

ANÁLISIS LITERARIO

LA ESTILÍSTICA



Edouard Manet

Analizar una obra literaria consiste en estudiar el fondo y la forma del discurso literario. El análisis del mismo conlleva a escudriñar, qué dice la obra y profundizar en el contenido, en otras palabras; es abordar el fondo y la forma de esa organización de enunciados que conducen al significado y al significante. Los rasgos expresivos que caracterizan la obra literaria, son el motivo principal de su existencia y, está a su vez, contribuye a comprender la unidad. Según Lázaro Carreter (1954) señala que en todo escrito se dice algo (fondo) mediante palabras (forma). Pero eso no implica que forma y fondo puedan separarse. Separarlos para su estudio sería tan absurdo como deshacer un tapiz para comprender su trama: obtendríamos como resultado un montón de informes de hilos.

Es evidente que para efectuar el análisis sistemático de una obra es necesario partir de su semántica esencial, de su idea primordial perceptible a primera vista. Por otro lado, se deben considerar a la hora del estudio dos aspectos importantes: el externo (la forma) y el interno (fondo) como se señaló anteriormente. La coherencia de sus elementos constituyentes y la comunicación que entre ellos se establece es la base de la nueva conciencia de un texto literario.

Así como la ciencia literaria estudia la forma y el contenido, la estilística en palabras de Bally (1957) es la disciplina crítica moderna que encara la totalidad de elementos que conforman el estilo. Esto significa una evolución sobre los viejos métodos que estudiaban los aspectos externos de la obra, solamente formales y su construcción en el dominio de la retórica. No se consideraba la

influencia que, sobre forma y lenguaje, tenía el contenido. Fue Vossier (1957) quien hizo especial hincapié en la lengua hablada, al ascribir el término a la teoría de la expresión de Croce . Desde entonces se valora al individuo, a la exaltación de la capacidad creadora del hombre como respuesta al mundo que lo rodea, por cuanto el escritor representa la realidad de la impresión que en él despiertan las imágenes (impresionismo) o por la sensación íntima y subjetiva que le provocan, quedando así su afectividad incorporada a la realidad representada (expresionismo).

Desde la época grecolatina se comienza a estudiar los recursos artísticos del lenguaje para dar cuenta a la reflexión de la lengua literaria, cuyo uso especial determina la existencia de un estilo. En este sentido, la retórica y la poética codificaron los procedimientos con que el escritor intenta dar a su mensaje una eficacia estética, tanto en la prosa como en la versificación. Para ello, recurre a una serie de tropos o recursos estilísticos que proporcionan al lenguaje literario; estos se utilizan tanto en verso como en la prosa.

La corriente estilística como recurso metodológico de análisis literario es importante, por cuanto que hay que darle un reconocimiento a la retórica antigua como la primera fuente. Según Todorov (1975) ,la retórica emerge en el siglo V a.C en Sicilia y constituye, como disciplina científica, el primer testimonio en la tradición occidental de una reflexión sobre el lenguaje, al cual se le empieza a estudiar como discurso.

En consideración, a todo lo descrito anteriormente Castagnino (1965) expone que la estilística se funda en el hecho de que pese a todo lo convencional que sea el lenguaje humano como instrumento de comunicación, pese a la necesaria atadura que lo fija a la gramática, a través de aspectos morfológicos y sintácticos, a la codificación retórica, no hay palabras ni giros que usados por individuos distintos sean exactamente iguales, y alcancen idénticos contenidos sea conceptual, emotivo o estético.

FIGURAS LITERARIAS



Terraza-Café Vangohd

LAS FIGURAS LITERARIAS SE AGRUPARON DE ACUERDO A LOS NIVELES DE LA LENGUA : NIVEL FÓNICO , NIVEL LÉXICO-SEMÁNTICO Y NIVEL MORFOSINTÁCTICO.

FIGURAS FÓNICAS

Son todas las que van dirigidas a provocar una intensa sensación de ritmo y musicalidad. Las principales son:

La Aliteración

Consiste en la repetición de determinados sonidos especialmente sugerentes
“en el silencio sólo se escuchaba un susurro de abejas que sonaba” .
(Garcilaso de la Vega).

La Paranomasia

Se da cuando se combinan dos palabras fonéticamente semejantes en un mismo enunciado
“aquel poderoso metal que todo lo rinde y todo lo riñe.
(Baltasar Gracián)

La Onomatopeya

Consiste en reproducir un sonido por medio de fonemas.
El tic-tac del reloj
Barbotean las burbujas

Antanaciasis

Consiste en la repetición de una palabra en dos sentidos diferentes

"Escudos pintan escudos
Ducados compran ducados
Y tahures muy desnudos
Con dados hacen condados"
(Fernando de Quevedo)

FIGURAS LEXICO-SEMÁNTICAS

Tienen que ver con la manera de significar las palabras, es decir, con los diversos significados que pueden adquirir las palabras.

Comparación o símil

Consiste en la unión mediante un nexo de dos términos que presentan semejanza. En la comparación, existe un término real (aquel del cual parte la comparación) y otro llamado imagen (aquel conque se compara)

"Un ciprés se eleva
Con la majestad de un río
Que se pusiera de pié."

En este ejemplo, el término real es el ciprés, y la imagen, la majestad del río

Metáfora

Consiste en la sustitución del nombre de una cosa por el de otra a la cual se asemeja, es una figura semejante a la comparación, pero no existe ningún nexo entre el término real y la imagen:

"Enhiesto surtidor de sombra y sueño que acongojas el cielo con tu lanza"
(Gerardo Diego)

Metonimia

Se da al utilizar un término para hacer referencia a otro con el que guarda algún tipo de relación, no de semejanza sino de proximidad, en algún sentido. Signo por la cosa significada

"Silencios de almohadas". Proximidad los silencios de la noche.

"Leí casi todo Shakespeare", por leí casi todas las obras de Shakespeare

Oxímoron

Combinación de palabras aparentemente contradictorias :

Sol frío. Evaporar contempla un fuego helado

Gradación

Se juntan conceptos semejantes pero que van ganando (o perdiendo)

intensidad: "En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada."

Perífrasis

Rodeo para evitar decir algo: llegó al fin de sus días (murió)

Personificación o Prosopopeya

Es la atribución de cualidades propiamente humanas a seres inanimados .

"¡OH bosques y espesuras

plantadas por la mano del amado

oh prado de verduras,

de flores esmaltados

decid si por vosotros ha pasado!"

(San Juan de la Cruz)

Hipérbole

Consiste en exagerar desmesuradamente una cualidad o sensación. Con esta figura el poeta consigue efectos cómicos, trágicos...

"Yace en esta losa dura

Una mujer tan delgada,

Que en la vaina de la espada

Se trajo a la sepultura"

(Baltasar de Alcázar)

Alegoría

Es la sucesión de una o más palabras al suplir otras su significado. Cada elemento del plano real se corresponde con su imagen. Es una metáfora

continuada.

"Es mar la noche negra,
La nube es una concha,
La luna es una perla"
(Dante Alighieri)

Dilogía

Consiste en usar una misma palabra con varios sentidos en un mismo enunciado

"Es amor fuerza tan fuerte
Que fuerza toda la razón"
(Jorge Manrique)

En el primer verso la palabra "fuerza" se refiere a una capacidad física. En cambio en el segundo, a una acción

Sinestesia

Consiste en adjetivar uno de los cinco sentidos con adjetivos propios, de otro sentido corporal distinto

"Olor pesado
Gusto sórdido
Sabor fétido "

Elipsis

Es la supresión de una o más palabras al suplir otras su significado. Omisión de palabras que no son imprescindibles para el sentido de la oración.

"La (hora) del alba sería cuando don Quijote..."
(Miguel de Cervantes)

Antítesis o contraste

Consiste en oponer frases o palabras de significación contraria para resaltar una de ellas.

“cuando quiero, no lloro
y, a veces, lloro sin querer”
(Rubén Darío)

Litotes

Consiste en negar lo contrario de lo que se quiere afirmar: Delfín no fue pequeño al inconsiderado peregrino “No era linda”

Paradoja

Es la expresión aparentemente contradictoria de un pensamiento o sentimiento complejo

“vivo sin vivir en mi
y tan alta vida espero
que muero porque no muero”
(Teresa de Jesús).

Ironía

Consiste en decir en tono de burla todo lo contrario de lo que aparentemente se dice.

“el demonio al tabernero: Harto es que sudéis el agua, no nos la vendáis por vino”
(Francisco de Quevedo)

FIGURAS MORFOSINTÁCTICAS

Los recursos morfosintácticos son aquellos que tienen que ver con la ordenación o con la disposición de los elementos que forman un enunciado.

Anáfora

Consiste en repetir una o más palabra a lo largo de un poema o de un párrafo. Es reforzar el significado de la palabra que se repite.

"Y ella ha viajado y ha viajado,

Mareada por el ruido de la conversación, por el traqueteo de las ruedas y por el humo, por el olor a nicotina rancia"

(Dámaso Alonso)

Anadiplosis

Consiste en repetir una palabra al final de un verso o de una frase y repetirla al inicio del siguiente

"...hoy siento por vosotros, en el fondo del corazón tristeza,
tristeza que es amor."

(Antonio Machado)

Asíndeton

Consiste en suprimir la conjunción entre los términos que forman una enumeración. Efecto de vaguedad e imprecisión

"Menos tu vientre

Todo es confuso

Menos tu vientre

Todo es futuro

Fugaz, pasado

Baldío, turbio" .

(Miguel Hernández)

Epanadiplosis

Consiste en la repetición de una misma palabra al inicio y al final de un verso

"Boca que arrastra mi boca

Boca que me has arrastrado;

boca que vienes de lejos,

a iluminarme de rayos"

(Miguel Hernández)

Hipérbaton

Consiste en una alteración del orden normal de los elementos que forman una frase.

"Los árboles presento,

entre las duras peñas,

por testigo de cuanto os he encubierto."

(Garcilaso de la Vega)

Polisíndeton

Consiste en repetir innecesariamente la conjunción entre los elementos que forman una enumeración.

"Su jardín sin una flor

Y sus bosques sin un roble

Y viejo

Y cansado

A orillas del mar

Bebióse sorbo a sorbo su pasado".

(Antonio Machado)

Reduplicación

Es la repetición, de dos o más veces una palabra dentro de la misma frase.

"Huye, luna, luna,

que ya siento los caballos

(García Lorca)

Pleonasmo

Es el empleo de palabras innecesarias para resaltar una idea o sentimiento

"de los sos ojos tan fuertemiente llorando..."

(Poema de Mío Cid)

Epíteto

Es el empleo de un adjetivo significativamente innecesario para expresar una cualidad inseparable de lo significado por el sustantivo

"De verdes sauces hay una espesura"

(Garcilaso de la Vega)

POESÍA - VERSIFICACIÓN-MÉTRICA



Salvador Dalí

La poesía es la expresión artística de la belleza por medio de la palabra sometida a cierto ritmo y cierta medida. De esta manera, la poesía le da al lenguaje musicalidad, sonoridad y armonía.

POÉTICA: El arte de escribir poemas, se llama Poética, pero también se conoce así al conjunto de reglas que rigen la estructura de los poemas. Según el DRAE, poética es la ciencia que se ocupa del lenguaje poético y, en general, del lenguaje literario. También obra o tratado sobre los principios y reglas de la poesía, en cuanto a su forma y esencia.

CLASES DE POESÍA

1. Lírica: subjetiva; se utiliza para expresar sentimientos
2. Épica: objetiva; se utiliza para contar hechos o hazañas
3. Dramática: subjetiva/objetiva; el poeta desaparece detrás de los personajes que representan el drama.

ESTRUCTURAS FIJAS

1. Estrofas (stanzas): formadas por versos
2. Versos: la unidad de versificación; cada verso tiene su ritmo y medida (metro) particular

LA MÉTRICA

Es la parte de la Preceptiva Literaria que regula la estructura del verso en función de la medida, de la técnica del lenguaje rítmico, y de su conjunto en el poema, siguiendo un sistema denominado Arte Métrica.

Cada lengua, por los diferentes sentidos del ritmo y por sus características, configura sus peculiares sistemas de versificación. Las ideas se reflejan en diversas formas que, generalmente, proceden de la música, de la que surge el verso, dando lugar a la medida de las sílabas, a la acentuación, a las pausas, a

la rima, etc. Se aplican períodos rítmicos fijos, unas reglas que, no sólo no dificultan la creación artística sino que, por la armónica distribución de las sílabas, los acentos, los sonidos, las pausas, etc., facilita la expresión del pensamiento añadiéndole belleza

La métrica, como estudio de la versificación, es la parte de la ciencia literaria que se ocupa de la especial conformación rítmica de un contexto lingüístico estructurado en forma de poema. El estudio métrico comprende tres partes fundamentales: EL POEMA, LA ESTROFA, y EL VERSO.

EL POEMA: es, como se deduce de la definición anterior, un contexto lingüístico en el cual el lenguaje, tomado en su conjunto de significante y significado como materia artística, alcanza una nueva dimensión formal, que, en virtud de la intención del poeta, se realiza potenciando los valores expresivos del lenguaje por medio de un ritmo pleno.

LA ESTROFA: es, por consiguiente, el orden inferior al poema y superior al verso, y constituye el período rítmico. Una estrofa sola puede constituir poema por voluntad del poeta, bien sea una original y nueva, bien responda a uno de los distintos tipos que se han fijado a lo largo de la historia de la versificación, y que el poeta tradicionalmente acepta. En la forma de la estrofa influyen los gustos de la época, las influencias procedentes de otros países, su función social, culta o popular, el género literario que constituya el poema, etc. Por otro lado la estrofa es el orden inmediatamente superior al verso. Está formada por dos o más versos enlazados en un conjunto armónico. Una sola estrofa puede formar un poema, tener un sentido completo, en este caso el poema se denomina monoestrófico. Cuando el poema lo forman dos o más estrofas, se llama poliestrófico. Los elementos que forman la estrofa deben mantener simetría y regularidad, formando un período rítmico, una armonía artística. El nacimiento de la estrofa se produjo por la necesidad de adaptar el canto a los movimientos de la danza.

EL VERSO: es la unidad más pequeña, la menor división estructurada que encontramos en el poema. Sólo tiene razón de existir cuando se encuentra en función de otro u otros versos, formando parte primero de la estrofa y luego del poema.

VERSIFICACIÓN: (El estudio del verso)

EL ACENTO: se puede clasificar los versos en cuanto a la posición de la última sílaba acentuada. Hay tres clasificaciones principales:

VERSO OXITONO, cuando la última sílaba acentuada es la última del verso: (acento agudo)... amor.

VERSO PAROXITONO, cuando la última sílaba acentuada es la penúltima del verso: (acento llano o grave)... amante.

VERSO PROPAROXITONO, cuando la última sílaba acentuada es la antepenúltima del verso: (acento esdrújulo) . . . amadísima.

CLASIFICACIÓN DE LOS VERSOS SEGÚN EL ACENTO DE LA ÚLTIMA PALABRA:

- a. verso llano: (=) el verso termina en palabra llana (el acento cae sobre la penúltima sílaba). Las sílabas se cuentan igual a las sílabas gramaticales.
- b. verso agudo: (+1) el verso termina en palabra aguda (el acento cae en la última sílaba) Se le añade una sílaba al número de sílabas gramaticales
- c. verso esdrújulo: (-1) el verso termina en palabra esdrújula (el acento cae en la antepenúltima sílaba)

LA RIMA:

Es la total o parcial identidad acústica, entre dos o más versos, de los fonemas situados a partir de la última vocal acentuada. Lo importante en la rima es la percepción de una igualdad de timbre: es, por lo tanto, un fenómeno acústico, no gráfico, aunque, como las letras son la representación de los fonemas, en una lectura no articulada siempre existe la sensación de esa equivalencia acústica. Hay dos categorías de rima:

RIMA CONSONANTE:

es la reiteración en dos o más versos de todos los fonemas que se encuentran a partir de la última vocal acentuada. Ejemplo.

Fue una clara tarde, triste y soñolienta A
tarde de verano. La hiedra asomaba B
al muro del parque, negra y polvorienta... A
La fuente sonaba B

RIMA ASONANTE:

es la reiteración en dos o más versos de los fonemas vocálicos que se encuentran a partir de la última vocal acentuada. Ejemplo.

Verde que te quiero verde.

Verde viento. Verdes ramas

El barco sobre la mar

y el caballo en la montaña.

Combinaciones: de las rimas consonantes o asonantes:

a. Rima abrazada: ABBA, CDDC

b. Rima encadenada o cruzada: ABAB, CDCD

c. Rima gemela: AA, BB, CC

d. Rima continua o estrofa monorrima: AAAAAAAAAA

Pausas:

a. hemistiquios

b. cesura

c. pausa estrófica

d. Pausa versal

Encabalgamiento: el sentido del verso “cabalga” (continúa) sobre el verso siguiente

CLASIFICACIÓN DE LOS VERSOS SEGÚN EL NÚMERO DE SÍLABAS:

Se llaman “de arte menor” los versos comprendidos entre 2 y 8 sílabas; los de 9 en adelante se llaman “de arte mayor”

1. Verso heptasílabo: verso de 7 sílabas. Utilizado en

a.- la lira y la silva: compuestas de versos combinados de 7 y 11 sílabas

b.-el alejandrino: formado por 2 versos heptasílabos en la misma línea

2. Verso octosílabo: verso de 8 sílabas. Es el más popular. Utilizado en

- a. romances
- b. corridos mexicanos
- c. la canción

3. Verso endecasílabo: verso de 11 sílabas. Es el más rico, flexible y armonioso

4. Verso alejandrino: verso de 14 sílabas

Se nombran versos simples a los que tienen hasta 11 sílabas. Versos compuestos son los que contienen 12 sílabas o más, y el verso puede dividirse en dos simples.

Una ESTROFA ISOMETRICA es cuando todos los versos que componen la ESTROFA HETEROMETRICA es cuando hay versos de distinto número de sílabas.

LICENCIAS POÉTICAS O MÉTRICAS

Son las que permiten analizar correctamente un poema, además serán las auxiliares para un buen análisis, por ello es importante saber cuáles son.

Sinalefa:

Es la unión de dos sílabas, la última de una palabra terminada en vocal y la primera de la siguiente palabra terminada en vocal.

Ejemplo: Cuando //se es// intolerante se dificulta vivir.

Sinéresis:

Es la contracción de dos sílabas en una sola. Se da cuando vocales seguidas en una palabra que normalmente se separa en hiato, se reducen a una sola sílaba.

Ejemplo: Cuando Ma //ría es//tudia aprende más

Dieresis:

Es la pronunciación en sílabas diferentes, de dos vocales que normalmente forman diptongo. Ejemplo: Como decía mi a// bu// e// la: A dios hay que irle rogando.

Hiato:

Es la licencia poética que consiste en separar las sílabas donde normalmente hay sinalefa. Ejemplo: Yo //te

//a//con//se//jo//en//ca//so//de//que//te//pue//da//ten//tar.

TIPOS DE ESTROFAS



TIPOS DE ESTROFAS

La Estrofa es un conjunto de dos o más versos, cuyas rimas, consonante o asonante, se distribuyen de un modo fijo a lo largo del poema. Reciben distintos nombres según el número de versos agrupados, el número de sílabas y la rima. Las sílabas que tiene cada verso se indican con un número; la rima, mediante letras mayúsculas o minúsculas, según sean versos de arte mayor o menor.

ESTROFAS DE DOS VERSOS El pareado y el Aleluya

Pareado: Estrofa de dos versos, de arte mayor o menor, que riman entre sí, con rima consonante normalmente (AA, aa). Ambos versos no tienen por qué tener el mismo número de sílabas. Se han utilizado a lo largo de toda la historia de la literatura española; especialmente en refranes y sentencias. Al pareado compuesto por dos versos de arte menor se le denomina aleluya.

Aunque la mona se vista de seda,
mona se queda.
(lriarte)

ESTROFAS DE TRES VERSOS

Terceto: Combinación de tres versos endecasílabos que riman primero con tercero y queda suelto el segundo (ABA). Se suele presentar en series en la que este segundo verso suele rimar con el primero y tercero del terceto siguiente, y así sucesivamente (ABA-BCB-CDC-DCDC), añadiéndose un verso

final para cerrar este tipo de encadenamiento. Su procedencia es de Italia, y apareció en la poesía española en el Renacimiento.

Yo quiero ser llorando el hortelano
de la tierra que ocupas y estercolas,
compañero del alma, tan temprano.

Alimentando lluvias, caracolas
y órganos mi dolor sin instrumento,
a las desalentadas amapolas

daré tu corazón por alimento.
Tanto dolor se agrupa en mi costado,
que por doler me duele hasta el aliento.

(Miguel Hernández)

Tercerilla: Es un terceto con versos de arte menor. Si la rima es asonante se llama Soledad o Solea.

Muerto se quedó en la calle
con un puñal en el pecho.
No lo conocía nadie.

(Federico García Lorca)

Soleá. Es igual que la tercerilla pero con rima asonante.
Despacito y con buena letra: a
el hacer las cosas bien -
importa más que el hacerlas a

ESTROFAS DE CUATRO VERSOS

Cuarteto: Son cuatro versos endecasílabos, con rima consonante. Su esquema es ABBA. Llegó a España a mediados del siglo XVI.

Una, dos, tres estrellas, veinte, ciento,
mil, un millón, millares de millares,
¡válgame Dios, que tienen mis pesares

su retrato en el alto firmamento!.

(Diego de Silva y Mendoza, conde de Salinas)

Redondilla: Son cuatro versos octosílabos consonantes, con esquema igual al cuarteto.

Un galán enamorado
de mal de amores a muerto,
y el efecto ha descubierto
que era dolor de costado.

(Alonso de Ledesma, de "En metáfora de sangría")

Serventesio: Cuatro versos endecasílabos consonantes, con el esquema ABAB. Es una variante del cuarteto, de la misma época que él.

Con varios ademanes horrorosos
los montes de parir dieron señales:
consintieron los hombres temerosos
ver nacer los abortos más fatales.

(Félix María Samaniego)

Cuarteta: Cuatro versos octosílabos consonantes con esquema igual al serventesio: ABAB.

Y todo un coro infantil
va cantando la lección:
mil veces ciento, mil;
mil veces mil, un millón.

(Antonio Machado)

Copla: Estrofa de cuatro versos de arte menor (normalmente octosílabos), con rima asonante en los versos pares y quedan sueltos los versos impares.

Deixo amigos por estaños,
deixo a veiga polo mar,
deixo, en fin. canto ben quero...
¡Quénpudera no o deixar...!

(Rosalía de Castro)

Seguidilla: Estrofa de cuatro versos, dos heptasílabos (primero y tercero) y dos

pentasílabos (segundo y cuarto), que riman alternos: el 1º y el 3º son heptasílabos, y el 2º y 4º pentasílabos. La rima es consonante o asonante en los versos pares (-a -a). La seguidilla se utiliza en la poesía española desde el siglo XI.

Las mujeres y las flores
son parecidas,
mucho gala a los ojos
y al tacto espina.

(José de Espronceda)

A veces, la seguidilla va seguida de tres versos más: el 1º y 3º pentasílabos asonantes, y el 2º heptasílabo suelto. A estos tres versos se les llama bordón, y al conjunto estrófico de los siete versos se le llama seguidilla con bordón.

La cebolla es escarcha
cerrada y pobre:
escarcha de tus días
y de mis noches.
Hambre y cebolla:
hielo negro y escarcha
grande y redonda.

(Miguel Hernández)

Cuaderna Vía: Son estrofas de cuatro versos alejandrinos aconsonantados (AAAA), utilizado principalmente por los poetas cultos del Mester de Clerecía en los siglos XIII y XIV. También se puede llamar Tetrástrofo Monorrimo.

Era un simple clérigo, pobre de clerecía,
diciécutianomissa de la sancta María;
non sabié decir otra, diciéla cada día,
más la sabié por uso qe por sabiduría.

(Gonzalo de Berceo)

ESTROFAS DE CINCO VERSOS:

Quinteto: Cinco versos de arte mayor consonantes, rimando a gusto del poeta, con las siguientes limitaciones.

- No puede quedar ningún verso suelto.
- No pueden rimar más de dos versos seguidos.
- Los dos últimos versos no pueden formar un pareado.

Marchando con su madre, Inés resbala,
cae al suelo, se hiere, y disputando
se hablan así después las dos llorando:

- ¡Si no fueras tan mala! - No soy mala.

- ¿Qué hacías al caer?. - Iba rezando.

(Ramón de Campoamor)

Pasó un día y otro día, Quintilla: Es un quinteto de arte menor.

un mes y otro mes pasó,
y un año pasado había;
mas de Flandes no volvía
Diego, que a Flandes partió.

(José Zorilla)

Lira: Compuesta por cinco versos: 1º, 3º y 4º heptasílabos, 2º y 5º endecasílabos, rimando 1º con 3º y 2º con 4º y 5º (7a-11B-7a-7b-11B). Es de origen italiano; su nombre lo recibe del comienzo de la canción quinta de Garcilaso de la Vega "A la flor de Gnido". Fue muy utilizada en el Renacimiento.

Si de mi baja lira
tanto pudiese el son, que en su momento
aplacase la ira
del animoso viento
y la furia del mar y el movimiento...

(Garcilaso de la Vega)

ESTROFAS DE SEIS VERSOS:

Copla de pie quebrado: Compuesta por seis versos de arte menor, con rima consonante, y con la siguiente disposición: 8a-8b-4c-8a-8b-4c. Se le llama pie quebrado al verso de cuatro sílabas. Este tipo de estrofa fue muy utilizada por Jorge Manrique (siglo XV), por lo que también es conocida como copla manriqueña. Ha sido utilizada en todas las épocas de la literatura española, sufriendo algunas variaciones en la distribución de las rimas y en la situación del pie quebrado. También puede recibir el nombre de sextilla.

¿Qué se hicieron las damas,
sus tocados, sus vestidos,
sus olores?.

¿Qué se hicieron las llamas
de los fuegos encendidos
de amadores?.

(Jorge Manrique)

Sestina y Sextilla. Tienen la misma estructura, pero con versos de arte mayor y menor, respectivamente. Al igual que el quinteto, tienen libertad en la distribución de las rimas, pero no pueden rimar tres versos seguidos ni formar pareado los dos últimos. Puede quedar algún verso suelto.

Cantando me he de morir, 8-
cantando me han de enterrar 8a
y cantando he de llegar 8a
al pie del Eterno Padre: 8b
dentre el vientre de mi madre 8b
vine a este mundo a cantar 8a

ESTROFAS DE SIETE VERSOS

Seguidilla con bordón

Estrofa de siete versos que consiste en una seguidilla simple a la que se le añade el bordón. El bordón está compuesto por tres versos que riman el

primero y el tercero, pentasílabos, y queda suelto el segundo, que es heptasílabo. Tiene el siguiente esquema: 7- 5a 7- 5a 5b 7- 5b

7- Alondra de mi casa,

5a ríete mucho.

7- Es tu risa en tus ojos 5a la luz del mundo.

5b Ríete tanto 7- que mi alma al oírte

5b bata el espacio.

Miguel Hernández

ESTROFAS DE OCHO VERSOS

Octava real

Estrofa de ocho versos endecasílabos con rima consonante según el siguiente esquema: 11A 11B 11A 11B 11A 11B 11C 11C

11A Un monte era de miembros eminente

11B este que -de Neptuno hijo fiero-

11A de un ojo ilustra el orbe de su frente,

11B émulo casi del mayor lucero;

11A cíclope a quien el pino más valiente

11B bastón le obedecía tan ligero,

11C y al grave peso junco tan delgado,

11C que un día era bastón y otro cayado.

Luis de Góngora

ESTROFAS DE DIEZ VERSOS

Décima o espinela

Estrofa de diez versos octosílabos de rima consonante con el siguiente esquema: 8a 8b 8b 8a 8a 8c 8c 8d 8d 8c

8a Admirase un portugués

8b al ver que en su tierna infancia

8b todos los niños en Francia

8a supiesen hablar francés.

8a Arte diabólico es,

8c dijo, torciendo el mostacho,

8c que para hablar en gabacho

8d un fidalgo en Portugal,

8d llega a viejo y lo hace mal,

8c y aquí lo parla un muchacho.

Nicolás Fernández Moratín.

POEMAS DE COMPOSICIÓN FIJA

Existen poemas que tienen una composición fija, constituida unas veces por series de estrofas y otras por combinaciones que no lo son.

Soneto: es una combinación estrófica de catorce versos, compuesta por dos cuartetos y dos tercetos

Ilustre y hermosísima María, 11A
mientras se dejan ver a cualquier hora 11B
en tus mejillas la rosada Aurora, 11B
Febo en tus ojos y en tu frente el día, 11A
y mientras con gentil descortesía 11A
mueve el viento la hebra voladora 11B
que la Arabia en sus venas atesora 11B
y el rico Tajo en sus arenas cría; 11A
antes que de la edad Febo eclipsado 11C
y el claro día vuelto en noche oscura 11D
huya la Aurora del mortal nublado; 11C
antes que lo que hoy es rubio tesoro 11E
venza a la blanca nieve su blancura, 11D
goza, goza el color, la luz, el oro. 11E.

El Zéjel. Está compuesto por un estribillo de uno o dos versos, una estrofa llamada mudanza de tres versos monorrimos y un verso de enlace o vuelta que recoge la rima del estribillo.

¿Por qué me besó Perico, 8-
por qué me besó el traidor? 8a Estribillo
Dijo que en Francia se usaba 8b
y por eso me besaba, 8b Mudanza
y también porque sanaba 8b
con el beso su dolor. 8a verso de enlace
¿Por qué me besó Perico, 8-
por qué me besó el traidor? 8a Estribillo

El Villancico.

Lo forman un estribillo de uno a cuatro versos, repetido a lo largo del poema total o parcialmente; una mudanza, que consiste generalmente en una redondilla, y uno o varios versos de enlace con la misma rima que el estribillo.

Cogióme a tu puerta el toro, 8- linda casada, 5a

linda casada; 5a Estribillo no dijiste:- Dios te valga 8a Estribillo

no dijiste: - Dios te valga. 8a

El novillo de tu boda 8b

a tu puerta me cogió; 8c

de la vuelta que me dio 8c Mudanza

se rió la aldea toda, 8b

y tú, grave y burladora, 8b Verso de enlace

Letrilla.

Es un poema satírico hexasílabo u octosílabo de estructura similar al villancico o a un romance con estribillo.

COMPOSICIÓN POÉTICA FORMADA POR SERIES DE VERSOS

El Romance.

Serie de número indeterminado de versos octosílabos, con rima asonante en los versos pares. Se denomina Romance Heroico a aquel tipo de Romance endecasílabo. Si los versos son heptasílabos se denomina Endecha y si son hexasílabos Romancillo.

Cuando las huecas trompas y timbales 11 -

con general contento resonaron, 11 a

la llegada anunciando de un guerrero 11 -

que viene a combatir. Por los tablados 11 a Romance Heroico.

cundió el rumor confuso de gran pueblo 11 -

que se fue nuevamente acomodando, 11 a

y que hundiéndose en silencio al punto mismo 11 -

que el nuevo guerreador entró en el campo 11 a

La Silva.

Es una serie de versos endecasílabos y heptasílabos mezclados libremente con distribución también libre de las mismas, pudiendo quedar algún verso suelto.

Para y óyeme, ¡oh Sol! Yo te saludo, 11-

y extático anti ti me atrevo a hablarte: 11B
ardiente como tú mi fantasía, 11C
arrebatada en ansia de admirarte, 11B
intrépidas a ti sus alas guía, 11C
¡Ojalá que mi acento poderoso, 11D
sublime resonando, 7e
del trueno pavoroso 7d
la temerosa voz sobrepujando 11E
¡oh Sol!, a ti llegara 7f
y en medio de tu curso te parara! 11f

SOCIOLOGÍA Y LITERATURA



NOCHE DE RICOS -DIEGO RIVERA

La necesidad de integrar los hechos literarios en la historia de las *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800) es una referencia obligada para trazar una historia de las relaciones entre literatura y sociedad. La sociedades humanas es un descubrimiento casi contemporáneo de los inicios de la ciencia histórica tal y como se entendía a finales del siglo XVIII, es decir, requiere tener en cuenta la obra de Vico, Schlegel, Schiller, Madame de Staël y desde luego Hegel. La obra de Madame de Staël, sociología de la literatura es un método de estudio de las obras literarias parten del presupuesto de que la vida del hombre es fundamental para la comprensión y explicación de la obra literaria. La sociología de la literatura, en concreto, establece conclusiones que parten de la consideración de la literatura como realidad, fenómeno o institución social, en tanto que relaciona las obras literarias y sus creadores, la sociedad y el momento histórico en que nacen, y la orientación política que las inspira.

Son diversas las relaciones que se pueden establecer entre literatura y sociedad, aunque básicamente se reducen a dos: el análisis puede pretender ilustrar la sociedad utilizando el textoliterario como un documento de época o establecer conclusiones acerca de la obra basadas, en último término, en las

relaciones que se presumen entre las estructuras literarias y las sociales. Normalmente, esta segunda línea se adscribe filosóficamente al ámbito del marxismo.

EL MARXISMO Y LOS ESTUDIOS LITERARIOS

La crítica literaria marxista se ha consagrado a explicar la influencia de razones económicas en la literatura y a señalar cómo esta debía ayudar en el camino hacia el socialismo. Sus figuras más relevantes son Gramsci, Lukács, Goldmann, Adorno, Althusser, Williams, Macherey y GalvanodellaVolpe, que, aunque se diferencian entre sí de forma notable, comparten la misma preocupación por los problemas generales de una teoría del arte: el juicio estético debe relacionarse con el mundo social e histórico, que proporciona la matriz de las significaciones. El valor estético no puede ser aprehendido sino en relación con la dimensión social del texto. El precepto del realismo socialista según el cual la literatura debería reflejar la realidad y mostrar ciertas actitudes políticas, está profundamente arraigado en la crítica marxista. Esta teoría es uno de los argumentos con los que la crítica marxista hizo frente a las teorías formalistas. La idea de que el arte es reflejo de la estructura social aparece en numerosos textos marxistas y recibió su mejor formulación en las obras de Lukács.

Lukács Gorge: El valor de la obra artística

<!--[if !vml]--> Cuando un crítico marxista analiza la literatura, parte de la convicción de que no se dedica a materias de opinión, sino a una realidad que es fruto de condicionantes políticos y sociales objetivos. Lo esencial de la práctica *lukácsiana*, por ejemplo, es el estudio detenido de un texto literario a la luz de cuestiones sociales de largo alcance. El punto de arranque es el escritor, una obra concreta, y a partir de aquí la argumentación del crítico húngaro se desplaza a niveles muy superiores mediante divagaciones muy complejas. La categoría esencial en el pensamiento de Lukács es la de totalidad, que resulta también esencial en Goldmann. Lukács considera que el novelista no debería renunciar a la totalidad como perspectiva, pues solo en este caso la obra artística supone no ya un reflejo del mundo sino su descubrimiento y su conocimiento. En este sentido, la verdadera literatura refleja la realidad, es decir, las objetivas circunstancias históricas y sociales anteriores a su representación artística. Cualquier obra literaria verdadera salta por encima de estilos o temas para presentar al lector una visión totalizadora de la realidad. Para Lukács y para una parte del pensamiento marxista, el realismo determina el valor de las obras artísticas. El artista debe tender a la creación de obras que reflejen la realidad tal y como las concebía la *ciencia* del socialismo. La forma que toma la obra debe ser aquella que con mayor inmediatez permita acceder al contenido, no debe funcionar como obstáculo, no debe servir de distracción de la realidad que cuente el autor. El escritor debe aspirar a la máxima transparencia y no deformar los objetos que represente. Desde este punto de vista, el ideal sería que no existiera *forma*, lo que supondría identificar o superponer ambos planos: el mundo y la literatura.

LucienGoldmann : La obra literaria creación de un sujeto colectivo

La compleja relación que une y separa al individuo con la sociedad es uno de los grandes temas de la investigación de origen marxista. Entre quienes mejor teorizaron sobre los vínculos que unen las ideas políticas y sociales con la literatura está Lucien Goldmann y su propuesta de *sujeto colectivo*. Goldmann estudia los textos para comprobar en qué medida recogen la visión del mundo, de la clase o grupo social a que pertenece su autor. Cuanto más se acerque un texto a la articulación más completa de esa visión, más clara será su validez artística. Las obras literarias no deben verse sólo como creaciones de individuos sino de un *sujeto colectivo*, de unas estructuras mentales trans-individuales, es decir, de las ideas y valores que comparte un grupo. De acuerdo con estos principios, la interpretación de una obra literaria no consiste en señalar sus rasgos lingüísticos inmanentes. Para entenderla en su más amplio sentido debe recurrirse a las estructuras sociales, que dan cuenta de su génesis en una situación concreta. Goldmann llamó estructuralismo genético a este modo de abordar el estudio de la literatura

Terry Eagleton: La ideología estética

Terry Eagleton ha propuesto estudiar las obras literarias a partir de unos niveles que se relacionan y articulan en un proceso continuo, con la intención de capturar o definir el inasible espacio en el que se mueve lo literario. Ninguna categoría es suficiente para determinar por sí sola qué es la literatura, cómo y por qué surge. Para ello, propone conocer, en primer lugar, el *Modo general de producción* (el feudalismo, el capitalismo) que es dominante en la sociedad que produce unos textos; en segundo lugar, se refiere al *Modo literario de producción*, que se define como una unidad de ciertas fuerzas y relaciones sociales de la producción literaria en una determinada formación social (en los estudios sobre la imprenta, por ejemplo). En tercer lugar, destaca la *Ideología general*, constituida por los discursos acerca de creencias y valores que están relacionados con las estructuras de producción material, y que reflejan las relaciones entre las experiencias vividas de sujetos individuales con las condiciones sociales en que se producen. Esta *Ideología general* no siempre estará de acuerdo con el *Modo literario de producción* y el *Modo general de producción*. La clase social, el sexo, la nacionalidad, las creencias, etc. componen la ideología del autor, que se insertará o no de manera armoniosa en la *Ideología general*, pues entre ambas puede haber homología efectiva o una profunda contradicción (así podría ocurrir entre la ideología del autor y la expresada en la obra literaria). La *Ideología estética* sería el estrato más complejo, que interesa desde el papel de la estética o de la cultura dentro de una determinada formación social, el carácter más o menos avanzado de algunas realizaciones literarias, etc. Y finalmente, el texto, que es el producto que nace de la convergencia de los elementos mencionados.

Pierre Bourdieu: Teoría del campo literario

Bourdieu considera que es necesario superar la antinomia entre lo que él llama explicaciones internas y explicaciones externas del hecho literario (la *estructuralista* y *marxista*, respectivamente). El problema, según él, radica en

que tanto el marxismo como los análisis formales han ignorado la cuestión de la lógica interna de los objetos culturales y los grupos que los producen (juristas, intelectuales, artistas...).

Bourdieu señala, entonces, que las sociedades modernas se organizan en *campos*, en espacios sociales de creación cultural, científica, jurídica, etc. que no responden a una lógica única, ni a una jerarquía que los unifique. Desde el punto de vista metodológico, ya no es posible acceder al estudio de la sociedad a partir de las nociones de estructura y superestructura, porque lo objetivo y lo subjetivo, lo simbólico y lo material son elementos indisolubles. Para hacer frente a las carencias de los análisis internos y externos, Bourdieu ha desarrollado la teoría mencionada. Los *campos* median entre estructura y superestructura, pero permiten una autonomía de estudio, pues presentan una lógica y organización peculiares.

Para Bourdieu es esencial atender al microcosmos en el que se producen obras culturales y estudiar las relaciones que sostiene cada agente o institución con los demás. El *campo* vendría a ser el espacio en el que se enmarcan estas relaciones y en este ámbito se engendran las estrategias de los productores, la forma de arte que preconizan, las alianzas que sellan, las escuelas que fundan. Los determinantes externos invocados por los críticos marxistas sólo pueden ejercerse por mediación de las transformaciones de la *estructura del campo*, que ejerce un efecto de refracción parecido al de un prisma. Sólo si se conocen las leyes mediante las que funciona (su coeficiente de refracción, su grado de autonomía), podrán comprenderse los cambios en las relaciones entre escritores, entre los partidarios de los diferentes géneros, concepciones artísticas que suceden cuando se produce un cambio de régimen político o un reajuste económico.

El proceso de análisis de las obras culturales consiste en la correspondencia entre dos estructuras homólogas, la estructura de las obras (géneros, formas, estilos, temas) y la *estructura del campo literario*. La razón por la que se producen cambios en la cultura, por ejemplo los estudios literarios, reside, según Bourdieu, en los conflictos que surgen de los campos de producción correspondientes. Estas luchas pretenden conservar o transformar la relación de fuerzas instituida. Las estrategias de los agentes y de las instituciones inscritos en estas pugnas, es decir, sus tomas de posición (tanto específicas, como podrían ser las estilísticas, como las no específicas como las políticas) dependen de la posición que ocupen en la *estructura del campo*, en la distribución de lo que él llama *capital simbólico específico* y que, por mediación de las disposiciones constitutivas de su habitus, les impulsa ya sea a conservar ya sea a transformar la estructura de esa distribución. El *campo* es un mundo relativamente autónomo con sus reglas y su lógica, porque impone los agentes y los objetos que pueden entrar en él. Se trata de un espacio de conflictos en el que los contendientes luchan por monopolizar el capital común. Los agentes que forman el campo (clases, grupos, instituciones) pugnan dentro de él para mantenerlo o cambiarlo. Su funcionamiento no puede reducirse a una única lógica. Por lo demás, los *campos*, tal y como los define Bourdieu, no son entidades intemporales, sino que cambian, se desarticulan y vuelven a articularse de otra manera, es decir, se transforman.

Literatura y compromiso: Jean Paul Sartre

El dilema de si el escritor debe tomar posición frente a los problemas contemporáneos o atender a su mundo interior ha estado siempre presente: la pregunta arranca de Platón, pero ha tomado un cariz especial a raíz de las guerras mundiales, los genocidios o la degradación de las relaciones humanas y de la naturaleza. El debate acerca de la transformación de la sociedad a través del arte sufrió un gran impacto con la aparición de *¿Qué es la literatura?* (1948) de Jean Paul Sartre. Sartre dirigió su ensayo a sus contemporáneos pero su objetivo concreto fue rebatir las opiniones vertidas por Julien Benda (1867-1956) en un conjunto de estudios sobre literatura titulado *La France byzantine* (1945) y en un ensayo aparecido en 1927 y titulado *La trahison de los clercs (la traición de los intelectuales)*. Ya durante la Primera Guerra Mundial Benedetto Croce había despreciado a los intelectuales que ignoraron su compromiso con la verdad al avalar las mentiras de la propaganda de la guerra, y en 1925 condenó el manifiesto de los intelectuales fascistas. Sus consideraciones no pasaron desapercibidas, pero fue Julien Benda quien más reflexionó en aquellos años sobre el papel que debía cumplir el intelectual en la sociedad. Benda abominaba de aquellos autores que no abordaban las grandes cuestiones que afectaban desde siempre al ser humano y se consagraban a las menudencias políticas de cada día, despreocupándose de los problemas mayores e infectando sus propios escritos con lo cotidiano. Sartre responde asegurando que la misión del escritor es arrimar el hombro en el momento que le ha tocado vivir, y escribir para los contemporáneos en vez de mirar el mundo con ojos futuros. El escritor no es sinónimo de creador, sino casi de soldado o de combatiente. Frente a los calificativos de obra hermosa o emocionante, el existencialismo de Sartre valora las obras en función de su importancia, de la eficacia para la causa a la que se adhiere. No son sus valores estéticos los que cuentan sino la influencia que su mensaje puede ejercer en los contemporáneos. Lo primordial de la literatura es servir a la comunidad, y eso es lo que plantea Sartre en *¿Qué es la literatura?*, donde propuso tres preguntas: ¿Qué es escribir?, ¿Por qué escribir? y ¿Para quién se escribe?

Sartre libera de compromiso a la poesía, porque según él, no utiliza *palabras-signos* sino *palabras-cosas*, del mismo modo que la música usa sonidos o la pintura colores. Para el prosista las palabras son significados, son las armas de las que se vale; para el poeta, las palabras son la cosa misma. El escritor vive en una *situación*, de modo que el silencio es tan responsable, tan culpable, como la acción. Todo escrito posee un sentido, aunque diste de aquel que el escritor quiso dar a sus páginas, pero inevitablemente, el escritor está comprometido hasta su retiro más íntimo, tanto si opina mediante su obra como si calla. Según Sartre, el placer estético es puro cuando llega por añadidura, pero primero ha de reflexionarse sobre la intención de lo que se escribe y solo después considerar el estilo o la construcción literaria. Para Sartre, en definitiva, se escribe para revelar la relación del hombre con el mundo, lo que implica que se escribe para el público (contemporáneo) y, además, con el objeto de incitar a quienes nos rodean a tomar postura ante lo que se tiene delante. La idea básica es, entonces, que no hay *comunicación* al margen del

tiempo; las obras del espíritu se producen para ser consumidas en el mismo lugar y momento en que se producen.

LA PALABRA SOCIAL EN LA NOVELA: Mijaíl Bajtín

Para Bajtín son especialmente llamativos los textos narrativos literarios, especialmente las novelas, en las que se revela con mayor profundidad la presencia del *otro* y el cruce de múltiples voces y diálogos no sólo en relación interna sino externa. En su libro *Teoría y estética de la novela*, una obra que desarrolla sus grandes postulados en torno al género novelístico, el autor comprende el texto novelesco como un Sistema de Diálogos que involucra la representación de 'ha blas', de estilos, de concepciones concretas, inseparables del lenguaje, y aclara que el lenguaje de la novela no está únicamente representado sino que, a la vez, sirve de objeto de representación.

Para Bajtín, la estilística tradicional, inspirada en el "subjektivismo individualista" es incapaz de dar razón de la totalidad social de la palabra novelesca, aparece como un arte de cámara, esto es que ignora la vida social de la palabra, fuera del taller del artista: la palabra de los anchos espacios, de las plazas públicas, de las calles, de las ciudades y aldeas, de los grupos sociales, de las generaciones y de las épocas. La estilística vossleriana no tiene que ver con la palabra viva, sino con su preparado histológico, con la palabra lingüística abstracta que sirve a la destreza individual del artista. Para el autor ruso, sólo a fines del siglo XIX comienza el interés por los problemas concretos de la prosa artística, por los problemas técnicos de la novela y solamente en los años veintes, la palabra novelesca en prosa empieza a ocupar un lugar en la estilística. La novela es un fenómeno pluriestilístico, plurilingual y plurivocal; está constituida por unidades lingüísticas heterogéneas. Existen cinco tipos de unidades estilístico-compositivas que se deben tener en cuenta en todo texto novelesco:

1. La narración literaria directa del autor.
2. La estilización de las diferentes formas de la narración oral costumbrista (*skaz*).
3. La estilización de diferentes formas de narración semiliteraria (escrita) costumbrista
(cartas, diarios, etc.).
4. Las diversas formas del lenguaje extra artístico del autor (razonamientos morales, Filosóficos, científicos, declamaciones retóricas, descripciones etnográficas, informes oficiales, etc.), y
5. El lenguaje de los personajes, individualizado, desde el punto de vista estilístico. Por tanto, para Bajtín, "el estilo de la novela reside en la combinación de estilos" y la novela "es la diversidad social del lenguaje organizada artísticamente" y a veces de voces y lenguas individuales. De ahí que la

premisa necesaria del género novelesco sea la estratificación interna de una lengua en cada momento de la existencia histórica; la novela orquesta todos sus temas, gracias a la estratificación interna de la lengua nacional en dialectos sociales, en grupos, en argots profesionales, lenguas de género; lenguajes de generaciones, de edades, de corrientes; lenguajes de autoridades, de círculos y modas pasajeros, lenguajes de los días e incluso de las horas. Si la unicidad del sistema del lenguaje, en la mayoría de los géneros poéticos se constituye en premisa fundamental, la novela como género heterogéneo se acoge a la estratificación interna, al plurilingüismo social y a la plurifonía individual de la lengua. El lenguaje de la novela no es un sistema de categorías gramaticales sino un lenguaje *saturado ideológicamente* como una concepción del mundo.

Ahora bien, en el lenguaje operan dos tipos de fuerzas: la centrípeta, encarnada en el lenguaje único y la centrífuga, en las fuerza estratificadoras del plurilingüismo social e histórico; los géneros literarios se caracterizan por la presencia de estas dos fuerzas; los géneros poéticos gravitan en la corriente de las fuerzas significadoras y centrípetas y los

géneros literarios en prosa en las fuerzas centrífugas y descentralizadoras.

Bajtín agrega un nuevo concepto al hablar de la palabra dialógica, esto es, inscrita en el diálogo social, ya que todo enunciado toca necesariamente una cantidad innumerable de hilos dialógicos, tejidos tanto alrededor del objeto como de la conciencia ideológico-social.

Sólo el mítico Adán que nombró con la primera palabra el mundo virgen, pudo evitar la

interacción dialogística con la palabra ajena. Se debe recordar que, para Bajtín, la palabra nace en el interior del diálogo como su réplica viva y se forma en interacción dialógica con la palabra ajena en el interior del objeto.

Toda palabra está orientada hacia una respuesta y no puede evitar la influencia profunda de la palabra-réplica prevista. Todo hablante, según nuestro autor, siempre toma en cuenta al otro, al oyente y, a su vez, aquél toma en cuenta a éste. Es más, al comprender el discurso del otro prepara simultáneamente la respuesta, y al responder ya sabe si está o no de acuerdo (total o parcialmente), si completa lo que el otro dijo o se prepara para obedecer. Por tanto, toda comprensión de un discurso vivo tiene el carácter de una respuesta y de una u otra manera la genera: el agente interactúa desde el horizonte intersubjetivo o se convierte en hablante. De hecho, no siempre la respuesta es inmediata, mas tarde o temprano surgirá. Si volvemos a la caracterización genérica, nos encontramos con el fenómeno de la no utilización de la dialogización natural de la palabra desde el punto de vista artístico por parte de los géneros. El estilo poético desconoce, dice Bajtín, la sensación de marginación y de historicidad y omite la determinación social del propio lenguaje.

En cambio, el prosista 159 intenta hablar en un lenguaje ajeno, incluso sobre lo personal y reconoce la historicidad del lenguaje. La vida verbal-ideológica

cambia de una generación a otra, de una edad a otra, de un estrato social a otro y se hace distinta inclusive de una institución educativa a otra. El lenguaje de los cadetes será diferente al de los estudiantes de los colegios públicos y por supuesto al de los privados.

Bajtin habla del plurilingüismo en tanto que los lenguajes no se excluyan entre sí y se entrecrucen de manera variada. Podríamos preguntarnos entonces ¿cuál será el papel del prosista-novelista? A esta pregunta responde que el novelista no sólo admite en su obra el plurilingüismo y el pluriformismo de la lengua literaria y no literaria sino que además debe contribuir a su profundización.

La palabra en la novela adquiere tal desarrollo que llega a configurar la creación de la novela polifónica que, en opinión de Bajtin, es “un enorme paso adelante, no sólo en el desarrollo de la prosa novelesca, esto es, de todos los géneros que se desarrollan en la órbita de la novela sino en general en el desarrollo del *pensamiento artístico* de la humanidad.

Hablar directamente acerca del pensamiento artístico polifónico traspasa los límites del género novelesco”.

(Bajtin, 1986:51). Agreguemos a estas consideraciones algunas reflexiones sobre la novela humorística que se sustenta en la parodia. Si bien los estudios bajtinianos se centran en la tradición de la novela humorística inglesa y concluyen que el estilo humorístico inglés se basa en la estratificación del lenguaje corriente, Bajtin señala el papel de la parodia en la historia de la novela europea, y sostiene que los modelos y variantes novelescos más importantes se han creado en el proceso de destrucción paródica de universos novelescos precedentes, entre ellos los de Cervantes y Rabelais Resumiendo, en la propuesta bajtiniana, la novela se convierte en un microcosmos del plurilingüismo y, dado que cada lenguaje en ella es un punto de vista, un horizonte ideológico, social y cultural de grupos sociales, allí todo lenguaje comienza a tener otra resonancia con respecto a la que tenía al entrar y, a su vez, relativiza ese lenguaje.

Walter Benjamin: su concepción estética

Walter Benjamin fue un prolijo y multifacético pensador; su obra discurre entre preocupaciones teológicas, filosóficas, sociológicas, políticas y lingüísticas entre otras. A la vasta obra de Benjamín se suman sus facetas de traductor, conferencista y hombre mediático (con 90 audiciones radiales). A pesar de sus múltiples intereses, Benjamín se autodefinía como un crítico. No menos variadas fueron las fuentes de las que se nutrió para su producción intelectual, sin sucumbir empero a ninguna de ellas; su capacidad de asombro fue infinita y recibió la influencia de distintos pensadores, pero jamás fue discípulo de nadie. Desde el punto de vista estrictamente intelectual, Benjamín no se comportó de manera distinta; construyó sus asertos como una conjunción de mosaicos teóricos reticentes a cualquier amalgama. Su prosa está constituida por citas e ideas superpuestas destinadas a provocar impresiones más que cogniciones. Es el propio Benjamín en *El Arco Iris* (1915) quien propone que la línea emerge

a partir de la yuxtaposición de los colores, lo cual aplicó a su propia producción literaria, que se observa hecha a retazos sin una linealidad preestablecida. Sus escritos, que apelan con frecuencia a la alegoría, son de por sí mismos alegóricos, por tanto quien busque definiciones precisas o caminos certeros se encontrará siempre con un Benjamín que acecha y sorprende.

Dentro del primer momento de influencia judaica más clara, que corresponde a sus textos de juventud, Benjamín (1916) plantea la existencia de un “lenguaje de los hombres” inherente a toda manifestación de su vida espiritual. Por su parte, el ser espiritual de las cosas expresa su esencia —aquello que es comunicable verbigracia de la “lengua”; ahora bien, la cosa en sí no contiene a la palabra, más bien la cosa es creada según la tradición judía por el verbo de Dios. Es precisamente a partir de esta concepción mística donde Benjamín se ve obligado a introducir el concepto de traducción, traducción de la “lengua de las cosas ” a la “lengua del hombre ”, que no es otra cosa más que la nominación, como atributo legado por Dios a la humanidad. En el momento mítico, antes de la expulsión del paraíso, existe una correspondencia entre la palabra y la cosa; a partir de la expulsión del paraíso la palabra se vuelve “vana ”; empero la escultura, la pintura, la poesía y las demás manifestaciones artísticas nos hablan no solo en lenguas nominales o acústicas, sino en la lengua de la materia, quizá como residuo del estado primigenio al cual retorna Benjamín en su incesante búsqueda de la verdad. La verdad es entonces la traducción del lenguaje de las cosas, que nos hablan de su propia lengua, al lenguaje de los hombres, concibiendo Benjamín su función de crítico como la de una especie de hermeneuta que trasciende el llamado sonoro subyacente en la palabra, cuya inspiración divina remonta al momento primordial de la creación. A manera de compensación, con la expulsión del paraíso surge “la magia del juicio” y del “veredicto juzgador ”, la posibilidad de interrogación como prototipo de toda manifestación crítica.

Benjamín (1922) nos advierte que la crítica y su pretensión de verdad destruye la “hermosa apariencia ” que es consustancial a la obra de arte y que le brinda su condición de tal; en virtud de ello propone que la crítica artística no debe levantar la “bella apariencia ” en un acto de descubrimiento, sino que ha de ser precisamente intuición de lo hermoso que reside en la obra y su apariencia.

Para Benjamín (1931) en el arte “tradicional” se abstrae la mirada en una distancia providencial; en la fotografía, en cambio, se congela un instante que siempre se hace presente, y en el cine se trastoca nuestra natural forma de ver, abstrayendo la imagen de su contexto, modificándola, magnificándola o desvaneciéndola frente a nuestra propia mirada, fragmentando así el campo visual, la acción y el tiempo. El cine, pletórico de imágenes audiovisuales que se suceden con extraordinaria rapidez, no da lugar a la contemplación aurática. Quizá por ello encuentra particular agrado en la técnica brechtiana de interrupción de la acción, como posibilidad de devolverle el alma al espectador y provocar así, una evocación.

Dialéctica de la Ilustración: Theodor W. Adorno

Fue escrita juntamente con Max Horkheimer durante el exilio en Los Angeles (EE.UU.), en 1944, y se publicó en 1947 en una pequeña editorial de Amsterdam, Querido Verlag. Hasta 1968 no apareció una reedición alemana que hiciera asequible una obra que había ganado fama y era objeto de discusión y debates. El objetivo teórico de la obra queda reflejado en su prólogo: "Lo que nos habíamos propuesto era nada menos que comprender por qué la humanidad, en lugar de entrar en un estado verdaderamente humano, se hunde en un nuevo género de barbarie" (pág. 51). Para responder a la cuestión, en el primer capítulo de la obra (titulado *Concepto de ilustración*) realizan un análisis del concepto de razón tal como se ha fraguado y convertido en hegemónico en la civilización occidental, llegando a la conclusión de que en él participan por igual las ideas de "liberación" y de "dominación".

La sociedad habría creado un concepto de la Razón definiéndola como un instrumento de dominio de la naturaleza y del semejante. Como consecuencia, un enfoque positivista de la ciencia sería también otra medida de control. Así, la forma de pensar de la Ilustración gira en torno a la Razón, y este sistema racional sienta las bases de una filosofía que daría lugar a la sociedad moderna. El llamado racionalismo remite a una forma de pensar heredada y tratada como una verdad absoluta, lo cual es erróneo. La sociedad moderna es, pues, una sociedad donde el conocimiento científico adquiere un valor superior a cualquier otro. Según Adorno y Horkheimer, lo que se entiende por Razón funciona como un mecanismo de dominio sobre la naturaleza y el otro. Sin embargo, pensar de manera racional no supone una actitud de despotismo. El concepto de Razón dominante ha funcionado en relación con un sistema de poder cultural y político, en el cual, tener *razón* supone tener autoridad. Es por esto que el poder del conocimiento científico se pone al servicio de los intereses dentro de un sistema autoritario.

Entre sus contribuciones más destacadas a la filosofía, puede señalarse la ya mencionada *Dialéctica de la Ilustración*, en colaboración con Horkheimer, obra cuyo núcleo fundamental es la crítica al proyecto ilustrado concebido como dominio de la naturaleza. De acuerdo con dicha tesis, los excesos de la razón dominadora han acabado dando una prioridad absoluta a la razón instrumental, es decir, a una razón que se aplica a los medios (la tecnología, el entramado industrial, la sociedad administrada -*verwalteteWelt*-, etc), pero que ha perdido

completamente de vista los fines esenciales que ha de perseguir el ser humano y a los cuales debería estar subordinada la tan ensalzada razón.

Otra de las obras fundamentales de Adorno es *Dialéctica negativa*, que puede considerarse el buque insignia de todo su proyecto filosófico. Lo que él propone como dialéctica negativa es una forma de dialéctica que trata de salirse del esquema hegeliano clásico, el esquema de diálogo entre opuestos que acaba en una síntesis reconciliadora, para hacer hincapié en aquellos aspectos negativos, en los flecos sueltos de la historia, en lo que no tiene nombre, en el desfavorecido... Con ello ya no estamos ante una dialéctica tradicional y hasta cierto punto neutra, sino que se apunta claramente hacia un lado determinado de la balanza; sobre todo, pretende desmarcarse de los planteamientos cerrados de la tesis y su antítesis, con lo cual, muy en la vía ya marcada por su colega Walter Benjamin se apela a un cierto nivel de trascendencia, que se sitúa en el margen de la cadena lógica de la dialéctica tradicionalmente considerada.

Michel Foucault: El discurso del poder

Las palabras y las cosas, de 1966, empieza con una discusión de *Las Meninas* de Diego Velázquez, y su complejo juego de miradas, ocultamientos y apariciones. De ahí desarrolla su argumento central: que todos los periodos de la historia poseen ciertas condiciones fundamentales de verdad que constituyen lo que es aceptable o no, como, por ejemplo, el discurso científico. Y argumenta que estas condiciones de discurso cambian a través del tiempo, mediante cambios relativamente repentinos, de una epísteme a otra, según el término que introduce. Es una profunda reflexión sobre el ser hablado y la posibilidad humana de conocimiento. Es una obra capital, dentro de su labor intelectual, y puso al autor en el primer plano de la historia del pensamiento. *La arqueología del saber*, de 1969, representa su principal aventura en metodología. Lo escribió para lidiar con la percepción que se tenía de *Las palabras y las cosas*. Hace referencia a la filosofía analítica angloamericana, en particular a la teoría del acto discursivo. Dirige su análisis hacia la oración, la unidad básica del discurso que considera ignorada hasta ese momento. Las oraciones dependen de las condiciones en las que emergen y existen dentro del campo del discurso. No son proposiciones, ni declaraciones ni actos discursivos. En su análisis, considera los actos discursivos serios en cuanto a su análisis literal, en lugar de buscar algún significado más profundo. Es importante notar que de ninguna manera está tratando de desplazar o invalidar otras formas de analizar el discurso.

Michel Foucault fue sin duda el filósofo francés que más se acercó al tipo de pensamiento propio de los investigadores en ciencias sociales (sociólogos, antropólogos e historiadores). Ni historiador (o deconstructor de la historia) del

pensamiento filosófico, ni comentarista privilegiado de un autor o de una tradición, ni teórico puro de lo social, ni clarificador de conceptos o problemas, Foucault intentó escapar a muchos de los mandatos de su universo intelectual de pertenencia.

Roland Barthes: La nueva crítica

Barthes es parte de la escuela estructuralista, influenciado por el lingüista Ferdinand de Saussure, por Émile Benveniste, Jakobson y Claude Lévi-Strauss. Crítico de los conceptos positivistas en literatura que circulaban por los centros educativos franceses en los años 50. Una parte de la obra inicial de Barthes, si bien heterogénea y a menudo abstracta, puede ser accesible con una lectura metódica y concentrada; los conceptos propuestos para el análisis semiológico, en un primer momento provenientes de lingüistas como los ya citados y Hjelmslev y otros van derivando a una especificidad mayor que permite avanzar por el entonces poco transitado camino de la Semiótica, que desarrolla en su libro *Elementos de Semiología*. Su producción literaria experimentó diversas evoluciones: desde unos orígenes sartrianos y brechtianos matizados, desarrolló después una investigación propiamente semiológica, con un interés especial por la lingüística. Durante un tiempo se interesó por el campo «textual»: la obra literaria considerada desde diversos puntos de vista, nunca unilateralmente, y que implicaba, o bien una filosofía del sujeto de tipo psicoanalítica o bien una filosofía de la sociedad de tipo marxista o político. Roland Barthes considera que la intención de un autor al escribir una obra, no es el único anclaje de sentido válido a partir del cual se puede interpretar un texto. Él considera que en la literatura se pueden encontrar otras fuentes de significado y relevancia. Puesto que el significado no está dado por el autor, éste debe ser creado activamente por el lector a través de un proceso de análisis textual.

En 1953 escribió su primer ensayo, *Le degré zéro de l'écriture*, le siguieron un original *Michelet*, y sus *Mythologies*, que le dieron merecida fama por su agudeza sociológica. En 1963 publicó un polémico *Sur Racine* y al año siguiente apareció una recopilación excelente de *Essais critiques*, que se tradujo a varios idiomas. Su breve trabajo *Critique et vérité* sirvió para defender a la nueva crítica, en 1966. Luego, publicó dos libros más técnicos, *Système de la mode* y *S/Z*, una lectura de Balzac.

En *S/Z*, de 1970, realiza un análisis extenso de una historia breve, el *Sarrasine* de Honoré de Balzac, donde pretende identificar otras fuentes de significado y de relevancia. Con su lectura tan abierta, establece cinco grandes códigos que determinan los tipos de significado, y que pueden encontrarse en un texto a través de múltiples lexías. Estos grandes códigos lo llevaron a definir que las historias tienen la capacidad de ofrecer una pluralidad de significados, si bien ésta se halla limitada por otros elementos formales, como es la secuencia lineal de la escritura: al ser una línea temporal definitiva, que debe ser seguida por el lector, restringe su libertad analítica e interpretativa. De este proyecto concluye que un texto ideal debiera ser reversible; es decir, abierto a una gran variedad de interpretaciones diferentes. Un texto solo puede ser reversible al evadir los artefactos restrictivos que *Sarrasine* tiene, por ejemplo las líneas temporales restrictivas, así como definiciones exactas de eventos. Él lo describe como la diferencia entre un texto «escribible», en la cual el lector reinterpreta libremente y adquiere un papel activo en el proceso creativo; y un texto «legible», en los cuales se restringen estas posibilidades y son textos simplemente leídos. Este proyecto le ayudó a identificar lo que él buscaba en la literatura, la apertura para múltiples interpretaciones. Su noción de textos escribibles es similar al concepto del hipertexto, el cuál será desarrollado posteriormente por otros autores.

Durante la década de 1970, Barthes continuó renovando su crítica literaria, apelando a Jacques Derrida, Philippe Sollers o Jacques Lacan y a otros filósofos y analistas. Buscó cada vez la convergencia entre ensayo riguroso y su el deseo de ser escritor: a *Sade, Fourier, Loyola*, 1971, texto más defensor de cierta neutralidad narrativa, le siguen obras como *L'Empire des signes*, 1971, resultado de un viaje a Japón, *Nouveaux essais critiques*, 1972, y un año después su célebre y sucinto *Le plaisir du texte*. En 1975, dio un giro mayor con *Roland Barthes par lui-même*, rara autobiografía en forma de aforismos, anécdotas, pequeñas teorizaciones. Esta obra en cierta medida fue prolongada por su libro sobre el discurso amoroso, que logró un éxito a su juicio perturbador (1977).

Tras su muerte, en los ochenta se publicaron una serie de libros de ensayos sueltos, agrupados temáticamente, que ponían de manifiesto la variedad y la alta calidad de su ensayística: *El grano de la voz*, entrevistas; *Lo obvio y lo obtuso*, *La aventura semiológica* y *El susurro del lenguaje*; además apareció

Incidentes, con escritos muy personales. Todos sus libros han sido traducidos al español y reimpresos varias veces, en vida dio clases y conferencias desde Oxford hasta Harvard, en América latina en Chile y en México. En 1993 empezaron a publicarse sus *Œuvres complètes*, con gran número de trabajos dispersos y algún inédito; apareció en Seuil, editor de toda su obra. Esa recopilación ha sido reeditada de modo más accesible con ocasión de la importante exposición *R/B* en el Centro Pompidou en 2002. Pero había más legado de su obra. Entre 2002 y 2003 aparecían además los primeros tomos de sus seminarios: *Comment vivre ensemble*, *Le neutre* y *La préparation du roman*. Algo más tarde se publicó otro más: *Le discours amoureux. Séminaire*. En 2009 se han recuperado otros dos libros inéditos, extraídos de sus notas: *Journal de deuil* y *Carnets de voyage en Chine*.

BIBLIOGRAFÍA SUGERIDA

- Amado Alonso (1955) *Materia y forma en poesía*
- Bally, Charles (1957) *El lenguaje y la vida*. Buenos Aires. Edit. Losada
- Castagnino, R. (1965) *La enseñanza de la composición*. Edit. Huemul
- Dámaso Alonso (1950) *Poesía Española. ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid Gredos.
- Lázaro, Fernando. (1954) *como se comenta un texto literario*. Madrid
- Pierre, Guiraud, *La estilística*. editorial Nova. Buenos Aires
- Todorov, T (1975) *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos aires, siglo XXI
- Vossier, K. (1957) *Filosofía del lenguaje*. Buenos Aires. Edt. Losada
- Bourdieu, Pierre. (2002), *Las reglas del arte*. Buenos Aires: Anagrama.
- Barthes, Roland.. (1969), *Literatura y sociedad*. Barcelona: Martínez Roca
- Callois, R. (1942) *Sociología de la novela*. Buenos Aires: Sur.
- Georg Lukács (1965), "Tolstoi y la evolución del realismo". Buenos Aires: Siglo Veinte.
- Georg Lukács. (1971) *Teoría de la Novela*. Barcelona, EDHASA
- Georg Lukács (1985). *El Alma y las Formas*. México, Grijalbo,
- Georg Lukács (2004), *Sociología de la literatura*. Barcelona: Península.
- Hauser, A. (1969), "La novela social en Inglaterra y Rusia". En *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid: Guadarrama.
- Heidegger, M. (1985), "La época de la imagen del mundo". En *Sendas perdidas*. Madrid: Alianza

LucienGoldmann.(1971) "Introducción a los primeros escritos de Georg Lukacs". En: Teoría de la Novela. Barcelona, EDHASA.

LucienGoldmann(1985). El Hombre y lo Absoluto. Barcelona, Ediciones 62,

LucienGoldmann.(1971) Sociología de la Creación Literaria. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión..

Mijaíl Bajtín(1986). Problemas Literarios y Estéticos. La Habana, Arte y Literatura, 1986. p. 31.

Mijaíl Bajtín (2002), Estética de la creación verbal (Cap. "Del libro 'Problemas de la obra de Dostoievsky). Buenos Aires: Siglo XXI

Nisbet, R. (1977), La formación del pensamiento sociológico. Buenos Aires: Amorrortu.

Sartre, J.P.(1976) ¿Qué es la literatura? Losada. Buenos Aires

Terry Eagleton.(1994) Una Introducción a la Teoría Literaria. Bogotá, FCE,

Wilde, O. (1891), "Prefacio" de El retrato de Dorian Gray.

Zeraffa, M. (1971), Novela y sociedad. Buenos Aires: Amorrortu

Freud, Sigmund.

El delirio y los sueños en la Gradiva de Jensen(1979) Obras Completas. Tomo IX. Amorrortu Ed. Traducción al español J.L. Etcheverry. Primera edición en español, Buenos Aires, Argentina

La interpretación de los sueños (1900) (Buenos Aires/Madrid: Amorrortu, 1979

El yo y el ello, y otras obras (1923-1925) (Buenos Aires/Madrid: Amorrortu, 1979.

Lacan, Jacques.

El Seminario de Jacques Lacan ; Libro 7; La ética del psicoanálisis. Buenos Aires, Paidós.Elsinhome (2007)

La angustia (2005)

El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica(1983)

El deseo y su interpretación"(1999)inédito. Paidós, Buenos Aires.

Las formaciones del inconsciente(1999)

GastonBachelard

El agua y los sueños (1942)

El aire y los sueños (1943)

La tierra y los ensueños de la voluntad(1948)

La tierra y las ensoñaciones del reposo(1948) La poética del espacio (1957)

La poética de la ensoñación (1960)

El derecho de soñar (1970) Compilados
Fragmentos de una poética del fuego (1988)

Paul Ricoeur

La memoria, la historia y el olvido,
(2004) Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires Del texto a la acción
(2001) Fondo de Cultura Económica Buenos Aires La metáfora viva, (2001)
Editorial Trotta, Madrid Freud: una interpretación de la cultura (1999) Siglo XXI-
México
La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido (1999) Arrecife Producciones
Sí mismo como otro (1996) Siglo XXI de España, Madrid Tiempo y narración, III,
El tiempo narrado (1996) Siglo XXI-México
Tiempo y narración, II (1995) Configuración del tiempo e relato de ficción, Siglo
XXI-México

Carl Gustav Jung

Obra completa (1999) Madrid: Editorial
Trotta Volumen 9/1 - Los arquetipos y lo inconsciente
colectivo (2002) Madrid: Trotta Volumen 4 - Freud y el Psicoanálisis
(2000) Madrid: Trotta

Barthes et al.

-1970 Roland Barthes et al., La semiología. Buenos Aires: Tiempo
contemporáneo

Greimas, A.J.

- (1966), Semántica estructural, Madrid, Gredos, 1971.
- (1970), En torno al sentido. Ensayos semióticos, Madrid, Fragua, 1973.
- (1972): "Hacia una teoría del discurso poético", en GREIMAS et al., Ensayos de semiótica poética, Barcelona, Planeta, 1976, pp. 9-34.
- (1976): La semiótica del texto, Barcelona, Paidós, 1983.

Kristeva, J.

- (1969): Semiótica 1 y 2, Madrid, Fundamentos, 1978.
- (1970): El texto de la novela, Barcelona, Lumen, 1974.
- (1971): "Ideología del discurso sobre la literatura", en BARBERIS et al., Literatura e ideologías, Madrid, A. Corazón, pp. 121-36.
- (1972): "Semanálisis y producción de sentido", en GREIMAS et al. (1979), ob.cit, pp. 274-306.

Lotman, J.M.

- (1970): La estructura del texto artístico, Madrid, Istmo, 1978.
- (1976): "The Content and Structure of the Concept of Literature", PTL, 1, pp. 339-56.
- (1963): "Sobre la delimitación lingüística y literaria de la noción de estructura", en VV. AA., Estructuralismo y literatura, 1970, pp. 109-23.
- (1969): "El problema de una tipología de la cultura", en VV.AA. Los sistemas de signos. Teoría y práctica del estructuralismo soviético, Madrid, Comunicación, 1972.
- y ESCUELA DE TARTU (1979): Semiótica de la cultura (ed. de J. LOZANO), Madrid, Cátedra (selección de textos).

Peirce, CH.S.-

- (1974): La ciencia semiótica, Buenos Aires, Nueva Visión.
- (1958), "El icono, índice y símbolo", en Obra lógico-semiótica, Madrid, Taurus, 1987, pp. 261-303.
- (1931-5), Collected Papers, Cambridge, Harvard Univ. Press.

Morris, Ch

- (1938), Fundamentos de la teoría de los signos, México, Universidad Autónoma, 1958.
- (1946), Signos, lenguaje y conducta, Buenos Aires: Losada, 1962.
- (1974): La significación y lo significativo. Estudio de las relaciones entre el signo y el y el valor, Madrid, A. Corazón

Mircea Eliade: El mito del eterno retorno

Malinowski

Levi-Strauss, Claude. (1970) El pensamiento salvaje, FCE, México.
(1972) Lo crudo y lo cocido”, Mitológicas I, FCE, México
(1972) De la miel a las cenizas, Mitológicas II, FCE, 2ª ed., México, co
(1984). El hombre desnudo, Mitológicas IV, Siglo XXI, 3ª ed., México, 1983
(1984) El origen de las maneras de mesa, Mitológicas III, Siglo XXI, 5ª ed., México

CARDONA, Francesc. Mitología griega. Edicomunicaciones. Barcelona. 1996.

GRIMAL, Pierre. Diccionario de mitología griega y romana. Ediciones Paidós. España. 1993.

GRIMAL, Pierre. La mitología griega. Editorial Pluma. Bogotá. 1977.

PAZ, Octavio. El arco y la lira. Fondo de cultura económica. México. 1986.

AUMONT, Jacques.: (1989) Estética del cine (varios autores) Paidós Ed.

Barcelona.(1990): Análisis del film (escrito con Michael Marie) Paidós Ed. Barcelona.

Baiz, Frank. (1997) Análisis del film. Literae editores. Caracas .Venezuela

Feo, Ivan (1979) Filme Ifigenia. Caracas. Venezuela

Mercader Y (2000) Estrategias simbólicas del cine: juego de reconocimiento e invención de identidades. Universidad Autónoma Metropolitana - Xochimilco Ciudad de México

Rofé Alfredo. (1990) Pensar en cine. Serie enfoco Conac. Caracas

CONSULTAR

- <http://bitacora100.blogspot.com/2008/04/el-mito-de-leda-y-el-cisne-y-su.html>
- http://es.wikipedia.org/wiki/Amado_Alonso
- <http://es.wikipedia.org/wiki/Estil%C3%ADstica>
- http://http://es.wikipedia.org/wiki/Sociolog%C3%ADa_de_la_literatura
- <http://http://www.psicopolis.com/sociologia/PierreBourdieu.htm>
- <http://http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/sociolit.html>

- <http://sapiens.ya.com/narci3012/dama.htm#POEMAS>
- <http://usuarios.lycos.es/germax/Retorica/Dilogia.html>
- <http://www.cuentosfreudiana.com.ar/>
- <http://www.emma-arvo.net/indice.htm>
- <http://www.filosofia.tk/versoados/metrica.htm>
- <http://www.iberletras.com/33.htm>

LIBROS EN RED

<http://www.portalplanetasedna.com.ar/psicologia1.htm>

<http://www.portalplanetasedna.com.ar/digitales.htm>

<http://www.bibliotheka.org/?/buscar/lacan%20j>

<http://www.portalplanetasedna.com.ar/digitales.htm>