplo de infelicidad doméstica» en «Aceite de perro» (Unidad 16).

## DISOCIACIÓN

Expresión cuya construcción sintáctica se atiene a las normas, pero no al carácter semántico convencional del cual se separa. «Nardos de angustia dibujada» de F. García Lorca, «Estar cansado tiene plumas» de Luis Cernuda y «Nocturno mediodía, /no levantes el vuelo» de Miguel Hernández son ejemplos de disociación metafórica.

## DISTANCIAMIENTO

El lector nunca permanece a la misma distancia con relación a lo que lee, sea desde el punto de vista narrativo, emocional, cultural, psicológico, social o intelectual. Incluso una segunda lectura del mismo texto puede hacer variar el distanciamiento. El distanciamiento comprobable o fundamentado en el texto es el que más interesa a esta *Antología*. Términos como **emoción**, **tema** y, sobre todo, **punto de vista** y **tono** son determinantes en la fundamentación del distanciamiento.

Las obras en clave de **ironía** son de por sí las que más imponen un distanciamiento al lector como en el caso de «Oí zumbiar una Mosca — cuando morí» (Unidad 16).

## DRAMA

Generalmente toda obra escrita para ser representada. El drama, sin embargo, no es exclusivo del teatro clásico, puede darse tanto en la pantomima como en el diálogo, en poesía como en prosa.

El drama teatral explora principalmente problemas del individuo en su entorno social. Esta temática ha dado lugar a asociar el término con una fuerte tensión ocasionada por una utilización de situaciones conflictivas. Sin embargo, este conflicto puede provenir de muchos otros y distintos aspectos de la obra.

En poesía, por ejemplo, los aspectos sonoros de una palabra, una frase o las asociaciones emotivas pueden crear de un incidente un pequeño drama como sucede en «Sorpresa» (Unidad 10).

El término drama también se utiliza para situaciones consideradas difíciles dentro de una obra narrativa.

## EMOCIÓN

La emoción creada por una obra de arte en nosotros tiene una intensidad y un carácter especiales. Sus materia-

les han sido seleccionados para producir un determinado impacto. Decía Paul Valéry que «*l'expression du sentiment est toujours banale*», queriendo indicar con ello que la sinceridad de inspiración tiene que estar contenida en la forma artística y cualquiera que piense saltarse su expresión formal y trasvasar directamente del corazón al papel obtiene un resultado lamentable. La emoción de un artista ante un paisaje o cualquier asunto no es suficiente en sí misma hasta que no esté plasmada en la obra. Un **asunto** emotivo y un deseo ardiente de expresar sentimientos excepcionales no son suficientes en sí mismos para recrearlos en una obra de arte. Tampoco la emoción que siente el lector ante un poema o una obra literaria es suficiente para considerar la obra como artística. La emoción de un texto está estrechamente ligada al **tono**. Es el tono el que concreta y evoca en la emoción sentida por el **lector** y comprobable en el texto.

El sentimiento o la aureola emocional evocado o producido por una obra artística en el lector, observador u oyente, —independientemente de la emotividad original del artista— ha de ser verificable o comprobable en los distintos elementos de la obra misma; la manera de describir un **escenario** en el que tiene lugar la **acción**, por ejemplo, puede evocar una atmósfera determinada que contribuye a la emoción global de la obra.

En el marco de los textos incluidos en esta *Antología*, el término tiene mucho que ver con el **tono** global de los textos tanto individualmente considerados como en su agrupación por Unidades o por Partes. Es la aprehensión de la emoción de cada uno de estos conjuntos la que da sentido al término.

En los textos de la Primera Parte, por ejemplo, a pesar de la tensión, el conflicto (**agón**) y el sufrimiento entre lo deseable y lo rechazado, sobresale por encima de las demás emociones. En la Segunda Parte, los distintos aspectos de vulnerabilidad, pérdida, pasión, sufrimiento, piedad, temor, derrota u horror ponen de relieve el esfuerzo crucial (**páthos**) del héroe como expresión de la dignidad humana ante el sufrimiento, incluso en las circunstancias más adversas. Los textos de la Cuarta se enmarcan, a pesar de los contratiempos (incluido el de la muerte), dentro de una aureola emocional de buen humor, de carácter festivo y de reconocimiento (**anagnórisis**) social. En los textos de toda la Tercera lo que destaca es lo absurdo, la frivolidad, la disolución (**sparagmós**) y el caos o la anarquía total, todo lo opuesto a la emoción que se desprende de los textos de la Primera, Segunda y Cuarta Parte.

## ENSAYO

Trabajo de escritura argumentativa que desarrolla sistemáticamente una **tesis** o argumentación a través de una exposición coherente y cohesiva de ideas y párrafos. La estructura general del ensayo se comprenderá mejor una vez leído el ensayo que figura a continuación:

‘El personaje de Pedrín en *El cuento de Pedrín el conejo* de Beatrix Potter’ (Unidad 3).

[1] *Pedrín es el personaje principal de El cuento de Pedrín el conejo de Beatrix Potter. La acción está contada por alguien que está viendo lo que le sucede y Pedrín es el centro constante de atención de la historia. Por ello, su comportamiento sobresale a lo largo de todo el cuento. Una de las características del protagonista es su heroicidad, manifiesta en lo arriesgado de su decisión [2], en las acciones desplegadas [3] y en las cualidades que revela [4].*

[2] *No sabemos muy bien por qué Pedrín toma la decisión de ir al huerto del señor Gregorio. Lo que sí es cierto es que entraña un gran riesgo, a juzgar por la advertencia que su madre hace tanto a él como a sus hermanos, recordándoles que su padre pereció en él. Esta imagen sería suficiente para detener a cualquiera. Sin embargo, Pedrín siente un impulso irresistible y se aventura a un riesgo grande. Esta decisión le da ya una imagen distinta a la de sus hermanos y de por sí heroica y digna de resaltar.*

[3] *La decisión de ir al huerto, por sí sola, no eleva a Pedrín a la estatura o categoría de héroe. Son, sobre todo, las acciones realizadas por él en el huerto las que ponen de manifiesto su heroicidad. Perseguido peligrosamente al poco de entrar al huerto por el señor Gregorio, que blande un rastrillo, escapa con vigorosa agilidad. Consigue zafarse del enganche en el grosellero. Escondido en el cuarto de las herramientas, huye por la ventana antes de que el pie del perseguidor le aplaste.*

[4] *Además de la decisión y las acciones, Pedrín muestra inteligencia y tenacidad, cualidades que le pondrán a salvo de tan peligrosa aventura. Decidido a intentar salir del huerto lo antes posible, sabe darse un respiro y reponer fuerzas. Por supuesto, sabe que sería inútil preguntar por la salida al gato que observa al pez en el estanque. Lo hace al ratón, pero éste no puede contestarle. Es en el momento en el que ve la carretilla y decide subirse a ella para localizar el portillo cuando muestra ser inteligente. En todas estas acciones Pedrín deja patente su capacidad de control y de recursos, así como su inteligencia y su valentía admirables.*

[5] *Tras su aventura, queda patente el comportamiento heroico del joven protagonista. Ha vivido experiencias importantes y ha puesto de manifiesto habilidades admirables. Su agotamiento por los esfuerzos realizados a lo largo de su peligrosa aventura es grande. Su madre, al darse cuenta de ello, reconoce el esfuerzo de su hijo y le reconforta con una merecida manzanilla.*

Se habrá notado que el presente ensayo consta de un título y cinco párrafos —numerados entre corchetes— distribuidos en tres partes (introducción, cuerpo y conclusión). El de introducción está dedicado a la idea central y tesis, los tres siguientes al desarrollo de los tres aspectos de la tesis que forman el cuerpo, y un quinto de conclusión. El primer párrafo introduce aspectos pertinentes del cuento y los relaciona con la tesis que se concreta en tres aspectos, a cada uno de los cuales se dedica un párrafo. El segundo párrafo considera el primer aspecto, la decisión; el tercero trata las acciones de carácter heroico y el cuarto de las cualidades mentales que llevan a Pedrín al triunfo. El párrafo final concluye haciendo hincapié en cómo la tesis ha quedado demostrada.

Con un ensayo redondo no se acierta a la primera. Ensayar es intentar y eso es lo importante, pero también es importante además de un buen método y una continuada práctica, tener ideas interesantes sobre las que escribir.

## EPISODIO

Incidente o tramo parcial de la **acción** dotado, además, de cierta unidad. Gira en torno a un acontecimiento que puede desarrollarse a lo largo de dos o más escenas. En una obra bien construida, todo episodio se inserta y está relacionado con lo que le precede y le sigue. Su disposición configura tanto la **estructura** como la lógica interna o el **argumento** de la obra.

La literatura, globalmente considerada, consta de cuatro episodios: **romance**, **tragedia**, **sátira/ironía** y **comedia**. Los tres primeros pueden ser contemplados a su vez como episodios constituyentes o acciones secundarias de un episodio más abarcador, la **comedia**, el cual incluye por implicación o expresión de manera más abarcadora todos los demás episodios.

## ESCENARIO

Esta palabra puede que nos recuerde en otra acepción al espacio teatral, el marco físico. En la ficción, el escenario abarca a personajes, vestidos, mobiliario, edificios, bosques, momento del día, intensidad de luz, etcétera; es la suma total de referencias a objetos, lugares y tiempo.

Cualquiera de estos aspectos puede jugar un papel importante en la evocación de una atmósfera, en la concepción de una idea y en la **caracterización** de los personajes. Una habitación o un patio de vecindad, ricamente

decorado o en estado ruinoso, puede evocar la naturaleza social de sus moradores; un frío intenso o un calor extremo puede llevar a los personajes a actuar de una cierta manera; una larga sequía, una tormenta súbita pueden provocar reacciones en los personajes que no tendrían lugar en otras circunstancias.

Por supuesto hay obras en las que la descripción del entorno físico se ha limitado a un mínimo como «El gesto de la muerte» (Unidad 10). Con el simple nombre de la ciudad es suficiente; poco o nada se hubiese mejorado con una descripción detallada del mercado.

El escenario puede contribuir al significado de la obra de múltiples maneras: puede ayudar a la caracterización, dinamizar o ralentizar la acción, crear expectativas, proporcionar una atmósfera, sugerir actitudes o hacer de contraste entre acciones, comportamientos y acontecimientos.

El escenario no sólo puede ser utilizado con el propósito de que los acontecimientos de la acción tengan lugar en sitios que proporcionen una sensación de realismo natural, local, social o histórico, sino también en entornos que den credibilidad a la **fantasía**. En «El Ahogado más hermoso del mundo» (Unidad 5) tanto el **realismo** como la magia de la fantasía dan mayor verosimilitud a la doble realidad mental de las gentes del pueblo.

Además de las referencias a lugares naturales o artificiales, las referencias temporales son igualmente importantes: hora, día, año o siglo. Puede ser crucial que el relato se desarrolle al amanecer, el día de la llegada del hombre a la luna u otro momento histórico. El viaje de Fenela en el relato de Katherine Mansfield (Unidad 3) transcurre del anochecer al amanecer, un momento que tiene implicaciones significativas en la visión última del relato.

A veces el momento histórico con su contexto ideológico, religioso, moral, social y emocional es tan importante que la sociedad entera con sus creencias y la manera de pensar configuran el escenario. Evoque una atmósfera, dé una sensación de realismo histórico, dramático o mágico, el escenario y los personajes se revelan mutuamente dando lugar a esa visión que toda obra supone.

En «Como chalaco en poza» (Unidad 20) el entorno urbano es utilizado para caracterizar al señor Martin; éste compra un paquete de Camel en un lugar y en un momento determinado: en Broadway, donde gran número de teatros comienzan su espectáculo a las ocho y media, por lo que los espectadores empiezan a llenar el lugar sobre las ocho. Este detalle junto con otros pone de manifiesto que el señor Martin ha elegido este momento de tumulto para pasar desapercibido entre la multitud. La referencia al lunes por la noche en el primer párrafo sugiere que pasó todo el fin de semana tratando de urdir un plan; la señora Barrows había «irrupido» en su despacho a las tres de la tarde del lunes anterior y esto significaba que su departamento de archivos era el próximo en ser el blanco en la remodelación (como más tarde confirma el señor Fitweiler); le ha llevado una semana decidirse a actuar. Todos estos detalles indican lo difícil de la situación y la indecisión de su carácter.

En «Sendero trillado» (Unidad 9) el escenario del bosque y el camino son un verdadero antagonista para Phoenix. En «Una rosa para Emilia» (Unidad 11) la casa refleja esa prisión tradicional a la que se aferra. Al principio del relato la casa de Emilia Grierson, en el pasado hermosa, es descrita ahora como «ofendiendo a la vista» a causa de las gasolineras que la rodean. Aún en pie frente a los automóviles que han sustituido el esplendor de los coches de caballos, la casa «levantando su permanente y coqueta decadencia» corporifica el carácter de su propietaria.

En «El collar» (Unidad 9) y «Michina» (Unidad 19), el escenario y el personaje principal se reflejan mutuamente de manera muy especial.

En el relato de Guy de Maupassant no es precisamente el collar, a pesar de su importancia, el objeto más



profusamente descrito del escenario; únicamente se dice de él que es «soberbio». Pero sí son los lugares por los que transcurre la existencia de Matilde Loisel a lo largo de los diez años (mientras ahorra el dinero necesario para pagar el collar restituido) los que mejor caracterizan al personaje. En el apartamento de la calle de los Mártires se resaltan diferentes detalles que ponen de relieve la insatisfacción de Matilde. Las paredes están «amarillentas», el mobiliario está «desgastado» y las cortinas son «feas». El mantel está sucio y el mejor plato es un simple puchero. Matilde no tiene vestidos bonitos a excepción de un traje, para ir al teatro, que ni siquiera le gusta. Para compensar estas deficiencias sueña con una mansión de habitaciones grandes y repletas de curiosidades y un mobiliario caro y tapizado en seda. Imagina aposentos privados para conversaciones íntimas, y cenas donde abundan los platos deliciosos a base de trucha y codorniz. Sin embargo, estos sueños de grandeza la hacen sentirse aún más infeliz por tener que vivir en un modesto apartamento. El último escenario en el que Matilde termina viviendo es un ático al que tiene penosamente que subir cubos de agua. Limpia el suelo baldeando cubos de agua para poder tener limpia la vivienda. Sus modales se han endurecido, cuida cada vez menos sus manos y su pelo, viste ropas cada vez más baratas, habla fuerte y utiliza expresiones de maldición. En este escenario ha perdido hasta su capacidad de soñar con mansiones señoriales. Su vida en el ático es paralela a la pérdida de su juventud y belleza, y refleja el grado de deterioro físico y moral en el que ha caído.

Al igual que el escenario pone de relieve el carácter de Matilde, otro tanto sucede en el relato de Paul Bowles, «Michina» (Unidad 19), si bien aquí bajo un matiz distinto. En él, ninguno de sus elementos, incluida la aparente transformación de Michina, parece reclamar una atención especial; por ello, en una primera lectura, no acertamos a saber cuál es el sentido del relato. En gran medida la clave de la comprensión del personaje de Michina y el sentido del relato está en el escenario. No es fácil darse cuenta de la interacción entre personaje y escenario. En ninguno de los escenarios por los que Michina pasa, dan plena satisfacción a sus deseos. La visión a la que parece dirigirnos el relato es que, se elijan entornos exteriores o interiores, refugios personales o sociales, ninguno de estos escenarios es un entorno lo suficientemente protector ante las propias inseguridades. La elección final de Michina del entorno familiar como único lugar seguro es *irónica*.

Los usos y el énfasis que pueden darse al escenario en cada texto pueden ser muy variados. La incidencia del escenario en la creación de una atmósfera de realismo o fantasía, la preponderancia de una idea, la **caracterización** de los personajes, la creación de expectativas que luego no se cumplen, acelerar o retardar la acción, son todos ellos aspectos que pueden ser modulados con el uso del escenario. El escenario se conjuga con los personajes, el tema o la simbología, y contribuye a la coherencia interna de la obra bajo una visión ideal, trágica, satírico/*irónica* o *cómica*. Cada una de estas visiones conlleva un escenario determinado y suele tener características particulares:

El escenario típico del mundo ideal del **romance** es aquel entorno propicio a lo misterioso y maravilloso frente a su contrario. Plantas, animales y humanos están a favor o en contra del bien. Las imágenes típicas del mundo natural que configuran este escenario son las del entorno ideal, llámese Edén, jardines o paraíso. En lo que se refiere al tiempo al igual que el espacio, reflejan un estado u orden moral superior. El triunfo del héroe está marcado por imágenes de la explosión radiante del verano. Como en «El ahogado más hermoso del mundo» (Unidad 5) o «Beldad y Bestia» (Unidad 4), los agentes ideales dan prueba del

poder de la inocencia y del bien sobre sus contrarios. Cuando es el antagonista ideal, como en los textos de la Unidad 6, el que predomina, las imágenes del escenario que resaltan son las contrarias, las del lado oscuro de lo ideal. No sólo el mundo vegetal sino también sus criaturas animales son amenazadoras. El tiempo y el espacio reflejan un orden moral inferior diabólico, infernal, subterráneo, como en «El monte de las ánimas» y en «El joven Goodman Brown» (Unidad 6).

El escenario típico de la **tragedia** está marcado por todas aquellas convenciones de lo trágico asociadas con el destino, lo inexorable, la necesidad. La escena trágica está encerrada dentro de un sistema que limita la libertad de acción; toda energía humana está condicionada por el irreversible paso del tiempo. Esta lógica de la necesidad puede tomar muchas formas u operar en distintos contextos. Tanto en los escenarios de «Guerra» como en «El collar» se puede ver cómo los deseos humanos son frustrados. La presencia del mal y el bien que se resalta a través del escenario es inexplicable; están más allá de todo control y comprensión humana.

En la **comedia** el escenario es la sociedad convencional más cotidiana. La imaginación estacional que normalmente prevalece es la de la primavera, como símbolo de renovación y promesa.

El escenario de los textos en clave de **sátira** es una parodia o ridiculización de los escenarios típicos de los otros tres argumentos. En la **ironía**, el escenario refleja un entorno hostil, inhóspito, baldío, laberíntico, y unos personajes malévolos, corruptos, destructivos, paranoicos directa o indirectamente. En «La lotería» (Unidad 17), el escenario en el que comienza a desarrollarse la acción es la plaza de un pueblo rural americano cualquiera, donde, supuestamente, un premio va a ser adjudicado; este ambiente normal y aparentemente festivo se transforma en algo horriblemente *irónico* al descubrir el lector que se trata de un rito de ejecución en la plaza del pueblo.

Por lo general, en el escenario de la **ironía** las ciudades son oscuras y laberínticas como «En pongamos que hablo de Madrid» (Unidad 17), los bosques lugares de terror y tortura como «El joven Goodman Brown» (Unidad 6) —a veces sembrados de cadáveres desmembrados, ríos contaminados. La estación predominante es la invernal, dado que ésta se suele asociar con el estado inerte y estéril de la vida. No sólo el escenario espacial, sino también el temporal participa de este estado inerte. El tiempo progresa hacia la nada, la desolación, lo incierto, la entropía, la consunción como en «Entropía» (Unidad 17).

## ESTEREOTIPO

Es la réplica exacta y constante de un **motivo**, tópico o personaje literario; su repetición acaba por convertir al original en una fórmula vacía, un lugar común o un mero **cliché**. Pero también son, al igual que las convenciones o clichés, consustanciales a la configuración de ciertos argumentos literarios.

La palabra «madre» que aparece en el poema «Sorpresa» (Unidad 10) es un estereotipo convencional de las coplas populares que, utilizado en este poema, refuerza el tono *irónico* de la tragedia del personaje.

Además de expresiones verbales y personajes también hay temas estereotipo como la fugacidad de la vida o el *carpe diem*.

## ESTILO

El estilo es el resultado de la observación de los distintos rasgos del discurso tales como tipo de vocabulario, las estructuras sintácticas y demás.

Dependiendo de en qué aspectos o rasgos hagamos hincapié también se define como el modo de expresión de un autor, un movimiento artístico o un periodo histórico determinado.



La presente glosa se limita al estilo como manera de enunciación del discurso y su distinción en estilo directo, indirecto e indirecto libre. Se incluyen el resto de los aspectos que pudieran tener relación con el término en **tono**, **imagería** y **punto de vista**, elementos éstos que crean y sostienen una visión. Normalmente se distinguen cuatro estilos: directo, indirecto, indirecto libre y monólogo interior, dependiendo de cómo el narrador transmite lo que cuenta al lector.

a) En el estilo directo el escritor reproduce literalmente las palabras del interlocutor que interviene. Puede ser enunciado y transcrito de varias maneras:

(1) Cuando los verbos de decir y lo dicho se presentan en frases como *Consideradme —dijo el orador— como un hermano vuestro*.

(2) También se podría enmarcar con signos ortográficos propios, es decir, entre *comillas* («») en cuyo caso se entiende que la frase entrecomillada es la reproducida. *Dijo: «Consideradme como un hermano vuestro.»* Suele considerarse estilo directo libre.

(3) Además puede escribirse en forma de **diálogo**, en cuyo caso lo dicho por cada interlocutor va formando párrafo aparte, precedido de una simple raya:

—¿Pagaste el aceite de ayer? —preguntó el ama.

—Sí —contestó el criado.

—¿Y la tila y la sanguinaria? —insistió la señora.

—También las pagué. Lo pagué todo y aun sobró dinero.

En el estilo directo se citan, pues, las palabras de los personajes tal y como se supone que ellos mismos las han formulado. Van expresadas, como se puede ver, mediante verbos de decir, *comillas* y/o *guiones*.

Un caso aparte son las transcripciones de textos teatrales o entrevistas, donde se suprimen los verbos de decir y se pone el nombre del interlocutor seguido de dos puntos, lo que podría ser considerado un tipo de estilo directo.

b) En el estilo indirecto lo que dicen los personajes es incorporado al discurso mediante el uso de la conjunción que: *Ella confesó que había estado con el asesino en el lugar de los hechos*. Se reproduce lo dicho mediante frases subordinadas. Hay un narrador, el cual re-enuncia mediante la subordinación y cambios de pronombres y tiempos verbales apropiados: *Dijo que había pagado todo y aun le había sobrado dinero*.

c) En el estilo indirecto libre, el narrador cede la palabra indirectamente a los personajes insertando en el relato fragmentos del discurso. El estilo indirecto libre permite reflejar de forma convincente y veraz lo que los personajes dicen y piensan como en el estilo directo e indirecto, pero sin la obligada presencia introductoria de los verbos de decir:

*El criado lo tenía todo previsto; sonriendo ingenuamente, mentiría a su ama en lo del dinero: había pagado todo y aun le sobró dinero; luego compraría ese regalito para su novia; así tendría un motivo para reconciliarse con ella; nadie lo sabría nunca, no podía fallar. ¡Qué lástima que no se le hubiera ocurrido antes!; hacía poco tiempo que habían terminado las rebajas.*

Aunque esta glosa se limita al estilo discursivo, el que más interesa a la presente *Antología* es el que tiene una incidencia directa en el **argumento** o significado global de la obra. Éste se desarrolla en relación con los términos **tono**, **punto de vista**, **narrador** y **modo**. En «Nueve meses y un día» (Unidad 10), el tono, procedente del léxico coloquial, junto con el punto de vista, en monólogo narrado, marcan un perfil sentimental, social, cultural e ideológico de la protagonista que contribuye a configurar la obra en su globalidad y que no procede sólo del estilo indirecto libre sino del conjunto de los demás elementos como tono y punto de vista principalmente.

## ESTROFA

Conjunto de versos que forman una unidad. Las estrofas tradicionales siguen un esquema métrico fijo, con un ritmo

y una correspondencia de rimas particulares.

## ESTRUCTURA

Se refiere a la disposición bajo la cual queda organizado el conjunto de todos los episodios, unidades o partes de una obra en su conjunto. En el pasado recibió la denominación de forma, mas como ésta se relacionó con el estilo y diseccionaba la obra entre forma y contenido, hoy se prefiere hablar de estructura, tratando de implicar una visión más orgánica.

Cualquier texto puede concebirse en partes, y el simple hecho de ir unas antes o después de otras, expresa un significado. Por la manera en que están yuxtapuestos, colocados o encadenados los episodios narrativos o conjuntos temáticos de una obra forman un diseño, composición o trama que dan una significación especial a todo el conjunto.

Toda obra literaria suele dividirse en principio, medio y fin. Estas partes reciben también los nombres de introducción o exposición, desarrollo y desenlace. El comienzo proporciona información necesaria para entender o interesar por los acontecimientos y se presenta el escenario y los personajes (si los hay) o se aborda lo que ocurriera con anterioridad al momento del comienzo. La parte entre el comienzo y el final suele desarrollar el conflicto principal a través de la complicación, el enredo, el conflicto, el suspense, la crisis y/o el clímax antes de que se establezca el resultado, la conclusión, el desenlace o la resolución definitiva o final.

Un escritor puede decidir contarnos los acontecimientos en orden cronológico, comenzando por los primeros en el tiempo; puede empezar por el último como en *Crónica de una muerte anunciada* de G. G. Márquez; puede comenzar hacia la mitad del relato e ir hacia atrás en retrospectiva (*flashback*) y hacia adelante, adelantando o retrasando (dilación) lo que sucederá por razones de intriga, atmósfera, suspense, etcétera; o dar por sentados una serie de acontecimientos previos a lo narrado y comenzar el relato en lo que se conoce como *media res*, a mitad del asunto. *La Odisea* comienza misteriosamente con su héroe regresando de la guerra y su hijo buscándole, hay muchas retrospectivas y la acción se prolongará una vez llegado a Ítaca.

La extensión de estas divisiones, dependiendo de la obra, puede ser muy distinta. «Sendero trillado» (Unidad 9) es prácticamente todo exposición y pospone una brevísima pero importante información para el final, con lo que obliga al lector a una reconsideración de todo lo ocurrido con anterioridad. Durante la mayor parte del relato la complicación parece radicar en que el conflicto principal de Phoenix Jackson tiene que ver con su edad y entorno natural. Al final, sin embargo, se nos añade el detalle de que ella es la única persona a cargo y cuidado de un nieto inválido. La inclusión de esta información al final mismo del relato resalta no tanto la vejez de Phoenix como el carácter generoso, voluntario y sacrificial de su esfuerzo. Esta disposición estructural repercute en el significado final del **argumento** del relato.

La estructura de los acontecimientos de «Una rosa para Emilia» (Unidad 11) no es cronológica. La discordancia temporal, la anacronía o los saltos cronológicos hacia adelante y hacia atrás permite reforzar de manera insospechada una visión trágica. La secuenciación del olor primero, la compra del veneno después y la desaparición de Homer Barron evitan sospechas y desvían el pensamiento del lector hacia una visión mucho más compleja del paso del tiempo y de las motivaciones humanas. Tal y como se narran presentan con gran complejidad las motivaciones históricas, nacionales, familiares y amorosas de la vida de Emilia Grierson, dándole una dimensión de tragedia universal insospechada. Emilia se resiste a aceptar que todo lo que le dio su status social, económico y cultural haya

desaparecido. Se resistió a enterrar a su padre e intentó demostrarse a sí misma, a lo largo de cuarenta años que ocultó el cuerpo de Homer Barron en la habitación nupcial que el devenir del tiempo no cambia las cosas. Esta dimensión se hubiese perdido si se hubiesen narrado los acontecimientos en otro orden estructural.

Un poema tiene igualmente una estructura u organización de partes, de ritmos, de cambios de tono que marcan exposición, desarrollo y desenlace. La lírica también participa de diseños similares a la narrativa. Un poema comienza, se despliega y alcanza una conclusión de muchas maneras y apoyándose en muchos elementos. En el comienzo de un poema siempre se advierte una dirección, un impulso, una entrada de batuta, sutil o dominante, firme o apática, agresiva o confidencial, de ensoñación o turbulencia. Pensemos en el primer verso de cualquier poema y observaremos inmediatamente cómo se proyecta un deseo incontenible, una expectativa dramática, un enigma; este inicio conlleva un desarrollo y un final en el que estas expectativas se resuelven, en uno u otro sentido.

La combinación de los distintos aspectos que puede utilizar un poema en su estructura, al igual que en la narrativa, son ilimitados y pueden configurar estructuras muy diversas. Un poema puede tener una **trayectoria** cíclica al empezar y acabar en el mismo punto; antitética, con una parte perfectamente contrapesando la otra; paralelística, progresiva hacia una ampliación focal o al estrechamiento de la visión.

Aprehendida la estructura de una obra se puede detectar en ella un entramado imaginativo coincidente con el de otras obras. Es entonces cuando a través del marco estructural no sólo percibimos las partes, el clímax, etcétera, sino, sobre todo, cómo la obra en sí nos proporciona y entrega su más irresistible visión de un todo coherente y significativo: el **argumento**. Es esta estructura argumental la que la convierte en obra de arte al percibirse la razón interna de su organización y cómo, a su vez, ésta da paso, a través del argumento, a una **visión**.

La **literatura**, globalmente considerada, también tiene una estructura que puede aprehenderse como formando un círculo de cuatro estaciones imaginativas: **romance, tragedia, ironía y comedia** en torno al mito de la pérdida y recuperación de la identidad (Anexo I).

## EXPOSICIÓN

Tradicionalmente la primera de las tres partes principales de la **estructura** de una obra. En ella se presentan la situación, los personajes y el escenario. A la exposición le siguen, generalmente, el desarrollo y el **desenlace**.

## FÁBULA

Composición breve, generalmente en verso, de la que se deduce una enseñanza o moraleja. Suele ilustrar una verdad moral, a la manera de Esopo o Félix de Samaniego (Unidad 13). La encontramos principalmente en los textos en clave de sátira (Unidades 13, 14 y 15). «*El maestro y el discípulo*» (Unidad 14) y «La niña y el lobo» (Unidad 15) son ejemplos de fábula en prosa. «El gesto de la muerte» (Unidad 10) es también una fábula, aunque su moraleja no esté explicitada: podría haber sido algo así como «las prisas no son buenas para nada».

Los **personajes** de la fábula pueden ser animales que hablan (como la Zorra en la fábula de las uvas), objetos inanimados, gente normal o seres prodigiosos (Dios, Muerte). Todos ellos suelen estar apenas desarrollados. De poco hubiera servido un mayor desarrollo del amo, el sirviente o la Muerte en «El gesto de la muerte». Tampoco una **descripción** pormenorizada del **escenario** la hubiera mejorado. Es posible que lo hubiéramos considerado innecesario y desorientador al propósito principal de la fábula, que es el mensaje o la moraleja escueta y directa.

## FANTASÍA

La fantasía es producto de lo imaginario; sus invenciones están más allá del entendimiento ordinario de la **realidad**, debido a lo ilógico de su apariencia y proporcionalidad. Lo fantástico funciona de distinta manera en las obras en clave de **comedia, romance, tragedia o sátira/ironía**.

## FARSA

Es un tipo de **comedia** satírica de carácter bajo, de tono y ambiente popular, de acción movida y personajes ruidosos, en la que el interés principal radica en la acción y la intriga.

## FASE

Si bien los cuatro patrones narrativos y líricos básicos, **romance, tragedia, sátira/ironía, y comedia** son conceptos útiles, son muy generales; necesitamos modulaciones más precisas dentro de la inmensa riqueza y variedad de textos que pueden estar en clave de una de esas cuatro tonalidades. Así pues, a cada una de estas variaciones o modulaciones sobre la norma la denominamos fase. La presente *Antología* establece seis modulaciones, fases o variantes de la norma básica. En el Anexo III puede verse en forma de esquema la ejemplificación de los mismos con sus textos correspondientes; en él se constatará que las tres primeras fases del **romance** son trágicas y las tres últimas **cómicas**, las tres primeras de la tragedia **románticas** y las tres últimas **irónicas**, las de la sátira e **ironía cómica** unas y trágicas las otras, y finalmente las tres primeras fases de la **comedia** satíricas y las tres últimas **románticas**.

Tanto el término fase como cualquier otro aquí glosado no debe ser tomado de manera inflexible. En el caso de las fases podrían establecerse muchas otras modulaciones para cada uno de los patrones básicos. Sin embargo, una más numerosa categorización podría llevar a perder de vista la experiencia en favor de una teorización. Se busca un aparato terminológico mínimo con el que articular las experiencias e intuiciones de nuestra **imaginación** sin que se entorpezca nuestra experiencia imaginativa.

En el término correspondiente a cada uno de los cuatro patrones básicos —además de otros como **hablante**— se discuten más pormenorizadamente cada una de las fases.

## FICCION e INVENCION

La ficción e invención no trata de la correspondencia de unos hechos con una verdad de correspondencia histórica o material externa. La estructura verbal formulada en la teoría cuántica de la materia es una ficción con una verdad de correspondencia externa que la ciencia trata siempre de probar. Tanto las ficciones científicas como las artísticas son todas manifestaciones de nuestra **imaginación**.

A diferencia de las ficciones científicas, las ficciones literarias no hacen referencia a una verdad de correspondencia externa. Son autónomas; su **realidad** se enmarca dentro de la **verosimilitud** interna y autónoma de la misma obra, sin importar la correspondencia histórica que manifieste respecto al mundo exterior; no dependen de una verdad de correspondencia externa. Su mayor poder reside en que podemos vivir imaginativamente, a través de ellas, experiencias y modelos humanos de comportamientos posibles. Sentimos entonces una de las características principales de toda obra artística: la liberación de energía; ésta, como la solar o la de la zarza bíblica ante el incrédulo Moisés, es de fusión; no se consume; libera nuevas y constantes energías y da lugar, entre otras cosas, a una toma de conciencia de nuestra identidad personal y universal; nos proporciona una visión del destino humano, crea lo que no vemos.

## HABLANTE

En todo discurso hay siempre alguien que dice algo y de una cierta manera. En el discurso literario este enunciante recibe entre otros nombres el de hablante lírico cuando se refiere al discurso poético. Aunque el análisis minucioso subsiguiente ponga de manifiesto cómo las propias palabras del texto lo caracterizan, parece conveniente, dada la identificación tradicional que se ha venido haciendo de este hablante lírico con el autor, comenzar con una breve aunque radical distinción entre uno y otro.

La presente glosa asume en todo momento que quien *habla* en el texto poético no es idéntico al escritor; el autor está condicionado por los factores humanos; existe en un plano ontológico diferente. Aunque es fácil caer en la tentación de identificar la voz o voces enunciantes de un texto con el ser humano que lo escribió, sobre todo cuando conocemos datos biográficos que tienen cierta similitud con lo que la obra expresa y hacer una distinción entre una y otra parezca una perversión a ciertos críticos, utilizar datos biográficos que fomentan esa ilusión de atribuir los sentimientos, las acciones y las ideas que expresa el texto al autor es vulgarizar, a expensas o a favor de la supuesta biografía, la visión poética autónoma de cualquier obra literaria a la que entre otros elementos literarios contribuye el hablante. Cuando un autor escribe o trata de escribir desde su propia voz, está siempre creando una personalidad distinta o *persona* tal y como calificaron los griegos al actor teatral que llevaba una máscara que caracterizaba al personaje que representaba, independientemente de quién fuera el actor real; algo similar ocurre con el enunciante lírico respecto al autor; cuando un autor trata de escribir desde su propia voz está siempre creando una personalidad distinta, definida por las propias palabras que apuntan no hacia una verdad de correspondencia externa consigo mismo sino hacia la cohesión interna del propio texto. Por mucho que se pueda parecer, la semejanza entre hablante y autor en poemas como «No mármol, no de reyes áureos monumentos» (Unidad 9) en el que reconocemos que el hablante es un poeta que habla de la inmortalidad de la poesía y aunque estemos tentados a identificarlo con William Shakespeare, su autor, el soneto no aporta prueba fidedigna alguna de correspondencia entre el hablante y su autor. La capacidad de un autor de inventar, imaginar o crear personajes de ficción es, por supuesto, innegable, tanto en la lírica como en cualquier otro género, pero no son él. No hay razón para dar al hablante, incluso cuando intenta atraer la atención del supuesto lector dirigiéndose a él directamente en éste o cualquier otro texto literario, un *status* más allá del de mero personaje dentro de una estructura verbal autónoma. Aunque pudiera haber tomado prestados rasgos de su vida en todos y cada uno de ellos, desde el momento en que son figuras literarias, quedan definidas, como veremos enseguida, por las exigencias convencionales de la cohesión artística interna del propio texto, las cuales configuran al hablante como un ente de ficción, un constructo imaginativo, una convención o arquetipo literario cuya función, de consuno con el resto de elementos literarios, el hablante lírico contribuye a articular el entramado artístico que es cada obra, y pertenece, en función y naturaleza, a esa estructura poética de ficción.

Uno de los rasgos que mejor caracteriza al hablante como personaje de ficción es la actitud subyacente o proveniente de sus palabras hacia lo que cuenta, hacia sí mismo y hacia el supuesto oyente —sin menoscabo de lo que otros cuentan de él. En el lenguaje hablado esta actitud del hablante parecería emanar principalmente de la entonación dramatizada y de los gestos más que de sus propias palabras; puede que hayamos oído decir alguna vez aquello de «No me molestó tanto qué dijo sino cómo lo dijo», referido al tono dramático más que el léxico. Pensar que las palabras portadoras de tal molestia fueron mera excusa, como si la actitud con que se dijera fuese algo

independiente de las propias palabras quizás puede ser cierto para el lenguaje hablado, pero no para el escrito. En el lenguaje hablado la entonación y los gestos juegan un papel primordial en la caracterización de esa 'voz' dramatizada. Pero la actitud subsumida por esas palabras cuando están escritas es bien distinta de la dramatizada y por ende su significado. En el lenguaje escrito, donde la entonación y los gestos del hablante están suspendidos, nunca sabremos cuál es el tono de entonación dramática de una frase poética como «La luna se está bañando en el río» hasta que pergeñemos en las palabras escritas el **tono** principal o actitud prevalente del hablante en todo el poema y en conjunción con el resto de elementos literarios.

Quizás nos preguntemos entonces por qué llamar 'hablante' a la voz poética escrita. En principio porque evoca más directamente las palabras del texto, evitando así el arriesgado uso de vocablos con connotaciones autorales como 'poeta'; y sobre todo, para hacer énfasis en esa vertiente sonora (*melos*) tan característica de la **lírica** de todos los tiempos por la que las palabras, aún estando escritas, tendemos a oírlas como si sus ritmos, rimas y demás sonoridades estuviesen elegidas para ser oídas. También podríamos calificarlo de 'narrador'. En cualquier caso, 'hablante' y 'narrador' son términos con funciones muy similares dado que los elementos literarios básicos que les caracterizan tanto en la narración como en la lírica son coincidentes. Correlaciones de semejanza pueden establecerse entre uno y otro género no sólo en cuanto al papel y función similar de sus enunciantes —hablen de sí mismos o de otros, participen en lo que cuentan, expresen u oculten pensamientos o sentimientos u observen y describan los de los otros— sino que al hacerlo, las acciones, intereses o preocupaciones de uno y otro originan una secuenciación narrativa o temática similares. Si bien la lírica modula más por asociación temática (*dianoia*) que por devenir narrativo (*mythos*) y la tradición haya asignado el término narrador a la prosa de ficción y el de sujeto, poeta o hablante lírico a la poesía, ambas no sólo comparten indistintamente estos aspectos sino la función similar de los elementos principales e inherentes al discurso literario que caracterizarán a ambos enunciantes. Entre estos elementos caracterizadores están no sólo en los pensamientos y las acciones del propio hablante y los de otros personajes, sino también el punto de vista, la imaginación, la estructura, el escenario, la **trayectoria** de los acontecimientos o pensamientos, etcétera; elementos todos ellos que no sólo nos ayudan a establecer la naturaleza y función del hablante sino también, de consuno y en solidaridad con el resto de elementos, a aprehender la unidad cohesiva inherente a toda obra literaria y su engarce dentro de la estructura poética universal que la sustenta y enriquece.

Deducir quién o qué es el hablante poético o cuál es su actitud supone, pues, escrutar, escudriñar o interrogar las palabras en todos sus elementos en cuanto a qué dice y cómo lo dice: ¿por qué puede estar diciendo que 'La luna se está bañando en el río' cuando eso obviamente es imposible?, ¿por qué elige esas dos imágenes en esa acción y no otras como 'estrellas' o 'lago' en otra distinta?, ¿cuál es el efecto de tal elección y relación?, ¿qué actitud hacia lo que dice, hacia un supuesto oyente y hacia sí mismo entrañan sus palabras?, ¿qué **emoción** o emociones produce su visión? Éstas o muchas otras preguntas pueden ser conducentes a su caracterización. Contestarlas supone indagar por qué se dice eso y no otra cosa, qué implica el registro léxico utilizado, cuáles son los ritmos sonoros (*melos*) y visuales (*opsis*) que evocan, cuáles los pensamientos y emociones que sugieren, cuál la **trayectoria** narrativa y/o temática que trazan, en suma, qué tonalidad global en nuestra imaginación hacen prevalecer o qué visión de la experiencia humana proporcionan.

Para determinar, pues, quién o qué es el hablante poético y cuál es su actitud nada mejor que escrutar los distintos aspectos lingüístico-literarios de la **dicción** y aprehender la actitud caracterizadora de su naturaleza y su función. Al igual que cualquier otro personaje literario, el hablante es caracterizado por lo que dice o hace, su capacidad de actuar, pensar o sentir u por lo que otros **personajes** digan de él o hagan con relación a él, directa o indirectamente. También por la forma de su participación en lo contado: las palabras por él enunciadas reflejan un **punto de vista** cuyos aspectos tales como personas gramaticales (1ª, 2ª ó 3ª), focalización, fiabilidad, distanciamiento configuran su carácter. El hablante de «Cazador», por ejemplo, adopta el punto de vista de la 3ª persona; no participa directamente en la acción; esta *cesión* del protagonismo principal a las palomas implica, de por sí, una actitud por su parte de repercusión significativa en nuestra experiencia imaginativa y en la visión poética última del poema. Además de los elementos de dicción, personajes o punto de vista, también la disposición y secuenciación a cualquier nivel de las imágenes nos revelan igualmente rasgos importantes de la actitud y naturaleza del hablante; por ejemplo, en la disposición y secuenciación de las imágenes de «aire»/«tierra», «arriba»/«abajo» y «palomas»/«sombas» se percibe una preocupación por la **trayectoria** descendente o de caída de las palomas; la **trayectoria** cíclica y dialéctica de esta **imaginiería** marca ese sentido de descenso y pérdida y configura con tal disposición visual no sólo una **estructura** de caída que refuerza la dialéctica interna de un **argumento** trágico. Otros elementos también se suman a dar cohesión a ese mismo argumento. La masacre de unos seres dignos, bellos, pacíficos y vulnerables produce, a su vez, una **emoción** de temor, impotencia, crueldad y piedad. Ese sentir no sería el mismo si la focalización y distanciamiento que toma el hablante fuese otro. Recordemos, a tal respecto, que la voz del título, «cazador», no está determinada por artículo gramatical alguno, por lo que su preocupación es aún más radical: es como si todo lo bello, digno y vulnerable estuviese destinado a ser masacrado por un poder indefinido. En esta última frase acabo de esbozar casi sin querer uno de los innumerables temas que pueden deducirse. El **tema**, si bien no es propiamente un elemento literario dado que no puede ser constatado con la rotundidad con lo que lo pueden ser elementos como la imaginiería dada la procedencia idiosincrática o ideológica de cada lector, sí puede ser considerado elemento literario cuando la formulación del mismo sea confirmada por el resto de elementos del texto. Ajustar bajo un tema la actitud del hablante hacia lo que cuenta, hacia sí mismo, y hacia un supuesto oyente, y sin perder de vista cómo ésta es sustentada también por el resto de elementos literarios no es cosa fácil. Sin embargo, es esta ajustada percepción la que puede poner en foco aquellos **temas** que mejor caracterizan las preocupaciones, sentimientos y acciones del hablante y que mejor preparados nos mantiene para articularlos, al estar ésta apoyada por la cohesión de los elementos literarios, inherente a las palabras enunciadas.

A éstos elementos literarios básicos como imaginiería, estructura, etcétera, se podrían añadir todas aquellas convenciones líricas formales fijadas a lo largo de la tradición histórico-literaria y que suponemos de menor incidencia en la visión o enfoque imaginativo aquí propugnado. Son, pues, todos estos elementos literarios, que apenas hemos esbozado, los que nos ayudan a pergeñar y establecer la actitud del hablante y, por ende, su caracterización, su función y su naturaleza.

Como las actitudes que los elementos estructurales nos transmiten son diversas, las categorías arquetípicas o temáticas bajo las cuales pueden ser agrupados también lo son. De hecho categorías como patrones (tramas o argu-

mentos) conjuntos, subconjuntos y fases que forman el armazón de esta glosa responden a ideas inferidas de múltiples actitudes por parte del hablante. Estas categorías pueden ir desde las más generales a las más específicas. Uno de los temas que subsume todo texto literario es el de la búsqueda de la identidad tanto en su aspecto de pérdida como de recuperación. Esta idea es obviamente muy general y a fin de hacerla más comprensiva, se considera primero bajo cuatro variantes temáticas, dos aspectos para la pérdida y dos para la recuperación: el *páthos*, sufrimiento o esfuerzo crucial ante la catástrofe de la **tragedia** y el *sparagmos*, desmembramiento o disolución de la **sátira/ironía** para el primero y el *agón* o acción generada por el triunfo de *lo ideal*, como tema arquetípico de las obras en clave de **romance** y la anagnórisis o reconocimiento, como tema arquetípico de la **comedia** para el de la recuperación. Cada una de estas cuatro categorías temáticas principales, a su vez y en aras de una mayor concreción, son consideradas en subdivisiones temáticas de conjuntos, subconjuntos y fases; todas ellas son coincidentes con sus homólogos narrativos. Para cada patrón se establecen seis fases, agrupadas normalmente en conjuntos de tres. Todas las fases llevan un título temático específico que los textos antologados dentro de ellas subsumen en todos sus elementos.

No es difícil de pergeñar en las palabras del poema la actitud de su hablante no sólo hacia lo que cuenta, a quién lo cuenta incluido hacia sí mismo, sino que también el grado de poder de sus actos, la fiabilidad en sus pensamientos y el talante en sus sentimientos con todo lo cual nuestra **imaginación** puede establecer la naturaleza y la función del hablante en cada caso particular así como su función dentro de la estructura imaginativa global. Cuando poema tras poema percibimos el efecto totalizador de sus distintos elementos lingüístico-literarios, advertimos que los incontables hablantes, tantos como poemas, pueden ser agrupados bajo cuatro categorías imaginativas o tonales básicas que nos ayudan a entender, con mayor facilidad y mejor, la naturaleza y función de cada uno con respecto a los otros tres. Los cuatro tipos de hablantes convencionales que representan estas cuatro categorías genéricas son el hablante *romántico*, el hablante trágico, el hablante *satírico/irónico* y el hablante *cómico*:

a) Son *románticos* o *ideales* todos aquellos hablantes que manifiestan un poder de acción o visión superior en clase y grado a los demás seres de su entorno y al medio, y en tal proceder para el bien o para el mal sobresalen por encima o por debajo de toda capacidad humana ordinaria de su entorno, dejando constancia de que, tanto para unos como otros, las leyes naturales están en suspensión.

Entre los que en tal proceder dejan constancia del triunfo del bien, lo bello o lo más idealmente deseable es fácil reconocer los hablantes de «Una rosa y Milton» (Unidad 1) o «Noche oscura» (Unidad 3). Sus acciones, pensamientos o emociones extraordinarios ponen de manifiesto el triunfo de lo ideal sobre sus contrarios, llevando a cabo búsquedas o concibiendo situaciones utópicas, escenarios idílicos o de ensueño a nivel individual, de pareja o social. Su poder de acción, pensamiento y emoción es tal que manifiesta su vinculación ideal de lo humano con lo bello, el bien o lo divino de forma activa, visionaria, mística, oracular o profética.

Cuando son los antagonistas *ideales* los que triunfan, sus acciones, pensamientos o emociones dejan constancia, llevan a cabo o conciben situaciones de pesadilla, de terror o de perversidad a nivel individual, de pareja o social. En este caso su proceder vincula lo humano con lo siniestro, lo oculto, lo infernal o lo demoníaco de forma visionaria, profética, oracular. Es fácil reconocer como el hablante en el poema de «La rosa enferma» (Unidad 6) percibe el triunfo del 'gusano' destructor de lo bello de la 'rosa', lo que da lugar, junto con él y todos los elementos, a la experiencia

de una visión *ideal* de lo infernal y demoníaco.

Tanto el hablante de este conjunto como el del opuesto son el anverso y el reverso del mismo hablante *romántico* o *ideal* porque ambos dan cuenta del poder de acción y visión superior a otros seres y al medio en el que se desenvuelven aunque por motivos diametralmente opuestos.

b) Son trágicos aquellos hablantes cuya actitud da cuenta del sufrimiento de la pérdida de lo ideal desde la agónica realidad de la experiencia de esa pérdida con mayor o menor grado de consciencia, dignidad y/o heroicidad. Ante esta situación unos protestan, no se resignan, luchan o buscan heroicamente el compromiso y la reparación, y otros, abrumados por circunstancias naturales, individuales, sociales o culturales sucumben ante esas limitaciones.

Aquellos hablantes que a pesar de sufrir esas limitaciones mantienen una actitud de testimonio, protesta, comprensión, aceptando, responsabilizándose o buscando la reconciliación incluso a expensas del propio sacrificio, están los hablantes de «Fe de vida» (Unidad 8), «No mármol...» y «La última vez que florecieron las lilas» (Unidad 9). Esta actitud frente a las adversidades del destino les honra y les hace merecedores de gran dignidad, convirtiéndolos en héroes *románticos* dentro de su trágica limitación.

Por el contrario, aquellos otros que frente a circunstancias naturales, individuales, sociales o culturales del entorno cada vez más adversas y determinantes responden con bastante menos valentía y dignidad en sus acciones, pensamientos o emociones de orgullo, confrontación o falta de conocimiento, ese alejamiento de lo ideal, les convierte en trágicamente *irónicos*. Entre estos están los hablantes de «Tú eras el huracán» (Unidad 10), «Murallas» (11) o «Lo fatal» y «A mi buitro» (12). Es preciso señalar que la merma de esa dignidad nunca es total a pesar de que la fatalidad, frustración, impotencia, desesperación u horror puedan hacerse omnipresentes hasta extremos abrumadores.

Tanto si busca heroicamente el compromiso, la reconciliación o la responsabilidad como si se hunde cada vez más ante las circunstancias, ambos cuentan con la compasión y el temor del lector que les ve sufrir.

c) Son *satírico/irónicos* aquellos hablantes cuya forma de actuar, pensar y sentir da cuenta de algún tipo de servidumbre con relación a un supuesto ideal, denegado o invertido éste en la órbita de lo natural, individual, social o cultural de la experiencia ordinaria; unas veces lo hace de forma aguda y otras patética ya bien parodie aspectos típicos del *romance* y de la *comedia* o de la tragedia respectivamente.

En los primeros, o hablantes particularmente satíricos, destaca el lado agudo (cómico-paródico-irónico) de su ataque, crítica o censura a cualquier servidumbre, poniendo al descubierto todo tipo de lacras, contradicciones, incongruencias y absurdos a tal servidumbre mediante recursos de humor agudo, fantasía, realismo, provocación o ironía. Su actitud en el ataque es de fantasía paródico-cómica en «El Fablistanón» (Unidad 15), irónico-satírica en «*De vita beata*» e irónico-cómica en «Los intranquilos» (Unidad 14). Cuando critica, el hablante subsume un criterio moral ideal que puede estar explícito en forma de moraleja o que en su defecto puede ser relativamente fácil de deducir. En el caso de la fábula de Esopo (Unidad 13) se pone en solfa la actitud de la zorra, la cual justifica su falta de esfuerzo heroico por alcanzar las uvas con una excusa autoengañosas.

Al igual que los satíricos, los hablantes *irónicos* también dan cuenta de alguna servidumbre; sin embargo y a diferencia de aquéllos, más que resaltarse el ataque a esa servidumbre se manifiesta ante todo una condición patéticamente *irónica*, estéril y alienante de sumisión al caos, la anarquía o el desorden de esa servidumbre. Más que el ataque queda patente la ausencia de la más ele-

mental dignidad por parte de víctimas y verdugos. Esto les hace no *cómica* o *irónicamente* satíricos sino patéticamente *irónicos*. Dan cuenta de esta actitud trágicamente *irónica* hablantes como el de «Pongamos que hablo de Madrid» (Unidad 17) o el de «La Calle» (Unidad 18). A diferencia de los hablantes *irónicos* de la tragedia, éstos son trágicamente *irónicos* y no *irónicamente* trágicos dado que manifiestan una pérdida total de su dignidad.

Tanto si su actitud es aguda como patética, ambas ponen de manifiesto una visión no idealizada de la experiencia sometida a algún tipo de servidumbre; visión que se circunscribe al ámbito imaginativo de lo inverso o contrapuesto a lo *ideal*, a lo trágico y a lo *cómico* de los otros tres ámbitos imaginativos; aun cuando los hablantes satíricos presenten afinidades con los hablantes *románticos* del conjunto de la Unidad 6, en la que triunfa el mal sobre el bien, esto sucede en un plano ideal extraordinario y el triunfo de los vicios, lacras y alienaciones del ámbito satírico/*irónico* suceden en un plano de la experiencia humana ordinaria.

d) Los hablantes que ven la vida natural, humana y cultural de todos los días de forma positiva y un rito de celebración, complaciéndose en concebir y potenciar esa renovación a pesar de las dificultades que pueda entrañar son hablantes *cómicos*. A diferencia de los *románticos*, su capacidad de actuar, pensar y sentir se enmarca dentro de la vida ordinaria de todo ser humano cuyas dificultades, complicaciones, fracasos y éxitos son vividos y celebrados, destacando y reconociendo en todo ello lo que al ser humano le ayuda a vivir en convivencia, armonía y solidaridad con el medio natural, individual, social o cultural; a diferencia también de ellos, perciben y sienten el entorno como algo prometedor sin considerarse indispensables intercesores, mediadores, o visionarios de grandes empresas y destinos. Así pues, no se dejan llevar por los idealismos de los *románticos*, pero tampoco de los fatalismos de los trágicos, la crítica aguda de los satíricos o la alienación de los *irónicos*

Dentro de esta actitud general positiva de renovación, unos manifiestan una actitud más tensa y preocupada que distendida y celebrante, debido a las obstrucciones circunstanciales del entorno natural, humano o cultural. Así, en unos se hace más patente la sátira hacia todos aquellos obstáculos que obstruyen la vitalidad y en otros la celebración de esa vitalidad que proporciona bienestar al ser humano. Los primeros son más *irónicos* o satíricos y los segundos más *románticos*.

En ese espectro que va de lo *irónico* a lo *romántico*, el hablante de «Abril 1938» es el que más sumido está en la imprecisa y volátil frontera de lo tragicómico en donde, por un lado, hay renovación primaveral y, por otro, patetismo por las pérdidas humanas; la tensión *irónica* es muy fuerte; el hablante quisiera ver la vida humana como la primavera pero los muertos en las trincheras le revelan una desgarradora incongruencia; casi podría considerarse en clave de *ironía*. El hablante típicamente *cómico* satiriza o ironiza de forma más positiva todo aquello que impide el favorable desarrollo de una vida mejor a nivel natural o humano. Así ocurre en «El primer día de primavera» y «Hablando de muerte» (Unidad 19) cuyos hablantes comienzan a atisbar un futuro más esperanzador. El hablante *cómicamente satírico*, a diferencia del satíricamente *cómico* habla como un miembro más de la sociedad que busca liberarse y liberarla con su crítica de todas aquellas ataduras que reprimen su expansión de energía y vitalidad tal y como lo hace el de «La poesía es un arma cargada de futuro» (Unidad 20) al abogar por una nueva función de la poesía como elemento cultural liberador.

Si en vez de celebrar la vida criticándola, ensalzan sus logros de forma *romántica* y se complacen en descubrir y afirmar el potencial de la vida humana, la Naturaleza, la cultura, tenemos hablantes *románticamente cómicos*. Los hablantes de «Los lirios del campo» y «Oda a Salinas»

son prueba de ello; también los de «Todo tiene un momento», «Los primeros jazmines» y «Las estaciones humanas». Todos cantan y se deleitan en ritos y convenciones que les unen a todo y a todos en una visión humana feliz. Con la imaginación como poder creador de las ciencias y las artes y concebidora de órdenes parciales y satisfactorios de bienestar del que dan prueba las producciones culturales y sociales, el hablante *romántico* de la *comedia* canta las utopías realizadas, las redescubre, las reinventa, perpetuando con ello lo que da vida y bienestar social, científico o artístico al género humano y al universo. Tanto los satíricos como los *románticos* celebran la vida humana y se complacen en estar a favor de ella a pesar de las dificultades, rindiendo así **reconocimiento** a todo lo que le ayuda a vivir en convivencia, armonía y solidaridad con la Naturaleza, consigo mismo o con los demás, tratando de conseguir con ello una constante y continuada renovación del bienestar para todos y todo.

Estas cuatro distinciones básicas nos permiten, de forma sucinta, anticipar cuatro de las facetas clave del hablante. Establecer cuál de ellas prevalece con mayor preponderancia en un texto y cómo todas y cada una adquieren un significado más pleno cuando se comprenden dentro del entramado imaginativo global de la imaginación literaria es crucial en el entendimiento de todo poema. La preponderancia en cada obra de uno de estos tipos de hablante sobre los otros tres —tal y como la cohesión interna con el resto de elementos literarios lo corroboran— hace que la tonalidad de una obra se decante con mayor afinidad hacia una de las cuatro visiones, tramas o argumentos básicos, configuradores de la hipotética estructura imaginativa global —representada en forma de circunferencia en el Anexo 1 en cuatro cuadrantes—. Dependiendo de qué argumento prevalezca en relación al resto, una obra quedará configurada en clave o tonalidad principal de **romance**, de **tragedia**, de **sátira/ironía** o de **comedia**; tonalidades o estadios principales de la *trayectoria* del mito de la pérdida y recuperación de la identidad a los cuales contribuye de manera particular cada una de las facetas el hablante.

Una vez establecidos los cuatro patrones normativos básicos, es fácil establecer modulaciones más específicas a medida que la actitud del hablante, al igual que le resto de elementos de una obra, se acerque a o se aleje de uno u otro de los dos patrones adyacentes, según la hipotética circunferencia imaginativa del Anexo 1, dando lugar, como hemos visto más arriba, al establecimiento de conjuntos dentro del mismo patrón. Por ello distinguíamos entre los hablantes *románticos* cómo unos eran *ideales* y otros demoníacos; entre los trágicos unos más *románticos* que *irónicos*; entre los satírico-*irónicos* unos *cómicos* y otros patéticos y entre los *cómicos* unos satíricos y otros *románticos*.

Pero no sólo podemos concebir cuatro patrones normativos y dos conjuntos principales para cada uno sino también modulaciones o gradaciones o fases más específicas en ese alejamiento de la fase normativa de cada patrón. Para cada uno de estos cuatro patrones o tramas se establecen seis fases, agrupadas normalmente en tres fases para cada conjunto. Pero es precisamente esta aparente categorización de conjuntos y fases de los cuatro tramas argumentales poéticas, de igual diseño para los patrones narrativos, la que necesita ser comentada en concreción —máxime cuando la lírica modula más por asociación temática que por acción progresiva como lo hace la narrativa—. Aunque desde cada conjunto y fase se pergeñe una actitud más específica y cada poema tenga un hablante que como los seres humanos no hay dos iguales, veamos de forma más pormenorizada y concreta cómo estas modulaciones nos ayudan a comprender cada hablante con más rotundidad.

a) Los hablantes *románticos*, como apuntamos de forma sucinta más arriba, son aquéllos que manifiestan un poder ideal superior en clase y grado a los demás seres y al entorno. Dado que unos manifiestan esa superioridad haciendo prevalecer el triunfo del bien sobre el mal y otros

el mal sobre el bien aunque ambos de manera igualmente *ideal*, pueden ser considerados bajo dos conjuntos contrapuestos según cuál de los dos polos en tensión entre lo ideal y lo demoníaco prevalezca. La visión del hablante de «Una rosa y Milton» (Unidad 1) y la del hablante de «La rosa enferma» (Unidad 6) ejemplifican estas posiciones, ambas *idealmente* extremas. A los hablantes del primer conjunto, y como excepción, se les dedican las cinco primeras fases (Unidades 1-5) en vez de las tres usuales para cada conjunto y se las subdivide, además, en dos subconjuntos (Unidades 1-2 y 3-5) y a los del segundo conjunto solamente una, la última (Unidad 6), lógicamente, también como excepción.

Aunque todos los hablantes del primer conjunto dan prueba de un poder de acción y visión que vincula lo humano con un ideal superior de forma heroica, visionaria, mística, oracular, profética, concibiendo relaciones de ensueño, paraísos idílicos o utopías magníficas, viviendo en, por y para el ensueño y manifestando esa vinculación con lo ideal a nivel individual («Vida retirada»), de pareja («Noche oscura») o social («Navega a las Indias»), este primer conjunto queda subdividido en dos subconjuntos: uno para aquellos hablantes que miran más hacia un pasado ideal añorado y, por tanto, *perdido* e *idealmente* recuperable a través de esa imagen idílica soñada y rescatada por él del olvido como sucede en «Una rosa y Milton» y, otros para aquellos hablantes que miran más hacia un ideal utópico futuro, celebrando y complaciéndose de antemano en los aspectos positivos y esperanzadores ideales que proyectan un sentido más pleno a la vida real tal y como lo hace el hablante de «Navega a las Indias» que mira, desde el valor y la significación de un presente henchido por lo conquistado, hacia un futuro utópico feliz. A los hablantes que rememoran con añoranza ese pasado glorioso o edad dorada y, por tanto, de subtonalidad trágica porque se asume perdido, se les dedican la primera y segunda fase, coincidentes con las Unidades 1 y 2, fases del *romance* de subtonalidad trágica. A los que perciben ese ideal desde la firmeza heroica presente en la conquista de un mundo feliz y, por tanto, de subtonalidad *cómica*, se les asignan tres fases, coincidentes con las Unidades 3, 4 y 5.

El primer texto de la *Antología* y del primer conjunto es el texto bíblico, «En principio existía la palabra». Su hablante asume, entre otras perspectivas, un pasado ideal creativo o heroico para la «palabra» a la que «las tinieblas nunca la vencieron». Esta proclamación desde un (*eterno*) presente participa en igual medida de una actitud similar a la de los hablantes del segundo subconjunto o aquéllos que, con seguridad esperanzada, miran con confianza hacia un futuro heroico, utópicamente feliz; la *Antología*, no obstante, lo sitúa al comienzo como estandarte y microcosmos de todos sus contenidos. En la actitud del hablante de «Una rosa y Milton», el siguiente texto, hay claramente más marcada una inequívoca mirada hacia un pasado *ideal* añorado cuando éste alude al poeta inglés desaparecido hace siglos como su mentor ideal. Pero la visión que refleja una más evidente añoranza de este primer subconjunto es la que nos proporciona «Vida retirada»; en él, el hablante se vincula de manera vivificadora y creativa a ese ideal prístino de armonía, añorado tanto a nivel natural («huerto») como artístico («plectro») a pesar o a costa de pulsiones antagónicas de la realidad presente del «mundanal ruido» en éste, y del «olvido» y las «tinieblas» en los dos anteriores.

A medida que la añoranza de un pasado ideal es sustituida por la de un futuro ideal prometedor tenemos hablantes ideales menos nostálgicos o trágicos y más en camino de una visión social más prometedoramente feliz. El primer texto de este segundo subconjunto que inicia esta tendencia es «Romance del Infante Arnaldos», al oír el Infante el «cantar» maravilloso y al marinero convocarle a la conquista de ese venturoso ideal.

Para el hablante *romántico* esta búsqueda de *lo ideal* es destino de todas sus acciones, sentimientos y pensamientos.

tos, abarque ésta una parte o la totalidad de los principales estadios de su *trayectoria*: llamada o partida, pruebas o conflicto y reconocimiento o apoteosis final. En «Romance del Infante Arnaldos» el tramo que se refleja de esta visión de *lo ideal* es el de la llamada a la partida o invitación a la búsqueda de lo maravilloso. En «Vida retirada» el hablante da cuenta de una *trayectoria* más amplia; su aventura va desde la superación de las vanidades del «mundanal ruido» a la sintonía con los ritmos y armonías del propio poema, de resonancias armónicas o *ideales* con la creación universal. De todos los poemas antologados, «Noche oscura» es sin duda el texto que abarca y mejor expresa todos los estadios principales de la *trayectoria* ideal de la búsqueda a nivel individual de un solo protagonista con partida («salí»), pruebas («noche») y reconocimiento en culminada unión «de amado con amada» «entre las azucenas olvidado». En «Navega a las Indias» también la *trayectoria* marcada por el esfuerzo heroico de la humanidad conseguido hasta el presente no sólo abarca una *trayectoria* de pasado y presente sino también de futuro utópico, proyección *romántica* de la que el hablante es visionario, mesías, guía y mediador profético de ese progreso humano. En «El tigre», el hablante se asombra de cómo cordero y tigre pueden ser actos de un mismo Creador, y de sí «quien creó el cordero también creó el tigre»; reconoce la «simetría terrible» de esa creación sin por ello dejar de celebrar su misterio y sin temor alguno ante la contemplación de ese misterio ya que se pregunta si el Creador «sonrió [...] él al contemplar su obra», misterio que el mismo hablante siente en su latir como un «fulgor ardiente / en los bosques de la noche»; queda así concretada en ese momento de *trayectoria* ideal del hablante la etapa de prueba crucial de lo misterioso, enigmático y paradójico de la creación como expresión *romántica* del poder *ideal* de la imaginación que le pone en contacto con él.

A lo largo de su *trayectoria*, tanto en su vertiente añorada (trágica) como en la celebrante (cómica), el sujeto lírico *romántico* encuentra en todas aquellas condiciones adversas que no se acomodan a su visión ideal, no tanto un mundo de amenaza a la inocencia, que también, sino un motivo para la exaltación del orden *ideal*, a nivel individual, dual, social o cultural. Bajo su égida *romántica* cualquier prueba da sentido a la conquista y significación plena a todo esfuerzo humano así como un valor heroico a sus acciones, pensamientos utópicos y henchido sentir. En esta plenitud suya del triunfo del bien, lo maravilloso y lo misterioso, el «olvido» es motivo de rememoración («Milton»), el otoño e invierno preludios de primavera («rosa») y verano; el «pasado» (Whitman) augurio de un futuro mejor.

La constatación de la actitud *romántica* del hablante y sus modulaciones no sólo se manifiesta en el sentido del final de sus acciones, pensamientos y sentimientos sino también en el resto de elementos como la *trayectoria* cíclica y la resolución de la tensión dialéctica de la *imaginiería*; en los poemas de esta trama argumental, la pulsión entre luz/tinieblas, memoria/olvido, tiempo/eternidad, cielo/infierno, verano/invierno se resuelve en preponderancia de *lo romántico* o heroicamente *ideal*. En «Vida retirada», por ejemplo, las imágenes impregnadas de esa emoción tonal como «huerto», «mil olores», «agua», «flores», «aves» o «Despiértente las aves / con su cantar suave no aprendido» son preponderantes sobre sus contrarias del «mundanal ruido». El hablante da cuenta de ello con un poder ideal que recrea así con su «plectro» poético ese triunfo de la armonía ideal. Un carácter similar de la imaginiería es constatable en el resto de los textos; si tomamos la imagen de la 'rosa', por poner un ejemplo, que tiene connotaciones de belleza, inspiración o amor, tanto en «Una rosa y Milton» como en *Beldad y Bestia* u «Hōrai», y buscamos sus correspondencias metafóricas en otros textos, nos encontramos con las equivalencias ideales de «palabra», «mañana verde», «cantar», «huerto», «azucenas», «árbol de oro», «llave», el «Ahogado» o «las Indias». El poema de Whitman, quizás porque también es extenso, es el que incluye de forma más prolija

y completa en su imaginiería los distintos órdenes y ritmos cíclico y dialéctico del triunfo (Anexo 1) de *lo románticamente ideal* por los que el hablante queda caracterizado.

En contraposición a los hablantes del desdoblado primer conjunto, los del segundo (Unidad 6) convocan *lo ideal* bajo el triunfo de lo demoníaco; sus acciones, pensamientos o emociones, actitud, *trayectoria* e imaginiería —entre otros elementos literarios— ponen de manifiesto una visión diametralmente opuesta al primero. Llevan a cabo empresas demoníacas o perciben mundos de pesadilla o terroríficos, tanto a nivel natural, individual, de pareja como social («Una rosa enferma»). Son, al igual que sus opuestos, emprendedores, pensadores, visionarios, profetas o adivinos, pero, de lo siniestro, del mal, de lo oculto; vinculan lo humano con lo demoníaco, con el abismo infernal. Es lógico que en el lado oscuro de *lo ideal* no sólo personajes sino la búsqueda, la imaginiería y el resto de elementos literarios que sirvieron en la configuración del triunfo del bien sirvan a la del mal, expresando ahora la visión opuesta, invertida o el lado oscuro de *lo ideal* en la que prevalecen todos aquellos aspectos del doble conjunto anterior en inversión. El hablante de «Una rosa enferma» da testimonio de que el gusano profane el lecho virginal de la rosa en un entorno natural, no de «jardín» o «huerto» maravilloso como en «Una rosa y Milton» o «Vida retirada» sino en el de «la tempestad que aulla» y en el que la «noche» es oscuridad; escenario éste en inversión de aquel del amado de «Noche oscura»; en el poema de Blake la «noche» es motivo de unión posesiva y profanadora de la «rosa» por parte del «gusano», en alusión simbólica a las relaciones amorosas («lecho [...] de gozo carmesí») humanas, diabólicas o «enfermizas»; relación que está en las antípodas de la de la pareja de «Noche oscura» «entre las azucenas olvidado». Estas imágenes de «gusano», «noche», «aullido», enfermedad, corrupción y sus equivalentes prevalecen como visión preponderante del mal sobre el bien porque el hablante así da cuenta de ello y porque también el resto de elementos tales como *trayectoria*, estructura, punto de vista, etcétera, se pliegan en el refuerzo de la experiencia ideal de lo siniestro, lo abismal, lo infernal en contraposición a la visión del conjunto precedente.

Además de ser caracterizado por la función que desempeñen los elementos literarios que sustentan su actitud, el hablante también puede serlo por las ideas o temas que subsumen esos mismos elementos. De hecho categorías como patrones, conjuntos y subconjuntos que forman el armazón de esta glosa están basadas en ideas provenientes de las múltiples actitudes; aunque las ideas no sean un rasgo tan concreto como lo son los elementos en los que se sustenta la actitud del hablante, sí sirven para caracterizarlo y éstas, subyacentes en sus acciones, preocupaciones y emociones, convertirse en temas caracterizadores de su actitud. La actitud heroica del hablante, pues, puede ser definida bajo una idea o **tema** con la cual también queda caracterizado. Como las actitudes que los elementos estructurales nos transmiten son diversas, las categorías o temas bajo las cuales pueden ser agrupados también lo son.

El tema o la imagen arquetípica más general de las obras en clave de **romance** es el *agón* o acción generada por el triunfo de la doble vertiente de *lo ideal*. Esta idea es muy general y se considera bajo modulaciones menos generales como las que dan lugar a variantes temáticas de esta idea en conjuntos, subconjuntos y fases. Así distinguimos, para establecerlos, actitudes que, sin dejar de ser *románticas*, modulaban temáticamente hacia la idea de lo nostálgico, lo utópico o demoníaco, calificando su actitud bajo la categoría temática de *románticamente* trágica, cómica o irónica. Entre el prolijo espectro de variaciones del tema troncal del *agón* tanto para textos narrativos como líricos, he aquí seis títulos que compendian los asuntos más destacables y que encabezan cada una de las seis Unidades o fases agrupadas en su doble vertiente: por un lado, en las imágenes arquetípicas respectivas del 'lugar



ideal aparte', de la 'vinculación de la vida humana a la naturaleza vivificadora', el del triunfo heroico de 'la búsqueda', el del 'poder de la inocencia' y el del mundo de la 'utopía' y, por el otro, en el título arquetípico del 'lado oscuro' de *lo ideal* para la sexta fase.

En la 1ª fase (Unidad 1), la imagen temática o arquetípica más recurrente que se quiere resaltar es la del 'mundo ideal aparte': un entorno cuyas características naturales y humanas tienen que ver con una concepción paradisíaca del advenimiento pristino de toda creación ideal bien distinta a la realidad de todos los días. Hôrai, en el texto del mismo título, es la imagen arquetípica de ese lugar ideal aparte como paraíso utópico. Una imagen natural y social expresada por Hôrai es semejante a la expresada por «palabra», «rosa» o «huerto» de los distintos textos líricos, pues todas ellas connotan esa armonía idílica del 'lugar ideal aparte'. Aunque esta imagen del lugar ideal aparte se destaca como preocupación principal del hablante en los textos de esta Unidad, al igual que el resto de imágenes, existe por expresión o implicación en cualquier otro texto de cualquier otra Unidad; sin embargo, es lógico que los textos elegidos para esta la destacasen de manera primordial, como confirma la elección de «Una rosa y Milton» y «En principio existía la palabra» en vez de «Lo fatal» o «Pongamos que hablo de Madrid».

Otro de los temas emergentes de las acciones, preocupaciones y sentir ideales del hablante *romántico* es el carácter vivificador del lugar ideal aparte del entorno especialmente natural. Por ello, entre las imágenes temáticas o arquetípicas posibles para la 2ª fase (Unidad 2), se ha elegido 'el mundo vivificador de la naturaleza' como definitorio de otro tipo de hablante *ideal*. Este deseo de vinculación a un entorno idílico (generalmente pastoril) que aparece en los textos narrativos de «*La mañana verde*» y «La tortuga gigante», tiene su correlato lírico en «Vida retirada»; el hablante alude al vivificante contacto con lo natural, lo «no aprendido», percibiendo también para la cultura un estado vivificante similar; aunque contrapone la civilización del «mundanal ruido» a ese estado idílico, no descarta incluir las ventajas urbanas y tecnológicas o artísticas de la cultura cuando éstas se integran con él de forma armónica; de aquí que el hablante ensalce, con su creación poética, el restablecimiento de vínculos armónicos no sólo con la naturaleza sino también con la cultura.

El estado de acción, preocupación o emoción del hablante con la imagen del viaje o la búsqueda de lo ideal es destacado como imagen o tema arquetípico en los textos de la 3ª fase. La consecución de esta búsqueda *ideal* se expresa parcial o totalmente en esa *trayectoria*: el «Romance del Infante Arnaldos» abarca sólo lo que podríamos considerar como el primer tramo, es decir, la llamada a la aventura del Infante; «Noche oscura», sin embargo, sí abarca los tres estadios principales de la *trayectoria* del viaje simbólico o mental hacia el objeto *ideal* de su búsqueda, con partida («salí»), pruebas («noche») y culminación o reconocimiento de lo ideal en la unión de «la amada en el amado» «entre las azucenas olvidado».

Para la 4ª fase (Unidad 4) se han elegido textos que pusiesen en evidencia el poder de la inocencia de la visión *ideal*. En la narración de *Beldad y Bestia* destaca ese poder creativo de la inocencia, capaz de transformar la Bestia en Beldad; en «El árbol de oro», el narrador-protagonista asume ese mismo poder cuando años después de la muerte de Ivo perpetúa esa capacidad creativa en la narración del propio relato. En el caso de la lírica, el hablante de «El tigre» percibe ese poder creativo de la inocencia más allá del paradójico enigma que entraña la dual naturaleza de todo lo que existe; interrogándose sobre el misterioso poder de la creación que creó al tigre y al cordero, reaviva el «fulgor ardiente, / en los bosques de la noche» de su imaginación, poder con el que penetra más allá del mero entendimiento de la experiencia ordinaria, y

en el ámbito poderoso de la inocencia que otorga a la existencia un significado futuro de esperanza y optimismo resaltado en los textos de la siguiente fase.

Aunque todas las imágenes arquetípicas ideales del 'lugar aparte', del objeto ideal de 'la búsqueda' o del 'poder de la inocencia' son todas sinónimas y aparecen en todos los textos, la de 'utopía ideal', que también lo es, se resalta en la 5ª fase (Unidad 5). A diferencia del utópico 'lugar aparte' de la arcádica segunda fase, ésta utopía no es la proyectada por el hablante hacia un pasado de edad dorada añorado sino hacia un futuro *románticamente* esperanzado. El hablante de «Navega a las Indias», afianzado en las conquistas pasadas y presentes ya realizadas, proyecta esa utopía imaginable y posible que integra a toda la comunidad humana esperanzada en una nueva aldea global *ideal*. Visión social utópica que también las gentes del pueblo «El ahogado más hermoso del mundo» llegan a percibir al tomar conciencia de la posibilidad de un entorno mejor para su existencia ahogada y baldía en la que había caído su «ahogado» entorno natural y social. Esta imagen de utopía aunque asume los poderes ideales naturales vivificadores de la 2ª fase, hace, sobre todo, que destaquen por encima de ellos los tecnológicos de la gran urbe donde diseñadores, artistas, arquitectos y obreros dan sentido pleno a todo esfuerzo humano, concibiendo entornos baldíos en jardines, la piedra bruta en calzadas o edificios y originando todo tipo de saberes y oficios que la aldea global o Jerusalén terráquea de Whitman corporifica y de la que el hablante *romántico* es venturo perceptor y proclamador.

La imagen o tema arquetípico que se ha querido resaltar en la 6ª fase (Unidad 6) es el triunfo del lado oscuro de lo ideal caracterizado por todas aquellas imágenes arquetípicas *ideales* de las fases del doble conjunto precedente, opuestas o en inversión. «Una rosa enferma» es paradigmático en este sentido; inversamente a como sucede en «Una rosa y Milton» (Unidad 1) el poder de la figura central, el 'gusano', domina *idealmente* la figura ideal de la 'rosa'; la imagen del 'lugar aparte' es correlato del de la 1ª fase pero en su inversión de *locus terribilis*. Las acciones, preocupaciones o sentir del hablante de esta fase es testigo de esta inversión en la que el mal, la pesadilla o el terror *ideal* predominan. Al igual que en los textos narrativos de *Frankenstein*, «La sabana», «El monte de las ánimas» y «El joven Goodman Brown», los elementos literarios de los poéticos dan también cuenta de esta inversión. El personaje principal es el antagonista en la figura de vampírico «gusano», bruja, mujer fatal u otros congéneres; el entorno natural de bosque, urbano o doméstico o corporal es terrorífico o alienante; el viaje es un descenso a los recónditos abismos de la pérdida de la identidad, de la disolución. Todos los elementos literarios sustentan esta visión del triunfo ideal del mal sobre el bien, en demoníaca *parodia* o inversión de *lo ideal*.

b) Si bien tanto el hablante *romántico*, como el de la comedia, buscan resoluciones en el orden ideal o imaginativo del deseo y del triunfo de la inocencia incluso cuando ésta sea vista desde el lado oscuro o *irónico* del *ideal*, el hablante trágico y el satírico/*irónico*, en contraposición a ellos, se circunscribe al mundo de la pérdida de la inocencia o a la experiencia de las limitaciones naturales y sociales de la realidad. Dentro de este ámbito, y a diferencia del satírico/*irónico*, el hablante trágico sufre esta situación existencial de separación de lo ideal con mayor o menor grado de consciencia, dignidad y/o heroicidad lo que nos sirve para establecer dos conjuntos; uno para aquéllos que, dentro de las limitaciones trágicas, destacan por su mayor esfuerzo heroico en afirmar su consciencia o dignidad, conjunto considerado de subtonalidad *romántica*; y otro para aquellos hablantes que atenazados y lastrados por las circunstancias, reflejan un estado precisamente alejado o inverso a lo ideal en su conocimiento, dignidad o heroicidad y, por tanto, de subtonalidad *irónica*. En la actitud



del hablante de «No mármol, no de reyes áureos monumentos» y en la de «Tú eras el huracán» se pueden constatar estas posiciones respectivas de cada conjunto. A los hablantes del primer conjunto se dedican las tres primeras fases, Unidades 7, 8 y 9, y a los del segundo las tres subsiguientes, Unidades 10, 11 y 12.

En esa agónica situación existencial, los hablantes del primer conjunto intentan testimoniar, comprender, adaptarse, protestar, reconciliarse, en suma, aceptar de forma heroica y responsable su situación humana y hacerla más compatible con deseos ideales, lo que les confiere admiración y dignidad en distintos grados y maneras. En «Cazador», por ejemplo, la voz poética en 3ª persona hace que resalte la masacre y destrucción de todos los atributos ideales de inocencia, dignidad, belleza que la vulnerabilidad de las palomas representa, manifestando con ello lo lamentable de tal pérdida. También el hablante de «Insomnio» denuncia con coraje airado el despilfarrado potencial de la vida humana y social. Valiente y positiva es la reafirmación, a pesar de las dificultades, en la existencia por parte del hablante de «Fe de vida». El deseo de reconciliación frente a la separación y al remordimiento lleva al hablante de «Perdón» a suplicar perdón. Igualmente *romántico* es el esfuerzo y sacrificio del hablante trágico de «No mármol, no de reyes áureos monumentos» al dar significado a la destrucción del paso del tiempo en reivindicar la perpetuidad de lo idealmente cantado; también lo es el sufrir del hablante de «Malestar y la noche» ante el dolor que le atenaza y con el que intenta conseguir la articulación de su sentir trágico tan misterioso como el redentor canto del abejaruco con el cual finalmente se identifica. Actitud ésta similar por lo enigmático a la del hablante de «El tigre» pero en modulación trágica y no ideal. El grado más *romántico* de este conjunto trágico corresponde, sin embargo, a los hablantes de la fase más normativa, es decir, la Unidad 9, para la que se ha seleccionado «La última vez que florecieron las lilas en el huerto»: su hablante consigue rescatar con su canto elegíaco la figura ideal truncada, identificándola, entre otras, con imágenes cíclicas de renovación y belleza como son las lilas primaverales que siempre florecerán, vivificadoramente asociadas a la figura truncada, en cada aniversario, rememoración similar a la figura de Milton en «Una rosa y Milton», si bien de tonalidad principal trágica y no *romántica* como sucede en el poema de Borges.

El hablante *románticamente* trágico asume el valor humano de una individualidad —la suya, la de su amada, la de cualquier otro ser o comunidad humana o la de la misma palabra— de las que se considera digno portavoz; con su actitud heroica de entrega y sacrificio a estos valores, denuncia o protesta, busca hacer compatible los deseos ideales desde las limitaciones humanas de la vida real, lo que le hace merecedor del triunfo en la derrota. Su sentido del sacrificio para que la vida continúe le permite transformar en conocimiento el sufrimiento, la culpa en perdón, lo temporal en inmortalidad, dando así sentido a la existencia, al compromiso, a la reconciliación o a la responsabilidad y dignificando con ello la situación humana tal y como sucede en «No mármol, no de reyes áureos monumentos» en el que se perpetúa la belleza de la víctima a través de la palabra al argumentar que no perecerá mientras el poema en el que es mencionada sobreviva.

Esta actitud heroica en defensa de lo humano revela su preocupación por la destrucción de lo bello y la pérdida de la inocencia o el amor, y entiende lo universal desde lo particular, desde la experiencia de este mundo existencial que rehúsa abandonar por el estado ideal de otros mundos superiores y más satisfactorios. Intenta así contrarrestar la tragedia de caída, pérdida y muerte con el reconocimiento de la inocencia, la belleza y el coraje mortales del ser inocente, bello, pacífico y vulnerable, cualidades que potencia la repulsa, protesta o denuncia de la masacre de lo ideal y

la búsqueda de su reparación. En «La última vez que florecieron las lilas», los órdenes, ciclos y tensión dialéctica de las imágenes expresan los poderes más *románticos* frente al hecho ineludible de la pérdida y a través de ellas se asocia la figura truncada a los ciclos naturales revitalizadores con los que restaura el orden ideal. Las lilas primaverales rebrotan, la estrella caída vuelve a resplandecer en el firmamento y en el canto del tordo identificado con el canto del hablante, que a lo largo del cortejo fúnebre no cesan en su elegía, restablecen la figura deseada en «segura trinidad». El hablante rescata así, no sólo con las imágenes cíclicas sino también con las dialécticas, el valor y la dignidad del ser humano caído que inmortaliza en su canto.

A medida que los poderes heroicos del hablante trágico en su reparación del ideal vulnerado disminuyen, su capacidad de sacrificio y visión para paliar la situación de sometimiento e impotencia es cada vez más gravosa ante las leyes impersonales y las realidades irrecusables y su vida se enmaraña cada vez más en limitaciones, impotencias y fatalidades en ese entramado oscuro del destino, se hace más ostensible la falla notoria de su dignidad; su actitud trágica deja de ser *romántica* para convertirse en *irónica*, actitud ésta característica de los hablantes del segundo conjunto y consecuencia y reflejo de todo tipo de desventajas naturales, psicológicas, mentales, sociales o cósmicas y del enmarañamiento en las limitaciones, impotencias y fatalidades de ese entramado oscuro del destino en el que, cada vez más, su existencia está inmersa.

Al igual que para los demás tipos de hablantes, son los elementos literarios como imaginaria, *trayectoria*, etcétera, los que van dando cuenta y corroborando esa tonalidad trágico-*irónica* de su actitud. La imaginaria es, tanto en su vertiente cíclica como dialéctica, de frustración e impotencia. Aunque haya imágenes de fuerza y movimiento como en el caso de «Canción de jinete» por llegar a Córdoba, en ellas predomina la constricción final que deniega paradójicamente la posibilidad de la realización del deseo de llegar a Córdoba, para siempre «lejana y sola». Las imágenes de confrontación dominan la escena trágica de impotencia en «Tú eras el huracán», y que se resumen por parte del hablante en la obsesiva y compulsiva reiteración de «no pudo ser». En «Sorpresa», el protagonista, anónimo, yace muerto en la calle con un puñal en el pecho, junto a una farola, al temblor del amanecer, imagen que hace irremisibles e incomprensibles la causa y el resultado del fatal destino. La falta de conocimiento o percepción de los muros han atrapado fatalmente al hablante de «Murallas». La no correspondencia o reconocimiento al sentir del hablante en «Se equivocó la paloma» prolonga indefinidamente la separación de la pareja del objeto al que iban dirigidos sus sentimientos. El paso del tiempo ha dado al traste con los deseos de inmortalidad de Ozymandias, haciendo añicos las pretensiones del poderoso rey en perpetuarse en la viva estampa de su estatua, ahora destrozada en medio de la inmensidad de la arena del desierto. El pavor del hablante de «Lo fatal» se agudiza ante el ciclo ineludible del existir.

No sólo su limitado poder ideal y la imaginaria sino también la *trayectoria* que las acciones, pensamientos y sentimientos proyectan las actitudes de estos hablantes revela su atrapamiento en el oscuro entramado del destino, cada vez más acentuado por el mundo irónico de la frustración y del absurdo al que descienden. En estas fases *irónicas* de descenso, ninguna esperanza redime la pérdida; sin embargo, aunque el grado de dignidad de la víctima queda reducido a mínimos con relación a los hablantes de la tragedia *romántica*, esta dignidad nunca desaparece totalmente como sucede en las fases de la ironía trágica. El desamparo del yaciente protagonista de «Sorpresa» tiene clavado el puñal en el pecho, lo que confiere un cierto status de dignidad. En la última y más *irónica* de

las fases, el hablante, sea o no consciente del horror y pánico indecibles de estar atrapado en la fatalidad, se alza, a su favor, el tozudo, anónimo e impasible universo que le abruma. Ni siquiera el incremento de lo humillante, inhumano y absurdo del entorno le hacen perder ese reducto mínimo de dignidad al hablante de «A mi buitro»; su deseo de que la muerte ponga fin a su insostenible padecer, no entraña necesariamente la pérdida total de su dignidad, como tampoco esa su retorcida 'venganza' de contemplarse a sí mismo como chivo expiatorio devorado por ese buitro que corroe su ego y con él —tal y como el mismo espera— también su frustración, desesperación y sufrimiento insostenibles.

No sólo los elementos revelan las acciones, preocupaciones y sentimientos del hablante trágico sino que responden a la idea o tema general del *páthos* o sufrimiento, tema troncal de la tragedia, en sus variantes temáticas más específicas de dos conjuntos de tres fases cada uno. En el primer conjunto, dada la actitud *romántica* del hablante frente al sufrimiento por la pérdida de lo ideal y su esforzada restauración, se origina una temática en torno a la reparación de la pérdida de lo ideal mediante la protesta, la aceptación, la búsqueda de la trascendencia en la fama, el sacrificio, el amor, la muerte, la inmortalidad o el valor; el sufrimiento se torna en entendimiento, las limitaciones que la vida real impone a los deseos del ser humano se intentan superar aceptando el mundo de la experiencia, el sufrimiento, la separación, la mortalidad, el trabajo, el crimen, el inexorable paso del tiempo, la decepción, la traición, la ansiedad, la guerra u otros males similares; surgen también las paradojas de su existencia frente lo ideal.

También el segundo conjunto ofrece una temática en torno al *páthos* no menos prolífica. Toda ella menos *ideal* y mucho más *irónica*; la impotencia, la venganza, el orgullo, el pavor, la inquina o la postración se agravan hasta una situación tan insostenible que, finalmente, se deseará la muerte como única solución a tanto sufrimiento. La resistencia pasiva, la resignación, frustración, impotencia, desesperación u horror son paleativos en las antipodas de la sana rabia, la rebeldía o la ira del conjunto precedente; las circunstancias no permiten estar preocupado por la destrucción de lo bello, el amor o la inmortalidad. El deterioro y la indiferencia y la merma de la dignidad imperan.

Categorizar bajo seis modulaciones o fases temáticas --tres para cada conjunto-- el prolífico espectro temático de la actitud del hablante trágico, parece reduccionista. No obstante, y en ese afán de buscar correlaciones entre narrativa y lírica, he aquí los títulos temáticos de encabezamiento a cada una de las seis Unidades o fases que compendian y articulan estas variantes temáticas del tema troncal del *páthos* tanto para textos narrativos como líricos: 'vulnerabilidad de lo ideal', 'pérdida del paraíso' y 'sacrificio propiciatorio' para cada una de las fases del primero conjunto, e 'imposibilidad de la inocencia', 'oscuro entramado del destino' y 'círculo de horror y pánico' para las otras tres del segundo conjunto.

El tema o imagen arquetípica elegida entre las sobresalientes de la actitud del hablante para la 1ª fase (Unidad 7) está la de la vulnerabilidad de lo bello y lo inocente de cosas y seres. El héroe, digno e inocente, situado en el mundo de la realidad se convierte en vulnerable, y es implacablemente destruido por ella como sucede con las palomas de «Cazador». El hablante de «Cazador» es testigo de esta belleza e inocencia masacradas. La vulnerabilidad del héroe frente a las fuerzas que le destruyen tiene su correlato narrativo en la historia de Acteón, arquetipo clásico más representativo: un hombre, joven, hermoso, valiente e inocente acosado y destruido. No hay orden moral satisfactorio que explique todo lo que se desearía comprender. Decir que las palomas no debían haber pasado por allí es irrelevante.

Fuera del mundo ideal, el protagonista está simplemente a merced de la realidad y sufre la retribución (némesis) o venganza de lo impredecible e impensable de las circunstancias existenciales.

Entre las imágenes temáticas posibles para una 2ª fase (Unidad 8) se ha elegido la de la pérdida de la inocencia en algunas de sus múltiples variaciones. El héroe se adentra en el mundo de la experiencia. Su pérdida de inocencia o paso a la experiencia es tan inevitable como necesaria. A diferencia de la fase anterior, el héroe empieza a ser víctima a causa de alguna toma de decisión por su parte. El ser humano es presentado como responsable de sus propios actos. La historia de Adán y Eva es el arquetipo de obligada referencia. La historia bíblica de la pérdida del paraíso hace hincapié en la libertad humana para elegir. El hablante trata de aceptar y comprender su situación fuera del mundo ideal. Asume la pérdida con responsabilidad. Sus acciones, su deseo de conocer, su falta de experiencia, su ingenuidad despiertan en nosotros miedo, compasión y simpatía. Sobre todo, cuando busca por sí mismo la recuperación o reparación de la pérdida del ideal. Los aspectos bajo los que se presentan son múltiples y tienen que ver con la dificultad de adaptación del hombre al mundo de la experiencia: puede protestar como en «Insomnio», sentir la necesidad de pedir disculpas como en «Perdón» o de afirmar su existencia en un acto positivo como en «Fe de vida». Todo ello tiene que ver con la adaptación del hombre al mundo de la experiencia y del descubrimiento de la mortalidad, el trabajo, el crimen, el inexorable paso del tiempo, la decepción, la traición, la ansiedad y la guerra.

El sentimiento de pérdida de lo ideal despierta en la actitud del hablante el deseo de reconciliación y de sacrificio humano voluntario que se convierte en la imagen arquetípica importante y por ellos es elegida para la 3ª fase (Unidad 9): el héroe se sacrifica por causas dignas y nobles hasta entregar su propia vida. Este sacrificio atañe generalmente a una individualidad, mientras la ganancia se distribuye entre una comunidad. Es la paradoja del triunfo en la derrota o la gloria por y para el *ideal*. El sacrificio puede tener beneficios muy diversos, entre los que destaca el de purificar o redimir las culpas a los que permanecen. Las figuras de Osiris, Prometeo y Cristo son los prototipos clásicos. En la vida diaria tenemos figuras como Martin Luther King o Malcolm X que, entre muchas otras, han adquirido la misma significación. La *Antología* considera este arquetipo con figuras como la de Phoenix Jackson en «Sendero trillado», la cual entrega todo su esfuerzo a la curación de su nieto enfermo incluso a una edad cercana a la muerte. El texto lírico que mejor expresa esta imagen arquetípica es «La última vez que florecieron la lilas en el huerto». La tragedia del sacrificio *voluntario* da cuenta del coraje y la generosidad, la grandeza y el poder del héroe que entrega su vida por los otros. La victoria de la víctima vive en las mentes y los corazones de aquéllos que son inspirados y redimidos por su ejemplo. El héroe se inmortaliza y continúa ejerciendo una influencia salvadora después de su muerte. Este sacrificio voluntario del héroe en aras del ideal pone de relieve el aspecto *romántico* de la tragedia cuyo héroe es capaz de grandes y nobles tareas: encara sus limitaciones de poder con el fin de acercarse *lo ideal* al mundo caído de la existencia, enfrentándose a fuerzas inmensas y misteriosas superiores a él y esforzándose en mantener una actitud heroica, incluso a costa de su muerte, frente a la implacable persistencia del destino en denegarle el triunfo, en ese sacrificio, el héroe restablece los valores *ideales* de un orden moral o social «de-sequilibrado», inhumano o injusto.

En la 4ª fase (Unidad 10) comienzan las fases *irónicas* que marcan un alejamiento gradual de la fase normativa anterior, la más *romántica* de la tragedia, y el

descenso hacia su opuesto, la ausencia o la inversión de lo *ideal*, la tragedia *irónica*. Las fallas del hablante se hacen más y más obvias en su comportamiento. Entre todas esas imágenes arquetípicas está la de la confrontación a causa del orgullo. En la repetición del hablante de «Tú eras el huracán» «no pudo ser», percibimos que esta constatación de su fracaso amoroso se debe a que nadie en la pareja parece haber cedido en su orgullo con lo que se perpetúa la confrontación. Esta imagen de trágica confrontación no sólo se circunscribe al ámbito de esta fase sino que puede, estar presente con mayor o menor presencia, en otros ámbitos o fases de éste o cualquiera de los otros tres patrones.

Entre las imágenes arquetípicas posibles para la 5ª fase (Unidad 11) se destaca la del entramado oscuro del destino a medida que se intensifica en la tragedia *irónica* con cierta peculiaridad. Algunas de sus múltiples manifestaciones son la pérdida de dirección o la falta de conocimiento. En el poema de «Se equivocó la paloma» ambas están presentes, sobre todo, la primera. La falta de conocimiento es más palpable en las pretensiones de inmortalidad de Ozymandias. En los textos narrativos se evidenciaba en la tozudez de Emilia Grierson en «Una rosa para Emilia», o las infundadas ilusiones de Matilde en «El collar» o en la oscura soledad del protagonista de «Un lugar limpio y bien iluminado».

En la 6ª fase (Unidad 12), la fase más *irónica* de la tragedia, la imagen del círculo de horror y pánico toma preponderancia. La frustración, desesperación e impotencia del hablante del poema «Lo fatal» percibe esa fatalidad de forma pavorosa y su dignidad está bajo mínimos. Los poderes que operan por encima y más allá de los asuntos humanos parecen en suma crueles e inhumanos; las cuestiones metafísicas o teológicas acerca del significado de la existencia de «Una imagen divina» o «A mi buitro» o del sentir del castigo excesivo del hablante de «Hombre» son agonías insostenibles frente a un universo impasible, inexorable e inescrutable, entorno de horror y pánico. La disparidad entre la terrible situación de los protagonistas y los poderes causantes de esos sufrimientos insostenibles es tal que no procede pasar un simple juicio moral en tales circunstancias sino sentir la piedad y el temor de su preponderancia. También en los textos narrativos ocurre otro tanto. El caso del protagonista de «La excavación», tratando de cavar frenéticamente el túnel por debajo del río en busca de su libertad de la prisión, está cavando su propia fosa; no se da cuenta — por la falta de oxígeno en el túnel— de que la humedad que siente en sus dedos no procede del agua del río, sino de la sangre de sus heridas. El niño sordomudo de «Chickamauga» vuelve a casa para encontrar a su madre destrozada por un obús; horror *indecible*.

El hablante de la tragedia por mucho que descienda a situaciones *irónicas* de frustración, siempre retiene un mínimo de dignidad humana. Si no fuese así su situación pasaría a pertenecer a la *ironía* trágica de las Unidades 16, 17 y 18, no a la tragedia *irónica* de las Unidades 10, 11 y 12. El hecho de que el protagonista «muerto» del poema de García Lorca, «Sorpresa» (Unidad 10), tenga clavado «un puñal en el pecho», un espacio noble, contribuye a que su tragedia *irónica* no se convierta en *ironía* trágica, en la que los personajes han perdido la dignidad. En la tragedia *irónica*, incluso cuando esté perdida toda esperanza, el héroe retiene cierta dignidad humana. Cuando el sufrimiento se hace tan insostenible, no viene a cuento el preguntarse si la vida es preferible a la muerte sino protestar desgarradamente como lo hace el hablante de «Hombre». Tampoco el hablante de «A mi buitro» la pierde totalmente aunque desee presenciar, la destrucción de su ego; esta actitud puede muy bien ser el último reducto de su dignidad, su deseo de ver, cuanto antes, el fin a un padecimiento agónico insostenible. Si su actitud se con-

siderase carente de toda dignidad, pasaría a formar parte de la tonalidad de la *ironía* trágica. En este punto se entra en el cuadrante de esa circunferencia hipotética de la búsqueda de la identidad representada por el Anexo 1 está bajo mínimos en relación con los otros tres patrones. La deshumanización y el caos imperan.

c) Los hablantes *satírico/irónicos* se distinguen porque en su forma de actuar, pensar y sentir, ponen de manifiesto algún tipo de servidumbre que es crítica, parodia o inversión de algún supuesto o explicitado ideal, a veces expresado en forma de moraleja. No todos los hablantes *satíricos*, sin embargo, expresan de igual forma esa servidumbre, por lo que se pueden establecer dos conjuntos: uno para aquéllos que satirizan en tono agudo y con relación a criterios morales ideales obvios con los que se contrasta la realidad satirizada y otro para aquéllos cuyo **tono**, en vez de agudo, es patético y el objeto de ataque, en vez de explícito, está sesgado. En la fábula de Esopo se parodia el esfuerzo heroico que requeriría la Zorra para alcanzar las uvas, evitado por ésta con la excusa justificadora de todos consabida. No hay nada patético en la explicación de la zorra pero sí en la del hablante de «Pongamos que hablo de Madrid», cuando sumido en un entorno alienante, baldío, inhóspito e inerte declara preferir permanecer en él cuando muera. Ambas actitudes dan cuenta no sólo de lo lejos que sus vidas quedan del ideal, sino también de la burlona despreocupación del primero frente a la patética alienación del segundo. Aunque uno y otro estén en el ámbito de la experiencia no idealizada, dadas estas diferencias señaladas en la parodia de lo ideal y de lo trágico respectivamente, los hablantes del primer conjunto son denominados *satíricos* y los del segundo conjunto *irónicos*, estableciéndose así un espectro que va de la farsa *satírica* a la patética; de lo *satíricamente cómico* de «La Zorra y las uvas», «Los intranquilos», «*De vita beata*» o «El Fablistanón» (Unidades 13, 14 y 15) a lo *irónicamente trágico* de «Oí zumbiar una mosca», «Pongamos que hablo de Madrid» o «La Calle» (Unidades 16, 17 y 18).

Por lo que al hablante *satírico* del primer conjunto se refiere, los recursos con los que da expresión a esa servidumbre, además de los elementos literarios, están el humor agudo, la fantasía, el realismo, la mordacidad, la provocación, la *ironía*, la caricatura, la hipérbole, la parodia o la inversión. Con cualquiera de ellos o en su combinación se critican, atacan o censuran defectos, vicios o debilidades, y se ponen de relieve lacras, contradicciones, incongruencias y absurdos que dan cuenta de esa servidumbre a las antípodas de lo ideal. Dependiendo, pues, del criterio moral ideal asumido en el ataque, relativamente fácil de imaginar el uso de recursos y el tono puede ir de la comicidad *satírica* más suave a la *ironía* más mordaz, de la diversión al desprecio, de la burla al sarcasmo o la provocación más inmoral, siempre sin dejar de parodiar, ridiculizar, fustigar, en suma, presentar en inversión lo *romántico*, lo trágico o lo *cómico* de los otros tres tipos de hablantes.

Además de los recursos, son, sobre todo, los elementos literarios los que ponen de relieve esa actitud *satírica* de inversión de lo ideal; así pues, la imaginación, la disposición estructural, la **trayectoria** de los acontecimientos o el jaez de los personajes.

La **imaginación** que secunda la actitud *satírica* del hablante, tanto en su aspecto cíclico como dialéctico, es inversión paródica del *romance*, la tragedia y la *comedia*. En la imaginación predomina lo feo, baldío y absurdo frente a lo bello, fértil o significativo del mundo ideal; la comparación de la imaginación de «Vida retirada» (Unidad 2) con «*De vita beata*» (Unidad 14) deja bien patente la contrapuesta visión de sus hablantes; no sólo al afirmar el hablante de «*De vita beata*» que no hay lugar ameno ni arte armónico sino que, contrariamente al hablante de «Vida retirada» en la fe en sí mismo y en su visión ideal, el de «*De vita beata*» parodia ese lugar ameno, se ríe de él, de sí mis-

mo e incluso de toda su propia visión *irónica* de lo ideal.

En donde el protagonista *romántico* manifiesta poderes y cualidades heroicas, el trágico hace frente a adversidades o el de la *comedia* despliega toda su energía para conocerse a sí mismo, ser reconocido socialmente y renovar la vida social, el protagonista o antihéroe de la sátira se hará notar, como acabamos de ver por la *trayectoria* y la imaginación con el de «*De vita beata*», por marcas invertidas de ellos; su búsqueda es evitada, equivocada, desprovista de un objetivo ideal o si lo hubiere puesto en solfa; la Zorra y 'los intranquilos' evitan la lucha y el conflicto con su indolencia; no son héroes dispuestos a vencer las pruebas como los del *romance*, a afirmar el valor del sufrimiento como en los de la tragedia o a renovar y celebrar la vida en sociedad como los de la *comedia*, sino todo lo opuesto.

Por lo que a la *trayectoria* se refiere, si el sentido argumental de la *comedia* va de la adversidad a la prosperidad, el de la tragedia de la prosperidad a la catástrofe y en el *romance* la dialéctica clara entre el bien y el mal acaba con el triunfo de uno sobre otro, en la sátira ocurre todo lo paródicamente posible a estas tres visiones. Su razón interna es no tener ninguna, por lo que las fases han de establecerse en torno a esa farragosa miscelánea satírica más sobresaliente en los textos elegidos, tales como ciertas inversiones arquetípicas de los otros tres patrones, especialmente, las convenciones literarias del *romance*. La Zorra de la fábula de Esopo es claro exponente de la inversión heroica de cualquier protagonista *romántico* y el hablante de «*De vita beata*» la inversión del de «Vida retirada».

La disposición estructural y la *trayectoria* de los acontecimientos, sentimientos o pensamientos redundan en yuxtaposiciones inconexas, en desorden, incongruencia, en suma, *desestructuración*. Ello da origen a una miscelánea de preocupaciones temáticas, resultantes del farragoso y persistente ataque satírico cuya *trayectoria* más que una progresión sistemática es el resultado de la parodia o inversión de los distintos aspectos del *romance*, la tragedia o la *comedia* es persistencia en el fárrago satírico. Por lo general, más que desarrollo hay un hacer trizas una y otra vez uno de los variados temas de ataque determinados sin una línea progresiva hacia un clímax o desenlace, y dándose por finalizada en cualquier momento, del devenir satírico. Este el carácter misceláneo refleja, tanto en la sátira como la *ironía* el tema general de el desmembramiento en múltiples aspectos temáticos dependiendo de cuáles sean los objeto de ataque en las que parezca centrarse cada texto.

Dado que la sátira parodia lo bello, puro y creativo del *romance* y la *comedia*, los textos de la primera fase o Unidad 13 hacen hincapié en los aspectos invertidos de esta temática bajo el título de lo 'feo, engañoso y ridículo'. Engañosa es la picardía del protagonista de «La zorra y las uvas» quien nada hace por alcanzar las uvas, justificando esta indolencia con un «están verdes»; lejos queda esta falta de valor heroico de la del hablante de «En principio existía la palabra» de la pícaro sentencia autojustificadora de la Zorra. Engañosa picardía que aparece igualmente en narraciones como «Sociedad anónima», *El traje nuevo del Emperador*, «La muerte y el caballero», «La tumba de Alí-Bellús» o «El reclamo».

En los textos de la Unidad 14 se resalta la figura del hablante antihéroe que no por ello deja de poner en solfa dogmas, o convenciones naturales, sociales o artísticas. El hablante de «*De vita beata*» lo hace parodiando el (im)posible lugar ameno, inversión prototípica del de «Vida retirada». El bienestar o cualquier otra ortodoxia de beatitud o mansedumbre justificadoras a su indolencia también se ponen en cuestión tanto en «Los intranquilos» como en «Juan manso»; la incapacidad del maestro como guía en la fábula de «*El maestro y el discípulo*» para

instruir sabiamente al discípulo y también de la incompetencia de éste en el ejercicio errante y errado de su devenir, son ambas figuras en inversión de las ideales del *romance*, entre otras convenciones similares parodiadas por los textos de esta misma Unidad.

Con los textos de la Unidad 15, se ha querido presentar esa imagen arquetípica de un mundo al revés en el que hablante parodia todos aquellos criterios, dogmas o convenciones sobre los que se asienta toda sociedad y cultura, utilizando todo tipo de recursos tales como diversión, fantasía, provocación, desprecio, indignación, burla, humor o ironía. Así, las convenciones sociales y el sentido común que pasan por hechos consumados sucumben bajo el ataque de la fantasía no sólo en «El fablistanón» sino también en textos narrativos como «La niña y el lobo», «Un señor muy viejo con unas alas enormes» o «No hay que complicar la felicidad». «Una modesta proposición» de Jonathan Swift, reseñado en las lecturas complementarias pero, dada su extensión, no antologado, es el poema que compendia de forma más cabal todos los aspectos satíricos de la imagen arquetípica de este conjunto, amén de la mayor parte de la obra poética de Quevedo.

El hablante *irónico* del segundo conjunto, al igual que el satírico, pertenecen al ámbito de la experiencia no *idealizada*, pero en vez de parodiar el mundo del deseo y la inocencia ideales del *romance* y la *comedia*, parodian, sobre todo, el sufrimiento y la dignidad de la tragedia. Solapan la actitud de diversión, fantasía, provocación, desprecio, indignación, burla, humor e ironía en su ataque, y se concentran en la servidumbre más radical, amarga, patética y alienante. Su objeto de ataque, contrariamente a la sátira, es indirecto, sesgado, solapado, ocultado y el criterio moral está en suspensión como puede comprobarse en textos como «Oí zumbar una Mosca — cuando morí» (Unidad 16). En éste como en todos los poemas en clave de *ironía*, el hablante no se mueve por los motivos didáctico-morales tan obvios para el satírico; su criterio ideal subsumido no está claro o es difícil deducir cuál pueda ser el objeto de ataque principal con lo que el lector se ve obligado a suplir cuál pueda ser ese ideal perdido si no recurre imaginativamente a contrastar con qué imagen arquetípica de las otras tres visiones puede estar en inversión y es causa de esa patética *ironía*.

En la emoción que deja la estela de la *trayectoria* del protagonista de un texto en el modo *irónico* se percibe, sobre todo, la parodia de la tragedia; aunque también parodie la heroicidad *romántica* y la celebración de la *comedia*. El hablante de «Pongamos que hablo de Madrid» nada hace por salir de ese entorno alienante excepto quedarse en él de forma indolente hasta que la muerte le llegue; parece incapaz de distinguir consecuentemente la diferencia entre cielo e infierno y, aunque su entorno es infernal no muestra la conciencia o la que-rencia de un entorno que le redimida de la esterilidad que le atrapa fatalmente, máxime cuando lo ve como normal y 'en él quiere quedarse'. Esta actitud refleja y le sume más si cabe en la disolución, la consunción, el acabamiento y la desintegración típica de los hablantes *irónicos*. Estela que pertenece a la *trayectoria* de la búsqueda equivocada, laberíntica o alienada que tan puntualmente ejecuta el hablante de «La calle» (Unidad 18).

En donde el hablante *romántico* manifiesta poderes y cualidades en hacer triunfar lo ideal, el trágico sufre y hace frente a adversidades y limitaciones o el de la *comedia* despliega toda su energía para conocerse a sí mismo, ser reconocido socialmente y renovar la vida social, el hablante de la *ironía* quedará configurado por rasgos invertidos de todos ellos, en especial los del trágico. Pero en especial, el personaje protagonista, si lo hubiere, más que antihéroe, que también, es un chivo

expiatorio de sus propios pensamientos, sentimientos y acciones. El hablante de «Pongamos que hablo de Madrid» renuncia a volver al lugar ideal o «sur donde nació»; el de «La calle» pasa de supuesto perseguido a inexistente perseguidor de «nadie». A diferencia del héroe trágico, es víctima de un sacrificio físico o moral que no beneficia a nada ni a nadie, un sacrificio inútil.

Al igual que el personaje principal, los personajes secundarios que rodean esa figura central son igualmente inversiones de los personajes secundarios de los otros tres patrones. Abundan, en variopinta calaña, torturadores y verdugos: todos seres de abjecta moral. Las figuras femeninas también son lamentables inversiones de expectantes princesas del *romance*; en el modo *irónico* «las niñas ya no quieren ser princesas» según «Pongamos que hablo de Madrid».

En lo concerniente a la *imaginiería*, tanto en su aspecto cíclico como dialéctico, ésta también contribuye a caracterizar al hablante *irónico*. Para constatar esta inversión con relación a la de los otros patrones sólo hay que echar un vistazo a la función de la imaginiería de cualquier de los otros tres hablantes como la de «Vida retirada» (Unidad 2) y compararla con la de «Pongamos que hablo de Madrid» (Unidad 17). Si, por ejemplo, de entre todas sus categorías y órdenes de imaginiería tomamos la animal, constatamos que los pájaros de «Pongamos que hablo de Madrid» van al psiquiatra, mientras que los de «Vida retirada» emiten un «cantar suave, no aprendido» propios de un entorno armónico sin el dislocamiento del mundo natural que supone que los pájaros tengan que ir al psiquiatra, y así sucesivamente para el resto de imágenes predominantes del resto de órdenes. El *escenario* configurado por ellas es baldío, inhóspito, corrompido, laberíntico, hostil, destructivo, deshumanizado, alienante. Se tiende a calificarlo de *real* en contraposición al mundo ideal. Este mismo tipo de escenario aparece en los textos de los otros tres patrones pero en un segundo plano como sucede con «mundanal ruido» de «Vida retirada». En el patrón *irónico*, la imaginiería predominante es la de ciudades oscuras y laberínticas, bosques tenebrosos y terroríficos o lugares de similares características. Con este mismo significado de esterilidad opera el escenario temporal. El tiempo, si progresa, lo hace hacia la nada, lo incierto, lo apocalípticamente destructivo, la entropía. Incluso el soporte lingüístico o el significado semántico pueden llegar a reflejar a veces esta desintegración, cosificación o incomunicación o, en términos de *trayectoria* temporal, hacia la disolución, consunción, acabamiento, desintegración.

El resto de elementos también contribuye, en vena similar, a dar cohesión a ese tono de desasosiego, desarraigo, servidumbre, paranoia, horror del caos, la incoherencia, el automatismo, la arbitrariedad o lo infrahumano. La disposición estructural de los acontecimientos, sentimientos o pensamientos del hablante *irónico* redundan en yuxtaposiciones inconexas, en desorden, en incongruencia, en suma, en *desestructuración* o desmembración. La línea progresiva, si es que la hubiera, es de descenso hacia ese desmembramiento patético, esa desintegración o fragmentariedad que se refleja su *estructura*, yuxtaposición inconexa de hechos, de sucesos discontinuos, azarosos y caóticos sin (in)cierta culminación final.

Los elementos literarios de la lírica en clave *irónica*, propiciada por un hablante patéticamente *irónico*, subsumen una temática, tanto a nivel, individual, dual, social o cultural centrada en la imagen arquetípica de la *desestructuración*, *sparagmós* o desmembramiento. Si el hablante de la sátira era caracterizado por la inversión de los temas *románticos* y *cómicos*, el *irónico* lo es, principalmente, por la inversión o parodia de lo trágico y bajo este tono, los textos de las Unidades 16, 17 y 18 dan cuenta de forma patética de lo estéril, lo alienante, el caos, la anarquía o el desorden insalvables, en donde esa fatal servidumbre de víctimas, ver-

dugos y entornos, está desprovista de toda dignidad. Hay textos paradigmáticos de esta miscelánea temática farragosa, de avatares trágicos disolutivos, alienantes, como *La tierra baldía* de T. S. Eliot o *Poeta en Nueva York* de G. Lorca que como el «Infierno» de Dante (no antologados por razones de extensión) dan cuenta de toda esa desmembración a nivel individual, social y cultural ratificada por ese «montón de imágenes rotas», en las palabras propias del hablante del poema de Eliot.

Entre los incontables temas de desmembración o inversiones de los otros patrones, destacamos tres que nos parecen distintivos de la *ironía* lírica y que son: el triunfo de lo demoníaco, la experiencia desmembrada y la denegación de lo poético sin por ello minimizar los títulos más generales que encabezan las Unidades como la 'parodia de los supuestos valores individuales y sociales ideales' (Unidad 16), el 'lado mecánico y alienante del engranaje natural, social y cultural (Unidad 17) o el mundo subterráneo o submarino: caos, anarquía y desorden totales' (Unidad 18).

Dentro de los poemas antologados, el que mejor revela la visión de lo demoníaco es "Oí zumbar una Mosca cuando morí" (Unidad 16); las visiones demoníacas están en las antípodas de la claridad, y es lógico que nos preguntamos cómo el hablante puede estar muerto, oír pasarle una mosca por delante y estar escribiendo un poema, todo al mismo tiempo. Así como la visión del hablante *romántico* está en contacto con lo divino, la del hablante *irónico* lo hace con su inversión, lo demoníaco y su efecto es demoleedor o disgregador en vez de unificador. El acontecimiento de la muerte, considerado, convencional y religiosamente, un momento en el que el alma accede al goce de la visión beatífica última, denegada al hablante en «Oí zumbar una Mosca», tanto a lo largo de su vida como en el momento de su muerte o de su vida que, cuando llega la muerte final no es sino un acontecimiento más o similar a los que han sido todos los de su vida; cuando contempla ese instante de «la última Partida — cuando el Rey se manifestara» no sólo el uso del subjuntivo y el guión dejan el significado ambiguo sino sobre todo el hecho de que se interponga una mosca que cierra el paso a la luz y debido a esto declare que no «podía ver viendo»: no sólo su visión física sino profética quedan denegadas: todo lo opuesto a lo que le sucede al hablante ideal o *romántico*. Su experiencia personal humana es demoníaca: es la de estar muerto en vida o en sus propias palabras «no ver viendo» o «no ver para ver» según se considera que una u otra vierta de manera más radical la negación original inglesa de «not see to see».

El tema o imagen arquetípica de la experiencia desmembrada es recurrente en todo poema *irónico*, y también está de forma particular en «Pongamos que hablo de Madrid» (Unidad 17) en el que todos sus elementos literarios, en especial la imaginiería discutida en detalle en la glosa *ironía*, dan cuenta de ese caos, confusión, anarquía y por ende de la fragmentariedad de la experiencia del hablante en su manera de actuar, pensar o sentir, a nivel individual, dual o de pareja, social o cultural. Igualmente le sucede al hablante de la «La calle» a juzgar por la acción y el pensamiento que nos trasmite durante su deambular urbano, el cual pone de manifiesto la enajenación, alienación y disolución a la que queda abocada su pérdida de identidad.

La denegación radical de lo poético es otra de las imágenes arquetípicas por las que el hablante *irónico* puede ser caracterizado. Tiene lugar cuando se deniega el carácter significativo poético del lenguaje y las cosas toman el lugar de las palabras como mera retórica. En «*Ars poetica*» (Unidad 18), el hablante ejerce esta retórica para rizar el rizo *irónico* cuando afirma que "un poema debe tener no palabras", situándose en la fronte-

ra inexistente entre el mundo en el que las palabras no están en las cosas ni las cosas son sustitución de las palabras. Lo cierto de esta visión es que la palabra queda excluida del poder heroico que tiene en "En principio existía la Palabra" (Unidad 1), de su inmortalidad como «poderosa rima» en «No mármol, no de reyes áureos monumentos» (Unidad 9), del juego paródico-satírico en «El Fablistanón» o de ser ese «arma de futuro» (Unidad 20) o «manantial» de vida (Unidad 23) de la visión *cómica*. El hablante de «*Ars poetica*» pretende denegar toda validez al propio soporte lingüístico, a su significado o a toda convención simbólica, metafórica o poética que para más inri el mismo se ve obligado a utilizar en dicha denegación. Su imposibilidad de significar nada produce un tono más patético que satírico. El hablante denegando así las convenciones del hablante *romántico*, las del trágico y las del *cómico* lo que hace paradójicamente es depender de ellas para hacerlo. Algo similar aunque con otro asunto le ocurre al hablante de "querría que mi amor muriese"; aunque no lleguemos a saber qué ha pasado realmente con su supuesto amor, las convenciones de llover, callejuelas y cementerio son interpeladas como irresoluble discrepancia a una significación imposible ante el hecho de la muerte de su muerto «amor». Toda unidad de significado poético es denegada, sin poder de mediación. Es fácil entender que este hablante *irónico* está en las antípodas del hablante de «En principio existía la palabra» y que bien podría decir que, parodiando la visión de este texto que 'a las tinieblas siempre la vencieron'.

Con la *ironía*, la imaginación toca fondo y, en esa circumference hipotética del Anexo 1, empieza la curva ascendente hacia la sátira *cómica* en busca de la recuperación y la renovación de la identidad perdida en la *ironía*; primero subsumiendo el ideal satírico para luego coronar, tal como lo hiciera Dante a la salida del infierno, e instalarse en las cumbres restauradoras, recuperadoras y celebrantes de la visión de la *comedia romántica*.

d) Si bien tanto el hablante *cómico* como el *romántico* tienden hacia el ámbito *ideal* o imaginativo del deseo y del triunfo de la inocencia, el *cómico* lo hace más apegado a las vivencias naturales, individuales y, sobre todo, sociales de la vida de todos los días; a diferencia del *romántico*, no se deja llevar por idealismos: no se considera intercesor, mediador, profeta o visionario de lo sobrenatural; pues, aunque pueda inventar o concebir órdenes de bienestar natural, social o cultural no será por mero poder *ideal*; y aunque también esté implicado en la vida real, no tiene un sentido fatalista de la existencia natural, humana, cultural o cósmica que tiene el hablante trágico: vive o contempla los acontecimientos humanos por lo que tienen de perecedero e imprevisible como parte del proceso, renovación y la continuidad de la familia humana; busca sentido, orden y continuidad en lo desmoronado, y el azar es para él un cupido bienvenido y no el destino fatal: todo cambio está siempre percibido a favor de un final mejor. El hablante *cómico*, al igual que el satírico/*irónico*, critica aquello que impide la vitalidad o lo inverso a *lo ideal* cuando así ocurra, pero a diferencia de éste no lo hace con ánimo zahiriente, moralizante o alienante sino de forma benévola, afable e integradora a fin de, criticándolo, liberarse y liberar la sociedad de sus sátiros; en vez de poner en solfa lo sucio, lo feo o lo alienante de la existencia, celebra el menor indicio de belleza que puede encontrar en los sitios más inesperados. En suma, el hablante *cómico* percibe la vida natural, humana y cultural de todos los días de forma positiva, como un rito de celebración; se deleita en la convención social, ayuda a realizar lo que ve y disfruta haciendo todo aquello disponible al alcance de todos; situado en este plano natural, social y cultural de la vida, contemplando el mundo como un lugar adecuado para el hombre y en sintonía con él, intenta disfrutar como un miembro más

en lo que realiza o se complace en lo que ha sido realizado; considera que esta vida está potencialmente disponible para todos; que todos podemos vivir bien; celebra las cosas sencillas, momentáneas, perecederas, disponibles a cada uno de nosotros y capaces de satisfacer las necesidades de cualquier ser humano. Así pues, a pesar de los obstáculos que ello pueda entrañar, tanto si la crítica como si la ensalza, se complace en celebrar su renovación.

Es precisamente esa doble vertiente de su actitud más normativa la que nos sirve para establecer dos conjuntos. Uno para aquéllos que manifiestan una actitud tensa, preocupada y crítica hacia su entorno obstructor y otro para aquéllos cuya actitud es distendida, afable y celebrante en la renovación de la vida. La primera está causada por la preponderancia de los distintos obstáculos, impedimentos u obstrucciones del entorno natural, humano o cultural que obstruyen la eclosión de lo vital contra las cuales el hablante responde de forma crítica. La segunda, superado ese primer estadio, celebra en plenitud cualquier experiencia temporal mediante ritos y convenciones sociales, científicos o artísticos propios de toda comunidad humana en armonía y en solidaridad con el entorno natural, humano y cultural. Los hablantes del primer conjunto, dada su vena crítica, son considerados satíricos y a ellos se les dedican las tres primeras fases o Unidades 19, 20 y 21, y los del segundo, dada su apelación *ideal*, son considerados *románticos*, y a ellos se les dedican las tres subsiguientes fases o Unidades 22, 23 y 24.

El hablante *cómicamente* satírico del primer conjunto, sumido en un entorno preponderantemente obstructor de la vitalidad, dirigirá sus agudos dardos hacia todo aquello que ponga trabas a una mejor convivencia, armonía y solidaridad y que bloquee o no reconozca la energía vital, creativa, renovadora y liberadora emergentes: su crítica, sin embargo, no tiene la cáustica y mordaz agudeza del hablante de la *ironía* ni el alienante patetismo de la visión de la *ironía* argumental. En su crítica predomina el tono positivo u optimista a fin de mejorar todo aquello que a nivel natural, humano o cultural beneficia a la sociedad. Como en los hablantes anteriormente tratados, los elementos literarios tales como personajes, imaginación, estructura o *trayectoria* entre otros dan cuenta concreta de esa actitud.

Uno de estos elementos literarios más obvios que da cuenta, a través de los pensamientos, acciones o sentimientos de la actitud del hablante es la *trayectoria* que acaben tomando. Éstos, inversamente a como discurren en la tragedia, tienden o van de peor a mejor y nos ayudan a establecer en cada texto, en cada conjunto o en el patrón global, esa dirección típica de la ficción *cómica* que tiende de la adversidad a la prosperidad. Por ejemplo, piénsese en el sentir del sujeto lírico de «Hablando de muerte» cuyo deseo es que de la «muerte y descomposición» surjan «narcisos» o piénsese en el devenir narrativo de la Cenicienta o del Patito Feo de igual factura. A esta *trayectoria cómica* se le ha querido dar expresión en la disposición de todos los textos de la 4ª Parte de la Antología, desde «Abril 1938» (Unidad 19), el más *irónico*, a «Las estaciones humanas» (Unidad 24), el más *romántico*, pasando por esos estadios intermedios como «El ciprés de Silos» (Unidad 21). Ya se consideren como patrón, conjunto o fase, la *trayectoria* interna de cada texto así como de todos y cada uno de estas formas, la trama o argumento *cómico* en su disposición estructural va de la adversidad a la prosperidad, de los estadios más adversos del primer conjunto a los más *románticos* del segundo.

En los textos de los primeros estadios en los que predomina la adversidad, el objetivo del final feliz de la *trayectoria* es más un intento o deseo que una consecu-

ción, ya que las fuerzas obstructoras naturales, sociales o culturales son demasiado poderosas, de ahí su carácter *irónica* o satíricamente *cómico*: en «Abril 1938», el sentir del hablante detecta la existencia de una desarmonía entre el hombre y la naturaleza, el deseo y la realidad, la *trayectoria* del mundo natural y el social y ante ella sólo le queda protestar airadamente contra tal desarmonía, adversa a su deseo humano. No sucede tan marcadamente así en el siguiente poema, «Hablando de muerte», en el que la *trayectoria* de la imaginería primaveral que acompaña el deseo del hablante, va ya en camino de confirmarse en sus brotes primaverales.

Aparte de elementos literarios como la imaginería, uno de los recursos predominantes con el que el hablante *cómico* intenta desbloquear obstrucciones es, sobre todo, con el arma liberadora del humor, siempre propulsado y acompasado por la alegría y las ganas de vivir. En los primeros estadios, sin embargo, cuando, además de no conseguir desbloquear satisfactoriamente los impedimentos obstrutores del final feliz vea peligrar su existencia, deberá abandonar su entorno adverso como única forma de afirmar la vida preservándola, y así lo hará, dándose un respiro para proseguir más tarde en su empeño o confiar en que los que vengan insistan en ese deseo liberador del final feliz.

Gradualmente a medida que la prosperidad prevalezca, la *trayectoria* y la imaginería, al igual que el resto de elementos y demás recursos se harán eco, revelando cómo los deseos vitales de eclosión renovadora del hablante *cómico* son reconocidos por el entorno natural, social o cultural, dando lugar a las fases del conjunto *romántico* de lo *cómico*. En él, aparece un hablante que celebra no sólo el potencial humano a través de ritos y convenciones que unen a todos y a todo en una comunidad humana que se sabe prometedora y *románticamente* feliz sino también la energía imaginativa que la motiva, que le permite concebir nuevos órdenes al mismo tiempo que se complace en ella y en las realizaciones parciales y satisfactorias que perpetúan la vida en bienestar social, científico o artístico para el hombre y la naturaleza. "En la plaza", las imágenes preponderantes son las del entorno social como motivo de convivencia, armonía y disfrute; en "Campos de Soria" es la de la naturaleza. A través del poder imaginativo, el hablante *cómico* de este segundo conjunto es capaz de concebir el mundo como un hogar propio al hombre donde satisfacer deseos y necesidades humanas. Esa armonía es la que descubre y afirma el hablante de "El ciprés de Silos" o el de "Oda a Salinas", armonía más apoyada en imágenes naturales en el primer poema y más de corte cultural en el segundo; el hablante opera por intuición y percepción de la naturaleza interior de las cosas, sobre todo, en "Una oscura pradera me convida" e identifica la naturaleza con la imaginación, unidas en la comunión social de la Palabra. Visión *cómica* ésta que engloba las otras tres como aspectos cabales a tener en cuenta como el deseo del triunfo del mundo ideal, el valor frente al sufrimiento en del mundo trágico, y el espejismo de lucidez que es la denegación de todos los atributos de los otros tres en la ironía.

El hablante *cómico*, además de ser caracterizado por los distintos elementos también puede serlo a su vez por las ideas o temas que estos mismos elementos subsumen; de hecho las categorías de conjuntos y fases de este patrón *cómico*, —así como las de los otros tres— son categorías basadas en ideas inferidas y emanantes de la actitud de sus acciones, preocupaciones y emociones. Una de ellas es el reconocimiento o anagnórisis, tema arquetípico principal de las obras en clave de comedia. Esta idea, sin embargo, es muy general y se considera bajo modulaciones menos generales como las que dan lugar al conjunto satírico y al

*romántico* así como a cada una de las seis fases temáticas cuyos títulos dan cuenta.

Al hablante satíricamente *cómico* del primer conjunto le importa desbloquear todo aquello que obstruye el reconocimiento de lo vital; en ese intento satiriza aspectos que dan lugar a asuntos temáticos innumerables y diversos según el objeto de ataque, el reconocimiento conseguido y su inveterada insistencia de que es posible vivir bien y de forma positiva en un mundo a veces ridículo, fragmentado, decadente y lleno de contradicciones; para ello y con el deseo de desbloquear obstrucciones que impiden restaurar ese positivismo, aborda con confianza y vitalidad todos tipos de asuntos como el *carpe diem*, la juventud, las flores, la primavera o el amor, o incluso el lado positivo de todo lo apagado, rígido o inerte; bajo esa égida optimista encontrará belleza en los sitios más inesperados o buscará sentido en lo inadecuado o decadente, reafirmando esa mínima brizna de vida que su entorno parece haber olvidado; asuntos todos estos originarios de las innumerables y diversas preocupaciones en favor del reconocimiento de la vitalidad que caracterizan al hablante *cómico* como un ser humano deseoso de vivir en convivencia, armonía y solidaridad consigo mismo, con los demás y con el universo a pesar o a costa de las dificultades.

A medida que se libera de la falta de reconocimiento del entorno *irónico* que rechaza con su actitud satírica, los dardos satíricos se tornan en los "flechazos" amorosos; descubre y afirma la fuerza vital del amor y la alegría. Los asuntos a favor de lo vital que despuntaban temáticamente en el primer conjunto, aparecen en el segundo si bien bajo un reconocimiento más gozoso y *romántico*; la experiencia temporal humana es celebrada ahora con mayor rotundidad. El hablante *cómico* se convierte en un cantor de lo *romántico* y todos los asuntos que toca así lo confirman. Se le ocurren todo tipo de técnicas apropiadas a esos propósitos como la sinestesia: transferencia de percepción de un sentido en otro; transforma lo que ve en algo que se oye, y a la inversa. Los sonidos de la poesía se puedan convertir en imágenes y viceversa. La propia afirmación de la existencia en ritmos como el paso de las estaciones, la danza o el trabajo son todas celebraciones de la experiencia temporal sin otro motivo ulterior que el de la propia celebración. *Ludens in orbe terrarum*. La creación de órdenes imaginativos sustentados por el concurso de la naturaleza, de la sociedad, de las ciencias y las artes se le muestran henchidos y los explora y celebra a través de multitud de asuntos. La música, que aparece en forma de danza y canto en el primer conjunto, es ahora tema de celebración por excelencia y signo armónico de cielo y tierra, tal como así lo expresa el hablante de "Oda a Salinas". También canta todo aquello que mantiene viva la cultura y percibe, afirma y recrea igualmente todo asunto que revela mundos más habitables y universos más acogedores. Se apoya en su facultad imaginativa no sólo como fuente de creación con la que transforma la experiencia en su imaginación, sino que también da muestras de ese proceso activo en sus creaciones; en suma, percibe el mundo como una gran familia en un universo amigo en el que cualquier actividad humana da lugar a ser vivida, celebrada y cantada.

Categorizar bajo seis modulaciones o fases temáticas --tres para cada conjunto-- la prolífica y festiva temática del hablante *cómico*, parece reduccionista; máxime cuando sólo ha sido posible incluir un reducido ramillete de poemas en clave de *comedia*. No obstante, y en ese afán de buscar correlaciones entre narrativa y lírica, he aquí los títulos temáticos de encabezaamiento a cada una de las seis Unidades o fases que

compendian los asuntos *cómicos* más destacables: 'los primeros atisbos del re-surgir vital frente a la resistencia natural y la inercia social', 'los primeros éxitos parciales del héroe en desenmascarar las fuerzas sociales impostoras', 'la pareja como fuerza primordial de renovación del orden social', 'el poder transformador de la imaginación', 'contemplación de los logros conseguidos por la comunidad humana asistida por la ciencia y el arte' y 'colapso paulatino de la sociedad y un nuevo comienzo'.

En la 1ª fase (Unidad 19), la imagen temática arquetípica que se quiere resaltar es la de 'los primeros atisbos del re-surgir vital frente a la resistencia natural y la inercia social'. El hablante, apresado en los comienzos de una azarosa aventura, busca la supervivencia. Su vitalidad en defender la renovación se enfrenta a todo aquello que obstruya o escamotee la vida. El momento más *irónico* de esta visión —como hemos visto— se pone de manifiesto en «Abril 1938», donde el hablante, airado, protesta y cuestiona por qué la naturaleza se renueva con la primavera cuando la sociedad *siembra* cadáveres.

Aunque, al menos al principio, los obstrutores a la vitalidad del hablante *cómico* sean físicamente más fuertes o socialmente más influyentes o culturalmente más poderosos, su ánimo vital nos recuerda que la diferencia entre la vida y la muerte en el mundo natural, humano y cultural es más un asunto de actitud de espíritu que de poder; pero mientras más rígida sea la actitud de estos antagonistas más simbólicamente muertos estarán; es la flexibilidad, la energía, la vitalidad, las fuerzas pujantes de la primavera y el ingenio del protagonista las que liberarán la sociedad del *rigor mortis*. Este impulso vital del hablante es subrayado a veces por esa imaginería de la estación natural que mejor lo expresa: la primavera. Por ello se ha querido resaltar como imagen *cómica* arquetípica. Ya desde la 1ª fase, la imagen temática arquetípica de la primavera impeló el re-surgir vital frente a la resistencia natural o la inercia social como ocurre en «El primer día de primavera» y «Hablando de muerte».

Entre las imágenes arquetípicas posibles para una 2ª fase (Unidad 20), y en esa *trayectoria* del hablante hacia una integración plena en su sociedad, se ha elegido la de aumento del grado de maniobra por parte del joven protagonista en desenmascarar a las fuerzas obstructoras que consideran su actitud subversiva, intentando neutralizarlas a su favor, si bien la rigidez frente a la vitalidad en todo aquello que obstruye su eclosión encuentra subversiva la vivacidad del héroe. En la fase anterior las fuerzas obstructoras tendían a prevalecer y los deseos del hablante no llegaban a realizarse o lo hacían de forma precaria; ahora se hacen más patentes sus recursos en desenmascarar impostores e imposturas: la propuesta de una poesía nueva por parte del hablante en «La poesía es un arma cargada de futuro» está en ese empeño. A medida que se avanza hacia la fase más normativa de la *comedia*, el hablante manifiesta cada vez más confianza en sí mismo y logra éxitos parciales recibiendo un **reconocimiento** mayor de su entorno natural, social o cultural.

El tema arquetípico elegido para la 3ª fase es el que está ligado al estado de acción, preocupación o emoción del hablante con la imagen de la pareja. A medida que la vitalidad va tomando una posición preponderante, su reto es crear una familia, para lo cual debe encontrar pareja y casarse y el hablante da cuenta de ello en múltiples aspectos conducentes a perpetuar esa vitalidad cada vez más asentada. Así pues, la tercera fase (Unidad 21) se centra en la imagen arquetípica de la pareja como promesa de reno-

vación. «A Psique» de John Keats y el «Ciprés de Silos» son dos poemas que se eligen para hacer incidencia en esta temática. En la narración, la imagen por excelencia es la del chico que encuentra chica, la pierde, la recupera y se casan; esto no sucede sin obstáculos antes de la boda; así la imagen del cortejo y la oposición de los padres es otro de los arquetipos clásicos de esta fase; sin embargo, cualesquiera que sean los impedimentos, éstos son superados en bien de todos. En esta tercera fase se afianzan los aspectos *románticos* de la *comedia* frente a los obstruccionismos *irónicos* y satíricos de las fases precedentes. La vida triunfa a pesar de los intentos irracionales de poner obstáculos en su camino. Por ello, todo tipo de imposturas quedan desenmascaradas y, por supuesto, toda la sociedad se integra en la celebración del nuevo orden en ese símbolo más renovador de la sociedad humana.

En el estadio de un futuro prometedor, el hablante de la 4ª fase (Unidad 22) celebra ese poder de la inocencia capaz de cambiar todo a mejor. Al igual que la naturaleza y la vida para renovarse aparecen en su espectacular esplendor en la primavera, cuando ésta triunfa sobre el invierno y no son pocos los ritos sociales en las más diversas culturas que lo celebran, de la misma manera el espíritu humano consigue este espectacular esplendor por medio del poder de la inocencia creativa de la imaginación. Si la apariencia de la tierra se transforma en una capa de flores y verdor, así también el mundo humano y con él el mundo cultural. Si la naturaleza puede cambiar y renovarse, ¿por qué no los seres humanos?, ¿por qué sí los «lirios del campo» y no el hombre? ¿Está condenada la imaginación del hombre a estar separada de la belleza que tiene delante de sus ojos? ¿Está el ser humano aislado de los seres vivientes? Esta cuarta fase de la *comedia* responde celebrando ese poder imaginativo que permite a los seres humanos identificarse con la naturaleza, la raza humana y sus culturas y dar concreción, realidad y plenitud a su comunión. El arquetipo temático clásico es la historia de Pigmalión y Galatea. Pigmalión, un artista, un creador, que utiliza su imaginación para transformar la piedra en la imagen de una bella mujer. El mito muestra además lo próximo que está el poder de la inocencia, del de la **imaginación** o del amor. Así como en la naturaleza las diferencias entre una larva y la mariposa son meras apariencias, así el hombre y su entorno pueden transformarse. Con este espíritu el hablante celebra cualquier experiencia temporal como algo único y maravilloso; de ahí su invitación a contemplar «Los lirios del campo». Este poder imaginativo permite al hombre convertir la naturaleza en alimento y comunión en «Una oscura pradera me convida». Estamos ante la visión del triunfo de la vida sobre la muerte de «Porque no pude esperar a la Muerte» donde el hablante percibe la vida como los esponsales terrenales con la eternidad a la que la llevan.

La imagen temática elegida para la 5ª fase (Unidad 23) resalta la contemplación de los logros conseguidos por el poder de la inocencia, el amor o la imaginación social. Si en las dos primeras fases se destaca la recuperación de un espacio propio mientras la sociedad apenas cambia, en la tercera se contempla la creación de un núcleo familiar prometedor que renueva y perpetúa la sociedad y en la cuarta se rinde tributo al poder imaginativo que acompaña al hombre en esa transformación social en una especie de utopía tan actual como prometedora, en la 5ª fase se destaca cómo la sociedad que festeja su existencia, convivencia y creaciones conseguidas más allá de las ataduras del miedo, el odio, las



disensiones, envidias y rivalidades, está al alcance de todos en hechos tan cotidianos como entrar en esa plaza simbólica de «En la plaza». Otras veces este punto de celebración tiene lugar en lo alto de una montaña, desde donde se contemplan, como una pesadilla pasajera, todas las penalidades e ilusiones humanas superadas y transformadas. Esta cima *romántica* y contemplativa de la *comedia* se manifiesta de muchas otras formas. En «Oda a Salinas» tiene lugar desde el corazón de la armonía universal reflejada o recreada en las artes. La sociedad, depositaria de las ciencias y las artes, es una democracia de individuos en la que todos los miembros son hacedores de la utopía final de la Jerusalén futura a la que apunta el texto bíblico del 'Apocalipsis' (Unidad 23).

La imagen temática de la sexta fase es similar a la quinta, sólo que la perspectiva es ahora horizontal en vez de vertical. El tiempo presente es generoso y prometedor en esa variedad infinita de «Todo tiene un momento» (Unidad 24) y el pasado un bagaje generoso de experiencias vividas y de conocimientos que la memoria recrea en el recuerdo con mayor claridad y viveza que cuando fueron tiempos de prueba. Con esta actitud es con la que el poema de Tagore evoca «los jazmines frescos que llenaron mis manos de niño» y que renuevan el espíritu del poeta tanto en los «amaneceres grises» como en «las noches de fiesta». La memoria se convierte en un poderoso depósito de supervivencia y vitalidad en el devenir de «Las estaciones humanas».

### HÉROE, HEROÍNA

**Personaje** principal (masculino o femenino), protagonista y centro de interés de una obra literaria. Este personaje puede ser individual o colectivo. Tiene un poder distinto dependiendo de la obra:

a) Cuando el poder que ostenta es superior en clase y grado a los demás seres y al medio ambiente, se convierte en el héroe o heroína típico del **romance**; es un ser que encarna y sobresale por todas aquellas cualidades y atributos ideales admirados por su entorno social.

b) Cuando su poder es superior en grado a los demás seres, pero no al entorno, pasa a formar parte del mundo de la **tragedia**. Dependiendo de su virtud y esfuerzo, recibe la calificación de héroe, protagonista o antihéroe.

c) Cuando su poder es inferior al de los hombres normales, pasa a pertenecer al mundo de la **sátira/ironía** y recibe el nombre de antihéroe. La sociedad que le rodea está degradada y ante su corrupción se suele sentir desencantado, inerme e impotente como el hablante de «*De vita beata*» o de «Pongamos que hablo de Madrid».

d) Finalmente, cuando tiene un poder igual al de otros hombres y al del medio social en el que vive y se desenvuelve, pertenece al ámbito de la **comedia**.

El poder del héroe, al igual que cualquier otro aspecto artístico, es un elemento configurador de la visión de la obra.

### HIPÉRBOLE

Es una forma de exageración. Puede darse por exceso o por defecto, es decir, agrandando o empequeñeciendo (**disminución**) un asunto.

El **romance** exalta con ella lo ideal. La **sátira** la utiliza para ridiculizar determinados aspectos, como la ostentación, la barbarie, la afectación, la incultura, los aspectos físicos de todo tipo hasta llegar a la caricatura, la deformación y lo grotesco. La **tragedia** la

utiliza para expresar de una manera más intensa y fuerte determinados sentimientos o emociones. Miguel Hernández la emplea para transmitir la indignación, rabia, impotencia e intenso dolor por la muerte de su buen amigo Ramón Sijé: «En mis manos levanto una tormenta / de piedras, rayos y hachas estridentes / sedienta de catástrofes y hambrienta. / Quiero escarbar la tierra con los dientes, / quiero apartar la tierra parte a parte / a dentelladas secas y calientes».

### HISTORIA

En sentido literario, conjunto de sucesos o acontecimientos que no tienen como objetivo el establecimiento de una verdad de correspondencia con los hechos históricos reales.

### IDEA CENTRAL

Idea central y tema son sinónimos. Cuando una idea está desarrollada a lo largo de una obra o un **ensayo**, ésta se convierte en el **tema** específico.

### IMAGEN

Vocablo que apunta a un referente visual. El vocablo 'rosa' es una imagen; 'amor', no. La palabra rosa tiene un referente visual concreto: el objeto natural; la palabra amor no.

La imagen literaria no sólo hace referencia a lo visual, sino que evoca connotaciones simbólicas, metafóricas o míticas. En este sentido una imagen o **arquetipo** es, pues, toda unidad poética de significado, soporte y sustento primordial de toda experiencia literaria.

Cuando una imagen literaria cualquiera pasa a ser identificable con cualquier otra, hablamos entonces de **metáfora** o **mito** además de arquetipo. A través de ellos el **lector** asocia unas imágenes con otras y unas estructuras imaginativas con otras, estableciendo así un proceso poético en el que todo es interpenetrado por todo. Este proceso creativo es común tanto al escritor, que configura su obra desde el abismo y la atalaya de su **imaginación**, como al lector, que responde creativamente desde la suya.

### IMAGINACIÓN

Es el poder creativo más importante del ser humano. A ella se deben todas la concepciones sociales, científicas y artísticas de la **cultura**. Sin ella no sería posible ninguna experiencia genuinamente humana de ningún tipo, particularmente la experiencia artística. Todo arranca y está en ella.

La **literatura** es una de las artes que habla el lenguaje de la **imaginación** tal y como revela la estructura literaria en sus cuatro **argumentos** básicos.

Sin imaginación no podríamos articular ninguna **visión** de quiénes somos y sin visión imaginativa no podría haber ningún cambio social en el mundo. Ella nos proporciona además la perspectiva crítica desde la cual podemos ver la sociedad como realmente es. Cuando un cambio tiene lugar, es la vida la que imita los modelos científicos y artísticos que ella concibe, y no a la inversa. Es, además, no sólo una defensa contra la **realidad**, que diría el poeta Wallace Stevens, sino el único poder para crearla. Sin ella, el universo está perdido y nosotros también.

### IMAGINERÍA

Conjunto de imágenes que configuran, junto con la narración, la visión poética de cada texto y de toda la literatura. Estas imágenes pueden ser agrupadas en órdenes o clasificadas por categorías en divinas, humanas, naturales, ideales, opuestas a lo ideal o inter-

medias tal y como puede verse en su disposición espacial en el Anexo I. Sin embargo, en los textos poéticos la imaginería no es estática; se mueve; pues en la identificación de la mente humana con el mundo externo se perciben dos ritmos significativos: uno que imita movimientos cíclicos de la naturaleza como las estaciones del año, el decurso del día, los períodos de luz-oscuridad y demás ciclos, y otro ritmo del que da cuenta la tensión dialéctica entre las imágenes deseadas y las rechazadas.

Si tomamos, por ejemplo, un texto cualquiera como el de *El Patito Feo* (Unidad 20) y nos fijamos en su imaginería y cómo funciona, percibiremos el uso de esos dos ritmos y cómo configuran su visión poética. En lo referente al ritmo cíclico hay imágenes naturales de las cuatro estaciones asociadas a la **trayectoria** vital del protagonista: éste nace en verano, estación normalmente identificada con los poderes heroicos, resplandecientes y bellos de la naturaleza; luego, debido al rechazo del entorno afronta el exilio en busca de una comunidad ideal en medio del otoño, estación asociada a la caída o a la pérdida; el agravamiento de esta situación tiene lugar en medio del más crudo invierno, en el que su vida parece haber llegado a su fin, a la congelación en un lago justo cuando en ese extremo es rescatado por un agricultor; finalmente, con la llegada de la primavera, cuando los manzanos están en flor y hay un perfume a lilas en el aire, el Patito, nadando en el lago, descubre que es un cisne tan hermoso como los que le rodean. El patrón cíclico que establece la imaginería de las estaciones en su uso y ordenación refuerza y configura una visión que sería muy distinta de haberse alterado o utilizado en otra combinación. En lo referente a la imaginería dialéctica existe una pulsión a lo largo de la aventura entre búsqueda de una identidad personal y una comunidad ideal y las distintas imágenes que se oponen al alcance de la misma como son las distintas comunidades que le rechazan, la amenaza de los cazadores, el lago helado o la supuesta fealdad. El uso tanto de la imaginería cíclica como de la dialéctica acaba configurando la visión poética del relato en un sentido y no otro. Si la *trayectoria* de la búsqueda de la identidad del Patito hubiera acabado en el otoño la visión hubiese sido trágica; si congelado en el lago invernal, hubiese estado marcada por la **ironía**. El uso de la imaginería, pues, juega un papel fundamental en la configuración final de toda obra.

Las estructuras cíclicas y dialécticas de la imaginería son inherentes no sólo a cada texto sino también a toda la literatura y, junto con el patrón de la búsqueda del héroe, configuran una estructura circular en la que podemos ver hipotéticamente representadas todas las posibilidades imaginativas de pérdida y recuperación de la identidad del hombre con el entorno natural y social en cuatro estaciones. La imaginería cíclica de la primavera y el verano predominan y son asociadas con un movimiento ascendente hacia el ámbito ideal de la inocencia en la **comedia** y el **romance**; la imaginería cíclica del otoño y el invierno predominan y son asociadas con un movimiento descendente hacia el ámbito de la experiencia en la **tragedia** y la **sátira/ironía**. Al igual que un texto manifiesta una estructura cíclica y/o dialéctica, hipotéticamente todas las obras, globalmente consideradas, pueden ser vistas como coordinando todas las experiencias de la vida en una circunferencia hipotética (Anexo I), configuradora del **mito** de la búsqueda de la identidad a través de la pérdida y la recuperación, mito al que se vinculan todas las estaciones de la **imaginación**.

## IRONÍA

El término 'ironía' y su adjetivo 'irónico' se utilizan con muy diversos significados y suelen aplicarse a una multiplicidad de elocuciones, actitudes, situaciones y procedimientos. Sin embargo, todos ellos tienen en común contrastar dos mundos opuestos; discrepancia que puede darse entre lo que se dice y lo que se comunica, lo afirmado y lo connotado, lo que se espera y lo que resulta, siendo un polo la inversión del otro. La verdad soslayada o solapada sólo puede encontrarse desde la percepción de la discrepancia o la inversión verbal, situacional y argumental de convenciones, normas o asuntos. El término ironía, al igual que sátira y comedia, cuando hace referencia no a un recurso literario sino a uno de los cuatro patrones argumentales, para distinguirla de las demás acepciones de ironía, se ha anotado su escritura en cursiva.

Hasta el siglo XIX se le prestó atención en las retóricas como recurso verbal en la órbita de la sátira y, a veces, como sinónimo de ella. Pero a partir de entonces se empieza a hablar de ironía socrática, dramática, del destino y otros calificativos que amplían el término, para en la última mitad del siglo XX, hablar de *ironía* como género y, como tal, empieza a recibir una cierta atención sistematizadora. Precisamente esta última acepción de *ironía*, como **argumento** genérico, es la que más interesa a la presente glosa y a la que la *Antología* dedica las Unidades 16, 17 y 18 dentro del ámbito de la *sátira/ironía* que comprende toda la Tercera Parte, y en la que, a su vez, se explora como recurso de la **sátira** en las Unidades 13, 14 y 15.

La inversión es el rasgo más prominente; aspecto éste por el cual todo lo que está en un modo, se transmuta en su contrario, dejando en suspensión, discrepancia o contraste el mundo propuesto y el presupuesto.

A pesar de la naturaleza tan dispar, elusiva y compleja del término, algunos ejemplos de ironía, verbal y situacional primero, dramática y cósmica después, nos servirán de antesala a la *ironía* argumental o aquella que tiene lugar cuando todos los elementos de la obra quedan configurados bajo tal visión.

Puede considerarse irónica la expresión verbal de alguien que dijese en un día lluvioso y frío al entrar en casa chorreando: «¡Qué día más hermoso!». El significado de hermoso está empleado por el hablante en un sentido muy alejado del habitual, convencional o normal; de hecho es la inversión del mismo. Aunque la casuística de cualquier tipo de ironía verbal puede ser ilimitada, de momento, bástenos recordar que hay discrepancia e inversión verbal y también situacional entre un día hermoso y el polo opuesto. Veamos algún otro ejemplo más de ambas. En «El collar» (Unidad 11) no se dice directamente que el marido de Matilde está completamente aburrido durante la fiesta, sino que «desde medianoche, dormía en un pequeño salón desierto con otros tres señores cuyas mujeres se divertían mucho». En este caso la discrepancia entre la situación de diversión de unas y de aburrimiento por parte de sus maridos tiene un soporte verbal y hace referencia a una situación también irónica por la discrepancia entre lo afirmado y lo posiblemente connotado. En «Como chalaco en poza» (Unidad 20), todo el relato está sustentado en una ironía situacional: la discrepancia entre el verdadero Erwin Martin y el que los otros piensan que es; Martin sale triunfante al aprovecharse de esta situación.

Pero, ¿qué sucedería si un experto nadador, al intentar rescatar a una persona a punto de ahogarse, pereciera mientras que ésta se salvase? Sencillamente que lo esperado en tal situación —la culminación de la operación con éxito por parte del nadador— quedaría frustrada, pues, habría ocurrido de forma inversa a la ideal

prevista. Algo similar sucede en «Encender un fuego» (Unidad 17 lecturas complementarias) cuyo protagonista, en medio de la inmensidad nevada de Alaska, intenta desesperadamente rasgar una cerilla para paliar el frío y salvarse, pero accidentalmente se le prende toda la caja y a consecuencia de ello muere congelado. En estos dos últimos ejemplos el resultado es de consecuencias dramáticas. Pero lo que se entiende en realidad como ironía dramática se ha hecho clásico con el ejemplo de *Edipo rey* de Sófocles: cuando el oráculo consultado por Edipo le responde que descubrirá al asesino de su padre y Edipo promete castigarle cuando así suceda, prende en el público un escalofrío de temor dado que los espectadores sabemos que él es el asesino y que, al condenar al culpable, se está condenando a sí mismo sin saberlo. La ironía dramática radica en la discrepancia entre lo que el personaje ignora y lo que nosotros sabemos; su ignorancia y comportamiento anticipan un resultado adverso.

En el caso de Edipo, si pensamos que los dioses han establecido tal destino, podría también calificarse de ironía cósmica, en la cual los dioses tienen decidido el destino humano. En la *Antología*, la encontramos en textos como «El gesto de la muerte» (Unidad 10). Cuando el sirviente intenta ponerse a salvo de la Muerte, coopera, sin saberlo, con ella. En este tipo de ironía se pone en evidencia la enorme distancia que separa al ser humano de las fuerzas superiores del universo, entre lo que merece y lo que recibe, sin importar cuál sea su esfuerzo. El hecho de ir a Ispahan es lo que, ironías de la vida —como también se la ha denominado—, le llevará súbitamente a toparse con la Muerte de la que cree huir.

Hay excelente bibliografía que se ocupa de la ironía verbal, situacional, dramática y cósmica en sus múltiples contextos, tonos y perspectivas. Sin embargo, el ámbito menos investigado y explorado y que más nos interesa aquí es el referido a cómo el conjunto de todos los elementos de una obra, globalmente considerados, la configuran totalmente bajo una estructura argumental de *ironía*. Decir que una obra es una *ironía* es un reto para los críticos que intentan articularlo con la lucidez en que lo han sido los términos de **tragedia**, **comedia** y **romance**.

El concepto de *ironía* y sátira como argumentos genéricos pertenece, junto con la tragedia, al ámbito de la experiencia, de igual modo que el *romance* y la *comedia* lo hacen al ámbito de la inocencia y deseo ideales, formas que la *ironía* y la sátira reflejan en inversión: ambas ocupan el

mismo espacio imaginativo en el mundo de la experiencia, parodiando el ideal de la inocencia y el heroísmo del *romance*, la dignidad humana de la tragedia y el potencial de renovación social de la *comedia*. La sátira invierte de manera particular los rasgos arquetípicos del *romance*, y la *ironía* los de la tragedia; la sátira mues-

tra al hacerlo actitudes de diversión, desprecio, indignación, burla y humor en su ataque; en la *ironía*, la separación entre lo real y lo ideal está tratada de manera más amarga, patética o trágica; la sátira está mucho más cerca de lo cómico, lo grotesco, la caricatura y el absurdo que de lo patético y trágico del argumento *irónico*. También el objeto de ataque y el criterio moral de una y otra marcan diferencias: en la *ironía* el lector está bastante menos seguro del criterio moral o ideal subsumido en el

ataque, como puede comprobarse en el texto «Oí zumbar una Mosca — cuando morí» (Unidad 16). Si bien la sátira recurre a veces al procedimiento irónico como en «*El maestro y el discípulo*» (Unidad 14) o en «El reclamo» (Unidad 13), éste no convierte a ambas obras en *ironía*, dado que prevalece el ataque a las relaciones educativas y mercantiles respectivamente, incluso a pesar del trágico final del discípulo en el texto de Juan Benet.

No es difícil captar un argumento *irónico* cuando tenemos bien presentes las **convenciones** literarias que configuran la tragedia, el *romance* y la *comedia* —en este orden de importancia— y cómo las obras en clave de *ironía* lo que hacen es invertirlas, subvertirlas, parodiarlas o denegarlas. Nuestra primera impresión al leer una obra en clave de *ironía* es que todas estas convenciones literarias de los otros tres argumentos están en la base de sustentación de la estructura *irónica* en variables e inestables combinatorias. Es precisamente a través de la captación de estas inversiones como mejor se puede llegar a comprender con facilidad la tonalidad argumental en clave de *ironía*. Entre las múltiples convenciones sustentadoras de los otros tres argumentos básicos, elijamos la del final feliz de la *comedia* o el *romance*. Pues bien, cuando la obra esté en clave *irónica*, su argumento invertirá, denegará o pondrá en duda toda certeza de felicidad a ese final. Sirvan como ejemplos en distintos grados y vicisitudes los finales de las parejas de «No hay que complicar la felicidad» (Unidad 15), «Cuando me lo contaron», «querría que mi amor muriese», «La muñeca menor», «Entropía» (Unidad 17).

Un listado de las convenciones invertidas sería tan amplio como los rasgos configuradores de las otras tres tramas argumentales. Pero sí podemos abordar algunas de ellas en doblete con los elementos literarios comunes como la imaginería, el escenario, los personajes, el tema, la estructura, el punto de vista del narrador o hablante, en suma cualquier aspecto de los otros tres argumentos en los que se sustenta dicha inversión a fin de dar cuenta de cómo las obras en clave de *ironía* configuran su visión amarga, inerte, alienante, no idealizada de la experiencia humana.

En lo que a la **imaginería** se refiere, tanto en su aspecto cíclico como dialéctico, para ver cómo una obra en clave de *romance* es justo la inversión de otra en clave de *ironía* y viceversa sólo hay que echar un vistazo a la imaginería de «Hôrai» (Unidad 1), referida en el primer recuadro, y compararla con la de «Pongamos que hablo de Madrid» (Unidad 17):

celestiales	humanas	animales	vegetales	minerales	acuáticas	cíclicas
sin horizonte, luz blanca, mágica atmósfera que puede transformarse, no oscuridad	ni pena, ni trabajo, ni mal, ni muerte, ni miedo, corazón joven, amor como si todos fueran una familia,	susurros y aleteos de voces como pájaros	flores que no se marchitan, frutos inagotables, plantas mágicas,	torres, palacios, caminos,	mar tenue y agua azul	mañanas, primavera, no invierno,

celestiales	humanas	animales	vegetales	minerales	acuáticas	cíclicas
sur sol estrellas	fugitivo niños/as princesas	pájaros	(ausentes)	caminos vasos	mar ginebra lavabo	["naci"] ["morir"]

las imágenes principales de todos los órdenes en este último recuadro, extraídas de «Pongamos que hablo de Madrid», son las contrarias, opuestas o invertidas de las *románticas* o ideales del recuadro superior; cuando, por ejemplo, comparamos una de sus categorías como la animal, constatamos que los pájaros de una van al psiquiatra, mientras que los de «Hôrai» emiten susurros y aleteos propios de un entorno armónico no dislocado, y así sucesivamente. La ausencia de las imágenes vege-

tales en el contexto urbano, por inferencia del contexto global, representa un significado de esterilidad y alienación similar.

Una inversión similar a la de la imaginería atañe a **personajes**: en donde el protagonista *romántico* manifiesta poderes y cualidades ideales, el trágico hace frente a adversidades o el de la *comedia* despliega toda su energía para conocerse a sí mismo, ser reconocido socialmente y renovar la vida social, el protagonista o antihéroe de la *ironía* se hará notar por las marcas invertidas de todos ellos. Cuando el héroe *romántico* emprende la búsqueda del tesoro, o cuando el héroe trágico desequilibra el orden de las cosas, o el anciano hipocondríaco de la *comedia* mira lujuriosamente a la joven heroína, sabemos dónde estamos, a qué atenernos y qué esperar. Si el protagonista *romántico* tiene poderes ideales, el trágico concibe su vida como un sacrificio propiciatorio (tragedia *romántica*), y el protagonista de la *comedia* dispone del entorno familiar o social en el que quede finalmente reconocida su aportación a la renovación de la vida social (*comedia*), el *irónico* es una amalgama de inversiones de todos ellos. Su motivación suele ser oscura o ambigua. Por ello, el fin de su búsqueda, lejos de ser un objetivo ideal, será dudoso, equivocado, denegado o invertido como se puede constatar en el propósito de los matones o la indolencia de Ole Andreson en «Los asesinos» (Unidad 17). Los héroes *irónicos*, lejos de dar batalla al mal como los esforzados héroes del *romance*, afirmar el valor de la entrega agónica de la tragedia o renovar y celebrar la vida en sociedad como los de la *comedia*, y mostrar con ello un alto grado de dignidad, son todo lo contrario. Habrá que acercarse a la figura concreta de cada texto para valorar el grado de la pérdida de dignidad de un personaje determinado; así, la pérdida de dignidad de la señora Hutchinson de «La lotería» (Unidad 17) es superior a la del hablante de «Pongamos que hablo de Madrid» (Unidad 17).

Los personajes secundarios que rodean a la figura central de la *ironía* también son inversiones de los personajes de los otros tres patrones narrativos. En variopinta calaña, abundan los torturadores, verdugos como el de la leyenda de la Unidad 16 y seres amorales como el protagonista/narrador de «Aceite de perro» (Unidad 16). Las figuras femeninas también son lamentables inversiones de la princesa (como las niñas que «ya no quieren ser princesas» de «Pongamos que hablo de Madrid»), de la madre (como la señora Hutchinson de «La lotería») o del hada madrina (como la tía de «La muñeca menor» (Unidad 17)).

El **escenario** que prevalece y en el que habitan estos personajes principales es baldío, inhóspito, corrompido, laberíntico, hostil, destructivo, alienante. Se tiende a calificarlo de *real* en contraposición al mundo ideal. Está en un segundo plano en los textos del *romance* como el «mundanal ruido» de «Vida retirada» (Unidad 2). Subraya el desasosiego, el desarraigo, la servidumbre, la paranoia, el horror. Está marcado por el caos, la incoherencia, el automatismo, la arbitrariedad, lo infrahumano. Las ciudades son oscuras y laberínticas, los bosques lugares de tortura y terror. Un significado de esterilidad también es atribuible no sólo al escenario espacial sino también al temporal. El tiempo progresa hacia la nada, lo incierto, lo **apocalíptico**, la entropía, como en el homónimo relato de Thomas Pynchon (Unidad 17). Este mundo llega a reflejarse a veces en el soporte lingüístico cuya forma gramatical se desintegra.

La inversión y acumulación de todos estos elementos literarios en discrepancia con la normativa de los otros tres patrones es consustancial y contribuye a configurar el **argumento** arquetípico de la *ironía*. La lógica argumental interna de la sátira —ámbito al que pertenece la *ironía*— sigue una línea azarosa, inesperada, imprevisible, caótica, de ruptura. Por lo general, es difícil establecer una progresión o **trayectoria** tan clara como la que se percibe en la *comedia*, la tragedia y el *romance*. Si el sentido narrativo y temático de la *comedia* va de la adversidad a la prosperidad, el de la tragedia de la prosperidad a la catástrofe y en el *romance* la dialéctica entre el

bien y el mal acaba con el triunfo del bien, en la *ironía* sucede todo lo contrario. Puede percibirse un progreso, pero de desenso hacia la disolución y acabamiento.

La configuración *irónica* de imaginería, personajes y estructura entre otros aspectos dan origen al **tema** característico de la *ironía*. Tanto en la sátira como la *ironía*, la servidumbre, la disolución, el *sparagmós*, descuartizamiento o desmembramiento son tema principal del argumento —se considere desde cualquier punto de vista y a cualquier nivel, sea individual, dual (de pareja), social o cultural—. A diferencia de los héroes ideales y trágicos, los cuales renuevan sus respectivas comunidades con sus decisiones voluntariamente elegidas, el antihéroe o protagonista de la *ironía* no desea ni quiere sacrificarse o ser sacrificado. El descuartizamiento se refleja también en la estructura; su entramado característico es la yuxtaposición de sucesos discontinuos, fragmentarios e imprevisibles de modo azaroso y caótico; los acontecimientos no siguen una **trayectoria** hacia la culminación de la heroicidad del *romance*, son, por el contrario un paródico rosario de los avatares trágicos conducentes a la disolución o alienación, como sucede al protagonista de «La calle» (Unidad 18). Sólo tenemos que ojear los títulos de las Unidades 1 a 5 de la *Antología* para percatarnos de que el 'lugar ideal aparte', la 'vinculación de la vida humana a la naturaleza como fuente vivificadora', el 'triunfo heroico de la búsqueda' y el 'poder de la inocencia' están en el polo puesto al 'engranaje mecánico y alienante del mundo natural, social y cultural, el caos, la anarquía y el desorden' de la visión *irónica* de las Unidades 16 a 18. Aunque la *ironía* participe a veces de un sentido del destino propio de la tragedia, deniega todo atisbo de orden moral rector al igual que deniega toda pulsión de renovación de la *comedia*. Cualquier tema de los otros tres argumentos se refleja invertido en la *ironía*.

Si bien en la *ironía* lo único seguro es la inseguridad, cuando todos estos elementos de inversión concurren en esta (*in*)coherencia de manera consistente de principio a fin en toda la obra, podemos hablar de argumento o estructura de sátira/*ironía*, patrón estructural principal éste configurado por los textos de la Tercera Parte (Unidades 13-18). No obstante, aunque la *ironía* es pareja a la **sátira** por tener el mismo espacio imaginativo en el mundo de la experiencia y por parodiar el ideal de la inocencia y el heroísmo del *romance*, la dignidad de la experiencia de la tragedia y el potencial de renovación social de la **comedia**, se precisan como especialmente satíricos los textos de las Unidades 13, 14 y 15 y como *irónicos* los de las Unidades 16, 17 y 18. Aunque ambas denominaciones coinciden en lo fundamental o normativo, la sátira ridiculiza un asunto mostrando hacia él actitudes de diversión, desprecio, indignación o burla en su ataque, mientras que la *ironía* lo hace de forma solapada, ocupándose de ello desde el punto de vista realista de la experiencia; su objeto de ataque, contrariamente a la sátira, es indirecto, sesgado, solapado, ocultado. La sátira puede manifestar como subtonalidad lo *irónico* o lo *cómico* principalmente. Sin embargo, la *ironía*, contagiada por la disolución de identidad, el horror y la anarquía, es de subtonalidad trágica.

Como patrón argumental secundario o subtonal lo *irónico* (Anexo III) puede subyacer en la tragedia, la *comedia* y la sátira principalmente, y de manera antagónica en el *romance*, especialmente en los textos de la Unidad 6 en los que triunfa el lado oscuro de lo ideal, si bien no con el **realismo** que lo hace en la *ironía*. En la **tragedia** la subtonalidad *irónica* la tenemos en los textos de las Unidades 10, 11 y 12. Esta tragedia *irónica* es fácilmente confundible con la *ironía* trágica (Unidades 16, 17 y 18); sin embargo la diferencia radica principalmente en el grado de dignidad que el protagonista mantenga. En «Sorpresa» (Unidad 10), el personaje del «muerto» está entre los que conservan su dignidad a pesar de las circunstancias irónicas que rodean su dramática situación: el hecho de que tenga clavado «un puñal en el pecho», un espacio noble, contribuye a que su **argumento** tome mayor resonancia dentro de la tragedia *irónica* que de la *ironía* trágica. También tiene la misma resonancia de tragedia *irónica* «Un lugar limpio y bien iluminado» (Unidad 12). Cuando

el viejo camarero, tras cerrar el bar, evita ir a casa, según parece, por un simple problema de insomnio y el narrador concluye el relato con «Después de todo, se dijo a sí mismo, seguro que es sólo insomnio», el lector, que recuerda la visión de vacío expresada por este narrador omnisciente momentos antes a través de las plegarias del 'Padre nuestro' y el 'Ave María' en las que se introduce un repetitivo e inquietante «nada», ciertamente entiende que no es insomnio lo que le impide dormir sino el miedo a la soledad, la vejez, la suciedad, la oscuridad, la nada en suma. Esta empatía, distanciamiento, y falibilidad *irónica* del narrador contribuye a generar, junto con otros elementos, un argumento que, globalmente considerado, se corresponde mejor con el de la visión de la tragedia *irónica*. El oscuro entramado del destino tiene agónicamente atrapado al personaje.

Contrariamente a la tragedia *irónica*, en la *ironía* trágica el personaje principal pierde su dignidad de tal forma que el grado de temor y piedad que despierta en nosotros es ínfimo o nulo. El caso de la Señora Hutchinson en «La lotería» (Unidad 17) es notorio. En la localidad de la protagonista, según la tradición de un rito ancestral, todos los años, por sorteo, es elegido un miembro que es inmediatamente lapidado por el resto de sus conciudadanos *in situ*. El narrador, imparcial y objetivo, no pone en nuestro conocimiento hasta el mismo final del relato que el sorteo es para la elección de un miembro de la comunidad que será lapidado. La fatídica elección recae en la señora Hutchinson pero no sentimos temor ni tampoco compasión debido a varias razones aparte del **punto de vista** objetivo; pues, no sólo llega tarde, limpiándose despreocupadamente en el mandil las manos, sino que incluso comenta que casi se había olvidado del día conmemorado. ¿Cómo puede dar tan poca importancia a algo que puede costar la vida a un miembro de su familia o a ella misma, como de hecho sucede? Por otra parte, cuando se realiza la primera vuelta del sorteo de elección de familia y recae en la suya, la señora Hutchinson, incrédula, protestará injustificadamente alegando que se metió prisa a su marido para sacar la papeleta. Si bien poca o escasa dignidad manifiesta su conducta en este hecho, mucho menos cuando, a punto de comenzar la segunda y última vuelta, reclamará, supuestamente para tener más posibilidades de que no le toque a ella, que se incluya en la elección a un ex-miembro de su familia que, por vínculo marital, ha pasado a pertenecer a otra. Todo este comportamiento de la señora Hutchinson será revelador de la inconsciencia del alcance de la ignominia del rito social, así como de su bajeza y su comportamiento egoísta hacia los miembros de su propia familia. Mientras las primeras piedras son lanzadas sobre ella, sigue protestando por lo supuestamente injusto del proceder electoral; mas a pesar de lo trágico, el comportamiento desplegado ha sido tan deplorable, insensible e indigno que la lapidación la convierte, no en víctima propiciatoria típica de la tragedia, sino en **chivo expiatorio**, personaje principal característico de las obras en clave de *ironía*. De aquí que la tonalidad principal sea *irónica* y la secundaria trágica.

Si el **lector** está atento a las inversiones de los otros tres patrones imaginativos, buscando qué se invierte y cómo, podrá descubrir con relativa facilidad el arte del argumento en clave de *ironía* y la visión que éste proporciona.

## LECTOR

Sujeto que descubre en la lectura de la obra una **visión** posible de sí mismo y del comportamiento humano, así como de las relaciones significativas con otras obras artísticas, llegando a un sentido discriminatorio y coherente tanto de la singularidad del texto como de su lugar en el orden global de toda la **literatura**, y calificado por Oscar Wilde de 'artista' en su ensayo «El crítico como artista».

Nunca antes en la historia de la crítica parece habersele atribuido tanta importancia al lector y a cómo éste colabora en la construcción del significado de una obra. Hasta el punto de que sin él la obra no es recreada. Sin embargo, dos lectores no responden de igual manera a una obra literaria, por lo que diferentes significados serán extraídos de la misma obra depen-

diendo del lector. La identidad o experiencia del lector es, pues, el factor determinante más importante en la recreación de una obra. El lector recrea la obra en términos de su propia identidad, su personalidad, su madurez, sus valores, su conocimiento personal, su emotividad; la atención y el interés en lo que lee le llevan a ser pasivo o a proyectarse en ella. Puede ser pasivo o dejarse impregnar; renovar o cuestionar sus propios valores. La selección o censura de obras para ciertas edades cree saber cómo un lector responde a una obra. La censura asume que no hay una línea clara entre la vida y la literatura. Precisamente por eso es imposible dar una definición legal exacta sobre lo que es obsceno. Lo que ocurre en un libro depende de la inteligencia del lector, no de la intención o la voluntad de la obra o el autor que la creó; las obras son buenas o malas dependiendo de las categorías que el lector les aplique.

Aunque, según el enfoque aquí propuesto, global y particularmente considerado, cada texto y cada una de las cuatro Partes de la *Antología* asume un tipo de lector determinado, en términos generales, se presupone un tipo de lector u oyente imaginativo que busca relacionar unas **imágenes**, arquetipos o mitos con otros, tal y como le son reveladas por las obras a través de su propia experiencia, articulándolas con ayuda de su **imaginación** dentro de una siempre renovada **visión** de sí mismo y del arte, y, descubriendo, a su vez, cómo cada obra se incardina dentro de una **estructura** más abarcadora; cómo el microcosmos (**imagen, mito o arquetipo**) que es cada obra, está interpenetrado por todas las demás que ha leído y cómo es posible identificar o ver en cada uno de ellos, por expresión o implicación, toda su experiencia imaginativa acumulada, así como recrear la estructura literaria global que va descubriendo, como si un coral dotado de consciencia fuese *viendo* el arrecife que él mismo contribuye a formar.

En las obras en clave de *ironía* el lector es requerido a reconstruir el significado de una obra desde un cúmulo de indeterminaciones, subversiones, contingencias o incertidumbres. Esta reconstrucción del significado o un nuevo orden a partir de lagunas, deficiencias u omisiones, generalmente acompañada por una dudosa fiabilidad del narrador o hablante, obliga al lector a desprenderse de actitudes o hábitos pasivos o convencionales y a hilvanar imponderables y equívocos, a confiar en sí mismo y en todo aquello que la obra internamente socava, a recurrir a lo que sabe y a restablecer un orden superior que abarque las contingencias del caos que le confunde.

## LENGUAJE FIGURADO

«Estaba rojo de ira» y «estaba helado de miedo» es una forma figurada de utilizar el lenguaje. Este uso del lenguaje es estudiado por la retórica, categorizándolo en antítesis, apóstrofe, **hipérbole**, ironía, **metáfora**, metonimia, personificación, repetición, **símil** y sinécdoque, entre otras. Estas figuras aportan al lenguaje ordinario marcas o ingredientes que llaman la atención sobre ellas. En ocasiones son como velitas en un pastel al que añaden un toque de distinción, y en ocasiones la cerilla que prende la llama de nuestra **imaginación**.

## LÍRICA

Originariamente, lírica era el canto acompasado por la lira, y a ello se debe quizá su carácter asociativo y musical. Los poemas nos zambullen a menudo en medio de un acontecimiento; no nos dicen que sucedió antes o después; juegan con el sonido, ritmos, rimas (*melos*) o con imágenes (*opsis*) principalmente. Sin embargo, la novela, el teatro, la pintura o la música pueden también ser consideradas formas líricas que requieren del receptor una respuesta imaginativa en constante movimiento asociativo.

Un poema nos insta a pararnos a escuchar y ver; a disfrutar su música y sus vistas hasta que seamos parte de su emoción. Es como si dijese, «Tómame todo el tiempo del mundo y disfruta. Tengo muchas sugerencias que hacerte.» Nos ofrece la posibilidad de encontrarnos con nuestros propios sentimientos, ideas y emociones que considera dignos de explorar. Un poema es inagotable. Si nos detenemos a sabo-

rearlo, descubrimos que la poesía es muy similar al resto de la literatura que nos resulta fácil de disfrutar. Nos habla de las preocupaciones de la gente, de lo que significa para ellos y para nosotros ser humanos y nos lo transmite a través del sonido de las voces humanas. Desde el punto de vista técnico, comparte los elementos básicos de la literatura como son narrador, acción, escenario, tono, estructura, etcétera.

El portavoz de la lírica es el **hablante**, poeta lírico o **persona** y manifiesta unos poderes análogos a los del **héroe**; ostenta, además, una relación con el **oyente** similar a la del **narrador** con el **lector**. En la lírica, el sentido de progresión de la **acción** corresponde al desarrollo en la forma de pensar o tema. La actitud en los estadios del pensamiento del poeta lírico es análoga a los de la acción del héroe. También el **escenario** manifiesta igualmente un propósito similar; en él van tomando lugar y distribuyéndose los pensamientos o la acción. Generalmente el escenario es temático o conceptual en cuanto que refleja los pensamientos del hablante. En el esquema siguiente se resumen los aspectos por los que se pueden establecer paralelismos de semejanza entre narración y lírica:

NARRACIÓN	LÍRICA
poder del <b>héroe</b>	poder del <b>hablante</b>
etapas de la <b>acción</b>	secuencias del <b>tema</b>
<b>escenario</b> exterior	<b>escenario</b> conceptual

La imaginaria, punto de vista, tono y demás elementos literarios son análogos tanto en la narración como en la lírica. Hay además poemas eminentemente narrativos y a la inversa, como novelas líricas. Sin embargo unos y otros nos interesan por cuanto encaminan al **lector** hacia el mismo orden interno de la literatura.

## LITERATURA

*Corpus* total de poemas, obras de teatro y novelas que proporcionan hipótesis o modelos de experiencia y de comportamiento humano. La literatura habla el lenguaje de la **imaginación** en el que las emociones y las ideas no están separadas; apela a ambas cosas al mismo tiempo; analizamos y sentimos objetiva y subjetivamente al mismo tiempo.

Cuando leemos, no almacenamos poemas y novelas en la mente como si ésta fuera una biblioteca. Todas las imágenes o historias nos recuerdan otras imágenes e historias, todas ellas estrechamente imbricadas en una misma familia o **estructura** literaria. Es tarea del **lector** percibir cómo el microcosmos que es cada texto está interpenetrado por todos los demás textos y cómo es posible identificar en él, por expresión o implicación, toda su experiencia imaginativa.

Al igual que las otras Artes, la literatura proporciona al hombre el sentido genuino de su propia identidad. El estudio de la literatura también pone en plena evidencia la validez de las estructuras sociales en las que vivimos y, en consecuencia, nos proporciona una manera de liberarnos de los condicionamientos en los que, inconscientemente, todo ser humano está atrapado. Además de revelarnos nuestra condición humana, la literatura también nos ayuda a expandir y transformar continuamente nuestra **visión** social, siempre que sintamos su energía y hagamos parte de nuestra vida la visión continuamente renovada o **apocalíptica** que nos proporciona lo que leemos.

## MELODRAMA

En sus orígenes, surge como obra dramática que trataba de conmover fácilmente al público por medio de un sentimentalismo primario. Los personajes son **estereotipos** de la bondad o la maldad, no tienen problemas profundos: son muy puros o muy malignos. En él, la dignidad de lo trágico suele quedar rebajada con un final feliz. Los acontecimientos son improbables y la acción sensacionalista. El melodrama presenta grandes dosis de oportunismo emocional. El relato

breve de Pío Baroja, «La sombra», reseñado en las lecturas complementarias de la Unidad 4, así como la novelística de Corín Tellado o series televisivas como *Dallas* pueden dar idea de lo que se apunta. Con respecto a la **tragedia**, realiza un papel similar al de la **farsa** con relación a la **comedia**.

## METÁFORA

Es la forma de identificación más sencilla, primitiva, universal y creativa. La metáfora apela al poder creativo de la imaginación al identificar de un modo asociativo imágenes, unidades de significado o **arquetipos** entre sí. La metáfora no divide artificialmente la **realidad** en algo subjetivo y objetivo como ocurre con el lenguaje ordinario, sino que al identificar imágenes distintas preservando cada una su propia identidad, apela a la energía creativa de la mente humana que pone en juego. Si unos cuantos pinzones morados aparecen en el césped del jardín y miro una Guía de Pájaros, leo: «Ave, tamaño de un gorrión común, rojo oscuro en la cara, pecho, abdomen y lomo», etcétera; esto me ayuda a identificarlos. Pero si leo: «gorrión salpicado con zumo de frambuesa», esto parece más decisivo... es como si se nos dijera que si queremos ver algo, es mejor que miremos a otra cosa.

El lenguaje poético, artístico o imaginativo es el que mejor se presta a este juego de identidades. Es una forma de pensamiento que da acceso directo a la capacidad creativa de la **imaginación**. Aristóteles considera que «la metáfora es algo que no puede aprenderse de otro, (...) ya que hacer bien las metáforas es percibir bien las relaciones de identidad» (*Poética*, 1458b). Obviamente la vivencia o energía que emana de estas relaciones de identidad nadie puede experimentarlas por otro. El pensamiento metafórico que las obras de arte generan en nosotros es el resultado de nuestra participación y no de que entendamos el concepto de metáfora.

En este sentido, la metáfora no es un mero adorno retórico convencional, sino un modo de pensamiento creativo que procede de un mundo mental independiente de la voluntad, que libera energía imaginativa. Difícil de comprender al intelectual, es fácil al poeta que todos llevamos dentro, dirá Lorca en el prefacio de *Poeta en Nueva York*.

A menudo este pensamiento metafórico que nos proporciona la experiencia de leer un poema, ver un cuadro o escuchar una obra musical, surge acompañado de una confusión y turbulencia emocional iniciales que algunos críticos han tratado de definir como irracional debido a que esta forma de pensamiento no puede ser reducida al mero lenguaje descriptivo del pensamiento racional. Explicar el concepto de metáfora no nos proporciona la experiencia de la misma. No obstante, hecha la advertencia, he aquí algunas notas informativas a modo de síntesis.

Con el fin de simplificar las múltiples subdivisiones que se han hecho, podríamos decir que, básicamente, hay tres tipos de comparación metafórica: antilógica, categórica y *real*.

a) En la metáfora más común una imagen es identificada *con* otra o «A *con* B», independientemente de los distintos esquemas gramaticales que se utilicen. En «Pedro es un león» ambas imágenes están identificadas una *con* la otra sin perder ninguna su identidad propia: se dice que son iguales a efectos metafóricos. Otro tanto sucede con «Su luna de pergamino/ Preciosa tocando viene», «La tierra era una alegre manzana de meriendas,/ un balcón de colores no esperados.» o «¡Amapola, sangre de la tierra;». Este tipo de metáfora no es meramente irracional o ilógica, sino antilógica, ya que dos cosas nunca pueden ser iguales y distintas al mismo tiempo. Este tipo de identificación metafórica ha recibido clasificaciones distintas dependiendo de los distintos teóricos. Puede ser literal cuando hay una simple yuxtaposición, descriptiva cuando hay una comparación de semejanza o similitud, formal cuando se basa en una comparación analógica.

b) Bajo otro grupo podrían clasificarse todas aquellas que establecen una relación de identidad genérica o categórica, independientemente de que utilice nexos gramaticales de comparación del tipo «como», «igual que», «semejante a»,

etcétera, igualmente utilizados por la metáfora ilógica o antilógica del primer grupo. Un ejemplo como el siguiente puede ser clarificador. Si un marciano nos preguntase «qué es aquel objeto marrón y verde que se ve allí de pie» y le contestásemos que un árbol, estaríamos identificando el objeto individual con la clase a la que pertenece. Es decir, *como* un árbol; un árbol como representante de una clase o especie «árbol». Un individuo como representante de su categoría.

La misma identificación es utilizada cuando a todo el género humano se le atribuye la paternidad de Adán. Este tipo de metáfora por la que la identidad de lo individual está vinculada a lo genérico tiene que ver con el **arquetipo**, aquella unidad de significado, **imagen** o **mito** fundamental microcósmica. En este tipo de metáfora es en la que más énfasis hace el enfoque organizativo de la *Antología*, y no se cumple sin que participen los poderes creativos de la **imaginación del lector**.

c) El tercer tipo de metáfora es aquella que incluye la antilógica y la categórica en un rango más abarcador. La encontramos, por ejemplo, en la figura del Rey, el cual al ser representante del pueblo, es identificado con su pueblo. Su pueblo es él y él es el pueblo. Cualquier imagen puede ser interpretada como una imagen simbólica en la que se incluyen todas las demás. Esta **visión** muestra a quien la posee cómo la Naturaleza es poseída o contenida en su propia visión. Hace que la vida surja de forma no sólo retórica, sino también en una dirección contra-lógica o espiritual. Con ella se atraviesa, revierte o trasciende el curso de la Historia. Este tipo de metáfora es paradójica o parabólica, ya que proclama que somos el Rey y el Rey vive en nosotros. Acarrea así una visión de la vida en comunidad que transforma y expande la individual a toda la comunidad sin absorberla, como —en el mejor de los casos— en el **romance** y todo lo contrario en las obras en clave de **ironía**. Éstas, además, lo denegarán. La **ironía** pretende ser antimetáfora en el sentido convencional. Como en el poema de Archibald MacLeish, «*Ars poetica*», el propio poema cuestiona su naturaleza poética, paradójicamente con metáforas.

#### MITO o *Mýthos* (μῦθος)

Es el esfuerzo narrativo más sencillo, primitivo y constante que da expresión a las preocupaciones humanas. La **imaginación** es la herramienta principal. Primeramente identifica lo humano con algo que no lo es; el resultado más inmediato es la historia de un dios: identificación de las fuerzas de la Naturaleza con dioses poderosos, las estaciones con etapas de la vida humana, etcétera. Así, la intrincada relación de unas historias (μῦθοι) con otras forman una **mitología** o conjunto de relatos que reflejan los deseos, las preocupaciones y los miedos del ser humano. En sentido popular, se utiliza el término para afirmar que algo no es verdad. Sin embargo, todos vivimos de acuerdo a dos mitos básicos de preocupación y salvación sobre los que se asienta cualquier mitología, incluida la moderna.

La humanidad se apoya en el mito para explicar con facilidad, aspectos de la vida que le resultan complejos, misteriosos, sea cual sea su momento histórico. Cuando toman cuerpo en las distintas manifestaciones culturales, llegan a constituir un sistema de creencias políticas o religiosas. Cuando se asiente ciegamente a estas creencias y dogmas, la viveza de los mitos se toma al pie de la letra y pierden su significación creativa. De aquí la doble acepción del término. Los mitos o metáforas literarias son como la naturaleza de lo virus: pueden convertirse en materia inerte o vida; y desde este estado latente, pueden revertir al estado material o pasar a la vida; en el presente caso, dependiente del uso que la sociedad les dé.

Toda **cultura** produce mitologías que el arte se encarga de configurar en obras de creación que nos permiten ver como somos realmente.

En **literatura**, mito es una **estructura** imaginativa verbal o unidad poética de significado que aparece una y otra vez a lo largo de la tradición. Estas unidades míticas o **arquetipos** pueden existir bajo muchas formas. Por ejemplo, el mito de la figura heroica que muere y renace asociada a los ciclos de la estaciones que siempre retorna en primavera, lo

encontramos en la figura de Tammuz en Babilonia, Atis en Frigia, Osiris en Egipto, Adonis, Dionisos y Perséfone en Grecia y Cristo en la tradición helenístico-cristiana. Esta misma estructura mítica, unidad de significado o arquetipo de lo bucólico como imagen sustentadora de la vida, se ha venido utilizando desde Teócrito; Walt Whitman, al igual que el resto de los poetas, lo utiliza en la elegía, «La última vez que florecieron las lilas en el huerto» (Unidad 9).

Como estructura imaginativa global, los mitos abarcan desde el plano de lo divino hasta el de lo demoníaco, incluido el humano; los cuatro patrones narrativos y temáticos básicos, **romance**, **tragedia**, **sátira/ironía** y **comedia**, son episodios del mito central de la búsqueda de la identidad a través de su pérdida y recuperación.

#### MITOLOGÍA

Conjunto de historias o mitos unificados por una compleja relación de imágenes. Éstas imágenes toman raíz en una sociedad determinada y, relacionándose unas con otras, conforman una especie de enciclopedia imaginativa que da respuestas a las preocupaciones sociales, similares siempre en cualquier comunidad y época, y que proporcionan así modelos de comportamiento a dichas preocupaciones.

#### MODO

Hay modo lingüístico, verbal, histórico, genérico y literario. Este último, que es el que más interesa aquí y tiene que ver con el poder de acción convencional del protagonista o el hablante en la **lírica**. Este poder está en relación con el medio social y natural y las concepciones o modelos ideológicos prevalentes en el momento de creación de la obra, y puede ser de cuatro clases: cuando manifiesta poderes divinos que están por encima de su sociedad, la ideología que implican es la aristocrática y el medio natural un mundo misterioso, coherente y significativamente acorde con ellos; cuando tiene un poder superior a lo normal y el orden social y natural son jerárquicos y aristocráticos fijos; cuando su poder no es ni superior ni inferior a cualquier hombre ordinario, la sociedad es democrática y la naturaleza orgánica; y cuando manifiesta un poder por debajo de cualquier ser normal, y sus actos no tienen significación alguna, impera el caos, la anarquía y el desorden sociales y lo baldío.

En cada período histórico suelen escribirse obras en las que la figura central tiene uno de estos modos de poder. Hay así periodos en los que prevalece el modo **romántico**, trágico, **sátirico/irónico** o **cómico**.

Los conceptos de modo y **desplazamiento** nos ayudan a entender mejor tanto el contexto histórico de las obras literarias como sus estructuras o tramas argumentales recurrentes.

#### MONÓLOGO

Intercambio comunicativo verbal con uno mismo en forma de soliloquio o de fluir discursivo de la conciencia. Si bien en ambas formas los personajes revelan sus pensamientos y sentimientos privados, en el soliloquio el hablante razona y saca conclusiones. En el monólogo interior se revela lo que el personaje está pensando. En este fluir discursivo predomina más la libre asociación del pensamiento de forma ilógica, fragmentada. En aras de la verosimilitud o del realismo psicológico, se suelen obviar en este último las reglas gramaticales.

La narradora y protagonista de «Nueve meses y un día» (Unidad 10) representa su pensamiento íntimo mediante un monólogo interior.

Cuando la expresión del pensamiento íntimo tiene una organización lógica mínima, una sintaxis reducida a lo más elemental, y su transcripción es cercana a la libre asociación mental del pensamiento, recibe el nombre de monólogo interior, si bien la frase de procedencia anglosajona «fluir discursivo», aún más próxima al devenir del subconsciente, es utilizada también.

## MOTIVO

Palabra, frase, idea, imagen, acción, personaje o símbolo que se repite a lo largo de un pasaje o una obra artística con objeto de enfatizar o por razones de unidad.

En su acepción más tradicional, un motivo es un elemento, un tipo de incidente, artificio o fórmula que se repite en una obra, en distintas obras o a lo largo de una tradición literaria, musical o pictórica. El motivo, fuera del contexto de una obra concreta, puede ser adaptable a muy distintos contextos.

Hay muchas clases de motivos; Vladimir Propp y Stith Thompson han catalogado muchos de ellos. La 'mujer fatal', disfrazada bajo el aspecto de una hermosa princesa, es un motivo común en la literatura de folclore. El *ubi sunt*, el *carpe diem*, pueden ser considerados motivos de la *lírica* convertidos en tópicos.

Si el motivo llegase a tomar una importancia grande dentro de una tradición se convertiría en **tema**; si adquiriese un significado importante dentro de la estructura misma de la literatura, se convertiría en **arquetipo** o mito.

En las selecciones de cada una de las distintas Partes de esta *Antología* subyace un motivo temático, a saber: todos los textos de la Primera Parte pueden ser considerados bajo el motivo de la añoranza de lo puro y la búsqueda de la Edad Dorada, el tesoro, la amada o el saber; los de la Segunda, bajo el deseo de justicia y de un orden más humano frente a un universo despersonalizado; los de la Tercera, bajo la denegación o la inversión de los motivos de las Partes Primera y Segunda; y los de la Cuarta, bajo el deseo de liberación, buen humor, alegría, expansión imaginativa y transformación social.

## NARRACIÓN

Es el segundo aspecto literario básico después de la **imaginación**. En toda narración ( $\mu\acute{\iota}\theta\sigma$ ) se relatan una serie de acciones y acontecimientos, seleccionados y colocados en un orden, en un tiempo y en un espacio determinados.

Una forma de tipificar las narraciones es considerando el grado de poder del narrador o del héroe, la temporalidad del discurso, la literalidad de lo descrito, las convenciones genéricas o arquetípicas utilizadas. La presente metodología categoriza la narración bajo los patrones narrativos o **argumentos** básicos de *romance*, *tragedia*, *sátira/ironía*, y *comedia*, que coordinan todas las experiencias literarias o artísticas conformadoras a su vez una narración hipotética en torno al mito de la búsqueda de la identidad del héroe en sus múltiples facetas de pérdida y recuperación.

## NARRADOR

Es la voz que cuenta lo relatado. No debe confundirse con el autor o lo que éste crea o siente, ya que esta voz es una máscara o **persona** creada por él con un punto de vista y un tono determinados para la ocasión. El punto de vista del narrador no se identifica, pues, con el del autor, aunque en aquellas obras que reflejan una ideología y manera determinada de ser del autor puedan resultar muy próximos. Lo que cuenta el autor queda focalizado desde un punto de vista determinado y lo dice con un **tono** o actitud también determinada. El autor dosifica, selecciona, describe, anuncia o pospone información dependiendo de la visión que pretenda dar; lo hace por exigencias de coherencia interna de lo que cuenta.

Algunos narradores participan de manera directa como protagonistas en lo que cuentan; tal es el caso de Huck en *Las Aventuras de Tom Sawyer* de *Mark Twain*; otros desempeñan un papel menor y otros no toman parte activa en lo narrado, manteniéndose distanciados o virtualmente ocultos como en el caso del narrador de «Los asesinos» (Unidad 19). Es difícil percibir quién es el narrador de «Los asesinos», dado que en las obras en clave argumental de *ironía* se inhibe hasta la propia denegación de sí mismo.

Identificar al narrador o al hablante de una obra, no importa su grado de participación en ella, supone identificar el **punto de vista** de la obra.

## OYENTE

Destinatario al que se dirige un texto, comúnmente el **lector**.

En los textos informativos, científicos o persuasivos como la publicidad, el oyente es fácilmente identificable; no es tan fácilmente identificable o reconocible en una obra literaria, una pieza musical o un cuadro.

En la mayoría de las obras artísticas el hablante parece estar expresando sus propios pensamientos y meditaciones y nos imaginamos que alcanzamos a oír lo que él mismo está escuchando, en cuyo caso el oyente está supuestamente incluido. Otras veces, el narrador o **hablante** parece dirigirse a sí mismo, a otro personaje, a un objeto o a una abstracción, y nuestro papel como oyentes es más difícil de describir.

Nunca somos el mismo oyente en una segunda lectura de un texto artístico, dado que no somos una grabadora o fotocopiadora sin consciencia. El oyente de un texto literario hace conexiones y comparaciones insospechadas. Cada uno de los cuatro argumentos básicos de *romance*, tragedia, *sátira/ironía* y *comedia* configura un determinado oyente.

## PARÁBOLA

Narración, normalmente breve, con la que se desea dar una lección moral mediante la comparación simbólica o alegórica de dos mundos, ejemplificándose uno por medio del otro.

Si bien la parábola tiene un fuerte carácter didáctico, su modo de comparación exige un esfuerzo imaginativo tal que su discurso aparentemente lógico no lo es tanto.

*La Biblia* contiene parábolas muy conocidas, como la de la Higuera, en Lucas 13:6-9. En la literatura moderna, muchas ficciones de Jorge Luis Borges y Franz Kafka son parábolas sobre la situación humana.

## PARADOJA

Expresión a primera vista contradictoria o sin sentido pero que en el fondo entraña un significado.

En el poema de Emily Dickinson «Oí zumbir una Mosca — cuando morí» (Unidad 16), el o la hablante termina diciendo «Yo no podía ver viendo», aunque se supone que está muerta, no ve absolutamente nada y, además, está escribiendo un poema, todo al mismo tiempo. Aparentemente es una contradicción. En algún sentido debe de ser cierto lo que dice. Indagando es posible pensar que la muerte de la que habla no es algo biológicamente definitivo, sino una sucesión de muertes. El hablante quizá esté poniendo en duda la concepción de vida que culturalmente le inculcasen y que lo importante sea no si hay vida después de la muerte, sino que si la hay, las concepciones religiosas la deniegan, paradójicamente, al relegar la creatividad humana durante la misma a una actuación mecánica de asentimiento con la doctrina de dicha concepción. Una paradoja justamente opuesta la fórmula Santa Teresa en «Vivo sin vivir en mí / y tan alta vida espero / que muero porque no muero».

## PARÁFRASIS

Una paráfrasis es básicamente el resumen de un texto literario. Esta transcripción ha de hacerse sin alterar su contenido y de forma sencilla. Para ello es conveniente tener en cuenta varios pasos:

- dividir el texto en partes, escenas o secciones que respondan a una unidad en algún sentido, como cuando se pasa de un ambiente a otro o de un pensamiento a otro;
- seleccionar de cada una de las partes sólo aquello que sea esencial y resumirlo; largas tiradas pueden quedar resumidas en una o varias frases formando un párrafo breve;
- el lenguaje ha de ser preciso y sencillo; los términos que sean tomados directamente de la historia deben ir en comillas; la expresión ha de ser lo más original posible;
- el sumario debe atenerse escrupulosamente a los hechos; no debe interpretarse, explicarse o introducirse material que no sea parte de la obra, si bien, a veces, hay que añadir nom-



bres, sitios u otros detalles;

e) la disposición de los párrafos del resumen debe seguir el orden del original. Si la historia tuviese un final imprevisible, el resumen respetaría este final.

He aquí un ejemplo de paráfrasis de «El collar» de Guy de Maupassant (Unidad 11):

[1] *Matilde Loisel, ama de casa casada con un simple empleado, se siente infeliz debido a sus escasas posesiones domésticas. Sueña con ser rica y su insatisfacción se incrementa cuando recuerda a Juana Forestier, antigua compañera de colegio que vive en la opulencia. Un día el Sr. Loisel trae a casa una invitación para un baile muy selecto. Matilde afirma enfadada que no tiene qué ponerse y que no puede ir, pero su marido le da todo su dinero para que se compre el vestido. Lo que le falta entonces es una joya y sin ella no está dispuesta a ir. De nuevo el marido le sugiere que pida prestada a Juana alguna joya bonita para la fiesta y así ocurre.*

[2] *En la fiesta Matilde tiene un éxito extraordinario. Al terminar ésta, ella y su marido se van rápidamente para que no la vean con un chal ordinario. Cuando llega a casa se siente horrorizada al descubrir que ha perdido el collar.*

[3] *Desesperados y tras una semana de infructuosa búsqueda compran otro por 36.000 francos. Utilizan todos sus ahorros para pagar la mitad de la suma y piden prestado el resto de donde pueden, hipotecando su futuro.*

[4] *Durante los diez siguientes años Matilde y su marido hacen todo tipo de trabajos y sacrificios para pagar los préstamos. Se ven obligados a despedir a su criada y a alquilar una simple buhardilla. Él hace horas extras en múltiples trabajos y ella conoce, por primera vez, la monotonía y el rigor de las tareas domésticas. Los años de sacrificio y trabajo diario imprimen en ella rudos modales y van borrando su pasada belleza.*

[5] *Un domingo, paseando, ve a Juana, quien apenas la reconoce debido a su mal aspecto. Matilde le explica el sacrificio de los últimos diez años. Juana le comenta que el collar que le había prestado era falso y que no valdría ni 500 francos.*

Cada uno de los cinco párrafos —numerados entre corchetes— de la paráfrasis es una unidad de sentido del texto. El 1º resume el relato hasta la fiesta;

el 2º los acontecimientos de la fiesta hasta la pérdida; el 3º y el 4º todos los costes económicos (3º) y morales (4º) de los diez años que dura el sacrificio y el 5º describe la escena en que Matilde descubre lo innecesario de su sacrificio.

La unidad de sentido de cada párrafo no viene determinada por el tiempo. El párrafo 2º describe un episodio que tiene lugar en unas horas, pero el elemento unificador es la fiesta y el descubrimiento de la pérdida inmediatamente después. Por otra parte, los acontecimientos del 4º duran diez años y el principio unificador es, a pesar de su heroicidad, el deterioro de Matilde.

El criterio de importancia se ha tenido también en cuenta. La frase «sueña con ser rica» tiene cuatro palabras y condensa más de 150 que describen en detalle sus ensoñaciones. La referida a Juana Forestier es un poco más larga y condensa un pasaje relativamente corto, pero

se le presta más atención porque está relacionada con la insatisfacción de Matilde, a la que se le presta el collar falso que le traerá tan prolongada desgracia.

La paráfrasis de un poema sigue pautas similares. Han de concebirse sus partes, evitar la dicción poética y las estructuras retóricas características; en esencia, transformar el lenguaje concentrado y figurado del verso en prosa literal continua y utilizar léxico propio. Su extensión ha de ser breve, dependiendo del original y de los detalles que se decidan incluir; en poemas cortos la paráfrasis tiende a tener un tamaño similar al poema, en los largos mucho más pequeña que el original. Se deben evitar en lo posible las interpretaciones; no se trata tampoco de articular el tema, el argumento o el asunto. Es el contenido *real* o literal lo que interesa; aunque en una poesía vanguardista pueda resultar más complicado, siempre podremos determinar las sensaciones o intuiciones globales que las metáforas sugieran. En cualquier caso, sí se debe seguir siempre la estructura en el orden que sucede y por unidades de sentido.

He aquí en el recuadro siguiente un ejemplo de paráfrasis de un texto poético, «Porque no pude esperar a la Muerte» de Emily Dickinson (Unidad 22):

Porque no pude esperar a la Muerte —  
ella amablemente esperó por mí —  
la Carroza albergaba tan sólo a Nosotros —  
y la Inmortalidad.

Fuimos despacio — no conocía Ella la premura  
y yo había abandonado  
mis quehaceres y también mi ocio,  
por Su Civilidad —

pasamos por la Escuela donde los Niños estaban  
en el Receso — en Corro —  
pasamos los Campos de Grano todo Ojos —  
pasamos el Sol que se ponía en el Ocaso —

o más bien — Él nos pasó a Nosotros —  
el Rocío caía trémulo y gélido —  
pues solo Gasa era mi Vestido —  
mi Esclavina — sólo Tul —

nos paramos frente una Casa, semejante  
a una Hinchazón del Suelo —  
el Tejado apenas era visible —  
la Cornisa — en el Suelo —

desde entonces — han pasados Siglos — y aún  
se me hace más corto que el Día  
en que supuse por primera vez que las Cabezas de  
se dirigían hacia la Eternidad — \ los Caballos

*Estaba tan preocupada en vida  
con la muerte que ésta, mostrándose  
amable y cortés, se paró y me recogió. Los tres (muerte, inmortalidad y yo) hicimos juntos el viaje en un coche de caballos. Viajamos despacio (la muerte no tenía prisa), y su cortesía me indujo a dejar trabajo y pasatiempos. En nuestro viaje pasamos por una escuela donde los niños jugaban, por un campo de trigo en sazón y la puesta de sol.*

*Al final del viaje nos paramos y el ocaso nos pasó a nosotros. El rocío me hizo sentir frío, pues llevaba un vestido muy ligero de gasa y una banda de seda fina. Nuestro viaje finalizó en algo que no era más que un montículo de tierra; apenas se veía el techo y la parte más alta del saliente de la obra estaba a ras de suelo.*

*Todo esto pasó hace cientos de años; sin embargo, me parece más corto que el momento aquél en el que me conducían a la eternidad.*

El primer párrafo de la paráfrasis reformula el contenido de las tres primeras estrofas concernientes al viaje del hablante. El segundo párrafo se centra en el final del viaje según las estrofas cuatro y cinco. A la última estrofa se le dedica un párrafo debido al cambio de perspectiva del pasado al presente, momento mismo del poema. Se intenta evitar todo tipo de conclusiones o interpretaciones; por ejemplo, no se considera la carroza un coche fúnebre ni la casa una tumba, si bien las connotaciones de ataúd y sepultura están implícitas en el contexto. De la misma manera, no se comenta que el viaje del hablante está simbólicamente relacionado con el estadio de infancia en el juego de los niños, con la madurez en el grano en sazón de los campos, de vejez y muerte en el ocaso solar. Ni tampoco se interpreta que, a juzgar por cómo va vestida la protagonista, sean los esposales

últimos a toda una vida de cortejo de la muerte. Quizás la última frase no sea todo lo precisa que cabe esperar en una paráfrasis. No obstante, se evitan todas esas observaciones mencionadas que pueden ser perfectamente válidas en una interpretación del texto, pero que tienen menor propiedad en una paráfrasis.

### PARODIA

Las obras en clave de parodia (Unidades 13-18) ridiculizan todo aquello que pueda ser bello (Primera Parte), serio (Segunda Parte) o de carácter social, festivo y renovador (Cuarta Parte). En la parodia, lo sublime se transforma en vulgar, lo serio en aburrido, lo festivo en grotesco. Ridiculiza las cualidades y atributos del héroe ideal y la esforzada dignidad del **héroe** trágico; contamina todo con su carnaval; desacraliza cualquier valor social y cultural, entronizando en su lugar la caricatura. Si con todo ello podemos apreciar una intención moralizante, de ataque a la inutilidad de las guerras, a la injusticia social, al abuso del poder, al fanatismo religioso, etcétera, la parodia se aproximará a la **sátira** (Unidades 13, 14 y 15). Tiene también estrecha relación la parodia con el buen humor satírico de la **comedia** (Unidades 19, 20 y 21). La **tragedia** puede ser vista como una parodia del mundo ideal del **romance**, y éste como una idealización de la realidad trágica.

### PASTORIL

Hay obras literarias que hacen un uso especial del escenario rural o natural para situar su acción.

Lo pastoril presenta una imagen nostálgica e idealizada de la simplicidad y la paz de la vida del campo y los pastores en un **escenario** natural, en el que discurre una vida inocente, ociosa y juguetona, con un trasfondo de galanteo y amor platónico. Su profusa utilización en algunas obras de determinadas épocas ha llevado a categorizarlo, por estas características, como un género literario de carácter bucólico.

Los textos de la Unidad 2 (2ª fase del **romance**) contextualizan de forma particular este **motivo** de la literatura universal y cómo puede llegar a ser un patrón importante en el argumento del **romance**.

### PATETISMO o *Páthos*

Emoción de piedad, conmiseración o tristeza suscitada en el lector o en el público teatral ante el sufrimiento o la catástrofe del héroe. A menudo es debida a la inevitabilidad del destino a pesar de los esfuerzos del héroe; otras veces a la adversidad de las circunstancias. Así como el **tema** arquetípico del **romance** es el *agón*, de la *sátira/ironía*, el desmembramiento o *sparagmós*, de la **comedia**, el reconocimiento o anagnórisis, el de la **tragedia** es el *páthos* o sufrimiento.

### PERIPECIA o *Peripéteia*

Es, en esa estela o **trayectoria** hipotética que van dejando las acciones del héroe, los acontecimientos narrativos o los estadios temáticos del hablante, el punto de inflexión que determina la visión final de la obra, el giro repentino de la dirección que la configura de una forma y no otra. Si ese giro confirma la apoteosis triunfal del poder del héroe o el hablante la obra se configurará en clave de **romance**; si el devenir narrativo o temático en un momento determinado hace girar todo el

desarrollo hacia la catástrofe, el **argumento** quedará configurado como **tragedia**; si toda peripecia lleva al final feliz, tendremos un argumento en clave de **comedia**; y si socava, invierte o subvierte cualquier desarrollo de narrativo o temático de los otros tres argumentos genéricos, la obra resultará una **sátira** o **ironía**.

### PERSONA o Máscara

*Persona* hace referencia a la máscara utilizada por los actores en el teatro griego. Cada vez que nos dirigimos a un profesor, a una persona de muy distinta edad o cultura a la nuestra, a alguien de quien estamos enamorados que puede estar lejos o hace tiempo que no hemos visto, utilizamos una máscara o un aspecto distinto de nuestra personalidad usual. En **literatura** pasa algo muy similar. Los escritores no utilizan sus propias «voces» reales cuando escriben, aunque sean ellos los que controlen lo que se dice. El **narrador** o **hablante** de un texto no es el autor real. Hace uso de su *persona*, bajo un **punto de vista**; asigna agentes con voces determinadas para que cuenten el relato. Si la imagen personal que proyecta una de estas voces es la de un hombre recto, inteligente y de buena voluntad, el público se inclinará instintivamente a dar crédito tanto a él como a lo que dice.

### PERSONAJE(S)

Son figuras que se comportan como agentes de la acción en un texto literario, aun cuando sean animales o seres inanimados (mineral, vegetal, viento, etcétera). Cada uno de los cuatro **argumentos** o géneros tiene sus personajes convencionales característicos.

Dentro de cada texto no todos los personajes tienen el mismo grado de poder, y ello repercute en la creación de diferentes narrativas, argumentos o visiones distintas de la vida. El poder del personaje principal es el que, en última instancia, hace decantar la significación de una obra hacia una u otra visión. A grandes rasgos el personaje principal puede manifestar cuatro grados de poder:

a) hay personajes que ostentan un poder superior en clase y grado a cualquier ser humano normal y al medio ambiente, sea creativo o ideal, sea destructivo o diabólico (Unidades 1-5 y Unidad 6 respectivamente de la Primera Parte), típicos de mundo del **romance**;

b) hay otros que ostentan un poder superior en grado a los demás seres pero no al entorno, pasando a formar parte del mundo de la **tragedia** en el sufrimiento, su poder de responsabilidad; y sufren la pérdida de lo ideal en circunstancias extremas (Segunda Parte);

c) cuando su poder es inferior a los seres normales pasan a pertenecer al mundo de la **sátira/ironía**; unos se mofan del destino, las circunstancias ideales o trágicas que les rodean, o son meros **chivos expiatorios**, todos ellos típicos de la Tercera Parte; y por último,

d) están aquéllos que, con un grado de poder similar al común de los humanos, y con altibajos, típicos de cualquier sociedad y favorables a la renovación de sí mismos, la pareja o la sociedad, como los de la Cuarta pertenecientes al ámbito de la **comedia**.

Personajes con poderes ideales como el Ahogado acaban configurando toda la obra bajo una visión ideal o **romántica**. Este personaje se asocia con la juventud, el vigor, el amanecer, el orden, la armonía o la fertilidad, y su antagonista o adversario con la oscuridad, confusión, esterilidad, vejez y muerte. El héroe,

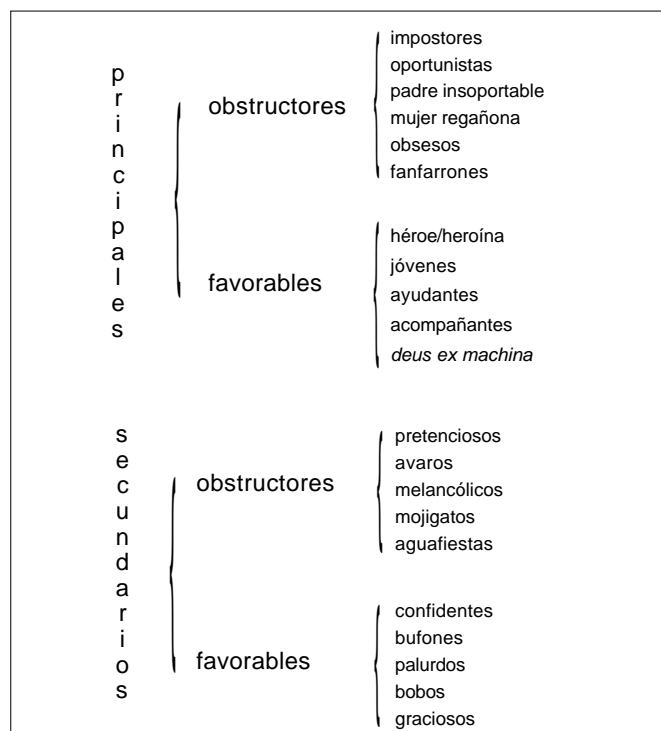
con sus poderes ideales, hace prevalecer su visión ideal. Es el protagonista de las obras en clave de **romance**, una figura altamente idealizada que encarna las virtudes nobles de la sociedad que le concibe: puede ser hermoso, valiente, tenaz y poseer pleno dominio de sí mismo, ser inteligente, juicioso y, sobre todo, tiene la visión imaginativa de un mundo mejor. Está en contacto con el misterioso mundo al que a veces no accede la experiencia de los demás mortales; tiene carisma de líder; sus triunfos benefician a todos los que le rodean y sus poderes elevan a otros hasta las cumbres que él escala. El resto de los personajes del mundo ideal están con el héroe o contra él. Las doncellas hermosas son rescatadas por él; también están de su lado el hada madrina, el maestro, el sabio. Las mujeres perversas son madrastas, brujas, mujeres seductoras. El antagonista es el ogro, el dragón, el malo. Los personajes que habitan el mundo del *romance* no son reales y su función es asistir al héroe en su empresa o impedirsele; son como los concebimos en nuestros sueños o en nuestras pesadillas: ideales o infernales.

Los personajes principales de la **tragedia** que sufren con mayor o menor grado de dignidad la pérdida del ideal configuran las obras trágicas. Son víctimas inocentes de fuerzas antagonistas implacables. Se enfrentan a problemas para los que no han encontrado respuesta; problemas fundamentales sobre el mal, la guerra, el sufrimiento, la ley. Sin embargo, en esta situación, el héroe trágico muestra los más altos atributos humanos: vulnerabilidad, nobleza, dignidad, capacidad de sufrimiento. La madre de «Guerra» es un personaje que se ajusta a estas características, al igual que los demás protagonistas de los textos de las Unidades 7-12.

Cuando leemos, encontramos personajes que son manipulados por bribones carentes de escrúpulos o embaucadores. Unos y otros están sujetos a la servidumbre, la frustración o lo absurdo. Están subordinados a la degradación, la hipocresía y la corrupción. Entre los más típicos están el pícaro, el impostor, el manipulador, el corrupto. Sería más apropiado hablar de ellos como antihéroes, dado que son inversiones de los ideales, los trágicos o los típicos de las obras en clave de *comedia*. Son personajes típicos de la **sátira** y fáciles de reconocer en la figura de la Zorra de la fábula de Esopo; ejemplos como éste los encontraremos en los textos de las Unidades 13,14 y 15.

Los personajes principales que conforman las obras en clave de **ironía** ofrecen una imagen del hombre en servidumbre, humillación y tiranía donde el heroísmo no es posible. Son inversiones de las figuras del mundo ideal, trágico y cómico. Son seres desahuciados como el hablante de «Pongamos que hablo de Madrid», payasos cuyo oficio no da un sentido positivo a su vidas como el protagonista de «El reidor», el apático Ole Andreson del relato de Hemingway, «Los asesinos» (Unidad 17). El protagonista de *El castillo (Das schloss)* de Franz Kafka es el personaje típico de esta visión; no tiene casa, familia o apariencia física determinada; tampoco tiene nombre, sólo la inicial K. Es la víctima arbitrariamente elegida o el **chivo expiatorio**. Los textos que mejor ponen de relieve estos personajes típicos de la *ironía* están en los textos de las Unidades 16, 17 y 18.

Los personajes típicos de los textos en clave de **comedia** son clasificables en favorables y obstructores a la acción renovadora del protagonista, la pareja o la sociedad. He aquí un esquema:



No todos los personajes son creados de la misma forma, ni con los mismos recursos, ni reciben la misma importancia. Dependiendo del aspecto que se tenga en cuenta, pueden ser protagonistas y antagonistas, principales y secundarios, reales y simbólicos, típicos de un género u otro; normalmente, quedan caracterizados por el nombre, lo que hacen, lo que dicen o piensan, por lo que otros personajes o el narrador dicen o piensan de ellos. La focalización y la actitud del narrador configuran igualmente al personaje. Hay personajes principales simbólicos que pueden llegar a dar al relato una significación especial. De todos ellos lo único que necesitamos sentir es que sean verosímiles dentro del contexto en que se desenvuelven y en el papel que se les asigna.

Es normal que algunos personajes se conviertan en figuras simbólicas. La madre del relato de Pirandello es símbolo de la madre dolorosa. Pero si en éste caso resulta muy poco evidente la caracterización simbólica, en «El Ahogado más hermoso del mundo» (Unidad 5) el héroe es un personaje plenamente simbólico. Su presencia en el pueblo da lugar a que sus moradores descubran sus propios poderes latentes, capaces de transformar con ellos su entorno social. Para darnos cuenta de ello tendremos que prestar atención a cómo es caracterizado el Ahogado y cómo se opera esta correspondencia simbólica de su **caracterización**.

Los primeros en descubrir al Ahogado e integrarle en sus vidas son los niños, luego las mujeres y finalmente los hombres. Los niños, tras quitarle los abrojos, juegan con él toda la tarde. Nos sorprende que los niños encuentren natural el juego con un ahogado y no vean nada repulsivo en ello.

Los hombres acarrear al Ahogado al pueblo y notan que pesa «más que todos los muertos conocidos» y se dan la ingenua explicación de que quizá lleve demasiado tiempo a la deriva; piensan también que tal vez se deba al crecimiento según la «naturaleza de ciertos ahogados»; perciben que «tenía el olor del mar» y suponen que es «el cadáver de un ser humano» al dejarse entrever esta forma bajo la «coraza de rémora y de lodo». Estos y otros rasgos están caracterizando también la propia existencia de sus vidas y la de su entorno social, aunque ellos no se hacen

aún la idea de esta posibilidad, por lo que consideran al Ahogado «un muerto ajeno» y hacen pesquisas en las poblaciones vecinas.

Las mujeres quedan entretanto a la custodia del Ahogado y, al igual que hicieran los niños o los hombres, nada repulsivo encuentran en él. Es más, comienzan a limpiarle y descubren en él un ser «alto, fuerte, viril y el mejor armado que habían visto jamás», y también «que todavía cuando lo estaban viendo no les cabía en la imaginación»; ello les lleva a lamentarse de la mezquindad de sus casas, campos y relaciones humanas; empiezan a ver en el Ahogado todo aquello de lo que no son capaces sus maridos y que tanta falta hace en sus vidas y a su pueblo. Fascinadas por la hermosura resplandeciente y la dignidad del Ahogado, a medida que le limpian y visten, conciben que un hombre tan magnífico como él «hubiera hecho brotar manantiales y sembrar flores en los acantilados» baldíos del pueblo; en suma, transformar sus vidas y su entorno; su imaginación da cabida a la posibilidad de una vida mejor. Absortas y sin aliento en su contemplación le dan el nombre de Esteban; sólo queda que la sociedad entera asuma la posibilidad de esta utopía. Los hombres, más escépticos y tardos en el descubrimiento de esa posibilidad, igualmente se estremecen ante la presencia de Esteban. La sociedad entera acaba viéndolo tan *suyo* que todos «se hicieron hermanos, tíos y primos». Asumida esta posibilidad, es lógico que el cuerpo desaparezca como desapareciera lo ahogado en su sociedad y que restituyan al «pródigo mar» de lo informe al Ahogado, con espléndidos funerales incluidos.

Por la caracterización que hacen del Ahogado, ellos mismos quedan caracterizados a su vez. Con ellos permanecerá Esteban y lo que éste representa, es decir, la posibilidad de un mundo mejor, más grande y firme, lleno de manantiales y flores, aunque para ello sea necesario el sacrificio —no en vano el nombre de Esteban alude al primer mártir de la era cristiana— que también ellos están dispuestos a hacer, pues «se iban a romper el espinazo excavando manantiales en las piedras y sembrando flores en los acantilados».

La **caracterización** del personaje central es simbólica en tanto que el pueblo reconoce la existencia ahogada y baldía de la comunidad y la posibilidad de una utopía liberadora, capaz de transformar su entorno social. El Ahogado es un héroe ideal porque después de muerto puede ser resucitado por aquéllos que vean en él poderes ideales hermosos que estaban ahogados en sí mismos.

## PHARMAKÓS

Véase **Chivo expiatorio**.

## POESÍA VISUAL

Un poema que refleja de forma visual concreta su contenido. Si fuera sobre un cisne, sus versos podrían formar la silueta de dicha ave. La poesía concreta experimenta, de forma parcial o total, con la disposición visual de versos, letras o texto en la página impresa a fin de reforzar visualmente su **asunto**. También reciben estos poemas el nombre de caligramas.

## PRESUPOSICIÓN

Véase **Asunción**.

## PROTAGONISTA

Personaje principal en torno al cual gira todo el interés de una obra; puede haber más de uno. Su oponente máximo es el **antagonista**. En el **romance**, está asociado con el poder, el vigor, la plenitud, la armonía ideales y por ello es calificado de héroe; en la **tragedia** destaca la capacidad de sufrimiento y el valor humano; en la **sátira** e **ironía** se asocia con todo lo contrario, y en la **comedia**, con lo positiva-

mente social.

Muchas obras no tienen como protagonista un solo individuo sino una comunidad entera o un héroe colectivo, como en «Navega a las Indias» (Unidad 5), «Los intranquilos» (Unidad 14), *La colmena* de C. J. Cela, *Manhattan Transfer* de John Dos Passos, o *La montaña mágica* de Thomas Mann.

## PUNTO DE VISTA

Cada vez que se cuenta algo, entran obligatoriamente en juego alguna de las tres personas gramaticales del verbo. Toda obra está contada por alguien. Este punto de vista establece unas reglas que determinan lo que podemos o no esperar del narrador acerca de su credibilidad y competencia.

Ana M<sup>a</sup> Matute escribió «El árbol de oro» (Unidad 4), pero no es ella la que narra el relato; eligió para ello un punto de vista o narrador; el compañero/a de Ivo es quien cuenta el relato y quien lo comienza así:

*Asistí durante un otoño a la escuela de la señora Leocadia, [...] Recuerdo especialmente a un muchacho de unos diez años, hijo de un aparcerero muy pobre, llamado Ivo.*

También Carson McCullers escribió «Sucker» (Unidad 8), pero el relato está contado por Pete el hermanastro de Sucker, y empieza así:

*Siempre fue como si la habitación hubiera sido para mí solo. Sucker compartía la cama conmigo pero eso no me molestaba. El cuarto es mío y lo usaba como quería.*

En cada pasaje se percibe una fuerte presencia del narrador, es decir, de la persona que narra el relato y que, por lo general, trata sobre todo, de sí mismo. Comparemos los comienzos de estos dos relatos con estos otros dos cuyos narradores no tienen una presencia tan fuerte, sino más bien objetiva. El primero es de «Hôrai» (Unidad 1) de Lafcadio Hearn:

*Visión azul de una profundidad que se ahonda en lo alto... el cielo y el mar intercambian mutuos fulgores. Un día de primavera, por la mañana. Sólo el cielo y el mar... vasta extensión de azul. En primer plano, las ondas captan un destello de plata, se arremolinan las hebras de espuma.*

El otro corresponde a «El joven Goodman Brown» (Unidad 6) de Nathaniel Hawthorne:

*El joven Goodman Brown salió de casa a la hora del crepúsculo, en el pueblo de Salem; y, tras cruzar el umbral, volvió la cabeza para cambiar un beso de despedida con su joven esposa. Y Fe, como merecidamente se llamaba ésta, asomó su hermosa cabeza, dejando que el viento jugase con las rojas cintas de su gorro mientras decía adiós a Goodman Brown.*

En estos dos últimos párrafos, el lector apenas repara en la personalidad del narrador; nuestro interés se centra principalmente en la escena que el hablante describe, no en la respuesta del hablante a la escena.

La fuerte presencia de los narradores de «El árbol de oro» y «Sucker» nos impresiona y nos hace ver cualquier cosa que sucede coloreada por la manera en que ellos la ven. Sin embargo, no parecemos preocuparnos tanto de los narradores de «Hôrai» y «El joven Goodman Brown» como del compañero de Ivo y Pete.

Por supuesto que cuando leemos «Hôrai» y «El joven Goodman Brown» vemos con los ojos de los narradores, pero estos hablantes parecen tener (contrariamente al compañero de Ivo y Pete) una agudeza visual normal. Esto no quiere decir que no tengan color o sean invisibles. Por ejemplo, el narrador de «Hôrai» parece estar interesado en evocar una atmósfera; y el de «El joven Goodman Brown» parece preocupado principalmente en informar de las acciones de la gente que ve. Y más aún, si prestamos atención especial, nos daremos cuenta de que cuando menciona

que Fe lleva ese nombre «mercidamente», está haciendo un juicio. Sin embargo, podemos afirmar que las voces narrativas de ambos relatos son relativamente imparciales. Cuando las oímos y las sentimos nos da la impresión de que están comunicándonos algo de manera objetiva, algo que está «allí fuera». Sus voces producen narrativas muy diferentes de las voces utilizadas por Ana M<sup>a</sup> Matute y Carson McCullers. O incluso de la voz narrativa utilizada por Carlos Fuentes en el relato *Aura*, y que comienza así y se dirige siempre a sí misma:

*Lees ese anuncio: una oferta de esa naturaleza no se hace todos los días. Lees y relees el aviso. Parece dirigido a ti a nadie más. Distraído dejas que la ceniza del cigarro caiga dentro de la taza de té que has estado bebiendo en este cafetín sucio y barato. Tú releerás.*

Las voces que un escritor elija, en gran medida configurarán la obra; diferentes voces, diferentes efectos y, consecuentemente, diferentes relatos.

Técnicamente hay tres puntos de vista desde los que está contado todo relato y que se corresponden con las voces gramaticales de 1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup> y 3<sup>a</sup> persona. Los relatos de «El árbol de oro» y «Sucker» están en 1<sup>a</sup> persona, *Aura* en 2<sup>a</sup> y «Hôrai» y «El joven Goodman Brown» en 3<sup>a</sup>. Los narradores en 1<sup>a</sup> participan de distintas maneras en el relato que cuentan y los narradores en 3<sup>a</sup> no: éstos no participan directamente en la acción aunque sean ellos los que hagan surgir los materiales de una obra. Los participantes pueden ser protagonistas o personajes secundarios que cuentan la historia de otro personaje y saber más, igual o menos que los demás personajes o el lector. Es la voz que más suele hacernos dudar acerca de lo que cuenta; en el fondo es su perspectiva, su versión y podemos aceptar o dudar de ella aunque esta falibilidad no es exclusiva de la 1<sup>a</sup> persona.

Por otra parte, todas las obras literarias que estén contadas en una, otra o varias de estas tres voces, son distintas. Los autores las utilizan como agentes y les asignan una personalidad determinada en el papel de contar la historia. Entender cuál es el punto de vista específico de un poema, una historia, un cuadro o una obra musical es mucho más complejo que el esquema reductor de los tres puntos de vista expuestos. Lo importante para el **lector** es, no sólo identificar la voz gramatical, sino ver cómo se va configurando esa voz, con qué rasgos o circunstancias morales, culturales, sociales y económicas, cuál es su tono y por qué, cuáles sus **asunciones**, su conocimiento de lo que narra. Es fácil entender esto si pensamos que tampoco nosotros hablamos lo mismo a nuestra pareja, hermanos, profesores, empleados de bancos, etcétera. Aunque nuestra **voz** sea siempre la misma, la personalidad que empleamos en las distintas situaciones cambia. Pensando en términos de alguien, esta voz, perspectiva, máscara (**persona**), centro de atención o emisor, manifiesta una personalidad y un conocimiento determinado a juzgar por lo que percibimos y constatamos. Un autor puede adoptar puntos de vista poco comunes a la hora de conformar su obra. Los perros son, en una conocida obra de Cervantes, quienes cuentan sus vidas. En el cuento de Paul Bowles, «El valle circular», un hombre y una mujer son observados por un espíritu siniestro que intenta tomarlos en posesión; Virginia Wolf en su biografía de Elizabeth Barrett Browning, emplea un narrador poco común, el perro de la poetisa inglesa biografiada. Como ordena acontecimientos, sonidos o colores esta voz acabará configurando una perspectiva en la que, finalmente, y en conjunción con los demás elementos, sustentará la visión poética literaria, musical o pictórica que percibamos.

Literariamente, todos los **comentarios**, observaciones y **descripciones** hechos por este narrador o hablante llevarán al lector a determinar el grado de autoridad que nos merece. Es más, podemos deducir por lo que cuente si tiene un entendimiento completo, parcial, incorrecto o nulo de lo que

se trae entre manos. El léxico que usa puede revelar también su personalidad. Si, por ejemplo, es un marinero, utilizará con más seguridad vocablos de navegación. Es importante no pasar por alto ninguna de sus actitudes frente a cualquier circunstancia o acontecimiento. A veces surge un problema cuando el hablante asume ser el propio autor en persona, como sucede en las autobiografías, pero incluso en este caso el narrador proyecta una personalidad distinta. Así pues, dependiendo de la actitud y conocimiento de quien nos focaliza la obra, conjuntamente con los demás aspectos, tendremos una visión poética u otra.

1) A menudo un relato o un poema es contado por un personaje que participa en la acción como principal o secundario. Su punto de vista es el de la PRIMERA PERSONA, utiliza el pronombre «yo» como **voz** para narrar con una autoridad de primera mano, qué hizo (o hace), a dónde fue (o está), qué vio, etcétera. Dependiendo del grado de implicación o participación en la **acción**, su posición reflejará actitudes, prejuicios o intereses determinados que el **lector** tomará en consideración. Este punto de vista es subjetivo en tanto en cuanto manifiesta las ideas, emociones y experiencias personales del narrador. Su participación es muy diversa. Jackie en «La primera confesión» de Frank O'Connor (Unidad 20) es un participante directo en la acción aunque cuenta muchos años después lo que le sucediera en su primera confesión. El **narrador** focaliza desde un distanciamiento preciso el suceso con el fin de hacernos revivir, sin intromisiones desde la perspectiva adulta del narrador, los primeros traumas religiosos infantiles con humor y encanto inolvidables.

En primera persona también están contadas «Sucker» (Unidad 8) y «Nueve meses y un día» (Unidad 10), esta última a través del monólogo interior. Aun estando ambos relatos en 1<sup>a</sup> persona y teniendo ambos narradores un entendimiento parcial de su situación trágica, la innominada protagonista del relato de Marina Mayoral está en una situación algo más *irónica* que Pete —el narrador del relato de Carson McCullers— por considerarse víctima de las circunstancias.

Los narradores en 1<sup>a</sup> persona, como en cualquier otra voz, pueden mantener una actitud ideal, trágica, satírica, *irónica* o *cómica*. Siempre cuentan su versión de la historia; pueden tener intereses creados, percibir o no las implicaciones o complejidades totales o parciales de lo que reportan. Cuando tenemos serias dudas sobre la veracidad de lo que nos cuenta el **narrador**, bien porque no percibe con claridad toda la complejidad de la situación, bien porque tiene deficiencias mentales notables, su fiabilidad estará en cuestión. Los grados de esta fiabilidad, descrédito o falibilidad son variadísimos. Pero en cualquier caso, el contraste entre lo que el narrador percibe y lo que el lector entiende produce un efecto *irónico* y, consecuentemente y dependiendo del grado y la incidencia de este punto de vista en la totalidad del argumento, éste contribuirá a configurar la obra en clave de *ironía*, tragedia, *romance* o *comedia*.

Las distintas formas de **monólogo** como el soliloquio o el monólogo interior, narrado éste desde el devenir o fluir de la consciencia, son algunas de las estrategias del punto de vista en 1<sup>a</sup> (ó 3<sup>a</sup>) persona gramatical en las que los escritores modernos han decidido contar muchas de sus historias. La primera persona es genuinamente específica, aunque no la única, de la lírica. Desde ella están narrados una gran parte de los poemas de la *Antología* y entre ellos «Noche oscura» (Unidad 3) y «Oí zumbir una Mosca — cuando morí» (Unidad 16). Sin embargo, la perspectiva del hablante del primero es diametralmente opuesta de la del segundo. Aunque el punto de vista en 1<sup>a</sup> persona no es generalmente considerado objetivo, el hablante de este último poema presupone que lo es en absoluto; sin embargo, el punto de vista es *irónico*: nadie puede estar muerto, oír una mosca pasar por delante de sus ojos y estar escri-

biendo un poema. Los escritores modernos han utilizado con profusión narradores *irónicos*. Éstos obligan al lector a reconstruir el sentido de la obra desde la escasa, nula o contradictoria fiabilidad de su portavoz. Ante tal perspectiva, cuando dicho narrador afirme o niegue algo, el avezado lector estará obligado a vadear arenas movedizas sin tener siquiera garantía de que existan.

2) El punto de vista que utiliza la SEGUNDA PERSONA gramatical o el pronombre personal «tú» no ha sido muy común hasta hace varias décadas. Se limitaba a ser utilizado desde una primera persona que presupone un **oyente** determinado, como sería el caso del hijo al que su padre cuenta lo que le sucedió durante su infancia de la que él no tiene ningún recuerdo. Un médico puede comunicar a un paciente con amnesia lo que le ocurrió mientras su memoria no funcionaba, lo mismo que un letrado puede presentar al acusado los hechos de un crimen.

Sin embargo es creciente el número de obras que comportan un punto de vista en 2ª persona y no sólo por motivos experimentales. El espectro de posibilidades se ha venido ampliando a un narratorio desconocido, un tú ignoto, o incluso ser un desdoblamiento de la personalidad del narrador que se dirige a sí mismo como si fuera otro. Ha pasado de ocurrir en pasajes breves o partes de novelas como en el caso de *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes y *Señas de identidad* de Juan Goytisolo a ser el enfoque principal de todas ellas como es el caso de la novela de Michel Butor, *La modificación* que usa de principio a fin la voz de la 2ª persona. Julio Cortázar utiliza esta voz en «Torito», «El río» y «Graffiti» entre otros relatos.

Aparte de los efectos que se consiguen con esta 2ª voz, un estudio meticuloso sobre la misma como el llevado a cabo por Mary F. Hopkins y Leon Perkins en «Second-Person Point of View» muestra cómo esta voz está además disfrazada detrás de las otras dos (1ª y 3ª), jugando un papel que empieza a ser cada vez mejor reconocido y estudiado por la crítica.

3) Cuando el narrador no participa en la acción utiliza la TERCERA PERSONA (él, ella/s, ello/s); relata las acciones, comenta la conducta de los personajes, qué piensan y sienten. En tal proceder el narrador suele mostrar un conocimiento omnisciente (a), limitado (b) u objetivo o dramático (c):

a) Es omnisciente el punto de vista cuando el narrador no sólo describe las acciones y los diálogos de todos los personajes, sino también los pensamientos: sabe todo lo que sucede en sus mentes (o casi todo de todos); se mueve libremente en el tiempo y en el espacio; pasa de la mente de un personaje a otro e informa u oculta lo que le conviene; puede, además, comentar y evaluar las acciones y motivos de los personajes o expresar su opinión sobre la vida en general. Cuando no juzga su omnisciencia es neutral, pero si lo hace suele decirse que es comentarista. En «El joven Goodman Brown» sabe lo que pasa por la mente de Brown, y comenta con aprobación o desaprobación: «Con tan excelente resolución para el futuro, Goodman Brown halló nuevas fuerzas para proseguir su impío propósito.» Sin embargo, en «El joven Goodman Brown» el lector percibe la mayor parte de los hechos a través del impacto que éstos tienen en la mente del protagonista:

*Casi podría haber jurado que era la sombra de su propio padre muerto la que le hacía señas para que avanzase, contemplándolo desde un torbellino de humo; mientras una mujer, con sombrío gesto de desesperación, extendía su mano para impedirse. ¿Su madre, acaso? Pero le fue imposible retroceder, ni resistirse, siquiera de pensamiento, cuando el ministro y el buen diácono Gookin tomaron sus brazos y lo condujeron a la ardiente roca.*

El escepticismo del lector del siglo XX sobre el narrador omnisciente ha hecho que esta forma sea menos utilizada que en el siglo XIX, época de su máximo esplendor, inclu-

so en la música, como se observa en la obra operística de Richard Wagner.

b) Cuando el narrador opta por no ser completamente omnisciente, tenemos un punto de vista de omnisciencia limitada o selectiva. Por lo general, se limita a contar la historia principalmente desde la perspectiva de un solo personaje (y sin descartar que éste pueda encontrarse con limitaciones físicas, mentales o culturales de cualquier tipo). Así pues, y dado que en un relato, a diferencia de la novela, es excesivamente complicado desarrollar con eficacia varios puntos de vista, el narrador omnisciente del relato suele estar centrado en un solo personaje como sucede, por ejemplo en «El viaje» (Unidad 3), en el cual la mayor parte de él está focalizado desde Fenela, la niña protagonista. Con cada personaje el grado de limitación es diferente. Hay grados de omnisciencia limitada entre Erwin Martin en «Como chalaco en poza» (Unidad 20) y Matilde Loisel en «El collar» (Unidad 11). Sabemos más de Erwin Martin que de Matilde, ya que el narrador del relato de Thurber nos presenta muchos más pensamientos de su personaje que el de Maupassant. En «Un lugar limpio y bien iluminado» (Unidad 12) apenas sabríamos de los pensamientos del viejo camarero si no fuera por dos momentos claves y cruciales de omnisciencia selectiva; hacia el final del relato, cuando el viejo camarero, tras cerrar el bar, evita ir a casa, según parece, por un simple problema de insomnio; en ese momento el narrador entra en la mente del personaje para afirmar: «Después de todo, se dijo a sí mismo, seguro que es sólo insomnio»; el lector, que recuerda la otra entrada en la mente del personaje, momentos antes, para darnos la visión de vacío a través de la plegaria en la que se repite obsesivamente «nada», ciertamente se entenderá que no es insomnio lo que le impide dormir, sino el miedo a la soledad, al vacío, la vejez, la suciedad, la oscuridad —razón de más para que al viejo camarero le gusten los sitios limpios y bien iluminados. Con tan sólo dos pequeños apuntes de omnisciencia selectiva en un relato principalmente objetivo, la voz narrativa nos da una dimensión cabal del conflicto interno del viejo camarero.

La omnisciencia selectiva se da también cuando el narrador intenta registrar la actividad mental de un personaje que va desde la consciencia a la inconsciencia. Es una técnica que la narrativa moderna ha puesto en boga con el nombre de «*stream of consciousness*» («flujo o corriente de consciencia») o monólogo interior que trata de captar y transcribir lo que cruza por la mente de un personaje en un momento dado. A través de esta técnica el escritor expresa los pensamientos más íntimos del personaje, aquéllos que están cercanos al inconsciente; suele pasar por alto el orden sintáctico convencional, la puntuación y las transiciones lógicas. Se han hecho famosas las 46 últimas páginas del *Ulises* de James Joyce en las que se transcriben los pensamientos de uno de los personajes sin ninguna puntuación. El cuadro de Giorgio de Chirico, *Melancolía y misterio de una calle* (1911), por ejemplo, evoca estados de sueño y vigilia, de lo lógico y lo ilógico, que se dirían surgidos de la perspectiva del *fluir* de la consciencia. Muchas de las obras pictóricas de Dalí, Miró y otros pintores del siglo XX, principalmente los llamados surrealistas, así como las composiciones musicales de Sutbonik, Gass, Reich o Cage, se entienden mejor desde este mismo punto de vista.

c) El narrador objetivo o dramático se limita generalmente a describir las acciones y a observar y a transcribir los diálogos; evita decir lo que los personajes piensan o sienten. Procede como una especie de reportero que se dedica simplemente a filmar objetivamente los acontecimientos tal y como suceden. En el siguiente pasaje de *El halcón maltés* de Dashiell Hammett, el narrador cuenta con tal objetividad cómo Spade, detective privado y uno de los protagonistas más famosos de la novela negra, lía un cigarrillo, que se diría que está ausente:

Los dedos gruesos de Spade liaron con minucioso cuidado un cigarrillo, echando una justa medida de picadura marrón sobre el papel combado, extendiendo luego los trocitos por igual en los extremos y dejando una fina depresión en el centro; los pulgares condujeron el filo interior del papel hacia dentro apoyándose en los dedos exteriores sobre los que ejercían presión, para, así, pulgares y demás dedos deslizarse hasta las puntas del cilindro de papel y sujetarlas rectas al humedecer la lengua el borde, al tiempo que índice y pulgar izquierdos pinzaron un extremo y pulgar e índice derechos alisaban la húmeda juntura hasta el otro, retorcieron la punta y llevaron la opuesta a la boca de Spade.

El momento en que tiene lugar esta acción es muy crítico; Spade acaba de ser despertado en medio de la noche por una llamada telefónica que le informa de que su compañero ha sido asesinado. Incluso en momentos de un estrés así, Spade manifiesta un comportamiento reflexivo, tranquilo, eficiente y minucioso. El narrador que aplicase todos estos adjetivos a Spade ejercería una intrusión omnisciente que destruiría el punto de vista objetivo. El efecto sería completamente distinto.

Si el narrador no entra en las mentes de ninguno de los personajes, haciendo que la historia surja a través de la presentación imparcial de los hechos y de los diálogos de los personajes, se habla de punto de vista objetivo o dramático; dramático por referencia a la presentación teatral en la que el narrador no comenta, ni se entromete en la mente de los personajes, sino que tan sólo oímos y vemos a los personajes en acción. Casi la totalidad de «Los asesinos» (Unidad 17), de E. Hemingway, es como una obra teatral, una farsa o vodevil, para ser más exactos. La virtual ausencia de comentario obliga al lector a sacar sus propias conclusiones y reconstruir el significado de lo acontecido. Una de ellas es lo apropiado de tal elección en cuanto que manifiesta una absoluta imparcialidad ante el mal.

En «Los crisantemos» (Unidad 19) de John Steinbeck tampoco el narrador se entromete en los sentimientos íntimos de Elisa. ¿Madura Elisa tras la experiencia con el hojalatero?, ¿por qué iría al boxeo por primera vez y desea beber vino? Tan sólo añadir que, en «La lotería» (Unidad 17), a pesar de la drástica objetividad del punto de vista, la opinión expresada por el Viejo Warner, personaje conservador, a favor de la institución de la lotería frente a otras personas de otras comunidades partidarias de su supresión, podría constituir una forma de comentario implícito. ¿Por qué en «Los asesinos», en donde la voz narrativa alcanza una objetividad casi absoluta, ésta utiliza el término peyorativo «negro» de la misma manera que es utilizado por uno de los personajes dentro del relato? ¿Es de fiar la objetividad del narrador? En cada uno de estos ejemplos se proyecta una presentación objetiva o dramática de los hechos de resultados y matices muy distintos.

Si bien en el punto de vista dramático, imparcial u objetivo el escritor presenta acciones y diálogos de forma que sea el lector por sí mismo quien saque sus propias conclusiones e interpretaciones, no hay que olvidar que, tanto en éste como en los demás puntos de vista es el autor quien, en última instancia, selecciona, ordena y estructura los materiales de su propia obra a fin de dar coherencia a la totalidad del relato. Los escritores de talla son muy cuidadosos en lo que se refiere a esta coherencia del punto de vista, especialmente cuando el punto de vista es múltiple.

En «Como chalaco en poza» (Unidad 20), Thurber deja de contar en tercera persona de omnisciencia limitada los pensamientos de Erwin Martin cuando éste empieza a desarrollar su plan en el apartamento de la señora Barrows. A partir de este momento Thurber utiliza el punto de vista dramático a fin de que el lector no conozca el plan hasta que éste no esté completamente realizado, consiguiendo con ello un efecto determinado.

La coherencia interna puede conjugarse bajo varios narradores, puntos de vista o multiplicidad de voces (1ª, 2ª y 3ª), cuyo uso, en una misma obra, puede enriquecer la realidad ficcional o socavarla al efecto, si bien en ambos casos el fin suele ser el mismo: captarla en toda su complejidad, falsedad o comicidad. ¿Quién mató a Harry? de Alfred Hitchcock utiliza este último aspecto. Pero puede usarse bajo claves trágicas o irónicas. En la película de Akira Kurosawa, *Rashomon* (1950), cuatro personas diferentes dan testimonios distintos ante un tribunal sobre una misma violación, sin merma de la complejidad de la tragedia. En *Ciudadano Kane*, las múltiples verdades sobre quién fue Kane irónicamente no llegan a recomponer la compleja personalidad humana de Mr. Kane. De la misma manera en «El cadáver de un norteamericano» de John Dos Passos (Unidad 16), las múltiples verdades provenientes de las distintas voces dan también una visión compleja de la realidad. La narrativa de Soledad Puértolas utiliza igualmente esta técnica para socavar la misma realidad de todo lo que sucede. La pintura cubista originada por Picasso y Braque y la música atonal moderna presentan sus figuras y sonidos bajo este pluriperspectivismo con efectos singulares.

El diálogo puede ser utilizado con fines distintos, entre ellos, para crear un efecto de objetividad, como ya hemos señalado. El estilo narrativo de Ernest Hemingway pasa por ser un modelo de este punto de vista, sobre todo en «Los asesinatos» (Unidad 17) y en «Montes como elefantes blancos». En este último un hombre y una mujer beben y charlan mientras esperan en la estación la llegada del tren. Dan la impresión de estar preocupados. En ningún momento se nos describen sus pensamientos o se hace comentario alguno al respecto por parte del narrador. He aquí un extracto:

—¿Qué vamos a tomar? —preguntó la muchacha.

Se había quitado el sombrero para dejarlo sobre la mesa.

—Hace mucho calor —dijo el hombre.

—Bebamos cerveza.

—Dos cervezas —dijo él, mirando la cortina.

—¿Dobles? —preguntó una mujer desde el umbral.

—Sí, dobles.

La mujer reapareció con dos vasos de cerveza y dos redondeles de fieltro que colocó sobre la mesa para poner encima los vasos llenos. Luego se quedó mirando al hombre y a su compañera. La muchacha no apartaba la vista de la línea de las colinas. Brillaban blancas bajo el sol y el terreno era oscuro y reseco.

Más adelante, siempre con esta misma objetividad, y tras varias consumiciones, prosiguen descripción y diálogo:

El aire caliente agitaba las tiras de la cortina que de vez en cuando rozaban la mesa.

—La cerveza está fresca y apetece.

—Sí que apetece —admitió ella.

—En realidad es una operación muy sencilla, Jig —dijo él—. Tan sencilla que ni puede llamarse operación.

En ningún momento conoceremos más de lo que los diálogos nos permitan deducir —las descripciones del narrador son mínimas e imparciales—. Por los diálogos inferimos que la chica está embarazada y que se siente coaccionada por el hombre a abortar. Pero en ningún momento se menciona la palabra aborto o embarazo. La narración es escueta y austera. Sin duda el lector intenta descubrir por sí mismo lo que sucede. Los personajes soslayan el tema, recurren a evasivas y fingen. Poco antes de que termine el relato nos percatamos de que los personajes traicionan el significado real de sus sentimientos a través de gestos, repeticiones y deslices verbales. El esfuerzo del lector por deducir el significado oculto de la situación y desentrañar lo que sucede por sí mismo, tiene su recompensa.



sa en un mayor impacto emocional. Un efecto dramático aún más sobrecogedor produce el relato más objetivo de todos los que se incluyen en la *Antología*, se trata de «La lotería» de Shirley Jackson.

En el relato de Ernest Hemingway «Montes como elefantes blancos», considerado como paradigma absoluto del punto de vista objetivo, encontramos, sin embargo, hacia el final las dos frases siguientes. La primera sobre la muchacha: «La sombra de una nube se cernió sobre el campo. Miró el río entre los árboles»; y la segunda sobre el hombre: «Miró a lo largo de los raíles pero no pudo ver el tren.» En ambas frases podemos ver que alguien, desde fuera, está mirando. Pero informar sobre lo que alguien está viendo implica que se está en la mente de la persona. ¿Cómo conocemos que está mirando el río? En la segunda frase, ¿cómo sabemos que no puede ver el tren? Estos cambios de focalización puede que pasen desapercibidos, pero hay un cambio de lo objetivo a lo subjetivo y por una u otra razón la objetividad total se pierde. La pareja habla y se entiende pero esta comunicación no establece un apoyo mutuo. El punto de vista no sólo utiliza una persona gramatical, sino que supone un conocimiento determinado de lo que cuenta, un ángulo de visión y una fiabilidad, aparte de una actitud que se glosa en el término **tono**.

Si bien las personas gramaticales tienen ya de por sí un cariz focalizador, la focalización es algo mucho más distintivo y con características particulares en cada caso. No sólo hay que hablar de personas gramaticales (quién habla) sino también de focalización (desde dónde, desde qué posición) o la relación entre quién está teniendo la experiencia y cómo está experimentándola, es decir, focalizador y focalizado además de quién cuenta el qué. Los narradores se diferencian mucho unos de otros aun cuando pertenezcan a la misma persona gramatical; esta diferencia no sólo depende del grado de participación y de conocimiento, qué comenten, qué acontecimientos o acciones muestren o qué diálogos transcriban sino también de la focalización.

Consideremos el siguiente párrafo (frases numeradas en corchetes):

[1] *Elisa bajó al piso de abajo, telefoneó a un taxi, luego abrió la puerta del dormitorio de Dany, contiguo al cuarto de estar.* [2] *El silencio y la oscuridad fueron su bienvenida; también un olor hecho de polvos de aseo, fragancias, cremas de baño y trufas de chocolate.*

En la primera frase Elisa y sus acciones están focalizadas desde fuera por un focalizador no identificado. En la segunda frase, sin embargo, el olor y el silencio son impresiones que pertenecen a Elisa en vez de al focalizador externo de la primera frase. La focalización cambia por consiguiente de una focalización externa a la del personaje. En la primera el fenómeno focalizado es Elisa y en la segunda el silencio y el olor.

Cambios similares tienen lugar en este otro párrafo:

[1] *Entre momentos de vestir y de aseo Elisa hacía una apresurada maleta.* [2] *Coge el vestido rojo, ponte la chaqueta marrón oscura, la que no quiere Pepi, corte perfecto, con mi hermoso suéter, verde lima, me favorece, coge también el otro antiguo jersey marrón -eso será todo.*

Este extracto, al igual que el anterior, comienza focalizado desde fuera, pero en la segunda frase hay un cambio hacia los pensamientos de Elisa en monólogo interior mientras está haciendo la maleta. Este movimiento hacia la consciencia del personaje entraña de esta manera un cambio de focalización: de lo externo a la focalización desde el personaje. En esta ocasión, la anotación ayuda a resaltar no solamente un cambio en la focalización, sino la manera en que Elisa en este pasaje es focalizadora de sus propias acciones. Por un momento ella es el objeto de su propia consciencia subjetiva en una forma que es a la vez íntima y distanciada. En formas como ésta la noción de

focalización puede ser un suplemento importante a la noción de punto de vista, ya que incita a una atención metódica a los cambios, desarrollos y tendencias dentro del punto de vista de un texto determinado. Estas sutiles variaciones construyen al personaje simultáneamente como sujeto y objeto de la narración. Los cambios de focalización, a un nivel más abarcador, representan la idea de subjetividad como algo escindido y disperso en cualquiera de los momentos en que parece posible atrapar de una forma auto-consciente la **caracterización** del personaje.

En «El viaje» (Unidad 3) tardamos en saber por qué Fenela se va a vivir con sus abuelos. La despedida entre la abuela y su hijo en el muelle es muy emotiva. Él se quita el sombrero para abrazarla y la abuela solloza: «Dios te bendiga a ti mi hijo valiente». Desea que sea valiente frente a la adversidad acaecida que aún desconocemos. Hacia la mitad del relato, cuando entra la camarera en el compartimento, ésta se da cuenta del luto: «se volvió y dio una larga y triste mirada a la ropa negra de la abuela y luego a la chaqueta negra de Fenela, a su falda y blusa negras, y a su sombrero con una rosa de crespón». Por ello la camarera en comprensión comenta: «lo que yo siempre digo es que tarde o temprano cada uno de nosotros tiene que irse». Por todos estos y otros sutiles detalles gradualmente aportados deduciremos que la madre de Fenela ha muerto.

Esta particular focalización está en sintonía con el punto de vista de una niña. Ya desde la primera escena en el muelle percibimos que se habla de «la pequeña y rechoncha locomotora» o se hace referencia a la redonda pila de madera como «que parecía el pie de un gigantesco hongo negro». Fenela camina sujeta al paraguas de su abuela cuya empuñadura es una cabeza de cisne que «golpea continuamente su hombro con un picotazo», como si para la imaginación infantil estuviese vivo. El bebé envuelto en un chal blanco es como «una mosquita en un vaso de leche». El viejo marinero le tiende una «mano reseca y dura», justo como un niño percibe estas experiencias. Cuando su padre le da el beso de despedida nota «el frío y húmedo bigote». Ya en cubierta junto a los marineros inclinados contra las barandillas del barco éstos son descritos así: «Al resplandor de sus pipas brillaba una nariz, o la visera de una gorra, o un par de sorprendidas cejas». Es la perspectiva de alguien más pequeño que mira hacia arriba y percibe los detalles más sobresalientes.

Fenela es el personaje principal y es perfectamente lógico que en su mayor parte los acontecimientos sean focalizados tal y como son vistos y sentidos por una niña de su edad. Cuando, por ejemplo, su padre le entrega un chelín, Fenela se asombra. Es la reacción típica de una niña en sus circunstancias; quizá se imagine que esta generosidad implica una larga separación de su padre.

En el momento de la despedida entre la abuela y el padre, Fenela siente vergüenza: «se volvió de espaldas, tragó una vez, dos y frunció terriblemente el ceño»; manifiesta un comportamiento propio de una niña. No es lo suficientemente mayor ni tiene la madurez emocional necesaria para hacer frente a lo que está sucediéndole. Si esta escena fuese narrada desde cualquier otro punto de vista, el significado sería distinto.

Por supuesto que la focalización no es siempre la de Fenela. El narrador conjuga otras perspectivas. En el siguiente extracto puede constatarse:

*¡Qué camarote tan pequeño! Era como estar encerrada en una caja con abuelita. El gran ojo redondo y oscuro encima del lavabo las miraba con un brillo mortecino. Fenela sentía vergüenza. Estaba de pie contra la puerta, todavía agarrada al equipaje y al paraguas.*

Las tres primeras frases presentan el punto de vista de Fenela. Luego, «Fenela sentía vergüenza» tiene una procedencia distinta, es la del narrador que describe cómo se siente; la última prosigue en este punto de vista, indicando desde un ángulo más alejado, dónde se encontraba. Ape-



nas percibimos estos controles rápidos y sutiles de la focalización cuando leemos, no por ello menos crucial.

En «Una rosa para Emilia» el narrador, en 1ª persona del plural, hace de portavoz de toda la ciudad de Jefferson utilizando el pronombre «nosotros». No es un simple observador; participa en lo que relata y, sin darse cuenta de las implicaciones, cuenta no tanto la historia y el comportamiento de Emilia, como la peculiar respuesta de la gente de la ciudad que le rinde tributo, como reza el título.

El uso de la primera persona del plural indica que el relato no es sólo sobre Emilia Grierson, sino sobre el orgullo y la traición del Sur a su propio pasado. El narrador no se identifica con precisión ni ha participado en los acontecimientos que narra, ya que muchos de ellos tuvieron lugar antes de que hubiese nacido. Presentar los hechos desde este punto de vista tiene ciertas ventajas. Puede relatar lo sucedido con cierto distanciamiento, y, por ello, resulta convincente. Nos prepara además para aceptar con seguridad el sorprendente final. A veces es un observador inocente, un registrador de unos hechos cuya explicación le sobrepasa. Otras veces es vulgar al referirse a la vieja Lady Wyatt como completamente loca o racista, o al referirse a los hombres de color como «negros»; confiesa que él y otros ciudadanos consideran que la familia de Emilia «se tenían en más de lo que realmente eran», y que las gentes de la ciudad de Jefferson sentían, más que «placer», «desquite» cuando Emilia a sus treinta años seguía soltera. Sin embargo, percibimos que en general el narrador es compasivo y que despliega su simpatía hacia Emilia. Desde su perspectiva, la figura de Emilia, a pesar de su arrogancia y tozudez, surge ensalzada; a esta focalización hace referencia el título, tributo de la comunidad a Emilia, un ser humano cuya vida y valores aristocráticos que representaba para la comunidad del Sur son el último bastión barrido por el implacable paso de la Historia. Quizá se pueda poner todo tipo de objeciones a cómo puede nadie rendir tributo a una «abotargada» solterona que yace junto al cadáver del envenenado amante durante cuarenta años. Sin embargo, el narrador aporta con paciencia y esmero a lo largo de todo el relato un cúmulo de hechos bajo una disposición y focalización que revelan su simpatía por el personaje y que acaban promoviendo en nosotros una profunda compasión. Describe a la señorita Emilia como «una figura esbelta vestida de blanco», refinada. Se interesa por sus enfermedades, cambios y vicisitudes. Su padre es autoritario y nada comprensivo y ningún pretendiente fue lo suficientemente adecuado para Emilia. Desaparecido su padre, su última posibilidad de amar se ve truncada por la familia, el clero y demás estamentos sociales que la presionan para que no se case con un «yanqui» al que además le gustan los jovencitos. Todas estas y muchas otras aportaciones del punto de vista revelan la dimensión histórica y humana de un personaje representativo de toda una comunidad.

En «Una rosa para Emilia» parece que el narrador y el focalizador son la misma persona: los habitantes del pueblo de Emilia. Sin embargo, la posición temporal de cara a los acontecimientos narrados muestra que son dos agentes distintos. El narrador es temporalmente externo a la historia, y conoce el final cuando empieza la narración. No obstante, elige no divulgar su entendimiento retrospectivo, limitando sus percepciones a las de los conciudadanos en el momento de los acontecimientos. El focalizador es así no el ciudadano como narrador, sino la comunidad (incluido él mismo en ella) como observadores limitados al principio. Esta elección de un focalizador interno es plausible al manifestar éste no saber más de lo que sabe todo el pueblo de Jefferson, en consistencia con el punto de vista; así, entra en la casa de Emilia cuando entra la comitiva del Ayuntamiento y al final cuando Emilia está muerta; si lo hubiese hecho en otros momentos, arrogándose poderes omniscientes, podría haber roto la coherencia del punto de

vista.

Otro de los aspectos esenciales del punto de vista es el grado de credibilidad o fiabilidad del narrador. Los narradores fidedignos no presentan tanto problema como sus contrarios. Hay narradores cuyo relato nos produce una firme credibilidad; por el contrario, otros crean en nosotros todo tipo de dudas. Por todo ello, es crucial dilucidar con claridad la fiabilidad del narrador.

Los narradores en 1ª persona suelen pasar por ser más falibles que los de la 3ª dado que nos sitúan en el ámbito de su conocimiento particular y subjetivo. Pero hay maneras de aumentar o reducir este sentido de subjetividad y credibilidad de cualquier narrador. En *El gran Gatsby* se reduce esta subjetividad al estar contada por un personaje secundario. También puede reducirse el grado de fiabilidad cuando el relato está contado por múltiples fuentes subjetivas.

Las actitudes de los distintos narradores, sean subjetivas u objetivas, marcan el grado de fiabilidad aun cuando un narrador decida contar su relato virtualmente en diálogo.

Cuando contamos a alguien por qué hicimos tal o cual cosa —después de todo— le damos nuestra versión de lo que pasó. Lo mismo sucede cuando alguien nos cuenta algo; nos lo tomamos con cierta reserva. Es su versión y podemos muy bien poner en duda la veracidad de lo que dice y finalmente dar crédito o no a sus palabras. Puede tener intereses creados o motivos de muy distinta índole con lo que nos hará dudar de su credibilidad. Puede intentar engañarnos, o puede que ni él mismo perciba o comprenda todas las implicaciones de lo que relata, o incluso puede que no esté completamente en sus cabales. No es éste el caso de Sammy, el protagonista del siguiente relato. Pero sí cuenta su versión de la historia. ¿Hasta qué punto es un narrador fiable? Reconstruir los motivos ocultos detrás de las apariencias son parte del placer que aporta un narrador falible.

Sammy es el protagonista y narrador de «A & P» de John Updike, uno de esos narradores que nos cuenta su propia historia. En la tercera línea habla de «dos lunas crecientes»; un poco más adelante de «ínfimo gesto» y comenta que de «haber nacido en el momento preciso la habrían churruscado en Salem». ¿Es Sammy un pedante escribiendo, un candidato al premio Pulitzer en sus primeros estadios o son las incongruencias típicas de un adolescente? Espera que las chicas observen su pose heroica; no desea herir a sus padres y critica con humor una sociedad complacida en sus comodidades. Su defensa de la inocencia de las chicas es valiente y simpática. Nada hace pensar, por lo que cuenta, que sea un rebelde o que lo haga para ocultar problemas emocionales graves. Es consecuente con su desprecio de ese conservadurismo hipócrita y tedioso de Lengel. Sus críticas a la sociedad son arrebatos de inconformismo y sinceridad típicos de un adolescente idealista. A veces su lenguaje es vulgar y a veces de una expresión poética engolada.

Todo ello nos hace pensar que tiene intereses creados en su heroicidad, sus dotes de escritor. A pesar de sus contradicciones, Sammy es consecuente y sincero en lo fundamental y abandona aquello con lo que no comulga, defendiendo con valentía algo distinto a la complacencia social que le rodea. Busca vivir en un entorno social mejor, es consecuente con ello y en su decisión se da cuenta del riesgo.

El grado de fiabilidad de narradores como Sammy o el portavoz de «Una rosa para Emilia» no presenta un problema insoluble. El efecto *irónico* no es particularmente intenso. El lector no encuentra excesiva dificultad en percibir la verdad. Los narradores que más problema crean son aquellos cuyo grado de fiabilidad es tan pequeño que puede llevar al lector al extremo de no saber a qué atenerse, como cuando el narrador llega a desautorizarse a sí mismo. Los

escritores modernos han utilizado con profusión narradores *irónicos*. Éstos obligan al lector a reconstruir el sentido de la obra desde la escasa, nula o contradictoria fiabilidad de su portavoz como en el caso de «Aceite de perro» o «Oí zumbar una Mosca — cuando morí» (Unidad 16).

El punto de vista no sólo está vinculado estrechamente con las personas gramaticales, las variaciones de focalización o la credibilidad, sino que también y como consecuencia de todo ello establece una distancia entre el lector y lo contado, distancia que también es marcada por el tono, el ritmo, etcétera. Otro aspecto del punto de vista es la distancia a la que el narrador se sitúa con respecto al lector y la de éste con relación al autor implícito. La distancia puede ser intelectual, moral, psicológica, emocional. El lector ha de encontrar la sintonía adecuada desde la cual la obra resuene de manera más significativa; necesita aprehender la relación entre todos los elementos de forma que saque el máximo partido. No sólo el uso de una u otra persona gramatical le colocará a una distancia determinada, como sucedía en los ejemplos de Twain, Poe o Hawthorne, sino también muchos otros factores sutiles tan importantes o más como el grado de conocimiento y la fiabilidad. Todos los textos de la Tercera Parte de la *Antología* —en especial los de las Unidades 16, 17 y 18— presentan problemas de fiabilidad y focalización particularmente complejos.

Hay muchas otras cuestiones importantes en torno al punto de vista que podrían comentarse. Sin embargo, podemos ver a través de los aspectos de voz gramatical, grado de conocimiento, focalización y grado de credibilidad cómo el punto de vista incide en la configuración argumental. Al igual que el resto de los elementos de una obra, el punto de vista acaba proyectando, en conjunción con ellos, una visión poética literaria dentro de las coordenadas del **romance**, la **tragedia**, la **sátira**, la **ironía** o la **comedia**; visión a la que llega la imaginación del lector a través del punto de vista.

## REALIDAD

La realidad tiende a asociarse con aquello que otra gente ve más o menos como nosotros lo vemos. Este criterio para establecer lo que es realidad tiene sus inconvenientes: lo que la mayoría considera a veces real, no es otra cosa que una ilusión. Nuestra experiencia histórica reciente lo demuestra. El siglo XX ha visto caer, como si fueran castillos de naipes, todos aquellos sistemas políticos, morales, culturales y doctrinas sociales establecidas como realidades inamovibles.

También la fe como sistema dogmático puede ser una ilusión. Para Miguel de Unamuno el enemigo de la fe no era la duda, sino la mera insensibilidad, la inercia, la cómoda pasividad; para él la fe real surge de la duda, de la esperanza en lo imposible, o la dinámica que pone en marcha la capacidad de creer (o crear) lo imposible, la **ficción**.

En literatura, la realidad es igualmente convencional en todos sus elementos de escenario, punto de vista, y demás patrones estructurales. En «La lotería» (Unidad 17) se describe cómo los habitantes de un pueblo de un estado cualquiera como Nueva Inglaterra, en pleno siglo XX, llevan a cabo el rito anual de elección y lapidación de uno de sus miembros siguiendo una tradición antigua. El lector puede no creérselo. Pero esta no es la cuestión. Porque lo que sí es real es la visión de la crueldad humana disfrazada en ritos y convenciones sociales asentidos. El relato nos proporciona un modelo de experiencia perfectamente real en ciertos estamentos sociales. De aquí que, en la **literatura**, la **ficción** sea una realidad perfectamente verosímil.

## REALISMO

Los acontecimientos o los personajes de una obra lite-

ria, a pesar de ser una invención, recuerdan a lo que una mayoría de seres humanos conocen o experimentan en sus vidas. Incluso la **fantasía** o la invención de acontecimientos fantásticos procede de una percepción de la vida —que refleja—, de ahí que no esté exenta en última instancia de realismo, de aquí, por ejemplo, la posibilidad de la expresión *realismo mágico*. Por ello, muchos críticos consideran que el arte es una imitación o mimesis de la **realidad**. Por el contrario otros críticos consideran que es la vida humana la que imita a las formas mentales, y que por mucho realismo que un escritor dé a su obra, ésta se conformará siempre bajo cánones convencionales de **verosimilitud**.

Sin embargo, podemos hablar de cómo toda obra de ficción está relacionada en un mayor o menor grado con la realidad de todos los días. De hecho algunas obras están contadas como si de reportajes de la actualidad se tratara. «Sendero trillado» (Unidad 9) es un relato que parece sacado de la vida diaria. Cuenta el viaje a pie de una señora mayor a través de un bosque y caminos hasta las calles de una ciudad donde entra en un edificio hospitalario y vuelve. Los acontecimientos están narrados de tal forma que son completamente normales. El nivel de realismo puede comenzar siendo realista, como en «La lotería» (Unidad 17), y cambiar a un plano simbólico. A veces lo verosímil resulta muy posible o probable. En «El collar», Matilde podía haber declarado la pérdida del collar a Juana Forestier. Sin embargo, debido al sentido del orgullo, el honor, la vergüenza y el respeto que tienen Matilde y su esposo, resulta más normal (plausible) que le oculte la pérdida, compre otro collar similar y sufra durante diez años tremendas e innecesarias penurias.

Lo probable no está reñido con la sorpresa o la exageración. En «Como chalaco en poza» (Unidad 20), el protagonista, Erwin Martin, improvisa un plan increíblemente inteligente y efectivo para desacreditar a Ulgine Barrows. Esta actuación es de un histrionismo tan exagerado, ridículo, precipitado y descabellado que a nadie se le ocurriría pensar que es cosa de Martin, dada su vida privada tan rutinaria, comedida y meditada. Llevado a cabo su plan vuelve a actuar en su vida diaria como si no hubiese roto un plato, por lo que su jefe se inclinará a culpabilizar a Ulgine Barrows, ya que todo resulta más propio de ella. Si esta manera final de resolverse el conflicto resulta improbable, piénsese que Martin está venciendo a su oponente y entrometida colega con sus propias armas, la única forma posible.

El escritor sabe muy bien las muchas maneras y grados de hacer verosímil una acción. Es él, además, quien selecciona, enfoca y desarrolla la obra de tal forma que ésta acaba configurándose bajo uno de los cuatro patrones literarios, cada uno de los cuales tiene su particular visión de realismo.

Los textos de las Unidades 10, 11, y 12 de la Segunda Parte, y, en especial, las Unidades 16, 17 y 18 de la Tercera se contraponen al mundo ideal de la Primera Parte con un marcado acento realista. Los textos *románticos*, que presentan la vida llena de aventuras en las que el bien triunfa siempre sobre el mal, se invierten en la **visión** realista, donde abundan las situaciones opuestas, en las que el ser humano se encuentra limitado por todo tipo de condicionantes y circunstancias. No hay varita mágica que convierta la realidad en ideal.

El movimiento literario denominado Realismo partió de la observación de la realidad e intentó reflejarla de modo casi fotográfico. El Naturalismo, una de sus variantes, adoptó la teoría del determinismo físico, biológico y social del Realismo para reflejar la realidad. Frente a toda presunción de un Universo acogedor, ideal, el realismo selecciona de la realidad cotidiana y social las miserias humanas y los instintos más primarios y brutales, para ofrecernos con todo ello la visión de unos seres condicionados por el

entorno natural, social y cultural en que viven. El relato de «Chickamauga» (Unidad 12) puede tomarse como ejemplo del realismo más radical.

## RECEPTOR

Ver **Lector, Oyente, Imaginación, Apocalíptico.**

## RECONOCIMIENTO o ANAGNÓRISIS

El reconocimiento en una obra literaria puede referirse a un personaje, una acción, la experiencia imaginativa del lector, etcétera. Puede estar presente en cualquier obra, pero el aspecto que más interesa a la presente *Antología* es en aquel reconocimiento que funciona como principio argumental de la **comedia**, el **romance**, la **tragedia** y la **sátira/ironía**.

Al leer construimos de forma consciente o inconsciente patrones de **significado** amplios, comunes y simultáneos a todos los acontecimientos. Estos patrones estructurales levantan expectativas que tendrán o no un reconocimiento (anagnórisis) comprobable en la obra.

En el **romance**, la escena de reconocimiento tiene lugar al final, cuando al héroe le son reconocidas sus hazañas; en ciertos casos es ensalzada hasta la divinización o la glorificación. Antes de alcanzar este reconocimiento público, la búsqueda del héroe pasa por dos etapas previas: la del viaje peligroso, el combate decisivo o la muerte ritual. En el **romance** el reconocimiento recibe un énfasis menor frente al tema de la acción maravillosa y heroica que prevalece por encima de él. El esfuerzo extraordinario de Pedrín (Unidad 3) es reconocido por su madre con una manzanilla.

En la **tragedia**, uno de los momentos de reconocimiento importantes tiene lugar cuando el héroe percibe las consecuencias de sus actos y reconoce los errores de los que es responsable y que le han llevado a la **catástrofe**. El **tema** del sufrimiento prevalece por encima del reconocimiento en la tragedia. La elegía a esa gran figura que libera a la sociedad transmitiendo con su entrega valores que ella atesora, es reconocida por el hablante de «La última vez que florecieron las lilas en el huerto» de Walt Whitman (Unidad 9).

En la **sátira/ironía**, el reconocimiento es parodiado, suspendido o invertido. Cuando queda suspendido debe ser suplido o reconstruido por la agudeza del lector. Enfrentar al lector con su propia capacidad interpretativa o agudeza mental motiva, de entrada, un cierto rechazo de estas obras escritas en clave de **ironía**, siendo injustamente infravaloradas o calificadas de difíciles. Sin embargo, tales obras son perfectamente abordables si nos damos cuenta de que en ellas se invierte, socava o subvierte la forma de reconocimiento del **romance**, la **tragedia** o la **comedia**.

En la **comedia**, al igual que en el **romance**, uno de los momentos importantes de reconocimiento suele estar al final, cuando un gran número de misterios de identidad son desvelados, tal y como sucede en *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina o en *Sueño de una noche de verano* de William Shakespeare. El momento principal de reconocimiento en la historia de *El Patito Feo* (Unidad 20) tiene lugar al final, cuando, tras una azarosa aventura por distintas comunidades, éste encuentra aquella en la que es reconocido y se reconoce por lo que es. Este reconocimiento suele seguir al momento de «muerte ritual»: en *El oso* de Chéjov (Unidad 20), los protagonistas no alcanzarán la unión y la estabilidad hasta que Smirnov se desprenda de su actitud de cinismo hacia las mujeres y Popova de su hipócrita fidelidad a un marido muerto; Bessie Popkin, en «La llave» (Unidad 22), deberá morir o purificarse de todo aquello que es desconfianza hacia sus semejantes; en «Una oscura pradera me convida» tiene lugar cuando el hablante ha contemplado su «muerte mágica» o ha tras-

pasado la muerte con su creación o momento al que alude como «hinchido». El reconocimiento llega cuando, tras la pulsión hacia la identidad, tiene lugar el momento de renovación, epifanía, conversión, **anagogía**, salvación, revelación o resurrección.

Cuando el **lector** o **crítico** aprehende a través de su experiencia imaginativa la estructura de la obra y su imbricación o interrelación con el resto de la **cultura**, es cuando su capacidad crítica es semejante a la del artista que crea la obra; de ahí que Oscar Wilde adjudicase a este crítico o lector el status de creador o artista, en su ensayo «El crítico como artista». En un plano cultural universal, éste rescata la cultura de su anonimato; despejando las ilusiones, las obsesiones, lo desconocido. En suma, renovando y haciendo posible una tradición cultural por y a través de un continuo reconocimiento social.

## REDUCCIÓN

Recurso técnico que consiste en disminuir, minimizar o ridiculizar cualquier cosa por medio del ataque. Es utilizado principalmente, entre otros muchos recursos, por la **sátira** o la **ironía**. La reducción o **disminución** es una forma de **hipérbole** minimizante o invertida.

## REVERSIÓN

Momento importante en la **trayectoria** narrativa en el que la **peripetia** de la figura central cambia de dirección. En la tragedia el cambio empeora la situación, mientras que en la **comedia** allana el camino para el final feliz. Suele tener lugar justo a partir del **descubrimiento**, por lo que parece conveniente pensar en ellos conjuntamente. Un tercer término que interviene en o está ligado a esta situación es el de **reconocimiento** o anagnórisis.

Este cambio repentino surge por diferentes causas y tiene lugar en diferentes momentos, aunque generalmente se produce al final de la obra y es el resultado del **descubrimiento**. En la **tragedia**, la reversión ocasiona la caída del héroe; tiene lugar cuando es evidente que las expectativas del héroe están equivocadas, su destino es el contrario al que había esperado; en la **comedia** viene ocasionado, por ejemplo, por el repentino descubrimiento de que el héroe tiene sangre real en sus venas con lo que es el candidato idóneo para casarse con la princesa. En la **sátira/ironía** la reversión y el reconocimiento son denegados y el héroe está enmarañado en una irreversible, entrópica, desintegradora y apática consunción.

En una misma obra pueden darse distintos tipos de reversión. Habremos de estar atentos a los agentes y las manifestaciones que operan y expresan esa reversión. Generalmente, es el poder o la actitud del **héroe** o el **hablante** el principal responsable de que se realice o no un cambio hacia lo positivo o negativo en el transcurso de los acontecimientos. Es importante percibir este cambio en el devenir narrativo, pues ello será determinante a la hora de ver cuál es la dirección argumental a la que tiende la obra.

En el **romance** y en la **comedia**, contrariamente a como ocurre en la **ironía**, el héroe impide con sus poderes ideales que la esterilidad que representa el antagonista revierta el curso constructivo de la acción. En la visión **cómica**, la acción siempre se encamina hacia una mayor y plena expansión de energía: el individuo llega a reconocerse de forma que no se conocía, la pareja se casa y la sociedad queda renovada. En la visión trágica el héroe individual, la pareja y la sociedad sufren la amenaza, el desposeimiento y la destrucción de su identidad individual, dual (o de pareja) y social. En «El collar», la protagonista sufre la tragedia de la pérdida del collar; intenta con sus esfuerzos responsables su sustitución. Durante diez años su vida se degrada, y lo que podía haber sido un reconocimiento de su sacrificio se torna en inutilidad dado que el collar que perdió era falso.

En la **ironía**, el heroísmo está ausente y los aconteci-

mientos son visionados como encaminados hacia una fatal consunción y desintegración sin ninguna posibilidad de reversión; sólo el **lector** podrá revertir en algo positivo lo que en la obra, aparentemente, no se da.

## RIMA

Repetición de fonemas acústicamente similares al final de varios versos. Hay dos clases de rima, dependiendo de si se repiten solamente vocálicos (rima asonante) o también consonánticos (rima consonante).

## RITMO

(1) Estilísticamente, es una determinada disposición peiódica de sílabas, acentos y pausas.

(2) También hay un ritmo narrativo ligado a la acción, desarrollo de los acontecimientos o episodios narrados y su celeridad (detallismo en las descripciones, sintaxis complicada o escueta, etcétera) en términos globales. En *Terminator II* la acción se mantiene a un ritmo trepidante de principio a fin. En *Nuestro Padre san Daniel* de Gabriel Miró, o *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, el ritmo es muy pausado.

(3) En sentido estructural o arquetípico global, que es el que más interesa a esta *Antología*, la estructura literaria presenta dos ritmos de **imaginaria** fundamentales: uno cíclico y otro dialéctico.

## RITO

Acto especial por el que se mantiene en relación lo humano con el ciclo natural. Los ritos son también actos sociales convencionales. Tienden a proporcionar una gran cohesión social. Cuando se convierten en hábitos mecánicos pierden su significación.

El relato de «La lotería» (Unidad 17) pone a prueba la validez de ciertas tradiciones culturales, y la de «El Pozo» (Unidad 18) es un ejemplo claro de los condicionantes religiosos que operan en ciertos hábitos mentales.

## ROMANCE

El término *romance*, tomado de la tradición crítica angloamericana, se refiere a uno de los cuatro patrones literarios básicos de la **imaginación**. Junto con los otros tres restantes de tragedia, *sátira/ironía* y *comedia* conforman la estructura global de la literatura y de la experiencia humana, siendo cada uno de ellos una variación del mito central del la búsqueda de la identidad. Con su escritura en cursiva se le quiere distinguir de la forma métrica de versificación, como la del «Romance del Infante Arnaldos»; del vocablo aplicado a la designación de lenguas romances derivadas del latín; y, también, de la acepción con la que se lo utiliza en las revistas del corazón, aun cuando estas historias tengan afinidades con el uso específico del término que aquí le damos, al presentarnos también una visión idealizada de la pareja.

La visión del *romance* contrapone dos mundos en tensión: el de la más pura inocencia frente al de la experiencia más horrible. En su vertiente normativa presenta una visión en la que los deseos se hacen realidad, el bien siempre triunfa sobre el mal y héroes y heroínas viven felices, en paz y en plenitud para siempre; se vincula al hombre a un estado de inocencia, bondad y esplendor puro, perdido y añorado, cuyo héroe, con sus poderes sobrenaturales, se encarga de restablecer y culminar con ello el triunfo de lo ideal.

La realización de esta visión a cargo del héroe pasa, generalmente, por tres estadios, si bien hay todo tipo de variaciones; ni todas las obras abarcan los mismos tramos, ni incluyen las mismas etapas, ni se adornan con los mismos contenidos. Los tres estadios principales de la búsqueda del héroe son: (a) partida, (b) viaje peligroso o maravilloso, conflicto o pruebas y (c) vuelta al punto de partida: las historias de Perseo, Teseo, Odiseo en el mun-

do clásico lo corroboran; Pedrín (Unidad 3) es un ejemplo más asequible. Una trama típica es la que podemos ver en la leyenda de San Jorge, caballero que después de una serie de encuentros en los que deja patente su valor, se enfrenta a la prueba crucial con el dragón que tiene secuestrada la promesa más simbólica de la continuidad del reino y, en una batalla que dura el **significativo** período de tres días, le da muerte, haciéndose merecedor de la princesa real, con lo que el reino lo adopta como salvador —o santo patrón si pensamos en la versión más religiosa de San Jorge. En otras palabras, el protagonista típico, joven, prometedor, con cualidades excepcionales y dispuesto a recuperar algo que le corresponde por origen, derecho o herencia por un usurpador, emprende un viaje a tierras extrañas, da batalla a monstruos o fuerzas usurpadoras, rescata el tesoro bajo distintas denominaciones —princesa, conocimiento, etcétera— vuelve al lugar de partida y recibe el reconocimiento o merecida recompensa.

La importancia de la búsqueda viene fuertemente marcada por el motivo y las cualidades desplegadas por el héroe durante la misma, el tesoro que conquista para sí o para la sociedad así como por el **reconocimiento** que recibe. El motivo básico es la aventura que conlleva un torrente de acción (**agón**), ligada a una serie de pruebas competitivas y peripecias maravillosas en las que siempre triunfa el héroe y que constituyen el **tema** arquetípico del *romance*, si bien desde el punto de vista simbólico este triunfo es signo de liberación de cualquier tipo de tiranía (natural, individual, social). Los poderes del héroe son casi ilimitados; asume total libertad de acción con la que realiza los deseos y los sueños, trasciende el sufrimiento y aporta una concepción de la vida más esperanzadora para sí mismo y para la sociedad a la que pertenece.

El mayor tesoro que el héroe conquista en su **trayectoria** de búsqueda no es tanto el tesoro o premio tangible como el ejemplo y el conocimiento que proporciona a sí mismo y a la sociedad que representa; en suma, muestra el valor de lo que significa ser humano y lo que implica conquistar un puesto en la historia de la civilización humana como miembro responsable y pleno de la sociedad. Aunque de manera compleja, «Navega a las Indias» (Unidad 5) ejemplifica perfectamente esta idea. La búsqueda también significa, simbólicamente, un viaje a las profundidades más oscuras de la conciencia y la naturaleza humana en donde el héroe se enfrenta al mal y la muerte, en un esfuerzo por descubrir su relación con la naturaleza, con los otros hombres y consigo mismo y afirmar la prevalencia del bien y la vida frente al mal y la muerte, incluso en situaciones de crisis y descenso a los infiernos.

Además de los aspectos reseñados es característico el tono misterioso, maravilloso y sobrenatural expresado de las más diversas maneras según los textos, que van de *Gilgamesh*, Perseo y Andrómeda, Orfeo y Eurídice, *Ivanhoe*, *Persiles y Segismunda* de Miguel de Cervantes a los más modernos, como puede ser el film de *La guerra de las galaxias*.

La naturaleza de la búsqueda del héroe puede verse no sólo en sus motivos sino también en sus distintas **fases**. Al igual que en los tres restantes argumentos (Anexo III), se consideran aquí seis fases que se corresponden con sus respectivas seis Unidades; cada una hace hincapié en un **arquetipo** o imagen más recurrente de la *trayectoria*, que va desde la más pura inocencia a la experiencia más horrible. Estas fases podrían reagruparse incluso en dos conjuntos: las tres primeras (Unidades 1-3), más nostálgicas hacia el ideal paradisiaco de los orígenes, tienen una subtonalidad trágica porque añoran algo perdido; las dos siguientes (Unidades 4 y 5) son de subtonalidad *cómica* porque los poderes ideales del héroe perciben no un pasado maravilloso sino un futuro prometedor tanto desde el punto de vista individual, como de pareja o social, y una tercera (Unidad 6) en la que la visión es justamente

la contraria, inversa o *irónica* a las otras dos y en la que triunfa el lado demoníaco de lo ideal. Si bien el movimiento general va de la inocencia a la experiencia, unidades y textos podrían ocupar lugares distintos; ningún texto literario puede ser reducido a una sola categoría teórica.

La primera fase se centra en la imagen arquetípica del mundo ideal aparte, tanto en su aspecto natural como humano; la imagen por excelencia es la inocencia del paraíso, donde el hombre viviera en armonía con la naturaleza y sus semejantes. Sin embargo, con los dos primeros textos se quiere empezar rindiendo tributo a la Palabra, dado que en el primero se dice que ésta está en el origen de todas las cosas y en el segundo, «Una rosa y Milton», se la ensalza desde una perspectiva estética. «Hôrai» es, por supuesto, el texto que mejor refleja ese mundo ideal aparte. En éstos y todos los textos en clave de *romance* existe esta imagen, así como una tensión dialéctica entre lo ideal y sus contrarios: luz/tinieblas, memoria/olvido, tiempo/eternidad, cielo/infierno, verano/invierno. En esta primera fase como en las cuatro siguientes prevalece el lado positivo de lo ideal; en la última, el lado oscuro de lo ideal.

En la segunda fase se destaca el papel vivificador de la naturaleza para el hombre cuando está en contacto armonioso con las plantas y los animales en un entorno idílico de sociedad pastoril. Esta imagen arquetípica muestra los recursos de los que el hombre puede beneficiarse en ese contacto. Contrapone a ellos la civilización, pero no cierra los ojos a las ventajas urbanas y tecnológicas o artísticas, como puede comprobarse en «Vida retirada», «*La mañana verde*» y «La tortuga gigante». El hombre, tras restablecer los vínculos benefactores con la naturaleza, vuelve al entorno social.

La tercera fase o normativa se centra en el mito de la búsqueda y los estadios de inicio, pruebas o peligros y vuelta triunfante descritos anteriormente. No todos los textos abarcan todas las etapas y episodios posibles. En el «Romance del Infante Arnaldos» sólo percibimos de manera distintiva la llamada a la aventura y un tono que invita al viaje maravilloso. *El cuento de Pedrín* y «Noche oscura» son los textos que más aspectos abarcan de la aventura en sus distintas etapas de inicio, aventura y regreso. A lo largo de este viaje peligroso o búsqueda, el héroe despliega una serie de cualidades distintas, todas ellas ligadas al deseo humano de admirar en ellos sus aspiraciones ideales. Así aparecen héroes de todo tipo según las aspiraciones sociales más sobresalientes que representen. El héroe emprende una aventura peligrosa en la que deja patente, para sí y para la sociedad que le reconoce, esas cualidades. Es un viaje simbólico.

Además de las cualidades desplegadas, la importancia del viaje viene dada también por el propósito de la conquista, por lo general un tesoro, la amada, el conocimiento, etcétera. Todos estos objetivos tienen un denominador común: mostrar el poder ideal de la vida sobre la muerte. Este poder en su faceta *romántica* aparece de manera principalmente física y mental en la aventura de Pedrín, social en Benjamin Driscoll, imaginativa en «El tigre», «El ahogado más hermoso del mundo» y mística o visionaria en «Noche oscura» y «Navega a las Indias» y en su faceta más oscura e invertida o *irónica* en los textos de la Unidad 6. En ambas facetas se pone en extrema tensión dialéctica la relación del hombre con la naturaleza, el pasado, el universo, la cultura, la raza humana. Este descubrimiento implica lo que es ser idealmente humano y tomar parte activa en el devenir de la civilización humana. El viaje simbólico, pues, tiene un aspecto de significación personal y otro social en el que toda la sociedad aparece como una unidad viva imperecedera en el futuro ideal debido al poder de la inocencia o de la imaginación y, a través de él, a la concepción de la utopía social.

En la fase cuarta se resalta la imagen arquetípica del poder de la inocencia con el cual se consigue recuperar el

mundo ideal que se ha perdido. El relato de *Beldad y Beldita* pone en evidencia ese poder imaginativo que revela los aspectos más bellos detrás de una apariencia distinta y culmina así en la unión de la pareja. Su subtonalidad es de **comedia**. Los textos que preceden al relato, como «El tigre» y «El árbol de oro», hacen hincapié en el misterio del poder imaginativo; el tigre y el cordero, Ivo y el narrador conviven en tensión creativa.

La quinta fase, al igual que la 2ª, se centra en la imagen de un lugar ideal. Pero a diferencia de la 2ª, donde se exalta la naturaleza virgen, el paraíso feliz perfecto o el mundo ideal lejos de los incordios del mundo civilizado, se resalta en esta Unidad la visión de una construcción, un camino hacia un futuro mejor, de un largo viaje a la busca de Eldorado en el texto de Voltaire, de las Indias en el de Whitman, de una sociedad o lugar mejor, donde el hombre pueda hacer realidad una sociedad más perfecta, a la medida de sus ideales. La visión pastoril de la 2ª fase se centraba en el retiro individual en una especie de comunión con la naturaleza; en la visión utópica de ésta el énfasis está en una sociedad mejor que toma en consideración los posibles esfuerzos e ideales de todos sus integrantes, para construir con ellos la comunidad deseada: la utopía o concepción de la misma. Así, las gentes del pueblo de «El ahogado más hermoso del mundo» llegan a percibir las posibilidades de un entorno mejor para la existencia ahogada y baldía de su entorno natural y social, y el poema de «Navega a las Indias» insta a proseguir el desarrollo tecnológico y cultural de un mundo siempre nuevo a escala mundial. La imagen sinónima del pueblo o el globo terráqueo es la de la ciudad de Eldorado o la Jerusalén futura. La ciudad es símbolo de todos los poderes tecnológicos; es construida según los diseños y poderes de artistas, arquitectos y obreros que manejan todo tipo de herramientas también diseñadas por el hombre. Concibe los entornos baldíos como jardines y los transforma en edificios, bibliotecas, carreteras. La imagen utópica de la ciudad corporifica todo aquello que la **imaginación** del hombre concibe con las ciencias y las artes.

En todas las fases precedentes el mundo ideal existe en tensión con su opuesto y triunfan sobre éste último la luz, la palabra, el verdor, lo humano, el bien. En la sexta y última fase del patrón *romántico* se hace hincapié en la imagen arquetípica ideal del lado oscuro, el cual toma un papel preponderante; el mal, la pesadilla y lo terrorífico son los que prevalecen. El poema de Blake abre esta Unidad con la imagen del gusano (el mal) destruyendo la belleza de la rosa (la inocencia). Un simbolismo similar tiene lugar en *Frankenstein*. Este tipo de literatura ha recibido el calificativo de gótica, y se destaca de ella el hecho de que se centre en los aspectos horribles, demoníacos, ocultos y grotescos del mal como «El monte de las ánimas». La *trayectoria* del viaje es descendente, pues se encamina a los recónditos abismos de la pérdida de la identidad, de la disolución. Goodman Brown atraviesa el bosque tenebroso donde, puesto a prueba por Satán, confronta los oscuros poderes de sí mismo a los que sucumbe; en su obsesión con el mal pierde toda inocencia. Otro tanto les ocurre a los jóvenes protagonistas de «La sabana» con los poderes tecnológicos.

Los **personajes** que pueblan el mundo del *romance* no son particularmente realistas. Surgen de los deseos más sublimes de nuestros sueños o de nuestras pesadillas más horribles. Los dos personajes principales son el héroe, asociado con la primavera y el verano, la juventud, el vigor, el amanecer, el orden, la fertilidad y su antagonista o adversario, asociado con el invierno, la oscuridad, esterilidad o todas aquellas cualidades opuestas a lo ideal. En general, el héroe *romántico* es superior a todos los demás hombres y el medio, no simplemente porque sea sobrehumano en sus poderes, sino porque, como el hablante de «Vida retirada», tiene una visión de la humanidad y del

mundo superior a la existente y cree en su propia capacidad de realizar esta visión —y así lo demuestra—. Es una figura altamente idealizada; por lo general, posee las virtudes más nobles de la sociedad que le concibe. Es cortés, tenaz; posee dominio de sí mismo; es depositario de una gran inteligencia, juicio recto y, sobre todo, visión imaginativa. Aunque no tenga un dios, o incluso el hijo de uno, por mentor, tiene un poderoso contacto con el mundo celestial; está más allá del común de los mortales; tiene carisma de líder; sus triunfos benefician a todos los que le rodean y sus poderes elevan a otros hasta las cumbres que él escala. El antagonista, por supuesto, representa precisamente todo lo contrario. En este mundo de polaridad entre lo ideal y lo opuesto, no se conciben los buenos sin los malos.

El resto de los personajes están con el héroe o con el antagonista. Los personajes femeninos son doncellas hermosas, madres y ayudantes fieles o mujeres fatales, madrastras, seductoras y brujas. Los masculinos son maestros, consejeros o amigos fieles y sus inversiones.

En el caso de que el protagonista muera, el tono elegiaco está mitigado por la ascensión, el recuerdo, la aparición de un epígono o la misma sabiduría que deja en los que permanecen. Milton en el poema de Borges tiene un continuador en el hablante, el padre de Pedrín en su propio hijo, la figura de Ivo en «El árbol de oro» en el narrador y el Ahogado del relato de García Márquez en el pueblo; todos transmiten desde ese otro mundo la fuerza heroica a sus continuadores. En el caso del antagonista, por supuesto, es la inversión la que prevalece. Los personajes secundarios aliados al bando del antagonista son, aunque con menos poder, una 'chusma de su misma calaña'.

Los personajes secundarios además de aliarse a una u otra figura principal, sirven de contraste, como es el caso de los hermanos de Pedrín. Cuando éste llega de vuelta de su aventura en el huerto del señor Gregorio, con el estómago revuelto, sin chaqueta y zapatos y exhausto, sus hacendosos y pulcros hermanitos cenan pan con leche y moras, ignorantes del esfuerzo de su hermano Pedrín. Se hace énfasis así, en la valiente y ambiciosa intrepidez de Pedrín frente a la aséptica docilidad de sus hermanos.

El **escenario** del *romance* es idílico o terrorífico según corresponda a la polaridad del deseo o del rechazo. El primero siempre está en un plano superior a la experiencia ordinaria y el segundo por debajo. Uno y otro acompañan al personaje principal. En uno los milagros son posibles, en el otro la magia de lo siniestro. En el mundo idílico, la naturaleza, árboles, animales, etcétera, tienen una relación misteriosa con los personajes principales; los «simpáticos gorriones que con gran revuelo se acercaron a él, le animaban para que hiciese un último esfuerzo» se dice en el relato de Pedrín cuando éste queda atrapado en la red del grosellero; los árboles, como en el relato de Ana María Matute, son de oro; la luz prevalece por encima de las tinieblas y la oscuridad de la noche, al final del viaje de Fenela, se torna en amanecer. El entorno natural ideal y vivificador prevalece en «Vida retirada» frente al entorno social estéril; también los habitantes del pueblo adonde llega el Ahogado (Unidad 5) descubren la posibilidad de un entorno mejor. Así como la naturaleza de «Noche oscura» no tiene nada de siniestro, la que atraviesa Goodman Brown sí. El escenario natural aparece en los textos con más o menos importancia; en los textos de la Unidad 6, lo baldío y terrorífico prevalece; en los de las Unidades 1-5 el mundo que prevalece es justo el contrario. Los espacios ideales (físicos, místicos o sociales) de uno se tornan en baldíos y estériles en los otros. El mundo mineral adquiere igualmente ese status ideal de un valor supremo; es el «árbol de oro» un tesoro. En la **imaginaria**, al igual que en todo lo demás, el *romance* evita las ambigüedades de la vida ordinaria. Hay un fuerte contraste entre dos mundos que se encuentran por enci-

ma o por debajo de la experiencia ordinaria. Los buenos son muy buenos y los malos muy malos a fin de enfatizar ese contraste. No existe la complejidad moral que tiene lugar en la tragedia.

La **emoción** de los textos en clave de *romance* va desde la inocencia más pura a la pesadilla más terrorífica, del esplendor más absoluto a las telarañas de ultratumba, de lo misterioso y milagroso a lo mágico y oculto; en suma, del deseo más ideal a la pesadilla más horrible.

## SÁTIRA

Es el arte de ridiculizar un asunto mostrando hacia él actitudes de diversión, desprecio, burla, crítica, condena, indignación o provocación. Ciertamente de todo ello, la sátira ha dejado constancia a lo largo de la historia y la sigue dejando en paredes, formas de vestir, cómics, mimo, cine, radio, televisión; y, por supuesto, obras pictóricas, musicales y literarias.

Los asuntos o temas que son objeto de ataque tienen que ver con los vicios, debilidades, flaquezas o insensateces humanas tales como la avaricia, pomposidad, mezquindad, hipocresía, arrogancia y un largo etcétera. Son temas típicos de siempre: las perversiones, los crímenes, la corrupción, la cotidianidad del mundo real donde hay gente avara, malvada, fanática. Están contextualizados en hechos históricos que tienen lugar en el momento histórico en el que al satirista le toca vivir y con los que se supone que están familiarizados la mayoría de los posibles lectores. A pesar de esta limitación histórica, estos asuntos responden a comportamientos e ideologías comunes a todas las culturas y épocas, con lo que su dimensión histórica queda en gran medida universalizada. Entre todos los objetos de ataque ni siquiera los más sagrados, serios o intocables tabúes de la cultura le son ajenos al satirista; precisamente éstos son los más tentadores: los que le permiten transgredir lo convencionalmente intocable en lo que atañe a la política, la justicia, la cultura o la religión.

Hay excelente bibliografía en lo que se refiere a tipos o formas genéricas, objetos de ataque o tratados de historia de a sátira. Sin embargo, el ámbito menos investigado y explorado y que más nos interesa aquí es el referido a cómo el conjunto de todos los elementos de una obra, globalmente considerados, la configuran totalmente bajo una estructura argumental de sátira. Precisamente es esta acepción de sátira como argumento genérico la que más interesa a la presente glosa y a la que la *Antología* dedica, junto con la *ironía*, toda la Tercera Parte, explorando como especialmente satíricos los textos de las Unidades 13, 14 y 15 y como *irónicos* los de las Unidades 16, 17 y 18.

Entre los recursos principales con los que el satirista lleva a cabo su ataque y con los que la obra acabará configurando su visión final como argumento satírico o sátira están el humor, la fantasía, el absurdo, la exageración, la caricatura, la hipérbole, el realismo, la disminución, la parodia, el ingenio verbal y conceptual o la ironía. Todos ellos pueden ser vistos como formas de distorsión o inversiones de lo ideal; en cada obra suelen destacar unos u otros y en un grado determinado, dependiendo del tono.

A diferencia de en la *comedia*, el humor satírico nunca pierde de vista el sentido de ataque, sea suave o ácido, rosa o negro, burlón o malicioso, socarrón o cruel, cínico o provocador. Su fin no es hacer reír por sí mismo como en la *comedia*. En la sátira la risa, como cualquier otro recurso, está marcada por el ataque.

Con igual propósito hay un tipo de sátira que utiliza la **fantasía** o ficción fantástica como recurso. A través de ella se crean situaciones paralelas a la que se desea criticar, desmascarando así, mediante la monstruosa observación de lo real, la lejanía de éste con lo ideal. En la acción de estas obras intervienen animales, criaturas no humanas (como extraterrestres) y a veces alguna humana. Son fábulas o alegorías sobre algún tipo de comportamiento humano. La obra de Esopo (s. V a. C.), Aristófanes y Luciano es el arranque

más representativo de esta sátira fantástica del que obras más modernas como *La granja de los animales* de George Orwell dan cuenta. La fantasía como recurso permite al satirista presentar a la sociedad ante un espejo en el que, al verse actuando al igual que los animales, perciba el reprochable proceder de comportamientos, instituciones o ideologías.

Un recurso opuesto a la fantasía es el **realismo**. El tipo de sátira que utiliza este recurso recrea personajes y escenarios de la vida real; el narrador o hablante usa, en general, la primera persona y se dirige de forma directa o abiertamente al lector; expresa lo que piensa sin rodeos y espera que éste desaprobe igualmente aquello que critica, lo haga de forma jocosa, suave, brutal o corrosiva. Fue utilizada por los autores clásicos Horacio (65-27 a. C.) y Juvenal (55-135 d. C.) que la convierten en referente obligado. El absurdo es otro de los recursos utilizados en el ataque, mostrando con él lo ridículo que puede llegar a ser algo que se considera normal. En éste, como en los demás recursos, hay un punto de exageración o caricatura.

**Exageración** que agranda y desorbita como la **hipérbole** o empequeñece como la **disminución** a fin de resaltar la desviación de lo ideal. También aparece un toque de parodia o imitación denigrante.

Todo puede ser potencialmente parodiado: un estilo, una forma, un tono, un comportamiento, un tema, una imagen, una obra entera e incluso el propio narrador o hablante puede dirigir el ataque contra sí mismo en una autoparodia. Para que la **parodia** sea satírica, al igual que el resto de los recursos, debe llevar la marca del ataque, de la inversión de lo ideal.

El **ingenio** o la agudeza verbal y/o conceptual es también un recurso singular de la sátira. Se manifiesta principalmente en el juego de palabras, en formas breves como el aforismo, el epigrama, la maldición, el conjuro, la invectiva y la diatriba o en toda una obra como en *La vela de Finnegan* de James Joyce. Como el resto de los recursos, el ingenio puede ser humorístico o malicioso, burlón, cruel, elegante, provocador.

Finalmente también está la **ironía**, la discrepancia o el contraste entre lo que se dice o afirma y lo idealmente connotado o subsumido. Todo recurso satírico entraña un cierto grado de ironía o discrepancia de la realidad con lo ideal, aunque éste suele estar a veces tan solapado que ello hace que el lector se sienta incómodo al ser fustigado en su complacencia y tenga que agudizar su percepción y liberarse de supuestos valores que le impiden percibir el referente ideal. En lo que atañe a ironía, como recurso, es preciso distinguir cuándo el término ironía, al igual que sátira, es utilizado como tal y cuándo como patrón genérico o argumento. Cuando hace referencia a uno de los cuatro patrones argumentales, para distinguirla de la ironía como recurso, se anota su escritura en cursiva.

El concepto de *ironía* y sátira como argumentos genéricos pertenece, junto con la tragedia, al ámbito de la experiencia; de igual modo que el *romance* y la *comedia* pertenecen al ámbito ideal de la inocencia y el deseo, formas que la sátira y la *ironía* reflejan en inversión: ambas ocupan el mismo espacio imaginativo en el mundo de la experiencia, parodiando el ideal de la inocencia y el heroísmo del *romance*, la dignidad humana de la tragedia y el potencial de renovación social de la *comedia*. La sátira invierte de manera particular los rasgos arquetípicos del *romance*, y la *ironía* los de la tragedia. Mientras que la sátira muestra actitudes de diversión, desprecio, indignación, burla y humor en su ataque, la *ironía* trata la separación entre lo real y lo ideal de manera más patética. La sátira está mucho más cerca de lo cómico, lo grotesco, la caricatura y el absurdo que de lo patético y trágico del argumento *irónico*. También el objeto de ataque y el criterio moral marcan diferencias: en la *ironía* el lector está bastante menos seguro del criterio moral o ideal subsumido en el ataque, como puede comprobarse en «Oí zumban una

Mosca — cuando morí» (Unidad 16), en «El reclamo» (Unidad 13) o en «*El maestro y el discípulo*» (Unidad 14); la utilización del recurso irónico por parte de la sátira en estos dos últimos textos no los convierte en clave de *ironía*, dado que se quiere destacar por nuestra parte con su emplazamiento la prevalencia de ataque a las relaciones educativas y mercantiles respectivamente, incluso a pesar del trágico final del discípulo en el texto de Juan Benet.

En suma, cualquier convención o arquetipo literario de los otros tres argumentos, son utilizados por la sátira para configurar así la visión no idealizada de la experiencia humana. La imagería que prevalece en la sátira tanto en su aspecto cíclico como dialéctico, es lo feo, baldío y absurdo frente a lo bello, fértil o significativo del mundo ideal; la comparación de la imagería de «Vida retirada» (Unidad 2) con «*De vita beata*» (Unidad 14) lo deja bien patente. Una inversión similar aparece en cuanto a los personajes: en donde el protagonista *romántico* manifiesta poderes y cualidades ideales, el trágico hace frente a adversidades o el de la *comedia* despliega toda su energía para conocerse a sí mismo, ser reconocido socialmente y renovar la vida social, el protagonista o antihéroe de la sátira se hará notar por marcas invertidas de ellos; su búsqueda es evitada, equivocada o desprovista de un objetivo ideal y sus fines son dudosos. Sean pícaros como la Zorra de la fábula, televidentes conformistas como en el poema de «Los intranquilos» (Unidad 14) o ingenuos como Juan Manso en el relato de Unamuno, todos evitan la lucha y el conflicto con indolencia; no son héroes dispuestos a vencer al mal como los del *romance*, a afirmar el valor del sufrimiento como en la tragedia o a renovar y celebrar la vida en sociedad como los de la *comedia*, sino todo lo contrario, contribuyendo así con su actitud a la configuración satírica de la obra. También otros elementos como la estructura tienen su papel característico. La disposición estructural de los acontecimientos, episodios o partes es utilizada de manera peculiar; en la sátira los episodios se yuxtaponen en un calculado desorden, incoherencia o *desestructuración*. Esta fragmentación estructural o desmembramiento, es consustancial al tema arquetípico de la sátira que configura su argumento. La lógica interna argumental de la sátira sigue una línea de ruptura; por lo general, es difícil establecer una progresión o *trayectoria* tan clara como la que se percibe en la *comedia*, la tragedia y el *romance*. Si el sentido narrativo de la *comedia* va de la adversidad a la prosperidad, el de la tragedia de la prosperidad a la catástrofe y en el *romance* la dialéctica entre el bien y el mal acaba con el triunfo del bien, en la sátira ocurre todo lo contrario; por lo general, el desarrollo irá dando vueltas en torno a una miscelánea temática de ataque sin una línea progresiva hacia un clímax y un desenlace, y acabará en cualquier momento, de manera azarosa, inesperada, imprevisible.

Como mejor se entienden todas estas inversiones de las que estamos tratando, es viendo cómo un texto en clave de sátira es la inversión de otro en clave de cualquiera de los otros tres argumentos. A tal efecto «Un señor muy viejo con unas alas enormes» (Unidad 15) y «El ahogado más hermoso del mundo» (Unidad 5) pueden servir para dicha demostración:

Ambos relatos comienzan con la llegada de un ser de características fuera de lo común a sus respectivas comunidades; pero los acontecimientos que tienen lugar durante la permanencia de uno y otro ponen de manifiesto una serie de comportamientos bien distintos por parte de los ciudadanos, dando como resultado argumentos contrapuestos hasta el punto de poder percibirse cómo un relato es justo la inversión del otro. De esta inversión dan prueba, entre otros aspectos, la caracterización de los protagonistas, la actitud de las gentes hacia ellos y la influencia que uno y otro llegan a ejercer.

El Ahogado aunque aparece lleno de cardúmenes y rémoras, debajo de estas apariencias todo en él es ideal-



mente hermoso: es “alto, fuerte, viril” y desprende “el olor del mar”. En «Un señor muy viejo con unas alas enormes», sin embargo, bajo las “hilachas descoloridas en el cráneo pelado y muy pocos dientes en la boca”, dado su “olor pestilente a intemperie” y su aspecto de “gallináceo” nadie reconocerá en el protagonista, a excepción del niño, un ser lleno de paciencia y ternura, por todo lo cual el ser alado queda desprovisto de toda la grandeza de la que goza el Ahogado.

La contrapuesta caracterización de uno y otro protagonista son el reflejo de la actitud de las gentes de los respectivos pueblos hacia ellos. El Ahogado despierta simpatías desde el principio en los niños que juegan con su cuerpo en la playa, en las mujeres que le limpian, atienden y cuidan, que le cosen ropa nueva, y en los hombres que se preocupan de su procedencia. Llegan a sentirlo tan «suyo» que le adoptan en familia y le dan el nombre de Esteban. Finalmente, le restituyen al “pródigo” mar en unos solemnes funerales. Por el contrario, el “ángel caído” es visto como objeto de explotación por parte de la familia que lo utiliza mientras le sirve para sacar dinero y comprarse una casa. Durante su exhibición se pone de relieve todo tipo de prejuicios de ciudadanos, estamentos religiosos e intelectuales. Cuando ya a nadie sirve, se hace patente un trato humillante y cruel: es echado a escobazos de las habitaciones por las que se arrastra, encerrado en una especie de gallinero, alimentado con restos de comida por los agujeros de la alambrada, abrazado con un hierro para que se mueva y, finalmente, relegado al olvido. La actitud de las gentes hacia él es de tal ramplonería que no es de extrañar que apenas pueda volver a volar. Al final, si consigue hacer un torpe despegue quizá sea a causa de la excepcional simpatía del niño, único ser que cree en él y le visita sin los prejuicios del utilitarismo del resto de las gentes.

También la influencia que ejerce uno y otro protagonista en las gentes de los respectivos pueblos se contraponen. Esteban consigue despertar en la imaginación de todos la posibilidad de un mundo mejor; las gentes toman conciencia de la desolación de su pueblo y, a partir de ese momento, conciben que todo podría ser distinto, más grande y firme, lleno de manantiales y flores. El ángel caído, por el contrario, evidencia que la sociedad a la que llega permanecerá apegada a sus prejuicios y costumbres, denegándose a sí misma toda posibilidad de concebir una comunidad mejor como ocurría en “El ahogado más hermoso del mundo”. La influencia resultante de uno y otro protagonista en sus respectivos entornos también se contraponen.

Aunque podrían aducirse muchos otros aspectos *románticos*, trágicos y *cómicos* invertidos además de los tres referidos, la contrapuesta caracterización de protagonistas, el distinto reflejo de lo que las gentes de uno y otro pueblo manifiestan así como la divergente influencia que ejercen, dejan patente el desarrollo de argumentos con sentidos contrapuestos; de hecho, «Un señor muy viejo con unas alas enormes» es justo la inversión de «El ahogado más hermoso del mundo».

Desde esta **inversión** de lo ideal es como mejor se puede llegar a comprender no sólo los innumerables aspectos satíricos y objetos de ataque, sino también, y sobre todo, cómo una obra está en clave argumental de sátira al igual que otras lo están en clave de tragedia, *comedia* o *romance*. La naturaleza ecléctica y denegatoria de la sátira encierra un hecho paradójico, pues, aunque asuma el más independiente de los papeles en su crítica militante, depende de las convenciones literarias de los otros tres patrones genéricos que parodia. Es una especie de parásito que se nutre de ellos para generar algo que no se parezca a un patrón convencional, aunque caiga así en el mismo convencionalismo; si bien, de este modo, renueva o reafirma con su crítica la existencia de los otros

tres argumentos que configuran la estructura global de la imaginación. En este proceder proyecta precisamente su visión de la experiencia no idealizada, de la sociedad como un monstruo social gigantesco enmarañado en convenciones y normas pretenciosas e ilusorias. Sería ir en su propia contra si se estableciese una progresión en **fases** en alguna dirección, dado que su argumento principal se fundamenta en denegar o invertir los rasgos constitutivos de los otros tres patrones. En esa farragosa miscelánea satírica pueden percibirse dos conjuntos subtonales distintos: en uno se advierte una preponderancia de lo *cómico* y en otro un marcado acento *irónico* del cual se da cuenta en el término *ironía*. Ambos conjuntos constituyen el argumento que se explora en los textos de la Tercera Parte (Unidades 13-18); en las Unidades 13, 14 y 15 los de la sátira *cómica* y en las Unidades 16, 17 y 18 la sátira contagiada por la disolución de la identidad, la anarquía y el horror trágicos, es decir, la *ironía*, glosada bajo esta denominación.

En la sátira *cómica* (Unidades 13, 14 y 15) más que fases pueden establecerse subconjuntos, dependiendo de los aspectos satíricos puntuales que deseemos traer a un primer plano, tales como inversiones arquetípicas más obvias, personajes más característicos o normas y convenciones sociales y culturales más determinantes. Distintas inversiones pueden ser abordadas en uno o varios de los textos antologados en cualquiera de estas Unidades; se puede, por ejemplo, estudiar cómo prevalece lo feo, engañoso y ridículo sobre lo bello, lo puro o lo serio, cómo las figuras principales, sus búsquedas, entornos y triunfos son arquetípicas inversiones de los personajes del *romance*, etcétera. En «La zorra y las uvas» (Unidad 13) la protagonista nada hace por alcanzar las uvas, se engaña con la justificación de que están verdes; en «Sociedad anónima» el pícaro comerciante se aprovecha de la ingenuidad de una sociedad *anónima*. Las cualidades de estos protagonistas son bien distintas de las ideales; en *El traje nuevo del Emperador* hay no pocas cosas que son atacadas, sobre todo, la hipocresía social; en tono más *irónico*, «*La muerte y el caballero*» parodia las convenciones trágicas normalmente asociadas con la muerte; en «La tumba de Alí-Bellús» el pícaro engaño acerca del tesoro maravilloso está expresado con humor burlón; el protagonista de «El reclamo» lleva a cabo la búsqueda del amor de Diana comprando un filtro a un viejo y cínico vendedor al que sólo le interesa el dinero. Igualmente podemos investigar estas u otras inversiones en textos de la Unidad 14. En «*El maestro y el discípulo*» la figura del maestro ideal que guía sabiamente los pasos del héroe *romántico* está aquí invertida como lo está la del discípulo. No hay lugar ameno ni arte inocente, sugiere «*De vita beata*» a «*Vida retirada*». El bien, el mal o cualquier otra ortodoxia de beatitud o mansedumbre son meras justificaciones a su indolencia para «Juan manso» o «Los intranquilos». En los textos de la Unidad 15 pueden verse igualmente recursos, inversiones u objetos de ataque similares poniendo en solfa todos aquellos criterios, dogmas o convenciones sobre los que se asienta la (des)integración de toda sociedad satírica. Así, las normas sociales y el sentido común que pasan por hechos consumados sucumben bajo el ataque y la fantasía que toma el lugar de la experiencia ordinaria tanto en «El fablistanón» o «La niña y el lobo» como en «Un señor muy viejo con unas alas enormes» o «No hay que complicar la felicidad».

Si el lector está atento a las inversiones de los otros tres patrones imaginativos, buscando qué invierte y cómo, cuál es el rasgo ideal, trágico o *cómico* atacado o qué ensalza en su lugar, navegará por el farragoso mundo de la distorsión de manera más imaginativa. Abordar entonces obras satíricas clásicas o modernas será descubrir con relativa facilidad el arte y la visión de la sátira.



## SIGNIFICADO

El significado al que la presente *Antología* le interesa atender es aquel que viene dado por la **estructura arquetípica** de la obra misma, a partir de la experiencia que ésta crea en la **imaginación del lector**. Este significado se apoya también en el reconocimiento de éste tanto de la estructura conformada por los distintos elementos de la obra, así como del impacto emocional e intelectual que ésta produce.

Dependiendo de la actitud del **receptor o lector**, el significado varía, por lo que es posible distinguir varios niveles: a) el *literal* de las palabras, b) el *descriptivo* de la trama, c) el *formal* de imitación de una acción convencional secundaria, d) el *arquetípico* o que imita una acción recurrente, genérica o ritual, y e) el *anagógico*, referido al orden total imaginable de la palabra o la experiencia última del sistema de relaciones verbales de un individuo o una sociedad humana que se identifica con él.

En su aspecto arquetípico, cualquier unidad de significado forma parte de la estructura hipotética global configurada por los cuatro episodios básicos: **romance, tragedia, ironía y comedia**. Esta estructura literaria puede ser percibida como coordinadora de todas las experiencias, como un proceso de significación simultáneo, al estar todas las imágenes interrelacionadas y cohesionadas bajo el **mito** central de la búsqueda de la identidad del héroe a través de su pérdida y recuperación. El significado último de la búsqueda queda encarnado en el lector que relaciona, contextualiza e identifica sus experiencias con el mito central de la pérdida y recuperación de su propia identidad, tanto en el plano individual como social.

## SIGNO

**Símbolo**, en su aspecto de representante *literal* de un objeto natural o de un concepto.

## SÍMBOLO, SIMBOLISMO

**Imagen** específica que apunta hacia un significado más amplio y complejo del que tiene aparentemente, y mediante el cual se establecen relaciones de identificación de lo humano, lo natural, lo divino o lo infernal con lo humano.

Si nos fijamos en los textos, encontramos palabras como «rosa» (Borges), «Hôrai», «puerta», «huerto» («Vida retirada»), «galera» («Romance del Infante Arnaldos»), «Pedrín», «noche», «tigre», «árbol», «rosa» (Blake), «collar», «llave», todas ellas referidas a los textos de las distintas Unidades que apuntan, sugieren, evocan, además de su significado literal o el que encontramos en el diccionario, muchas otras connotaciones.

En «El viaje» (Unidad 3) tenemos varias imágenes simbólicas principales. La imagen del paraguas es una de ellas dado que acaba sugiriéndonos mucho más de lo que normalmente es como objeto. En el segundo párrafo se menciona que Fenela «llevaba sujeto con fuerza el paraguas de su abuelita». Más tarde en el barco su abuela le recuerda que tenga «cuidado que no se enganche en los barrotes del pasamanos». A Fenela no le es fácil prestar atención al paraguas al tener que agarrarse al pasamanos para no caerse por las escaleras. La tarea que le ha asignado la abuela quizá sea una carga demasiado pesada para ella, una prueba de responsabilidad que, como la pérdida de su madre, no es fácil de sobrellevar. Quizá la abuela le haya asignado el paraguas para distraerla precisamente de esa preocupación o de la separación de su padre. En cualquier caso, el paralelismo de la prueba es ya simbólico y otros momentos corroborarán esa expansión del significado de la imagen. Instalados en el camarote y a punto de dormirse, Fenela recuerda que el paraguas puede caerse y romperse; a la abuela se le ocurre precisamente el mismo pensamiento «en el mismo momento». Es como si compartiesen una responsabilidad: el paraguas es el vínculo simbólico entre ambas. A instancias de la abuela y

para que no se rompa, la camarera lo coloca en el suelo. Finalizada la travesía, Fenela sigue a cargo de él. Cuando llegan a casa y engancha «la cabeza del cisne al barrote de la cama». El paraguas está allí. Es como si Fenela estuviese orgullosa de haber llevado a cabo su tarea con éxito y quedase así probada su responsabilidad. La imagen del paraguas, por lo que al relato se refiere, representa significados más amplios, distintos y complejos de los que tiene normalmente en la vida diaria. Es un símbolo.

También la imagen de las estrellas es utilizada simbólicamente. A diferencia de la imagen del paraguas, la de las estrellas tiene convencionalmente asignadas una serie de connotaciones. Las estrellas son un símbolo ligado a la idea de nocturnidad; representan el conflicto entre las fuerzas de las tinieblas y la luz. Las estrellas se mencionan ya en la segunda frase del relato. A la llegada al muelle, Fenela ve el barco como algo que «parecía más dispuesto a zarpar hacia las estrellas que al frío océano». Cuando en el momento de la despedida siente vergüenza mira una «pequeña estrella verde» en la punta del mástil. Y al partir del muelle siente como si el barco se balancease como «también se balanceaban las estrellas». La imagen de las estrellas está siendo utilizada como símbolo de la fragilidad y las esperanzas de Fenela; navega en medio de la noche bajo un futuro incierto. Cuando tras la travesía están a punto de atracar y empieza a amanecer, «las estrellas están casi apagadas». Al final de la travesía su destino es más seguro; la necesidad de esperanza menos urgente, más 'apagada'. El conflicto entre la luz y las tinieblas se resuelve a favor de la esperanza.

El viaje de Fenela también adquiere un carácter simbólico. Es más que una mera travesía. Culmina en el amanecer y en casa de sus abuelos, lo que sugiere un nuevo día, una nueva vida, un hogar a pesar de no estar en él ni su madre ni su padre, una esperanza y un lugar seguro en sustitución del que ha perdido.

El bastón en «El joven Goodman Brown» (Unidad 6), es más que un cayado para ayudarse a caminar. Su apariencia evoca una serpiente y el personaje que lo lleva tiene parecidos con ella y con Goodman; a medida que progresa el relato, se sugieren multiplicidad de significados: entre ellos las engañosas fuerzas del mal, su carácter satánico, su destructividad, su confusión. Por ello, el bastón toma una significación simbólica por la que se pone en evidencia que el compañero que camina con él por el bosque o se apoya en él, se identifica con él, comulga con él, es él: Satanás. El collar de la historia de Maupassant es símbolo evidente de vanidad, y seres humanos como Matilde puedan llegar a caer en el sacrificio más inútil por él.

Los símbolos literarios no son conceptos abstractos como lo son términos «amor», «verdad», «soledad», etcétera, sino imágenes perceptibles. En «Una rosa para Emilia» (Unidad 11), la protagonista, Emilia Grierson, lleva una cadena de oro en cuyo extremo, oculto en el cinturón, se oye un tictac. Entre los múltiples significados que esta imagen evoca no sólo está el de riqueza y autoridad sino también el incontrolable paso del tiempo que su propietaria no percibe, deniega o trata de ocultar en un momento que vienen a cobrarle los impuestos que no puede pagar. En el poema de Blake «El tigre» (Unidad 4), además de la significación literal del término referido al animal, que por otra parte Blake nunca vio o conoció, «tigre» representa esa fuerza terrible y misteriosa que poseen los seres y las cosas del universo de la creación.

El escenario también puede funcionar de manera simbólica. El café de «Un lugar limpio y bien iluminado» (Unidad 11) no es sólo un sitio de trabajo para el camarero de más edad y un lugar donde emborracharse para el cliente entrado en años que se ha intentado suicidar varias veces, sino una isla donde refugiarse de la oscuridad, el caos, la soledad o la vejez.

Personajes simbólicos son Ivo en «El árbol de oro», el

Marinero del «Romance del Infante Arnaldos» y tantos otros. Emilia en el referido relato de Faulkner aparece en la ventana de su casa «semejante al torso de un ídolo en su nicho». Si bien la figura de Emilia está dotada de vida y vigor, también tiene rasgos simbólicos que personifican o retratan la trasnochada decadencia de un Sur derrotado en la guerra civil.

Es normal que algunos personajes se conviertan en figuras simbólicas. La madre del relato de Pirandello, «Guerra» (Unidad 8), es símbolo de la madre dolorosa. Pero si en este caso resulta al menos forzada la caracterización simbólica, en «El Ahogado más hermoso del mundo» (Unidad 5) el héroe es un personaje plenamente simbólico que, a diferencia de los que acabo de mencionar, es caracterizado como tal. Su presencia en el pueblo da lugar a que sus moradores descubran por medio de él sus poderes latentes, capaces de transformar con ellos su entorno social. Para darnos cuenta de ello tendremos que prestar atención a cómo es caracterizado el Ahogado y cómo se opera esta correspondencia simbólica de su **caracterización**.

Los primeros en descubrir al Ahogado e integrarle en sus vidas son los niños, luego las mujeres y finalmente los hombres. Los niños, tras quitarle los abrojos, juegan con él toda la tarde. Nos sorprende que los niños encuentren natural jugar con un ahogado y ello nos impulsará a buscar una explicación.

Los hombres acarrearán al Ahogado al pueblo y notan que pesa «más que todos los muertos conocidos» y se dan la ingenua explicación de que quizá lleve demasiado tiempo a la deriva; piensan también que tal vez se deba al crecimiento según la «naturaleza de ciertos ahogados»; perciben que «tenía el olor del mar» y suponen que es «el cadáver de un ser humano» al dejarse entrever esta forma bajo la «coraza de rémora y de lodo».

Las mujeres quedan entretanto a la custodia del Ahogado y, al igual que hicieran los niños, nada repulsivo encuentran en él. Es más, comienzan a limpiarle y descubren en él un ser «alto, fuerte, viril y el mejor armado que habían visto jamás» y también «que todavía cuando lo estaban viendo no les cabía en la imaginación»; ello les lleva a lamentarse de la mezquindad de sus casas, campos y relaciones humanas; empiezan a ver en el Ahogado todo aquello de lo que no son capaces sus maridos y que tanta falta hace en sus vidas y a su pueblo. Fascinadas por la hermosura resplandeciente y la dignidad del Ahogado, a medida que le limpian y visten, conciben que un hombre tan magnífico como él «hubiera hecho brotar manantiales y sembrar flores en los acantilados» baldíos del pueblo, en suma, hubiese transformado sus vidas y su entorno. Su **imaginación** da cabida a la posibilidad de una vida mejor. Absortas en su contemplación le dan el nombre de Esteban y acaban concibiendo con él la visión de una existencia humana mejor; sólo queda que la sociedad entera asuma la posibilidad de esta utopía. Los hombres, más escépticos y tardos en el descubrimiento de esa posibilidad, igualmente se estremecen ante la presencia de Esteban. La sociedad entera acaba viéndolo tan *suyo* que todos «se hicieron hermanos, tíos y primos». Asumida esta posibilidad, es lógico que el cuerpo desaparezca como desaparecerá lo ahogado en su sociedad y que restituyan al «pródigo mar» al Ahogado.

Por la caracterización que hacen del Ahogado, ellos mismos quedan caracterizados a su vez. Con ellos permanecerá Esteban y lo que éste representa, es decir, la posibilidad de un mundo mejor, más grande y firme, lleno de manantiales y flores aunque para ello sea necesario el sacrificio —no en vano el nombre de Esteban alude al primer mártir de la era cristiana— que también ellos están dispuestos a hacer, pues «se iban a romper el espinazo excavando manantiales en las piedras y sembrando flores en los acantilados».

¿Por qué los artistas usan un lenguaje simbólico tan concreto y a veces misterioso como el invisible tictac del reloj de Emilia que casi nos impresiona con la fuerza de sueño o pesadilla? El reloj sugiere, entre muchas otras cosas, el lento e invisible paso del tiempo de forma mucho más memorable y completa que si se dijese en lenguaje descriptivo. Abre en la mente del lector un espectro de posibilidades creativas inmensas. Aunque no hay que buscar símbolos en todas partes, sí resulta muy enriquecedor estar despierto al abanico de significados que ofrecen personajes, objetos o escenarios.

## SÍMIL

Es una comparación entre dos imágenes, objetos, ideas, acciones mediante los nexos «como», «parecido a», «semejante a» o similares a fin de enriquecer el significado del original. En la frase «el pan está duro como una piedra», pan y piedra están identificados en su dureza. El símil revela que las dos cosas diferentes comparadas tienen una cualidad que les otorga una nueva semejanza. Se distingue de la **metáfora** en que ésta establece un identificación total, afirmando, por ejemplo, que el pan es una piedra. La metáfora prescinde del nexo comparativo, como en «Juan es un lince».

## SPARAGMÓS

Véase **Desmembramiento**.

## TEMA

Según la tradición literaria el significado de un texto está en el mensaje o en la idea que supuestamente encierra. Esta concepción asume que este significado está de alguna manera apresado dentro, esperando ser liberado, tal y como sucede con la moraleja de las fábulas o en la alegoría. Sin embargo, esta forma más o menos obvia de expresar el tema no siempre es satisfactoria; suele privilegiar un determinado código —moral, en algunos casos— frente a otras posibles experiencias del texto, lo que nos lleva a plantearnos las siguientes preguntas: ¿hasta qué punto cualquier significado que atribuímos a un texto está conformado en éste? y ¿hasta qué punto está conformado por las creencias y la ideología o la manera de leer de un determinado lector?

Algunos métodos críticos recientes han optado por una postura diferente a la tradicional y sugieren que el significado de un texto es producido por la interacción entre ciertos rasgos del texto y las creencias y la forma de leer de los lectores. Por ejemplo, el cuento de Caperucita podría dar lugar a la formulación de distintos temas dependiendo de la ideología de aquél que lo leyera. Podría así hablarse del tema de:

- la opresión social de las mujeres;
- el peligro de los extraños o de hablar con desconocidos;
- la importancia de la obediencia;
- etcétera.

Inmediatamente nos damos cuenta de que el lector de la primera de las ideas hace énfasis en el sexo de los personajes del cuento, con lo que dicho lector está privilegiando un enfoque feminista. Aquél que haga énfasis en las relaciones sociales entre los personajes quizá se centre en el segundo tema. Y aquél que tenga una predisposición a cuestiones morales, en el tercero. Y así sucesivamente.

Diferentes maneras de leer y de hablar de un texto a menudo tienen relación directa con una ideología determinada. Dado que los temas son determinados durante el proceso de lectura, diferentes lectores pueden atribuir muy distintos temas a un mismo texto dependiendo de sus creencias. El tema de un texto literario puede quedar convertido en una mera etiqueta dependiendo del nivel de crítica que se utilice. El problema que se plantea es, pues, si

el tema o significado de un texto es el mensaje o es mera manifestación de la ideología o nivel de crítica determinado de un lector, aun cuando éste pueda apoyar en uno u otro caso con datos específicos tal o cual interpretación. ¿Cómo llegar a un equilibrio entre posiciones tan radicalmente opuestas y necesarias en el proceso de comprensión y de formulación del tema?

Cualquiera que sea el proceder que se emprenda, se ponen de manifiesto básicamente dos opciones bien distintas: una que privilegia cualquier ideología externa como referente y otra que, asumiendo la cohesiva e imbricada interrelación de todos los elementos de la obra artística, investiga cómo tono, punto de vista, escenario o personajes subsumen cualquier afirmación temática propugnada, por lo que todos estos elementos han de tenerse igualmente en cuenta en el momento de la articulación del tema.

Las tentativas y resultados de este último proceder evitarían apresuradas afirmaciones sobre el tema de una obra y pondrían de manifiesto cómo el supuesto lector va captando ideas durante la lectura o en la reflexión posterior sobre la experiencia del texto, cuál de ellas sería la más recurrente y englobaría de manera más coherente todos los elementos y cómo finalmente podríamos intentar formularla. El camino puede no ser fácil; cuando nos cueste dar con alguna idea clara en la que apoyarnos tenderemos a dar preponderancia a aquello de lo que trata el texto; identificaremos el asunto con el tema. Sin embargo, el asunto no es el tema. En este proceso de búsqueda veremos cómo es conveniente apoyarnos en otros elementos; quizá nos ayude pensar qué cambios experimentan o no los personajes principales; cuál es el conflicto más sobresaliente si lo hay; cuál es el tono; qué es posible que el título esté aportando. A veces el narrador o alguno de los personajes expresan opiniones que se acercan a la formulación del tema que buscamos. Se trata, en suma, de interrogar al texto desde nuestra experiencia, ver qué ideas surgen y cobran mayor importancia, elegir la más abarcadora e intentar formularla cuantas veces sea preciso hasta que subsuma de forma cabal todos los méritos de la obra.

Puede resultarnos fácil resumir lo que pasa en «Un lugar limpio y bien iluminado» (Unidad 11), pero resulta mucho más difícil resumir el relato en una idea globalmente abarcadora de todo él. Por supuesto, los acontecimientos están claros: a punto de cerrar el café en el que trabajan dos camareros, el más joven de los dos mete prisa a un rezagado cliente de edad avanzada mientras el de más edad manifiesta mayor comprensión y simpatía hacia él; una vez cerrado el café, los camareros se despiden; el de más edad decide tomar una copa en otro bar aún abierto del que finalmente se va, por no resultarle agradable, supuestamente a casa a dormir. Esto es bastante insubstancial y sin mucho significado. Es un resumen de lo acontecido, pero no un tema. Notamos que el narrador está interesado sobre todo en los pensamientos y sentimientos del viejo camarero. No sólo al principio, en el episodio del viejo cliente, sino que a medida que avanza el relato sus pensamientos y percepciones toman un lugar preponderante, hasta que al final se centra exclusivamente en ellos todo el interés del relato. Podemos decir entonces que 'El tema del relato son los pensamientos y sentimientos del camarero mayor.' Esta primera impresión es algo más que un simple sumario, pero no es el tema aún. Por ello volvemos a pensar en el relato y nos damos cuenta de que cuando el viejo camarero manifiesta una simpatía por el viejo cliente que demora irse a casa, el camarero está compartiendo la comprensión de su situación de soledad. Podríamos intentar reescribir esa primera formulación incluyendo la idea de soledad, lo que resultaría algo así como: 'La gente sola que no puede dormir necesita un lugar alegre para poder beber con tranquilidad y sentirse mejor'. Esto indica que el relato es algo más que el decurso de la historia de un señor viejo y dos camareros, pero no es aún el tema. Que-

remos dar con una frase en la que una idea englobe o incluya el relato como un todo y en la que todos los episodios importantes tengan resonancia. Así nos damos cuenta de que la formulación precedente deja cosas importantes fuera como la oración del viejo camarero hacia el final del relato en la que se repite tanto la palabra «nada». Por lo que, para incluir este dato, podemos reformular la frase anterior diciendo: 'La gente sola necesita un lugar donde refugiarse de la terrible conciencia de que en sus vidas nada tiene sentido.' Alguien podría objetar que aun cuando en el relato está implícita esta idea de soledad y falta de sentido en la vida, también lo están la falta de amor, de comunicación, de dignidad humana, etcétera. Sin embargo, se puede ver que en su formulación se van teniendo en cuenta el tono, el punto de vista, el escenario, las acciones de los personajes y demás elementos intrínsecos del texto; al menos de forma mucho más atenta que si hubiésemos condensado la formulación del tema en algo tan genérico como «la soledad».

Todo intento en la formulación del tema nos pondrá de relieve aspectos en los que de otra forma no repararíamos.

El tema de «Una rosa para Emilia» (Unidad 11) no es simplemente un caso clínico de horrenda locura por parte de la protagonista. Así formulado no tomaría en cuenta el carácter y las motivaciones del personaje de Emilia, el punto de vista del narrador o las circunstancias sociales, entre otras cosas importantes. Inmersa en una situación de postulación aristocrática, soledad y carencia económica, centro de habladurías o intromisiones sociales y familiares y ante la decepción de su última posibilidad amorosa, Emilia se ve forzada a la imposible tarea de negar el paso del tiempo e incluso la existencia de la muerte. Ya cuando murió su padre se opuso a que lo enterrasen; más tarde, tendrá durante cuarenta años oculto en el lecho nupcial el cadáver de Homer Barron. Pese a ello, el narrador, en nombre de la comunidad, la convierte en una especie de símbolo de la misma; representación de aquel pasado del que la comunidad debe sentirse orgullosa, y que la historia ha barrido o suplantado por valores pervertidos a pesar de la tremenda resistencia o tozudez de Emilia. Nadie como ella supo oponerse con su indómito orgullo al paso del tiempo, a los cambios históricos, a las circunstancias familiares, sociales, culturales. Emilia es incapaz de aceptar cualquier compromiso con la única excepción, *in extremis*, de casarse con Homer Barron, pero incluso esto le falla. Ante este telón social surge Emilia como una figura respetable, digna y tremendamente humana a pesar de sus equivocaciones inauditas. La comunidad se reconoce en ella y le rinde tributo. La formulación del tema del relato habrá de tener en cuenta y sopesar todos estos datos del entorno socio-cultural e histórico.

En una de las últimas intervenciones del viejo vendedor en «El reclamo» (Unidad 13) éste asume que los clientes que compran el filtro inocuo volverán un día por el caro veneno para eliminar a esa misma mujer por la que quieren ser adorados. Está claro que esta intervención o asunción del viejo nos lleva a deducir la idea de que la vida lleva a un irremisible cinismo y maldad. ¿Hasta qué punto esta idea es el tema principal del relato y no la ideología exclusiva del personaje del viejo? En la extracción de esta idea se toma en consideración la afirmación dramática de un personaje del relato y se la interpreta. De alguna manera habría que incluir el punto de vista de Alan. Algo similar sucedería con el tema del ataque al sistema mercantilista del viejo como un paradigma de la avaricia del capitalismo. Hay sin duda un ataque a este tipo de prácticas mercantilistas que se aprovechan de la inexperiencia de los jóvenes, pero nada impide a los jóvenes como Alan pensar de otra manera sobre el amor. Estos aspectos deberían tomar resonancia en el tema formulado, máxime cuando el **tono irónico** del relato no deja nada bien parado al viejo.

Quizá deseemos expresar la idea central de «Mi prime-

ra confesión» (Unidad 20) diciendo que es un relato sobre los apuros familiares en los que se ve envuelto un joven muchacho a raíz de su primera confesión. Esta afirmación sin duda refiere muchas de las acciones, pero no formula una idea. No es el resultado de un análisis o estudio; es más, quizá interfiera en su desarrollo ya que dirige nuestro pensamiento hacia lo que ocurre. Una mejor manera de acercarse al tema quizá sea afirmar que «el relato de O'Connor muestra las limitaciones en intentar imbuir la religión a través del miedo y el castigo». Esta frase presta atención al comportamiento y los consejos de la hermana, el padre y la señora Ryan, y también presta atención al hecho de que estos consejos a Jackie ponen en evidencia la poca efectividad de las amenazas basadas en el castigo. Con esta frase nuestro pensamiento va dirigido a la idea, no a la secuenciación de los acontecimientos del relato. Incluso deberíamos reformularla teniendo en cuenta el tono proveniente del trato abierto, campechano y lleno de humor del párroco hacia Jackie y poniéndolo en contraste con el duro y represivo trato ejercido por los demás, que pone de relieve la idea de que los incentivos que mejor promueven lo religioso son la amabilidad y la comprensión y no el miedo.

En «El joven Goodman Brown» (Unidad 6) el mismo narrador aporta una frase sintetizadora susceptible de ser aceptada como tema cuando afirma que «El mal es la naturaleza de los humanos». Un tema de nuestra propia cosecha podría ser 'Aquel que ve el mal donde no está se convierte a sí mismo en un proscrito para la humanidad'. El tema de este relato se capta bien desde la alegoría o el **simbolismo**. El narrador de «El collar» (Unidad 11) también intenta sugerir un tema cuando comenta que las mujeres sin grandes cualidades humanas echan mano de encantos y bellezas para abrirse camino en el mundo. Esta idea puede resultar sexista o condescendiente, aunque es lo que dice el narrador. Por ello otra manera de formularla, más en consonancia con el relato, puede ser: 'Las mujeres sin poder excepto su encanto y belleza, están desprotegidas contra el azar y la mala suerte'. La formulación del tema del relato por parte del narrador nos lleva o ayuda a tener un entendimiento de la situación que quizá contraste con el nuestro, por lo que se establece una corriente *irónica* de fructífera colaboración.

Como vemos, son muchos los puntos de partida que pueden ayudarnos en la formulación del tema. Unas veces es alguno de los personajes quien mejor nos ayuda a articular la idea central del relato, otras el tono, otras el mismo narrador, otras el carácter simbólico del personaje principal.

Una manera de formular el tema de «Como chalaco en poza» (Unidad 20) podría ser que 'la providencia siempre ayuda a los hombres tímidos a dominar su destino a pesar de ellos mismos'. Hay cierta verdad en ello dado que el señor Martin consigue salvar su empleo y su paz mental con sus propias e impredecibles acciones. Pero ciertamente tan sobria afirmación no tiene mucho que ver con el espíritu del relato. Otra posibilidad podría ser que 'la gente insensible y descarada tarde o temprano acaba recibiendo lo que merece por parte de aquellos a los que más perjudica', pero tampoco tiene una conexión muy directa con la globalidad del relato. Un tercer intento podría ser: 'quien las hace las paga', pero no suena muy adecuado. Otra forma de articularlo echando mano del título podría ser: 'La persona más inesperada puede encontrarse en una posición privilegiada por el mero hecho de ser como es y estar donde está'. Parece una frase que tiene que ver con el problema de Martin y la solución del mismo, sugiere igualmente la reversión de lo esperado en la línea *irónica* del desarrollo del relato y tiene un tono seriamente *cómico*, que es el tono general del relato. Sin embargo, queda en segundo lugar el espíritu humorístico y esa simpatía que sentimos por el perso-

naje de Martin.

La formulación del tema o idea central de un relato es una tarea delicada. Que se capte mejor desde cualquiera de los puntos discutidos todavía requiere una metodología más sistemática. Todos estos intentos precedentes aportan sin duda caminos. También las ideas y experiencias de cualquiera de nosotros, tales como la soledad, la vejez, la incomunicación, la muerte, el amor, pueden ser útiles. En resumen y a grandes rasgos, son cuatro los pasos a seguir: a) echar mano de aquella idea general que mejor englobe nuestra experiencia de todo el relato, b) elegir el momento más crítico en el que se ponga más en evidencia, c) investigar cuál es la relación de otros episodios con esa idea o cómo la configuran en términos de personajes, escenario, tono y cómo todos estos distintos elementos revelan aspectos de ella, y, finalmente, d) ver cómo todo ello se integra bajo ese denominador común que estemos formulando.

Tema es sinónimo de idea. Determinar todas las ideas o temas que pueda sugerirnos un texto puede ser una tarea imposible de concluir de manera definitiva. Siempre surgirá otra idea que puede ser tan válida como la anterior. La búsqueda de ideas generales que puede encerrar un texto, da pie para hacer interesante el diálogo, animar a la participación y enriquecer la visión de la **literatura**, y puede resultar en ocasiones muy difícil.

Sin embargo, hay ideas que engloban el significado total de una obra en una visión. Ideas que incluyen nuestra respuesta emocional e intelectual a cada uno de los elementos del texto, a lo que la obra dice, y cómo lo dice. Tanto la respuesta intelectual (temática) como la emocional (estética) implican todo el entramado orgánico de todos los elementos a través de esta idea. Sería una simplificación reducir el significado de cualquier obra a su mensaje temático, omitiendo el impacto imaginativo y su contextualización dentro de la estructura imaginativa global. Como el resto de los elementos literarios, el tema contribuye a crear la visión compleja que la obra es.

La búsqueda de esta idea que mejor englobe a todas las demás y que tenga una incidencia en el argumento es la que más nos interesa atender aquí. Definir ese nervio que recorre la historia y la hace tomar una direccionalidad en su configuración argumental hacia el *romance*, la tragedia, la *sátira/ironía* o la *comedia*, toma en cuenta la respuesta emocional e intelectual que abarca significativamente toda la obra, y sus relaciones con otras obras de afinidad temática similar. Esta idea que galvaniza distintos elementos dentro de una unidad o estructura temática de una obra o un conjunto de ellas es lo que más interesa a nuestro enfoque.

En resumen, son todos los elementos de un relato los que se deben sopesar en la formulación del tema. Éste es parte inseparable de la coherencia de todos ellos. Un autor decide configurar un tema dentro de una historia y no en un ensayo de filosofía, antropología o tratado moral y, por tanto, no puede ser desgajado del relato que lo corporifica. Cuando buscamos a través de un pensamiento la coherencia interna de las obras, también percibimos que la imaginación literaria funciona con cuatro temas básicos con relación a su estructura global: el *agón* o conflicto generado por el triunfo de lo ideal sobre lo monstruoso es el tema arquetípico de las obras en clave de **romance**; el *páthos*, sufrimiento, esfuerzo crucial ante la catástrofe final, el de la **tragedia**; el *sparagmós*, mutilación, desmembramiento y disolución final, el de la **sátira/ironía**, y la *anagnórisis*, pulsión hacia la renovación o reconocimiento de la identidad individual, dual y social, el tema arquetípico de la **comedia**.

## TESIS

**Idea central** razonada y argumentada a lo largo de un **ensayo**.

A veces también se toma como el mensaje temático de una obra literaria o una película.

## TONO

Uno de los retos más sutiles que el lector encuentra al leer es percibir el tono o la actitud del narrador o hablante. En el lenguaje hablado no resulta extraño oír 'no me molestó tanto lo que dijo, sino cómo lo dijo'; a primera vista, parece como si el qué y el cómo fuesen cosas distintas; como si el significado o la correcta interpretación radicase en algo aparte del conjunto de palabras. Sin embargo, en un texto escrito, el significado transmitido radica en la elección de las palabras y en la manera en cómo son conjuntadas.

En la elección no sólo se tienen en cuenta la denotación o el significado básico que todos los hablantes coinciden en reconocer, sino muchos otros matices o *connotaciones*. Por ejemplo, la palabra *rojo* significa un color determinado, pero también tiene matices sociales de *revolucionario* y *comunista*. La palabra *negro* es también un color, pero es asimismo en nuestra cultura señal de duelo, de muerte, de vacío, de violencia. Conviene no confundir un segundo significado de una palabra con su connotación. Una connotación siempre se superpone a un significado, de modo que no lo excluye. Por ejemplo, todos sabemos que *gato* es un animal y una herramienta: *gato* tiene dos significados, de modo que cuando significa una cosa no puede significar la otra. Ahora bien, la palabra *gato* puede connotar buena suerte o capacidad de recuperación, cosa que deducimos cuando oímos a alguien decir: "¡Tienes más vidas que un gato!". Vemos en este ejemplo que *gato* no ha perdido uno de sus significados (el del felino doméstico que todos conocemos); simplemente se le ha añadido una connotación de carácter social que se ha actualizado en esa oración, pues en nuestra comunidad cultural es usual atribuir siete vidas a los gatos. Obsérvese asimismo cómo en la oración "Parece que se me hubiera cruzado un *gato* negro" aparece otra connotación distinta: la de la mala suerte.

Esta característica de las palabras lo es también de las oraciones y, en el nivel más complejo, de los textos. La oración «Hitler está muerto» es la afirmación de un hecho, pero en un contexto de relaciones democráticas puede querer decir que una actitud dictatorial está fuera de lugar. Un texto, por ejemplo, un relato, también alberga en su globalidad una serie de connotaciones procedentes de las intervenciones de todos sus personajes y del narrador. El conjunto de connotaciones que tenga una obra ayuda a conformar un tono o una tonalidad añadida al significado objetivo de todos los enunciados y elementos constituyentes que se encuentran en la misma. Tomemos por ejemplo «Una rosa para Emilia» (Unidad 11), texto que comienza:

*Cuando murió la señorita Emilia Grierson, toda la ciudad asistió a su funeral: los hombres, con esa especie de respetuoso afecto hacia un monumento caído; las mujeres sobre todo por la curiosidad de ver el interior de la casa, que nadie había visto desde hacía por lo menos diez años salvo un viejo sirviente, mezcla de jardinero y cocinero.*

A fin de resaltar la actitud de este narrador hagamos algo que podría haber hecho Faulkner: cambiar el vocabulario, seleccionar otros detalles, utilizar otra sintaxis, conservando el contenido:

*Cuando la vieja Emilia Grierson las diñó, todo el pueblo apareció por el entierro. Los hombres porque la recordaban como algo fuera de serie. Las mujeres porque estaban ansiosas de fisgar por la casa donde nadie había estado en los últimos diez años a excepción de un criado carca que había cocinado para ella y quitado hierbajos del jardín.*

Aunque ambas versiones mantienen el mismo conteni-

do, el tono que resulta es diferente en cada una de ellas: el tono del primer fragmento es de dignidad, de respeto, de homenaje, mientras que el tono del segundo es coloquial, vulgar y cínico.

La voz elegida por Faulkner puede que manifieste los rasgos estilísticos inconfundibles o característicos del autor, y recurrentes a lo largo de toda su obra, en lo que se refiere a la elección del vocabulario, las estructuras sintácticas, la dicción, la imaginería y las preocupaciones temáticas. Sin embargo, mientras más nos concentremos en cómo los elementos estilísticos de una obra caracterizan su tonalidad, el estilo del supuesto escritor más se desvanece en un plano de coherencia con la obra. Independientemente de las características peculiares que la obra manifieste de un autor, de una época o de un movimiento, el estilo, desde la perspectiva del tono, es algo a considerar por cómo se funde con los demás elementos en el establecimiento de la tonalidad global. Es más, el estilo de un autor adquiere su plena significación cuando hace piña con los demás elementos, proporcionando así a la obra una coherencia interna.

En una primera lectura, el **lector** percibe de manera intuitiva la impresión del tono de una obra, pero un análisis minucioso nos llevará a detectar los factores que confirman el tono en elementos como la estructura, la imaginería, el contraste entre las diferentes voces del relato y otros muchos elementos que serán relevantes en algunas obras y no en otras.

Aislar y describir los elementos en que reside el tono de una determinada obra puede ser bastante complicado. Además la cuestión se hace más compleja si tenemos en cuenta que casi ninguna obra ofrece una sola **voz** que cuente las cosas. A menudo, los textos ofrecen una **visión** de lo que sucede, que procede de las palabras del **narrador** y de cada uno de los personajes, pudiendo cada uno de ellos imprimir un tono distinto a aquello que dice. Tampoco debemos olvidar que la voz narrativa puede verse en determinados momentos influida por el pensamiento de alguno de los personajes, dándose en ese caso lo que llamamos **estilo** indirecto libre. Con todo, la actitud del narrador hacia lo que dicen los personajes es también definitoria del tono.

La credibilidad del narrador o hablante es también un marcador del tono. Los buenos escritores consideran cada palabra, cada frase o cualquier otro aspecto expresivo bajo el prisma de su contribución al efecto final que desean que tenga toda la obra; consecuentemente, los buenos lectores están también dispuestos a considerar cada uno de estos aspectos con el mismo cuidado. Esto quiere decir que todos aquellos procedimientos y recursos estilísticos que contribuyen al efecto global que surge de lo que se está leyendo juegan un papel importante en la configuración del tono.

Antes de hallar el tono global de un texto pasaremos por varios estadios o tonos parciales de los que extraeremos un denominador tonal común. En «El collar» (Unidad 11) se nos presentan los amargos apuros a los que se enfrentan Matilde y su marido a lo largo de diez años por la pérdida y restitución de un collar. La actitud de la voz narrativa no evita que sintamos conmiseración y piedad. Tal es el tono en esta primera parte del relato y también la respuesta apropiada por parte del lector. Más adelante se muestra que en cierto modo Matilde es culpable de su propia desgracia y en correspondencia, nuestra actitud cambia. Luego, Matilde trabaja muy duro para pagar el collar, a resultas de lo cual su vida se degrada, por lo que nuestra admiración por su sacrificio empieza a diluirse en cierta predisposición condenatoria, al revelársenos lo absurdo de su sacrificio. La tragedia es *irónica*. Incluso en una nueva lectura percibiríamos el cuidado con que está presentada en todos los sentidos la historia para que este impacto emocional global no se vea traicionado en lo más mínimo.

La actitud de la voz narrativa de «Como chalaco en poza» (Unidad 20) está del lado del señor Martin y se espera que el lector también lo esté a pesar de las debilidades del protagonista y lo descabellado de su primer plan para *li- quidar* a la señora Barrows. El narrador colorea este comportamiento de Martin con humor y respeto para que no perdamos la simpatía por él. Es inimaginable que vaya en serio la realización del asesinato aún cuando llegue a su apartamento con esa intención. Ni siquiera ha previsto un arma; merodea en el apartamento de la señora Barrows esperando encontrar una allí, pero tras inspeccionar algunos utensilios del escritorio, ninguno de los objetos a mano resulta apropiado. El narrador está pidiéndonos que tomemos al señor Martin como él lo toma, medio en serio medio en broma, reconociendo su dificultad, su patetismo. Martin no es un criminal. Esta actitud impide que perdamos la simpatía por él; el narrador nos hace cómplices. Nos pone del lado de su incapacidad y nos hace desear que dé su merecido a la antipática señora Barrows, como así sucederá. Un lector que no preste una atención particular a la actitud del narrador hacia Martin corre el riesgo de llegar a interpretaciones infundadas.

La actitud del narrador en «El viaje» (Unidad 3) simpatiza y focaliza la mayor parte del relato desde la perspectiva de la niña; utiliza el simbolismo del paraguas y el escenario del viaje nocturno, entre otros aspectos, para marcar el tono característico del viaje iniciático de la protagonista. En «El ahogado más hermoso del mundo» (Unidad 5) el tono procede principalmente de la **caracterización** simbólica del protagonista a través de un lenguaje épico. En «Una rosa para Emilia» (Unidad 11) es la disposición de los acontecimientos la que crea un tono de tragedia. Mediante la utilización de todos estos elementos, el autor controla lo que el lector piensa y siente.

Los lectores estamos obligados a sintonizar cabalmente con todos estos recursos y a no perder de vista qué actitud manifiesta el narrador. Aspectos como el título, el léxico, el estilo, los diálogos, las descripciones del escenario y la acción, la imaginación o simbolismo, el punto de vista, los personajes, los comentarios del narrador, la organización o estructura de todos los materiales, están implicados en la configuración del tono.

Cuando la actitud de la voz narrativa es *irónica*, como en «El reclamo» (Unidad 13), sintonizar cabalmente con ella no resulta nada fácil, pues todo es disparidad, contraste, incongruencia, contradicción entre lo dicho y lo supuestamente significado; entre lo que el lector mejor informado o con mayor experiencia sabe y lo que el protagonista cree entender; entre las expectativas del personaje y el resultado que, sabemos, le va a contrariar; entre los intentos del personaje por controlar su vida y las fuerzas superiores que modelarán su destino; entre cómo lo vemos nosotros y cómo se ve él a sí mismo.

¿Cómo probamos que la actitud del narrador es *irónica*? ¿Comparte el narrador la misma creencia del viejo de que el joven volverá para comprar el filtro caro? ¿En qué sentido la concepción idealista del joven sobre el amor es compartida por el viejo? De todas estas dudas tan sólo nos puede sacar un entendimiento cabal del tono, una meticulosa atención a la dicción, los diálogos, las situaciones y nuestro conocimiento y experiencia de la vida.

La situación es realmente compleja. Alan Austen quiere un filtro amoroso para que su chica lo adore; el viejo, por su parte, quiere que Austen conozca un mortal e indetectable veneno antes de venderle el inocuo filtro.

Desde el comienzo el narrador establece una atmósfera en la descripción del escenario, tanto de la entrada a la casa como del propio apartamento del viejo, que dirige la imaginación del lector hacia la sensación de un mundo sórdido. Luego oímos las voces de los personajes y sus actitudes. Nos preguntamos si el narrador simpatiza con alguna de ellas. No lo sabemos. Su actitud es *irónica*.

Tan sólo se preocupa de que no sea todo directamente dicho y parece esperar que nos demos cuenta de la ironía subyacente. No toma partido a no ser para que cada uno logre su propósito. Así el viejo habla del veneno de la siguiente forma:

*Creo yo —dijo el viejo— que cuando un cliente queda contento con un artículo, vuelve cuando necesita otro. Incluso si es más caro. Ahorrrará, si es necesario.*

Si dijese o diese a entender abiertamente que su posición más barata no es una solución a largo plazo quizá no vendería ninguna. Puede que Austen huyera escandalizado. Pero al enfocar la presentación del filtro desde la perspectiva del viejo, se sugiere con ello que en el futuro Austen quizá recuerde estas palabras y pase a la categoría de aquéllos que necesitan el veneno. El tono del discurso es *irónico*, radica en el cinismo del viejo frente a la ingenuidad *romántica*, idealista e inexperta del joven Alan.

La expresión del final de «El reclamo» cuando el viejo responde al «Adiós» de Austen con un «*Au revoir*», en francés, literalmente «hasta que nos volvamos a ver», encierra un doble sentido *irónico*. Por un lado la frase de despedida significa convencionalmente «adiós» y, por otro, sugiere que espera volver a ver a Austen cuando vuelva a comprar el veneno —«limpia guantes» como él lo llama— para matar a Diana.

También en la misma vena *irónica* está el comentario del viejo al resaltar:

*Me gusta complacer [...]. Luego los clientes vuelven, pasados los años y cuando tienen dinero y quieren cosas más caras.*

Obviamente por cosas «caras» se debe entender el filtro de veneno indetectable. A través de estas expresiones *irónicas*, el viejo es educado y cínico a la vez. Con el doble sentido de ellas se está indicando además que el amor de Austen desde el punto de vista del viejo no perdurará y que, sin tardanza, le llevará a la melancolía y a la irritación para atormentarle hasta el punto de que deseará matar a Diana. Pero, ¿es la perspectiva del viejo la que prevalecerá?, ¿es ésta también la del narrador? No lo sabremos. Por ello, el final es ambiguo en más de un sentido. No sabemos si Alan madurará y se dará cuenta de que el amor es libre. El narrador no toma partido de forma clara. Este ocultamiento del narrador deja al lector en duda; quizá nos percatemos entonces de que el viejo está aprovechándose sin ningún escrúpulo de manera mercantilista de las debilidades humanas para su propio lucro; si nuestros valores son contrarios a los del viejo, percibiremos que el solapado narrador está atacando su forma de capitalismo; si percibimos que Alan no se da cuenta de que por un insignificante dólar obtener un amor tan grande es una ingenuidad, el solapado narrador está exponiendo su inmadurez. Podemos entonces deducir que las posturas ideológicas de uno y otro están implícitamente criticadas. La concepción del amor de Alan no da libertad a la otra persona para amar. Si el narrador, en vez de ser *irónico*, hubiese dicho directamente esta moraleja, habría sometido al lector a la misma falta de libertad a la que el viejo somete a Alan. Ha preferido ocultarse detrás del punto de vista *irónico* a fin de que saquemos nuestras propias conclusiones. El tono o la actitud del narrador es satírico y el recurso utilizado *irónico*. Con su actitud promueve un ataque solapado a unos comportamientos humanos y configura así la tonalidad de un mundo propio del argumento de la **sátira irónica**.

«Mi primera confesión» (Unidad 20) está en tono de **comedia**; es divertido, espontáneo, liberador. La sostenida vitalidad del joven Jackie frente a las fuerzas sociales obstructoras juega un papel crucial de principio a fin del relato.

Todo lo que aprendemos acerca de Jackie nos es transmitido por él mismo, ya mayor, pero escrupulosamente desde la perspectiva o focalización de un niño, con un estilo,

una caracterización y un punto de vista consecuentes. La historia es divertida, y este tono radica en que el narrador dobliga estos diversos aspectos a ese fin. Empecemos por el estilo y analicemos un párrafo representativo de todo él. Aparece hacia la mitad del relato y cuenta los recuerdos de las dificultades previas a la confesión. En él se resaltan las reacciones personales de Jackie, que, si bien es un agudo observador, en sus reacciones no muestra mucha sutileza y entendimiento. Consta de seis frases que numeramos entre corchetes.

[1] *Le tocó el turno a Nora y oí el golpe de algo y luego su voz como si la mantequilla no se derritiera en su boca, y al momento otro golpe, y de allí sale.* [2] *¡Por Dios, qué hipócritas son las mujeres!* [3] *Sus ojos miraron hacia abajo, su cabeza inclinada y sus manos entrelazadas sobre la parte más baja del estómago, y caminó por el pasillo hasta el altar como si fuera una santa.* [4] *Nunca vi tanta exhibición de devoción y me recordaba la malicia diabólica con que me atormentó durante todo el camino desde la puerta de casa, y me preguntaba si todas las personas religiosas eran así en realidad.* [5] *Me tocaba a mí ahora.* [6] *Con el miedo a la condenación de mi alma me acerqué y la puerta del confesionario se cerró tras de mí.*

El estilo es preciso y sencillo, de una economía tal que el lector apenas se da cuenta de la cantidad de cosas que suceden en un párrafo tan corto. Las cuatro primeras frases tratan de la confesión de Nora y las reacciones de Jackie. La primera frase se refiere a los sonidos de Nora al confesarse y la tercera describe sus muestras de devoción a la salida del confesionario. Cada una de estas frases es seguida por otra de la enojada reacción de Jackie. La sentida emoción se transforma en «miedo de la condenación» al principio de la frase final que describe la entrada de Jackie al confesionario.

La dicción que acompaña esta precisa observación es casi neutral, lo que permite al lector concentrarse en lo tratado o el asunto. Ninguna de las palabras es inusual o difícil. Quizá consideremos que *hipocresía*, *exhibición*, *malicia diabólica*, *atormentó*, y *condenación* no formen parte del discurso diario de la vida infantil de un niño como Jackie, pero en el contexto social en que se encuentra son verosímiles y describen perfectamente las reacciones de Jackie contra las fuerzas religiosas que cree que están tomando posesión de él.

El ritmo es rápido: la mayoría de las palabras son cortas, de dos o tres sílabas. Los verbos son precisos y los adjetivos justos. Las frases evitan toda subordinación y la tercera, aunque larga, fluye rápida y precisa mediante las comas y la coordinación. A ese ritmo no sólo contribuye la economía gramatical, sino también los poderes de observación de Jackie. El estilo de este párrafo es extensible a todo el relato cuyos distintos y variados episodios son redondos y están ordenados y conectados entre sí también con fluidez.

Al igual que el estilo, también la caracterización de Jackie, el punto de vista y la focalización narrativas contribuyen a configurar la tonalidad global.

El carácter infantil de Jackie es en todo momento verosímil. No es lo suficientemente adulto como para comprender las cosas que ocurren en el mundo exterior, y por tanto supone que el señor mayor que está a su lado confesándose ha tenido igualmente problemas con su abuela. La misma manera de ver las cosas le lleva a pensar solamente en la media corona cuando la Señora Ryan habla del castigo. El fin de la vida y el castigo eterno son cosas muy remotas para un niño cuya preocupación principal es el placer que da el gastar dinero. Ver y valorar todo en términos personales es propio de un niño y no de una persona adulta con mayor amplitud de miras y distanciamiento. Por consiguiente, los pensamientos de Jackie sobre la media corona son los propios de un niño como él.

La «hipocresía» que atribuye a todas las mujeres no está confirmada por su experiencia, pero, al igual que «exhibición de devoción» y «malicia diabólica con que me atormentó», está justificada por el contexto religioso de su entorno. Quizá un poco más problemático sea su duda respecto a las «personas religiosas» y otro tanto sucede con la frase última de «miedo a la condenación». Sin embargo, el humor que irradia la caracterización de Jackie suaviza el alcance que podrían tener en otro contexto, por lo que no carecen de **verosimilitud**.

Todo lo que aprendemos acerca de su primera confesión nos es transmitido por Jackie, en primera persona, ya mayor, pero con la perspectiva de un niño de siete años. Este punto de vista conjuga perfectamente la narración organizada de los recuerdos y la focalización que se atiene a las limitaciones de la perspectiva infantil. Acontecimientos tales como la escena del cuchillo, la manera de beber y de comer de la abuela descalza y las historias de la señora Ryan o el momento mismo de la confesión están recordados por el narrador tal y como ocurrieron, no como si fuesen acontecimientos del pasado casi ya olvidados. Surgen a través de la memoria del narrador ante nosotros con gran viveza. Parte de su humor radica en que el narrador nos cuenta este episodio de su vida como un chiste sobre sí mismo resaltando la cándida inocencia del niño. Si lo hiciese desde la perspectiva del adulto, el efecto no sería el mismo. El adulto Jackie es fiel a sus sentimientos de niño. Todo surge desde este enfoque y en ningún momento se traiciona; en ningún momento da crédito a su padre o a su hermana. Si Jackie mostrase el entendimiento de un adulto, la historia perdería el humor y no sería tan divertida. Punto de vista y focalización se conjugan y son consistentes de principio a fin para que la historia tenga un tono divertido y elocuente.

En resumen, el estilo, la caracterización, el punto de vista y la focalización consiguen dar al relato una tonalidad de *comedia*. Gran parte del encanto de ésta reside en que nos permite sorprender un orden mecanicista en la existencia, y liberarnos de él. Y esto es precisamente lo que tiene lugar en este relato.

Descubrir, pues, el tono es percibir la actitud del narrador tal y como se manifiesta en los distintos elementos literarios; todos ellos son interdependientes; unos evocan a otros y, en esta pulsión gravitacional, el lector saca conclusiones sobre su cohesión interna. Muchos otros elementos marcan el tono, tales como la estructura, la imaginaria, etcétera y a través de ellos podemos aprehender la tonalidad. Sopesados simultáneamente todos los aspectos de una obra podemos percibir cuatro tonalidades principales: la heroico-ideal o *romántica*, la trágica, la satírica/*irónica* y la *cómica*. En cualquier obra artística tiende a predominar una tonalidad y otra de las tres restantes aparece como secundaria o subtonalidad.

Para captar la tonalidad, contrastamos todos sus elementos con las emociones que nos producen. Esto implica sintonizar simultáneamente nuestras emociones con el latir interno de los distintos elementos y percibir cómo cada obra genera una tonalidad o visión artística.

Una vez llegados a este estadio, el proceso continúa, pudiendo tomar en consideración no sólo nuestras emociones y el valor artístico de la obra particular, sino también su contexto universal en el que lo particular y lo general se funden para dar reconocimiento humano a ambos. La conjugación simultánea del análisis de la obra y nuestras emociones da plenitud tanto a su forma artística como a nuestra total y continuada experiencia de lectores, siempre y cuando no se trate de encasillar la obra ni nuestra experiencia, sino de encontrarles a ambas un marco en el que mejor se vean, una y otra, potenciadas y reconocidas. Definir el tono de una obra no es sólo adjudicarle un buen y preciso adjetivo, sino corroborar en sus elementos el impacto emocional que nos deja y, una vez



hecho, entrever cómo toda ella se vincula a la tradición artística universal.

## TRAGEDIA

El término tragedia ha tenido diversas acepciones a lo largo de su historia. La acepción más común que tiene actualmente el término entre nosotros es la de “cosa que termina mal”, de donde provienen las frases hechas ‘acabar algo en tragedia’, ‘parar algo en tragedia’ o ‘hacer de algo una tragedia’. En la Grecia clásica, Aristóteles oponía tragedia y comedia explicando que la tragedia presenta a los personajes como ‘siendo mejores’ de lo que son en la realidad los hombres, mientras que la comedia los presenta como ‘siendo peores’ de lo que son. Para Aristóteles los personajes de la tragedia habían de ser gente noble que hiciese cosas nobles. En la literatura renacentista tragedia era una obra teatral de tono grave y severo que acababa peor de lo que empezaba, o sea, de manera infeliz para los personajes protagonistas, si bien desde el Siglo de Oro tanto la tragedia como la comedia tienden a fundirse en la denominación común de comedia, siendo frecuente en el género la mezcla de elementos cómicos y trágicos.

Así, nos encontramos a primera vista con una mención recurrente del término a lo largo de la historia y la literatura. Grandes tragedias clásicas de Homero, Esquilo, Sófocles, Séneca, Calderón, Lope de Vega, Shakespeare, Racine, Corneille, Goethe, Ibsen, Arthur Miller o Lorca utilizan esta forma. Algunas se inspiran en hechos históricos y vidas que también contienen características de la tragedia; es el caso, por ejemplo, de Julio César, Thomas Beckett, Juana de Arco, María Estuardo, Napoleón o Abraham Lincoln. La catástrofe de estas figuras originó poderosas emociones de piedad y temor. También en su forma literaria, en la que algo digno y bello sucumbe, sentimos que no debería ser así. Tal destrucción es un hecho en la experiencia humana, no importa lo incomprensible de los porqués que formulemos. Cuando ésto ocurre tomamos conciencia de lo vulnerable que somos y nos recuerda que ni siquiera los más poderosos se libran de esa condición. Esta conciencia puede dignificar a la persona y sugiere que lo ocurrido no es simplemente un fenómeno fortuito sin ninguna trascendencia humana. Al mismo tiempo que sentimos piedad o simpatía por aquél que no merecía tal desgracia, sentimos miedo porque nos puede ocurrir lo mismo, y nos identificamos con el desastre de la víctima. Todas estas emociones emanan de aspectos de la estructura literaria misma de la obra, son algo permanente en ella, independiente del temperamento y las circunstancias de cada espectador o lector. Por todo ello, y sin dejar de tenerlas en cuenta, lo mejor será que nos centremos en aquellos rasgos, imágenes o elementos arquetípicos que, intentando comprender los poderes que aplastan la grandeza del hombre, trazan una *trayectoria* descendente que configura el patrón argumental trágico.

A diferencia de la **comedia**, la tragedia va de la prosperidad a la adversidad, humillación, catástrofe y alienación de un individuo, un grupo social o la raza humana. Durante esta caída el lector intenta comprender por qué la belleza y la grandeza del hombre y del universo es vulnerable y los límites del poder del héroe. Al igual que para los tres restantes argumentos, en *Las estaciones de la imaginación* se consideran seis fases que se corresponden con las seis Unidades 7-12; cada una hace hincapié en un **arquetipo** o imagen más recurrente de la *trayectoria* que va desde un estado ideal a otro de postración. Estas fases se agrupan en dos variantes principales de la norma trágica o conjuntos: las tres primeras se consideran *románticas* y las tres últimas *irónicas*.

Los textos de la primera fase (Unidad 7) intentan hacer hincapié en la vulnerabilidad de lo bello y lo inocente de cosas y seres. El héroe apenas aparece en el mundo de la inocencia es destruido como sucede con las palomas de «Cazador». Las imágenes de belleza masacradas hacen

más patente la tragedia. Las palomas del poema de Lorca son destruidas sin causa aparente. Se resalta así la vulnerabilidad del héroe frente a las fuerzas que le destruyen. La historia de Acteón es el arquetipo clásico más representativo: un hombre, joven, hermoso, valiente e inocente acosado y destruido. No entendemos por qué el fortuito encuentro de Acteón con Diana desencadena tal venganza. No hay orden moral que explique todo lo que deseamos comprender. Los seres humanos son simplemente atrapados en actos cuyas consecuencias están más allá de su control y de sus deseos y sus destinos o fatalidades personales. El héroe sufre una especie de retribución (*némesis*) o venganza por algo impredecible e impensable. Decir que Acteón debía haber sido más humilde y precavido es irrelevante. Por otra parte, Águeda y el Soldadito, al igual que las palomas y Acteón, corren el mismo riesgo por el mero hecho de existir. La procedencia de las fuerzas destructivas puede ser del mundo natural, psicológico, político, cósmico o una combinación de ellas, dependiendo de cada obra.

La segunda fase de la tragedia muestra ya a un héroe adentrado, aun mínimamente, en el mundo de la experiencia, de modo que empieza a tomar decisiones por sí mismo. Deja de ser un mero títere impotente en manos del destino, si bien, como es preceptivo en la tragedia, acaba sucumbiendo ante él. *El Soldadito de Plomo* puede estar muy bien entre las dos fases. En esta fase la pérdida de la inocencia es tan inevitable como necesaria, y paradójica dado que la pérdida acarrea también una ganancia en ese paso de la inocencia a la experiencia. La historia de Adán y Eva es el arquetipo de obligada referencia. La historia bíblica de la pérdida del paraíso hace hincapié en la libertad humana para elegir desobedecer la única ley que le es dada. Este paso de la inocencia a la experiencia es la imagen arquetípica en torno a la cual giran los textos de esta Unidad 8 como «Sucker». Estos textos tratan de aceptar y comprender la situación real del hombre fuera del mundo ideal del paraíso. Asume la pérdida con responsabilidad aun cuando haya utilizado su libertad de elegir para perder su libertad. Despierta en nosotros miedo, compasión y simpatía con sus acciones, su deseo de conocer, su falta de experiencia, su ingenuidad en abandonar aquel limbo edénico y buscar por él mismo algo más valioso, más vital, existencial y creativo. La caída del hombre al mundo de la experiencia indica, por otra parte, que él es quien escapa de esa penosa situación que era la solapada tiranía de lo aséptico; aunque pague el precio del sufrimiento, su posición será mucho más humana y reconciliadora. Los aspectos con los que se presentan son múltiples y tienen que ver con la adaptación del hombre al mundo de la experiencia: puede protestar como en «Insomnio», sentir la necesidad de pedir disculpas como en «Perdón» o de afirmar su existencia en un acto positivo como en «Fe de vida». A diferencia de la fase anterior, el héroe empieza a ser víctima a causa de alguna toma de decisión por su parte. El ser humano es presentado como responsable de sus propios actos. Todo ello tiene que ver con la adaptación del hombre al mundo de la experiencia y del descubrimiento de la mortalidad, el trabajo, el crimen, el inexorable paso del tiempo, la decepción, la traición, la ansiedad y la guerra. En este último aspecto incide el texto de «Guerra» (Unidad 8).

Conocer cada vez más de sus propias limitaciones, en la tercera fase (Unidad 9) se destaca la imagen arquetípica del sacrificio humano, especialmente la del voluntario, la del héroe que decide sacrificar su vida por causas dignas y nobles incluso a riesgo de morir como víctima propiciatoria o chivo expiatorio, aunque en el último caso no sea voluntario su sacrificio. La pérdida atañe generalmente a una individualidad, mientras la ganancia se distribuye entre una comunidad. Es la paradoja de la victoria en la derrota. El sacrificio puede tener beneficios muy diversos, entre los que destaca el de purificar o redimir las culpas a los que permanecen. Las figuras de Osiris, Prometeo



y Cristo son los prototipos clásicos. En la vida diaria tenemos figuras como Martin Luther King o Malcolm X que, entre muchas otras, han adquirido la misma significación. La *Antología* ejemplifica este **arquetipo** con figuras como la de Phoenix Jackson en «Sendero trillado», la cual entrega todo su esfuerzo a la curación de su nieto enfermo incluso a una edad cercana a la muerte.

La tragedia del sacrificio voluntario da cuenta del coraje y la generosidad, la grandeza y el poder del héroe que está dispuesto a sufrir y entregar su vida por los otros. La victoria de la víctima vive en las mentes y los corazones de aquéllos que son inspirados y redimidos por su ejemplo. El héroe se immortaliza y continúa ejerciendo una influencia salvadora después de su muerte. Este sacrificio voluntario del héroe en aras del ideal pone de relieve el aspecto *romántico* de la tragedia cuyo héroe es capaz de grandes y nobles tareas, encarando sus limitaciones de poder con el fin de cambiar el mundo, enfrentándose a fuerzas inmensas y misteriosas superiores a él y esforzándose en mantener una actitud heroica, incluso a costa de su muerte, frente a la implacable persistencia del destino en denegarle el triunfo. Su sacrificio ayuda a restablecer un cierto orden moral o social «desequilibrado». A este aspecto *romántico* se dedican las Unidades 7, 8 y 9. Pero, en las fases siguientes, cuanto más atrapado está, mayor falta de conocimiento tiene y más determinista es su entorno, más se pondrá de relieve el aspecto *irónico* de su tragedia. Los héroes o heroínas están atrapados por su propia situación y el destino se impone provocándoles el sufrimiento, la angustia o la miseria más insoportable. Los textos de las Unidades 10, 11 y 12 exploran estos aspectos en otras tres fases.

En las fases *irónicas*, el héroe muestra *fallas* importantes en su comportamiento que explican su trágica situación. En esta cuarta fase las instancias *irónicas* son de varios tipos. El hablante de «Tú eras el huracán» repite una y otra vez «no pudo ser»; percibimos que su fracaso amoroso se debe a que, según sus palabras, nadie cede en su orgullo, por lo que prevalece la confrontación. Una limitación similar podemos percibir en la protagonista de «Nueve meses y un día», aunque en este caso tenemos un mayor conocimiento de circunstancias determinantes. Las palabras de la propia protagonista ponen de relieve un perfil sentimental, social, cultural e ideológico que nos hacen comprender lo *irónico* de su tragedia; frases como «casar de penalty» (línea 46) acusan su excesiva preocupación por el qué dirán; su referencia al idioma inglés como «lengua que no se entiende nada» (línea 81) denota una cierta falta de cultura. Otras facetas de su mentalidad surgen del hecho de que no sabe cómo encajar aspectos básicos de la sexualidad, entre otros, el de la homosexualidad de su hijo —para el que elige, ingenuamente, un colegio de curas— o el del liberalismo moral de su hija. Además de que su edad es un tanto avanzada para seguir teniendo hijos, parece haber ido adelante con el embarazo para demostrarse que aún es joven. Resulta significativo, además, que asocie el nacimiento del niño con la fecha exacta de «nueve meses y un día», expresión de carácter judicial. Los protagonistas de esta fase acusan sus limitaciones; el padre en «No oyes ladrar los perros» intenta llevar a su hijo a Tonaya por razones nada ideales; el jardinero en «El gesto de la muerte», paradoja de paradojas, parece ser que, cuanto más se preocupa por huir de la muerte, más se pasa por alto o no presta suficiente atención a la vida.

En una situación aún más *irónica* que aquella en que se encuentran los protagonistas de los textos de la Unidad 10, están los de la 11. En la quinta fase de la tragedia la subtonalidad *irónica* va en aumento. La pérdida de dirección y falta de conocimiento en «Se equivocó la paloma» es notoria. Nada más evidente que la tozudez de Emilia Grierson en «Una rosa para Emilia», las infundadas ilusio-

nes de Matilde en «El collar» o las pretensiones de Ozymandias. Ya no hay lugares limpios y bien iluminados para refugiarse de la nada o la soledad más absoluta para el protagonista del relato de Ernest Hemingway. En esta fase el ser humano está atrapado en un entramado de oscuridad. Su situación es de extrema frustración y desesperación. Sin embargo, desde esta perspectiva el poder que actúa sobre o por encima de los asuntos humanos se convierte en mucho más despreciable y, por ello, la pérdida de dirección y la falta de conocimiento, aun cuando persistan, se ven relegados a un plano menor ante la omnipresencia del oscuro entramado del destino.

En la última o sexta fase y más *irónica* de la tragedia, el héroe está atrapado en un círculo de horror y pánico. Consciente de ello, como en el caso del poema «Lo fatal», su fatalidad le hace más perceptiva y pavorosa la realidad de la vida frente a la impasibilidad del universo. Otros, como en el caso del protagonista de «La excavación», sin darse cuenta, tratando de cavar frenéticamente el túnel por debajo del río en busca de su libertad de la prisión, están cavando su propia fosa; el protagonista no se da cuenta por la falta de oxígeno en el túnel de que no procede del agua del río la humedad que siente en sus dedos, sino de la sangre de sus heridas. El niño sordomudo de «Chickamauga» vuelve a casa para encontrar a su madre destrozada por un obús; horror *indecible*. También los poderes que operan por encima y más allá de los asuntos humanos parecen en suma crueles e inhumanos en grado superior a los de la fase precedente; las cuestiones metafísicas o teológicas acerca del significado de la existencia de «Una imagen divina» o «A mi buitro» o del castigo excesivo de «Hombre» son simplemente insoportables frente a un universo impasible, inexorable e inescrutable, fuente de horror y pánico. La disparidad entre la terrible situación de los protagonistas y los poderes causantes de esos sufrimientos insoportables es tal que no procede pasar un simple juicio moral en tales circunstancias.

Sin embargo, el héroe de la tragedia, por mucho que descienda al mundo de la *ironía*, siempre retiene un mínimo de dignidad humana. Si no fuese así su situación pertenecería a la *ironía* trágica de las Unidades 16, 17 y 18, no a la tragedia *irónica* de las Unidades 10, 11 y 12. El hecho de que el héroe «muerto» del poema de García Lorca, «Sorpresa» (Unidad 10), tenga clavado «un puñal en el pecho», un espacio noble, contribuye a que su tragedia *irónica* no se convierta en *ironía* trágica, en la que los personajes pierden la nobleza y la dignidad. En la tragedia *irónica*, incluso cuando esté perdida toda esperanza, el héroe retiene cierta dignidad humana; el hablante de «A mi buitro» no la pierde aunque desee ver, cuanto antes, el fin dado un padecimiento agónico insostenible. En una situación así, el sufrimiento se hace tan insoportable que no viene a cuento el preguntarse si la vida es preferible a la muerte. A diferencia de las obras en clave de *ironía*, en la tragedia la piedad y el temor permanecen frente a la deshumanización y el caos más absoluto de aquella. La **emoción** de los textos en clave de tragedia es seria, elevada y compasiva en las fases *románticas* y amarga, desgarradora, descarnada, brutal y horrorosa, de angustia y agonía en las *irónicas*, y siempre subrayada por el **tema** central del *páthos* o sufrimiento característico de la tragedia.

## TRAGICOMEDIA

Originariamente, drama en el que intervienen tanto personajes de clase elevada como de clase baja. *El Mercader de Venecia* de Shakespeare y *La Celestina* pueden ser considerados los dos polos del término.

En el siglo XX, y a diferencia de los siglos anteriores, esa mezcla de efectos trágicos y cómicos ha sido asumida de forma *romántica* por el **melodrama** televisivo y de forma *irónica* por el esperpento, el teatro del absurdo o el «tremen-

dismo». Ambas formas gozan de gran popularidad.

### TRAMA

Es a veces sinónimo de **estructura** y **argumento** e incluso intriga. La simple distribución u organización de los acontecimientos forman un diseño o trama, y consecuentemente una estructura; si pensamos en ésta en términos de lógica interna que hilvana los acontecimientos, estamos haciéndolo como argumento.

La trama puede ser considerada desde ese aspecto de diseño visual que acaban ofreciendo los acontecimientos. El entramado de una obra no sólo se sostiene en cohesiva coherencia por la trama argumental, sino también por todos los demás elementos que la acompañan en esa función desde el orden temporal o cronológico en el que se presentan.

El escritor no inventa las tramas argumentales; consciente o inconscientemente, las utiliza y entreteje en ellas todos los acontecimientos de su obra, intentando que conformen un todo significativo, cohesivo o artístico. Los imperativos de la misma obra harán que prevalezca una de las cuatro tramas o argumentos básicos: **romance**, **tragedia**, **sátira/ironía** y **comedia**. Todas las obras están contadas principalmente en una de estas cuatro tramas o argumentos.

**TRAYECTORIA** véanse *Comedia*, *Estructura*, *Hablante*, *Imaginería*, *Ironía*, *Patetismo*, *Reversión*, *Romance*, *Sátira*, *Tono*, *Tragedia*.

### VEROSIMILITUD

Efecto alcanzado por un escritor al conseguir que el **lector** acepte como posible incluso el resultado más improbable en su obra. Son los elementos internos de la obra los que justifican como verosímil cuanto en ella se dice. Se distingue de un relato histórico en que éste requiere veracidad, es decir, verdad de correspondencia entre lo afirmado y lo que sucedió. Nadie comprobará la veracidad de que dos perros hablen en *El coloquio de los perros* de Cervantes para establecer la veracidad de la obra. Lo que importa es la justificación interna, por el propio texto, de cuanto hay en él. La verosimilitud depende de como todos los elementos literarios se acomoden a dar coherencia artística interna a su **argumento**.

### VERSO LIBRE

Aquel que no se somete a ninguna regla convencional sobre número de sílabas, acentos, rima, etcétera. Sus versos o líneas, de longitud variable, sí presentan efectos rítmicos, unidades de cadencia, repeticiones o variación de palabras y frases como en «Pasaje a la India» (Unidad 5). También recurre a otros efectos más sutiles, sean sintácticos o gráficos, variando el espacio entre las palabras, las frases y las líneas. Si prescinde sólo de la **rima**, recibe generalmente el nombre de verso blanco.

### VÍCTIMA PROPICIATORIA

Personaje principal de la tragedia *romántica* (Unidades 7, 8 y, especialmente, 9) que entrega su vida por una causa noble y digna. A través de esta víctima ritual, o héroe simbólico, la sociedad queda redimida del mal. El héroe acepta

su destino y el sufrimiento a fin de que su sacrificio beneficie a los que le rodean o a generaciones futuras. El sacrificio voluntariamente aceptado por parte del héroe recuerda a la comunidad la dignidad del ser humano con todas sus consecuencias. Tanta dignidad conlleva esta entrega, que es tópico obligado en los discursos de toma de posesión de cargos importantes, si bien con otras implicaciones.

### VISIÓN

Las obras literarias iluminan áreas del comportamiento humano muy diversas y de manera que acaban proporcionándonos una visión. Hay muchas obras que tienen en el título una imagen, como *La colmena*, *El caldero de oro* o *La perla*, imagen que representa de manera simbólica el **significado** total de su visión. A través de esta imagen simbólica podemos ver la obra entera en toda su arquitectura, proporcionándonos precisamente lo que denominamos visión. Sin embargo, una obra es algo que nunca puede ser definitivamente aprehendido dado el carácter metafórico en el que interviene tanto la riqueza imaginativa de una obra como el poder imaginativo del lector. Pensemos en obras como *Don Quijote*, *La divina comedia* o *El rey Lear*. En «Sendero trillado», la visión que permanece en nosotros quizás no sea tanto la de una mujer entrada en años y cercana a la muerte, sino los valores por los que vive y cómo estos son admirables.

La crítica contemporánea también tiende a utilizar el término en una variedad de sentidos además de estos. En ocasiones, lo hace para referirse a las imágenes visuales de un poeta en particular (imaginería) tal y como van apareciendo; se habla del conjunto de imágenes recurrentes en la obra de un autor como expresión de su visión poética; también engloban esta visión del mundo del autor sus ideas, actitudes, sentimientos y demás consideraciones subyacentes en su obra acerca de Dios, la Naturaleza, y el Hombre. En este sentido, la visión del escritor expresa su filosofía de la vida, con la que conecta la experiencia del lector. Puede que parte de esta visión esté explícita y otra parte esté expresada por niveles no cognitivos de la mente, que son revelados a través de la estructura, el estilo, las imágenes, y el lenguaje literario de la obra misma que el crítico o el lector descubre, reconoce y articula, asumiendo con ello la responsabilidad de reconstruir o deconstruir esta visión del poeta en una renovada visión.

Dependiendo del episodio o la materia concreta en la que se centre la **imaginación** del lector, la obra puede proporcionar una visión *romántica*, *trágica*, *irónica* o *cómica*.

### VOZ

Tiene que ver con una cierta presencia, una coherencia latente, una determinada inteligencia y una sensibilidad moral implícita, una entrega y forma de comunicar los materiales literarios por parte del **hablante** o **narrador**. La cualidad, el temperamento y la sensibilidad bajo una máscara (**persona**), a través de un **punto de vista** que controla y comunica los materiales configuran la voz, hablante o narrador independiente, imaginado y consistentemente mantenido por el autor. El autor no sólo inventa historias sino que entrega al **lector** sus materiales a través de muchas y distintas voces.