LA LETRA Y LA IDEA

Labores filológicas en torno al Siglo de Oro

Editorial Universidad de Sevilla

COLECCIÓN LITERATURA

DIRECTOR DE LA COLECCIÓN
Juan Montero Delgado

CONSEJO DE REDACCIÓN
Barrera López, Trinidad. Universidad de Sevilla
Candau Morón, José María. Universidad de Sevilla
Carrera Díaz, Manuel. Universidad de Sevilla
Delgado Pérez, María Mercedes. Universidad de Sevilla
Falque Rey, Emma. Universidad de Sevilla
Maldonado Alemán, Manuel. Universidad de Sevilla
Montero Delgado, Juan. Universidad de Sevilla
Pérez Pérez, María Concepción. Universidad de Sevilla
Prieto Pablos, Juan Antonio. Universidad de Sevilla
Utrera Torremocha, María Victoria. Universidad de Sevilla

COMITÉ CIENTÍFICO
Avramovici, Jean-Christophe. Université Paris-Sorbonne
Calvo Rigual, Cesáreo. Universidad de Valencia
Carriedo López, Lourdes. Universidad Complutense
Costa, Virgilio. Universidad Tor Vergata (Roma)
Galván, Fernando. Universidad de Alcalá de Henares
Gargano, Antonio. Università degli Studi di Napoli Federico II
Gibert, Teresa. Universidad Nacional de Educación a Distancia
Gil Fernández, Juan. Real Academia Española
Gómez Camarero, Carmen. Universidad de Málaga
Gualandri, Isabella. Università degli Studi di Milano
Marello, Carla. Università degli Studi di Torino
Marx, Friedhelm. Otto-Friedrich-Universität Bamberg
Pérez Jiménez, Aurelio. Universidad de Málaga
Puig Montada, Josep. Universidad Complutense
Siguán, Marisa. Universidad de Barcelona
Valis, Noël. Yale University

LA LETRA Y LA IDEA

Labores filológicas en torno al Siglo de Oro

Begoña López Bueno

LITERATURA
EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Sevilla 2022

LITERATURA

Nº 164

EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA

COMITÉ EDITORIAL

Araceli López Serena (Directora de la Editorial Universidad de Sevilla)

Elena Leal Abad (Subdirectora)

Concepción Barrero Rodríguez

Rafael Fernández Chacón

María Gracia García Martín

Ana Ilundáin Larrañeta

María del Pópulo Pablo-Romero Gil-Delgado

Manuel Padilla Cruz

Marta Palenque Sánchez

María Eugenia Petit-Breuilh Sepúlveda

José-Leonardo Ruiz Sánchez

Antonio Tejedor Cabrera

Primera edición: 2022

© Begoña López Bueno, 2022

© Editorial Universidad de Sevilla, 2022

c/ Porvenir, 27 41013 Sevilla

https://editorial.us.es / eus4@us.es

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada, salvo excepción prevista en la ley, con la autorización de sus titulares. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (art. 270 y siguientes del Código Penal).

DL: SE 918-2022

isbn: 978-84-472-1803-5

Motivo de cubierta: Fotocomposición de Diego Luna sobre imagen de Pixabay.

Impreso en papel ecológico.

Maquetación: edLibros. Fernando Fernández

Impresión: Podiprint

A Nadine Ly, que lee mejor que nadie la
gramática del verso.
Con el orgullo inmenso de su amistad.

Índice

PRELIMINAR 13

OBERTURA 19

Enseñar literatura. Reflexiones al hilo de una responsabilidad cotidiana 21

DE ECDÓTICA Y POÉTICA 39

Problemas específicos de la edición de textos poéticos: la ordenación del corpus 41

Más sobre el orden de los cancioneros poéticos: el caso de *Algunas obras* de Fernando de Herrera 65

Genera dicendi y géneros poéticos. A propósito de la *dispositio* editorial de las *Obras* de Luis Carrillo 85

Poesía, poética y retórica en el Siglo de Oro español: la teoría frente al espejo 105

DE TÓPICOS, CONCEPTOS Y OTROS IMAGINARIOS 135

«Apolo versos, el amor conceptos»: la poesía en el *Quijote* 137

La poesía amorosa de Herrera o la sublimación de la *recusatio* 169

La Poética de la Soledad en Pedro Espinosa. *Soledades* de Espinosa *vs. Soledades* gongorinas 187

Beatus ille y Lope. A vueltas con un «Cuán bienaventurado» 215

Lo acuático femenino en la teoría de los cuatro elementos. La *Silva al agua* de Andrés del Pozo 235

DE GÓNGORA, LOPE Y SUS POLÉMICAS 253

Siempre don Luis. La personalidad de una creación 255

El cruce epistolar entre Lope y Góngora de 1615-1616. Revisión de fechas 295

De nuevo ante el soneto de Góngora «Restituye a tu mudo horror divino»: el texto en su verdadero contexto 329

«Con poca luz y menos disciplina»: Góngora contra Jáuregui en 1615 359

Góngora apologizado. A propósito de las décimas «Por la estafeta he sabido» 381

Lope anciano, la sombra de Góngora... y ahora Pellicer. Una lectura de *La Dorotea*, IV, II Y III 401

DE VARIA ERUDICIÓN 429

«Por estos pulgares».
Una nota al *Quijote* (I, XXII) 431

El Ramillete de las Musas Castellanas
(Bibliothèque Mazarine, ms. 4047): un canon
literario para el aprendizaje del español en
Francia en el siglo XVII. 447

BIBLIOGRAFÍA CITADA 481

PRELIMINAR

Los trabajos y los días. El presente volumen reúne trabajos elaborados con anterioridad y los presenta ahora al lector renovados, en mayor o menor medida, con la esperanza de ser de alguna utilidad. Desde la perspectiva personal, volver sobre lo escrito tiene un punto de desasosiego: cuando se releen las propias páginas, a veces se siente apego, a veces se siente nostalgia; otras, desafección y cierto rechazo, con un encogimiento de ánimo ante algún lapsus, o lo que hoy nos pueden parecer temeridades, ingenuidades o simples cambios de opinión. Curiosamente, casi siempre se recuerdan los momentos vitales en que aquellas páginas fueron redactadas, con sus bonanzas y sus adversidades. Aunque, más precisamente todavía, lo que mejor queda grabado en ese almacén de superposiciones de la memoria, son flashes de situaciones: aquella habitación, ese balcón que miraba a, la mesa con los trastos, los libros abiertos en inestables torres; aunque finalmente la ventana profunda del ordenador acabe por engullir casi todo.

Lejos de mí caer en la tópica del exordio que precisamente en el Siglo de Oro tanto se frecuentaba: obrecillas que se ofrecen al lector solo por la insistencia de allegados incondicionales. Pero, a decir verdad, lo más probable es que este volumen no hubiera existido de no ser por el entusiasmo con que me impulsó a realizarlo mi

admirado amigo Antonio Caballos cuando era director de las publicaciones universitarias sevillanas. No se tome como retórica al uso si digo que me faltan palabras para agradecer su gesto. Durante los largos años en que, por unas u otras circunstancias, se ha ido demorando esta tarea, me he sentido en una deuda de gratitud, que espero saldar ahora; en la misma medida que espero no defraudar con el resultado (*Parturient montes...*).

En ese dilatado espacio de tiempo muchos han sido mis ires y venires sobre decisiones a tomar en la selección de trabajos y en el grado de intervención sobre los seleccionados. Respecto a lo primero, finalmente me he decantado por ofrecer un volumen reducido aproximadamente a la mitad de lo proyectado en un principio, descartando todo lo referente a géneros y sistemas genéricos de la poesía del Siglo de Oro y a su recepción historiográfica posterior, porque se desbordaban los límites de lo razonable en un libro de esta naturaleza. Tampoco ha sido fácil decidir cómo presentar actualmente unos ensayos anteriores, redactados en diferentes momentos y a distintos propósitos. He optado por revisarlos todos, en una revisión que puede ir desde aspectos más formales a cuestiones de mayor calado. De ese modo, bien se puede decir que ofrezco de todos ellos una segunda edición corregida. Corregida, pero no aumentada, porque la actualización –estimo– no pasa por añadir bibliografía posterior cuando sus aportaciones no se puedan subir al cuerpo del texto (y con ello introducir modificaciones sustanciales en las argumentaciones del mismo), para quedar como un aparato erudito postizo en notas. Lo que sí me pareció imprescindible era unificar los criterios bibliográficos y de citas, y así lo he hecho con la remisión en todos los trabajos a una bibliografía cerrada final.

No cansaré al lector explicando el contenido de cada uno de los ensayos, porque sus títulos son ya bastante indicativos. Y, aunque variados en sus objetivos, estos *disiecta membra* pueden ser fácilmente reducibles a denominadores comunes; a ellos responden los cinco apartados en que se organiza el volumen, que son a su vez algunas de las líneas de interés en la investigación de quien esto escribe. Muy antigua es mi preocupación sobre la mejor manera de acercarse a los

textos literarios y a su peculiar estatuto comunicativo, cuestión que aflora en casi todos los trabajos, pero que, en su relación concreta con el compromiso docente, se aborda en el de apertura. Los otros bloques están regidos por los criterios que dictan los propios trabajos. Acaso el más compacto sea el que examina recodos de dos personalidades creativas tan potentes como Góngora y Lope de Vega a través de varios textos polémicos cruzados, de singular relieve y agudísima pluma. Otro de los conjuntos afronta las complejas relaciones entre los segmentos que conforman un texto poético (textuales y semánticos, poéticos y retóricos), con una especial mirada a la ordenación de los cancioneros de autor, cuestión determinante en el significado conjunto de la *obra* o *libro* de versos. El hilo conductor de otro de los apartados son algunas de las modelizaciones, que derivando de inveterados tópicos de la tradición occidental (*recusatio*, *beatus ille*) o de prácticas más contemporáneas (la teoría del *concepto*) arraigan en los imaginarios poéticos, como ocurre en los casos aquí traídos de Cervantes, de Herrera, de Pedro Espinosa o de otros. Finalmente, los dos trabajos que integran el último apartado solo tienen en común la demanda erudita que precisó su construcción. En ambos disfruté tirando del hilo para venir a proponer, en el primero de ellos, la profundidad significativa de un sintagma utilizado genialmente en el *Quijote*, mientras en el segundo, las pesquisas se dirigieron a un curioso *ramillete* o *recueil* de textos literarios españoles hecho en Francia en el siglo XVII con el objetivo de la enseñanza, o mejor, del perfeccionamiento, de nuestro idioma en aquel país.

Ni que decir tiene que la especificidad de cada trabajo ha ido disponiendo su propio desarrollo, de manera que resultaría imposible, además de impertinente, una uniformidad en los acercamientos. Dando esto por sentado, he procurado, sin embargo, en todos ellos mantener dos constantes: huir, por una parte, del descriptivismo que parafrasea lo obvio y, por otra, mantenerme fiel al principio que considero básico en las investigaciones literarias, el del permanente diálogo con los textos. Este diálogo es, desde mi punto de vista, lo único que justifica el objeto de estudio, además de servir de antídoto por su equidistancia entre dos tentaciones que acechan: las elucubraciones

desatadas que se sirven del texto para hilvanar especulaciones teóricas alejadas, si no ajenas, al objeto de análisis sin contribuir a su esclarecimiento; y el afán referencialista que considera el texto un documento confrontable con la realidad por un mecanismo de verificación. Por supuesto que habrá de lo uno y de lo otro, pero solo en la medida en que así lo exija el proceso de análisis del texto particular. Porque teoría e historia literaria deben caminar obligadamente de la mano, por más que los planes académicos universitarios se empeñen en separarlas.

Por supuesto, los vasos comunicantes de la literatura con la realidad son permanentes, como no podría ser de otra manera, en la medida en que la vida permeabiliza la literatura y viceversa. Pero qué sea la realidad es pregunta incontestable, al menos en una reflexión a vuelapluma como esta. Únicamente me permitiría aquí cuestionar lo real como referido con exclusividad a lo externo y objetivamente constatable, porque la realidad está también en las vivencias interiorizadas por cada individuo, que no solo son la expresión de lo íntimo, sino el único proceso para percibir la realidad y poder contarla. Otra cosa son las intenciones, los propósitos y, por ende, los resultados de una experiencia que se concreta en la escritura: no es lo mismo, por caso, la realidad del intimismo lírico de una elegía que un soneto satírico hecho en diatriba con un referente externo. Pero, en cualquiera de los dos casos, y sin perder el norte en la autonomía del texto literario y en la nueva realidad que de él se desprende, es importante despejar cuantas más dudas contextuales sean posibles para reducir incertidumbres y acercarnos con más garantía al texto. Lo que, por otra parte, se relaciona estrechamente con el que creo un mandato básico de todo investigador en literatura, que es intentar acercarse lo más posible a la voluntad autorial. Solo desde esa perspectiva se puede armonizar la intención del autor y la mente del lector para percibir en qué plano de realidad se mueve o para instalarse en la situación debida, que puede aparecer más o menos solapada en el discurso, y que puede ir desde la sátira militante, pasando por el distanciamiento irónico o la construcción paródica hasta la propaganda ideológica, por poner algunos ejemplos.

Con lo dicho quiero marcar distancias con algunas teorías recepcionistas que tienden a considerar como válida cualquier respuesta lectora. Por supuesto, el texto literario, como tejido semánticamente muy denso que es (en realidad, es un lenguaje resemantizado), admite lecturas distintas, pero esta diversidad se basa sobre todo en la profundidad del calado ante los diversos niveles de conocimiento que ofrece, y eso depende de la solvencia del acercamiento lector y crítico. Cuantas más claves contextuales se despejen (que pueden ir desde el conocimiento de las circunstancias histórico-culturales hasta el de las series más técnicas o retóricas), más garantías habrá de profundizar en los niveles de lectura que un texto ofrece.

Esas han sido al menos las pretensiones que han guiado la confección de las páginas que siguen; otra cosa es que haya conseguido siquiera rozar el vuelo de tan nobles intentos. Conste que solo ofrezco propuestas de lecturas críticas, con un respeto absoluto por la discrepancia. Y con la reserva, que con los años no hace sino acrecentárseme, de que todo es revisable.

Dos precisiones de orden práctico para terminar. Como ya adelanté, he unificado en una relación final todas las referencias bibliográficas. Van por el método más económico y cómodo para el lector de solo mencionar autor y fecha en las referencias, secuencia que luego se respeta con el mismo orden en los ítems de la bibliografía final. Ahora bien, para no manchar en exceso el texto con paréntesis de nombres, y sobre todo de fechas, he optado por hacer los envíos bibliográficos siempre desde nota. Por otra parte, me he permitido la licencia de utilizar dos clases de comillas: las preceptivas angulares para reproducción de citas literales y las altas para la expresión de sentidos irónicos, enfáticos o figurados. En realidad, dos usos bien diferenciados, que entiendo han de serlo también gráficamente.

* * *

Quede constancia de mi enorme satisfacción porque este volumen aparezca con el sello editorial de la EUS, que desde el año 1990 ha venido acogiendo generosamente los resultados de la investigación del

Grupo PASO y por tanto los míos propios. La colaboración siempre ha sido admirable por la excelente tarea que sus profesionales desarrollan al considerar el libro un objeto de culto al que cuidar y mimar. Mi gratitud hacia ellos cierra estas páginas, que, por feliz casualidad, se terminan a 23 de abril (de 2021).

B.L.B.

OBERTURA

Enseñar literatura. Reflexiones al hilo de una responsabilidad cotidiana

Enseñar literatura es tarea que forzosamente debe acompañarse de interrogantes e inquietudes. Unos y otras, mientras no deriven en una perplejidad que ponga en riesgo la eficacia docente, constituyen un poderosísimo factor activo que estimula de modo permanente en tanto que obliga a una vigilante alerta.

Entiéndase que con esto no me quiero referir todavía –o al menos no me quiero referir solo a ello– a la preocupación «utilitaria» y más o menos convencional de la búsqueda, y eventual encuentro, de una estrategia metodológica que sea lo más eficaz y operativa posible. Me quiero referir en principio a la inquietud que deriva de lo espectacular de una tarea: siendo como es la misión última del profesor nada menos que la exégesis del texto literario, y siendo como es este una peculiar síntesis estético-lingüística de profundas experiencias existenciales, el profesor sabe, o ha de saber, de la inserción de múltiples y variadas disciplinas en su labor analítica e interpretativa; múltiples y variadas disciplinas que atañen a diversos campos del saber, hermanadas en la intención de acceder al mejor desvelamiento del texto. Mucha tarea,

en verdad, para ser llevada a cabo, si no con éxito, al menos con la garantía suficiente.

Fácil es comprender, sin embargo, que dadas las limitaciones de la naturaleza humana y las de cada cual en particular, aquella tarea tan espectacularmente llena de tentáculos y carente de límites en teoría, se restringe forzosamente en la práctica. Pero –y quisiera enfatizar en ello– se restringe por imperiosa necesidad contingente, buscando salidas en metodologías y aproximaciones que enfoquen, y por lo mismo limiten, el campo de operaciones. Visto así se comprenderá que ninguna focalización puede incorporar, cual panacea, todas las garantías. Con ello no quisiera dejar sobreentendido que la única salida posible sea una suerte de eclecticismo no orientado que amenazara la lucidez del proceso interpretativo, sino indicar que toda mirada crítica, por ser forzosamente selectiva, debe contar desde un principio con sus limitaciones y carencias, y que unas y otras solo pueden ir cediendo (estimo además que en una directísima relación causa-efecto) en la medida en que se abunda en la red de interferencias y circuitos que rodean al texto y legitiman su lectura. Ello traducido al ámbito docente dota al profesor de un estatuto de intermediario o mediador sujeto a múltiples responsabilidades. De ello me propongo hablar en estas páginas.

Me detendré en un puñado de reflexiones, procurando ser lo más parca posible en vuelos especulativos, pues es mi único propósito contrastar esas reflexiones a la luz de la experiencia docente y, en todo caso, orientarlas a ella, con la convicción de que en ocasiones conviene volver sobre cuestiones aparentemente superadas y sacar lección de lo cotidiano. Sí quisiera, por lo demás, dejar constancia desde ahora de que, si esa experiencia de la cotidianidad académica me hace adoptar ocasionalmente una cierta actitud iconoclasta ante la ineficacia de algunas arriscadas propuestas de metodología crítica, lejos de mí cualquier actitud demagógica. La propuesta de claridad por la que abogo espero que se entienda distante de cualquier afán simplificador o simplista, entre otras cosas porque claridad se opone a oscuridad y no a complejidad, y de esta última, como decía antes, estoy convencida.

Parto de la consideración del texto como objeto incuestionable del estudio literario y, en consecuencia, objeto primordial de la dinámica

docente, y me dispongo a centrarme en la complejidad de aquel, del texto literario, como una circunstancia que condiciona necesariamente todo acercamiento crítico, que debe ser necesariamente múltiple e integrador, como producto de la imbricación de disciplinas (teoría, crítica e historia literarias) que solo en la convencionalidad de la organización académica se entienden separadas. Creo que únicamente se producirá una lectura más inequívoca del texto en la medida en que la labor mediadora del crítico y del profesor se provea de *instrumenta* resultantes de esa conjunción interdisciplinar.

Sabemos que el discurso literario es una compleja operación transcodificativa, y que es precisamente esa transcodificación el mecanismo que soporta la producción del texto[1]. En esa complicada operación hay un entrecruzamiento de códigos distintos que apuntan a muy diversos órdenes. Todos ellos van necesariamente interrelacionados, y por tanto una estrategia aproximativa a uno solo puede resultar no solo incompleta, sino hasta ilegítima.

Los patrones ideológicos y su confluencia con los estéticos (si es que son dos conceptos aislables y no remiten a una unidad superior conjunta) van generando unos determinados modos de discurso retórico-lingüístico que operan a modo de formas del contenido o modelos funcionales, tal como entendemos los géneros. (Aunque plantearlo así, como una permeabilidad textual a distintos códigos, no deja de ser una simplificación operativa, pues la literatura acoge realidad codificable –si se me permite llamarla así– en cuanto ella misma también la configura.) Naturalmente, fácil es comprender que aquellos modelos funcionales o géneros, que no son solo formas de aprehender la realidad, sino de aprehenderla en formatos retóricos, únicamente se entienden en su diacronía, que es la que los dota de sentido. Y digo esto, que aparentemente resulta ser una perogrullada, o al menos algo suficientemente reconocido, porque cuando se reivindica con toda justicia el factor histórico de la obra literaria no se intenta solo ubicar el texto en sus coordenadas históricas (ideológicas, estéticas, culturales

[1] Cf. Lotman (1978).

o material-dialécticas), sino también, y sobre todo, en sus coordenadas histórico-literarias y en sus series más técnicas, demostrando que no se conciben las unas sin las otras; es decir, que no es posible separar lo que se ha llamado en alguna ocasión la *transcodificación externa,* entendida como el proceso textual en unas permeabilizaciones que pudieran aislarse del mismo y la *transcodificación interna* a la que competiría el proceso textual mismo y sus estratos –digamos– verticales.

Me serviré de un ejemplo para probar lo que digo. Todos tenemos conceptualizado el estereotipo de la poesía cancioneril cortés del siglo XV. Los miles de versos, que, bajo los paradigmas métricos más comunes de la canción castellana, el villancico y la glosa, pueblan esas antologías colectivas que son los *Cancioneros,* repiten hasta la extenuación quejas y lamentos amorosos en los que el poeta, lejos de sucumbir, se crece en una extraña especie de martirio de amor sin solución ni salida. Tal visión del sentimiento amoroso se formula inevitablemente en unos parámetros retórico-lingüísticos que son verdaderos *estilemas:* «no tardes, muerte, que muero», «no es la vida la que vive / ni la muerte la que mata», «ven, muerte, tan escondida, / que no te sienta conmigo, / porque el gozo de contigo / no me torne a dar la vida», «no quiero la muerte, no / ni el vivir, / porque todo me es morir», etc. Continuos juegos conceptuales, en definitiva, expresados por antítesis, oxímoron, poliptoton, paradojas y mil ambivalencias y equívocos. ¿Qué podría deducirse de un análisis meramente inmanentista de estos textos? Pienso que salvo llegar a la fijación del modelo retórico (no muy difícil, por lo demás, en obras así, donde las recurrencias y formas iterables casi lo transparentan), poco más. Pero por ese camino se corre el riesgo de que tal producción literaria sea vista como una mera falacia verbal, palabrería sin tino, o incluso como una pesada broma de casi despropósitos lingüísticos. No se descifra en definitiva su significación, porque esta remite a un código que es preciso tener en cuenta. Tal código no es otro que el del amor cortés, reminiscencia del lenguaje anterior de los trovadores provenzales, que se perpetúa en su vigencia y se carga de nuevos sentidos en la importante crisis bajomedieval del siglo XV, uno de cuyos reflejos artísticos más considerables son precisamente esas *psicomachias* de la poesía cancioneril y de la prosa

de las llamadas novelas sentimentales. Luego ya podremos interpretar el reflejo literario de esa crisis en direcciones distintas. Habrá quien, como Whinnom[2], la entienda en el sentido de una reacción antiidealista (el amor cortés cual reticencia hipócrita que disfraza sentimientos sensuales: así, todo el léxico abstracto de esta poesía no será sino un imponente eufemismo); y quien, como Parker[3], interprete el contenido neurótico y la falta de sentido racional de esos versos como expresión de un anhelo de alcanzar lo inalcanzable y reflejo de la revalorización moral y psicológica del amor humano, síntoma a su vez de un cambio cultural mayor y más complejo.

Pero este ejemplo de la poesía cancioneril cortés, además de para indicarnos la ineficacia de un análisis exclusivamente formal-inmanentista o de *transcodificación interna,* trae de la mano algunas otras cuestiones que quisiera al menos aludir: la necesidad o no, la posibilidad o no, de la reconstrucción del contexto extraviado para *explicar* un texto literario, y la relación de ese contexto reconstruido con la recuperación misma del significado del texto, lo que nos hará acercamos, siquiera sumariamente, a la naturaleza del signo literario.

Hablar de contexto nos sitúa ya de entrada en la dinámica histórica del proceso literario, circunstancia que es tan imperiosa como necesaria en su análisis, y que poco tiene que ver –digámoslo, aunque resulte innecesario a estas alturas– con una metodología exclusivamente historicista. La diferencia básica está en que el historicismo positivista, que ejerció un protagonismo indiscutible en los estudios literarios hasta hace algún tiempo, buscaba sobre todo la comprobabilidad del referente literario, en un afán de verificar el significado literario a la luz de la realidad histórica, que dotaba así al texto de un estatuto fundamentalmente referencialista. En este sentido bien pudiera decirse que al historicismo le interesaba la obra literaria más como documento que como monumento. Esa relativización del texto literario tendía, en definitiva, a considerarlo como un signo no esencialmente distinto

[2] Whinnom (1968-69).
[3] Parker (1986).

de otro signo comunicativo del lenguaje verbal, aunque enaltecido con pluses decorativos, estableciendo una dualidad que se reflejaba penosamente en los escolares comentarios de textos: al llamado fondo se le destinaban conocimientos biográficos e históricos y a la forma viejos moldes normativos y retóricos.

Las aplicaciones de la moderna lingüística al estudio literario vinieron a deshacer muchos equívocos y a abrir nuevos caminos. El signo literario se vio, cual signo que era, como el resultado de la articulación entre dos planos en función solidaria: el significante y el significado, o si se quiere, el plano de la expresión y el del contenido. Ahora bien, el signo literario resultó peculiar, pues su plano de la expresión era, a su vez, un signo completo, el lingüístico. Este fue un hallazgo de Hjelmslev, lingüista y creador de la *glosemática,* bien ajeno en principio a los intereses literarios. En sus *Prolegomena to a Theory of Language* (1943) estableció una jerarquía de sistemas expresivos, diferenciando entre *sistemas semióticos denotativos* (semiótica en sentido glosemático es cualquier objeto en el que pueden distinguirse dos planos) y *sistemas semióticos connotativos,* en los que uno de sus planos, el de la expresión, es un sistema semiótico denotativo completo. Pero estos principios hubieran quedado desatendidos a no ser por dos importantes aportaciones: las de Petersen y Johansen[4]. Este último, en un intento de aplicar a la literatura la teoría hjelmsleviana del signo, y a partir de la consideración antes apuntada sobre la jerarquía de sistemas semióticos, llegó a la formulación del *signo estético,* que no es sino el signo connotativo.

Este fue un enorme hallazgo, pues la especificidad propia del signo literario como signo secundario respecto al verbal natural, que constituye su elemento primario o denotativo, es la razón del carácter peculiar del discurso literario: su absoluta semantización. Cualquier elemento fónico o morfosintáctico propio del plano de la expresión asume un valor significativo, interactúa con el plano del contenido, pudiéndose llegar en algunos casos del lenguaje literario

[4] Petersen (1949), Johansen (1949).

más quintaesenciado, el poético, a una motivación icónica, entre significante y significado que activa el sentido específico del texto.

A la hora del análisis de la obra literaria el anterior planteamiento es de importancia capital. Al estudiar el plano de la expresión, es decir, el entramado formal en el que surge (no de él, sino en él) la significación, lo podemos abordar, por propedéutica metodológica, en una jerarquía de niveles (fónicos, morfosintácticos, léxicos), pero siempre con la convicción de que nos enfrentamos a una superestructura; es decir, y de acuerdo con lo expresado anteriormente, los distintos estratos estudiados serán fono-semánticos, morfosintáctico-semánticos y claramente se producirá la conjunción en el nivel léxico-semántico propiamente dicho, donde actúan los procedimientos de clara incidencia sémica, los tropos. De esa manera los distintos procedimientos o *figuras* (si así los queremos denominar, con tal de dar a ese término el significado suficientemente amplio) vinculan o motivan el plano de la expresión hacia el contenido: es lo que se llama vulgarmente «resultar expresivos».

Valga este pequeño excurso para recordar una vez más la unidad del texto literario y así no caer en viejas tentaciones de dicotomía *fondo/forma,* pues, como dijera Amado Alonso, sin necesidad de acudir a formulaciones estructuralistas, no se puede pensar una misma forma con distintos contenidos porque los contenidos, en su específica naturaleza, son también formantes[5]. Y valga también el recuerdo aquí de la unidad del texto literario en la vinculación significante-significado para argumentar que nada tiene que ver la correcta ubicación histórica de una obra literaria con una metodología historicista que tendiera a implicar significado y referente a través de un mecanismo de verificación. Muy por el contrario, el lenguaje literario puede ser *explicado,* pero no *verificado.* Como afirma Macherey: «Este lenguaje no anuncia la existencia de un orden independiente de él, con el cual pudiera estar conforme: él mismo *sugiere* el orden de verdad con el cual

[5] A. Alonso (1969: *passim,* y en especial los capítulos «Sentimiento e intuición en la lírica» y «La interpretación estilística de los textos literarios»).

lo relacionamos. No designa un objeto, sino que lo suscita en una forma inédita del enunciado»[6].

Ahora bien, para dejar que el lenguaje literario nos *sugiera* su orden de verdad, hemos de comprender los códigos de los que se nutre y a los que se orienta; en una palabra, hemos de comprender los códigos en los que se *explica.* Y por ahí llegamos a lo que antes denominé la reconstrucción del contexto extraviado como garante de una mejor lectura, es decir, de la recuperación del significado.

Obsérvese que hablo de la recuperación del significado porque entiendo que este, como una parte que es del signo, perdura en tanto perdure el signo mismo. Es decir, y por el principio de solidaridad que vincula los dos planos del signo, no creo en la perduración única de la obra en su vertiente formal con una recuperación del significado que se hiciera exclusivamente incorporando las condiciones de actualidad de las sucesivas generaciones de lectores y que presentara esta alternativa como única ante un significante de significado perdido.

Quizás decir esto así puede resultar polémico porque pareciera minusvalorativo de las teorías recepcionistas del hecho literario. Desde luego saludadas sean estas en cuanto propugnan una experiencia lectora activa que dé respuesta al *silencio* de la obra de que hablaba Sartre. Pero siempre y cuando se reconozca ese silencio como un reto para el descubrimiento de la intención autorial que controla los contenidos polisémicos de un texto y no se considere a este en un sentido laxo de obra "abierta" que autonomice la lectura particular para convertirse –como señala García Berrio– en una forma de *escritura* sobre *escritura* o de *texto* sobre un *texto* que funcione en realidad como *pretexto*[7]. Por ello suscribo totalmente las siguientes palabras del mismo crítico:

> No nos parece ocioso insistir con énfasis en los derechos prioritarios sobre la naturaleza y alcance del significado que corresponden a la instancia poética del autor, manifiesta como *voluntad* comunicativa de co-

[6] Macherey (1966: 56).

[7] García Berrio y Hernández Fernández (1988: 60-64).

> dificar un mensaje en su obra. Sigue siendo tarea central de la Poética, la crítica y la historia literaria descubrir, interpretar y actualizar comunicativamente el significado y estético de la *voluntad autoritaria* (de autor) que funda y constituye la obra literaria como mensaje mediante un acto de escritura creativa[8].

Por toda esta serie de razones entiendo que es fundamental la debida contextualización, pero interpretada –según antes apuntaba– no solo en sus series históricas, sino también en sus series histórico-literarias más técnicas. Este enfoque rompe, por una parte, la falsa oposición entre *estructura* e *historia*, conceptos que son obligatoriamente complementarios (pues solo a través de las *estructuras* se puede ver la evolución de la *historia),* y por otra, dota de su verdadero sentido a la historia literaria, que no es la historia de los contenidos, sino de las condiciones de los contenidos, es decir, de las formas; formas expresadas en unos significantes que encierran significados, pues finalmente toda semiótica desemboca en una semántica.

Ahora bien, en ningún momento se me ocurre que la reconstrucción del contexto sea la panacea, y tampoco que dicha reconstrucción sea posible en su totalidad. Lo primero porque la actualización crítica agotaría el potencial plurisignificativo del texto (y sabemos que en él se basa el carácter del signo literario por sus peculiares relaciones de significado con la realidad); y lo segundo porque tenemos constancia de que la reconstrucción del contexto extraviado es pura cuestión de criterio: hasta donde se quiera o se pueda llegar. En toda lectura mediadora, sin dejar de ser perfectamente responsable, hay preferencias y legítimos intereses, de orden personal o histórico, estos especialmente notorios en obras alejadas en el tiempo. Dependiendo del nivel de lectura, del acervo cultural y de un sinfín de etcéteras, se profundizará más o menos, siempre, e inevitablemente, poniendo más énfasis en determinados aspectos y obviando otros. Pero, en todo caso, es indudable que en la medida en que se parta de una mayor información sobre

[8] Ibíd.: 61-62.

los códigos en los que se instaura un determinado discurso literario, se percibirán o descubrirán mejor las implicaciones transcodificativas y los procesos de intertextualidad, se despejarán mejor los factores de incertidumbre y, por tanto, se reducirá mejor la *entropía.*

Vayamos a algunos ejemplos. ¿En virtud de qué, si no es sabiendo que el bucolismo fue la forma de representación más genuina de la utopía o mito de la Edad de Oro en el humanismo renacentista, podemos comprender las actitudes de los cientos de pastores que, dando la espalda a la vida del siglo, se retiran a unos arquetípicos *loci amoeni* sin más apetencia material que el sencillo fruto de la encina y más cobijo que sus ramas? Si no alcanzamos aquella intención última, el discurso bucólico quedaría reducido a una mera convencionalidad artística sin más sentido que el entramado retórico de que se sirve y que repite hasta la saciedad en los consabidos tópicos. Pero, claro está, como las formas nunca son gratuitas, pues representan –según se ha comentado ya– las condiciones de los contenidos, rastreando aquellas formas en la bucólica quinientista llegamos a un primer y fundamental descubrimiento: su inspiración en los clásicos, en el mito ovidiano de las Cuatro Edades y en el arquetipo horaciano del *Beatus ille*. Si el primero, con la añoranza de la Edad de Oro revive el eterno anhelo del paraíso perdido, la oda horaciana sirve de modelo y cauce a los desahogos personales y colectivos que cifran en el retiro, espiritual y material, su meta. De ese modo nos vamos incardinando en una historia de la cultura de la que la manifestación literaria es el más refinado testimonio. Y resultaría totalmente empobrecedor, por tanto, que desgajáramos para un estudio atomizado en lo microtextual lo que no es sino el eslabón de una cadena. Como dijo Lázaro Carreter, «Urgido el poeta en su alma para escribir, no se dirige, pues, directamente a la expresión de sus sentimientos, sino que da un rodeo por su memoria, bien abastecida de lecturas, de temas, conceptos y hasta *iuncturae* verbales, que pueden servirle en aquel, en cualquier momento»[9]. La memoria, en efecto, individual o colectiva, va estableciendo un *continuum*

[9] Lázaro Carreter (1979: 118).

cuya presencia alumbra lo que en terminología moderna llamamos los *procesos de intertextualidad*: para *sentir* o *vivir* un texto hay que *sentir* y *vivir* muchos textos.

Con el mismo objetivo de ponderar la importancia del contexto literario en orden a una más adecuada lectura, volvamos al ejemplo antes referido de la poesía cancioneril. Según dijimos, se trataba de la actualización cifrada o en clave de un determinado código, código que, por otra parte, inspiró el género de la llamada novela sentimental, que tiene su fijación textual más paradigmática en la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro. Pues bien, sin conocer todo esto no se podría entender en todas sus implicaciones una obra como la *Celestina,* que no es sino su parodia: una parodia del loco amante Calisto, que como el Leriano de la *Cárcel de amor,* idolatra pasión y amada para terminar su historia irremediablemente conducida a muerte. En ese punto resulta tentador ir más allá y comparar la función equiparable que en la tradición literaria española ejercen dos obras maestras, la *Celestina* respecto a la novela sentimental y el amor cortés, y el *Quijote* respectos a los libros de caballerías: ambos son verdaderos epítomes de géneros previos que saturan y concluyen.

Pero también el conocimiento de la poesía cancioneril cortés (género que adquiere mayor importancia relativa en la historia cultural que la que le correspondería en valores literarios absolutos) autoriza en buena medida una lectura más fructífera de la nueva poesía del siglo XVI, pues en esta se pueden perseguir procesos de intertextualidad que remiten a las *psicomachias* cancioneriles en sus juegos de opuestos *(razón/deseo, fuego/hielo,* etc), pero que la nueva cultura renacentista alimenta de nuevos contenidos, encontrando por fin salida a la *cárcel de amor* en la superación progresiva de aquellos opósitos por un proceso de sublimación (de la belleza física a la espiritual) que prestan las nuevas teorías neoplatónicas[10]. Semejanzas, pues, superficiales porque remiten a códigos de sentido nuevos. Lo mismo, y con más razón, podría decirse de toda la marea de *rifacimentos* y *contrafacta* a lo

[10] Cf. Parker (1986).

divino que se practican en España en los siglos XVI y XVII; en ellos no solo hay semejanzas sino identidades en la superficie del enunciado: todos los conceptismos y paradojas del «vivo sin vivir en mí» o del «muero porque no muero» son el cauce más idóneo que elige la poesía religiosa y mística para expresar procesos inefables. Una tradición literaria se perpetúa, pues, cargándose de nuevo sentido; o quizás habría que decir en este caso, simplemente de sentido, al resolverse las paradojas en su proyección a lo transcendente a la que apela esta poesía religiosa. He aquí un ejemplo clarísimo de necesidad de contextualización para distinguir cómo un mismo *fenotexto* responde a dos *genotextos* bien distintos; es decir, cómo la superficie fenomenológica del enunciado, con sus realizaciones lingüísticas consiguientes, responde a intenciones genésicas absolutamente diversas. Y ya decía antes que entiendo la función hermenéutica de la crítica como un desvelamiento respetuoso de la voluntad autorial.

Claro que a la vista de todo lo expuesto se plantea la gran cuestión de si solo la reconstrucción "arqueológica" dota de sentido a las obras alejadas en el tiempo (y en el espacio, habría que añadir, pues se trataría igualmente de reducir en ellas su condición de extrañamiento). Ya me he referido antes a la perduración íntegra del signo y por tanto a la necesidad de mantener la relación de solidaridad que en él vincula el significante hacia el significado, para lo cual es imprescindible conocer, o al menos intentarlo, el sistema de signos culturales concomitantes en que aquel se gestó y que él, a su vez, contribuyó a forjar (porque desde la perspectiva, siempre anacrónica, del lector o crítico posterior, se tiende a ver la literatura como "reflejo", cuando en buena medida es también "agente"). Ahora bien, una complejísima casuística entra en juego en la relación de la obra literaria con el sistema de signos circundantes, casuística que principalmente depende de la actitud e intenciones del autor: el discurso literario bien puede asumir o bien puede rechazar los patrones imperantes (que es otra forma de situarse en el tiempo histórico); bien buscar una inmediatez en su comunicación o ser más mediato en sus propósitos; bien asumir formas de menor o mayor ficcionalidad, expresando decididamente su sentido o encubriéndolo bajo mil formas de claves. Sabemos que los mensajes no se objetivan siempre

con la misma transparencia, pues cuanto más asumida tenga un texto su función poética, más encubiertas quedarán las otras funciones lingüísticas; pero solo encubiertas. Es más, la eficacia en el mensaje de un texto puede no ir en relación directa con la superficie del enunciado. La transgresión ideológica que se produce, por ejemplo, en un discurso tan aparentemente ingenuo como el del *Lazarillo de Tormes* produce una eficacia en su oposición a los valores dominantes mucho mayor que el que hubiera producido una apelación crítica directa a los mismos. La ingenuidad no es, pues, en él sino ironía.

Dependiendo, por tanto, de toda la casuística textual y teniendo no poco en cuenta los condicionantes genéricos como opciones pragmáticas que ya orientan mucho el sentido de un texto, no es de extrañar que la recuperación del significado requiera muy distintas actuaciones. Habrá literatura de la que Genette llamó «de significado perdido»[11] (y que sería preferible llamar «de significado *aparentemente* perdido»), que requerirá un mayor esfuerzo de acercamiento interpretativo. Otra, más universal en su significado y perduración (en rigor, eso son los clásicos), cuyo acceso, aunque solo en lo aparencial, requiera una menor labor arqueológica porque problematiza al mundo y al hombre en cristalizaciones permanentes y eternas. Así, por la referencia casi obligada al mejor de nuestros clásicos, haciendo abstracción de la riqueza de hilos que forman el entramado del *Quijote,* su protagonista es ejemplo ante todo de personaje que radicalmente quiere perder pie en la circunstancia que sustenta a Alonso Quijano, para forjarse, desde la única e irreductible proyección de su voluntad, una realidad a su medida de caballero andante con la que cumplir sus ideales de ayuda a la humanidad. Esta significación de autovoluntarismo (percibida por la crítica más solvente, comenzando por Américo Castro[12]) es acaso la que asegura su permanente vigencia en la historia literaria. Pero tal significación se aposenta en un significado más inmediato que también es preciso conocer y que emana del significante

[11] Genette (1966: 159 y ss.).
[12] Castro (1967).

que la sustenta: don Quijote se propuso una vida concebida en imitación activa de Amadís de Gaula; consecuentemente, el desarrollo de la obra debe seguir el diseño de «escritura desatada» en sucesión de aventuras de los libros de caballerías, cuya parodia es su primer y más obvio significado.

Así también, ya que antes me he referido a él, el *Lazarillo de Tormes* nos comunica, en su último y más universal sentido, la oposición a los valores dominantes. Pero cuanto mejor alcancemos a conocer la realidad española del segundo cuarto del siglo XVI, en mejor disposición estaremos de comprender las implicaciones ideológicas de un disidente (disidente tan amparado en el anonimato, que ofrece la gran coartada de presentarse a sí mismo como protagonista) y la intención que le mueve a escribir. Solo en función de instalamos en esa intención estaremos, a su vez, en condiciones de reducir la ironía de su saber «arrimarse a los buenos», de su llegar al final del relato a «la cumbre de toda buena fortuna», o de su ejercer el «oficio real» de pregonero, aspectos todos ellos sobre los que un análisis formal- inmanentista arrojaría bien poca luz. Y también aprehenderemos mejor el "sentido" mismo de la estructura formal del relato y sus tiempos narrativos[13], es decir, el mayor o menor detenimiento cronológico en los distintos episodios en función del "aprendizaje" de Lázaro. En fin, cuanto mejor despejemos los factores de incertidumbre de la obra, en mejor disposición estaremos –por utilizar las palabras de su protagonista en el prólogo– de «sacar de ella algún fruto».

* * *

Como de eso se trata, de intentar sacar el mejor fruto posible, la enseñanza de la literatura ha de tender a controlar las más de las claves que *expliquen* un texto. Y aquí es donde comienza la gran responsabilidad del profesor de literatura como mediador en el diálogo con los textos. Diálogo que ha de constituir el centro de gravedad de la clase de

[13] Cf. Guillén (1988a).

literatura, más que teorías *a priori* o *a posteriori* de los textos mismos, y diálogo que suma en este caso, a las complejidades de todo proceso comunicativo, otra de no poca envergadura, pues el receptor es aquí un sujeto múltiple que, por mor de un proceso ya tipificado en su convencionalidad, el de la clase, dialoga con los textos bajo las directrices del *magister* que selecciona, enfoca y ofrece las perspectivas de análisis que cree más rentables.

Si, como he dicho, el texto ha de ser el gran protagonista de la clase, se comprenderá fácilmente que interprete como una malsana costumbre en la enseñanza universitaria de la literatura la división entre las llamadas clases teóricas y prácticas, que priva a las primeras de su más primordial objetivo. Ni que decir tiene, por lo demás, que tan inveterada costumbre se desautoriza ya por sí sola desde el momento en que las clases prácticas (es decir, las que practican un más inmediato y directo diálogo con los textos) asumen una especie de papel auxiliar, invirtiendo justamente los términos de la responsabilidad en la tarea hermenéutica y mediadora del profesor de literatura. Por contra, las clases teóricas (que también un antiguo hábito da en llamar *magistrales,* hermoso calificativo que pocas veces responde a la verdad, entre otras cosas porque la tarea cotidiana de la clase no puede alcanzar a una genialidad diaria) se orientan en un nivel de abstracciones peligrosamente separado de la realidad textual, para constituirse buena parte de las veces en una historia literaria a la antigua usanza, es decir, como una historia de los contenidos literarios.

De esa manera la realidad docente transparenta una peligrosa dualidad. Las llamadas clases prácticas se atomizan en los denominados comentarios de textos, y estos parecen en demasiadas ocasiones más interesados en poner a prueba determinados experimentalismos metodológicos que en ayudar a alumbrar más y mejor el texto. Es decir, la propedéutica del análisis textual asume en ellos un protagonismo indebido, olvidando su función ancilar como camino hacia la hermenéutica del texto. Digamos que es esta la herencia más negativa de las prácticas formalistas que intentaban ofrecer una solución en la inmanencia del texto desde su consideración más inmediata y miope; y es bien sabido que ha sido la práctica escolar del comentario de textos la

que se ha convertido en abanderada de todas las modas, sufriendo permeabilizaciones múltiples, más o menos vanguardistas, en un intento de redimir a su costa una enseñanza caduca sin medir suficientemente los riesgos. En este sentido es una triste experiencia la reflejada en los ejercidos de los alumnos, pues a veces, sin entender apenas el texto, se lanzan por sinuosos caminos llenos de ecos mal asimilados de la más arriesgada crítica textual. Y semejante despropósito es, desde luego, responsabilidad del profesor.

En un momento en el que, al menos desde el punto de vista teórico, se ha superado la obsoleta oposición entre *estructura* e *historia,* estamos en la circunstancia más idónea para adecuar teoría crítica y realidad docente, y para que en esta última no se observen dicotomías superadas en la teoría, al practicarse, por una parte, una historia literaria a la antigua usanza que vea el *texto* como *documento* y, por otra, unos comentarios que se sirvan del *texto* como *pretexto,* pero ni siquiera en este caso para construir una nueva forma de *escritura,* sino para elucubraciones aproximativas supuestamente esclarecedoras y buena parte de las veces torturantes.

Ahora bien, es cierto que desde la misma realidad académica y docente se está ofreciendo en la enseñanza universitaria de la literatura una dualidad que, mal entendida, puede derivar en una dicotomía peligrosa (que no se identifica con la que acabo de exponer, pero se puede aproximar a ella). Me estoy refiriendo a la actual división en «áreas de conocimiento» que separa, de un lado, a las disciplinas que atañen a la teoría del discurso literario, sus leyes de funcionamiento y sus metodologías de análisis, y, de otro, a la historia literaria. Si la justificación de tal división es la necesidad de distinguir entre la reflexión teórica y su aplicación textual, no se puede perder de vista su carácter necesariamente interrelacionado y se debe huir de simplificaciones perjudiciales, como es el caso de equiparar a la disciplina literaria con la historia literaria o, en el otro extremo, de elevar a un nivel de abstracción las reflexiones sobre el hecho literario que lo alejen de su más verdadera y primordial función: el análisis del texto literario concreto. Y ya sabemos que con frecuencia se hacen demasiados acopios de equipajes críticos para cortos viajes de interpretación textual.

Quisiera terminar estas reflexiones con la esperanza de que no hayan servido para crear falsas expectativas que se vean frustradas finalmente ante la falta de propuestas concretas. Mis reflexiones son abiertas y opuestas a todo afán programático, que es lo que trato de evitar. En todo caso, y como mucho, me atrevo a proponer que sea el permanente diálogo con los textos el centro de gravedad de la clase de literatura («leer a...», como decían los clásicos) y que los textos nos *sugieran* sus múltiples y variados mundos de sentidos proyectados desde la letra. Pero, desde luego, el diálogo será más fecundo en la medida en que el profesor, con su responsabilidad de mediador, sepa ofrecer los caminos para despejar incertidumbres, tanto de los códigos en los que el texto se explica como de los medios instrumentales de acceso.