



# la MIRADA al TEXTO

COMENTARIO DE  
TEXTOS LITERARIOS

ROSA NAVARRO DURÁN

*Ariel*  
LETRAS

la MIRADA  
al TEXTO

COMENTARIO DE  
TEXTOS LITERARIOS

ROSA NAVARRO DURÁN

*Ariel*  
LETRAS

1.<sup>a</sup> edición: febrero de 2017  
*Edición anterior: octubre de 1995*

© 1995 y 2017: Rosa Navarro Durán

Derechos exclusivos de edición en español  
reservados para todo el mundo:  
© 1995 y 2017: Editorial Planeta, S. A.  
Avda. Diagonal, 662-664 - 08034 Barcelona  
Editorial Ariel es un sello editorial de Planeta, S. A.  
[www.ariel.es](http://www.ariel.es)

ISBN 978-84-344-2529-3

Depósito legal: B. 970 - 2017

Impreso en España por Book Print Digital

El papel utilizado para la impresión de este libro  
es cien por cien libre de cloro y está calificado como papel ecológico.

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Art. 270 y siguientes del Código Penal).

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Puede contactar con CEDRO a través de la web [www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com) o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47

## ÍNDICE

1. <b>El texto, unidad estructurada</b> .....	11
2. <b>Texto y contexto</b> .....	14
3. <b>Decodificación e interpretación</b> .....	18
4. <b>El arte de la dificultad</b> .....	20
1. Alusiones mitológicas .....	20
2. Animales literarios .....	28
3. Flores y árboles literarios .....	33
4. Geografía poética .....	38
5. Lugar y tiempo tópicos .....	42
6. El argumento de amor. Sus protagonistas .....	46
6.1. La dama .....	46
6.2. El yo poético .....	52
5. <b>De nuevo decodificar e interpretar</b> .....	56
6. <b>La estrofa y sus exigencias</b> .....	62
1. El romance .....	62
2. La octava real .....	67
3. El soneto .....	70
7. <b>Figuras retóricas</b> .....	76
8. <b>Estructura interna del texto</b> .....	99
1. El diseño retórico .....	100
2. Estructura dibujada por la anáfora .....	102
3. Estructura dibujada por la comparación .....	112

4. La definición .....	117
5. La correlación y el paralelismo .....	122
6. La bimetración .....	130
9. <b>Cómo comentar textos literarios</b> .....	136
10. <b>Comentarios de textos literarios</b> .....	143
Julio Cortázar, «Continuidad de los parques» .....	143
Francisco de Quevedo, «Alma en prisión de oro» .....	155
Jorge Luis Borges, «La casa de Asterión» .....	157
Pedro Salinas, «Perdóname si tardo algunos años» .....	164
Luis Cernuda, «La poesía» .....	178
Francisco de Aldana, «El ímpetu cruel de mi destino» .....	181
Gerardo Diego, «Insomnio» .....	183
<b>Bibliografía citada</b> .....	187

## CAPÍTULO 1

### EL TEXTO, UNIDAD ESTRUCTURADA

Todo texto con sentido está organizado. El lector debe ver la interrelación de los elementos que lo componen para entenderlo. Tiene primero que leerlo hasta su cierre, sólo así podrá aprehender su unidad. El texto entonces se destacará con sus límites; el blanco de la página lo enmarcará, y cobrará sentido el entramado que lo forma. Si la mirada distante permite dibujar la realidad captada por el cuadro impresionista, la mirada abarcadora del conjunto del texto, tras su lectura, hace que éste cobre sentido a los ojos del lector. La última palabra del texto lo fija definitivamente. Cualquier cambio podría reorganizar su material y darle un sentido diferente. Toda palabra cobra su sentido en su contexto; hasta que éste no se completa, no pueden precisarse con nitidez sus matices. El acto indispensable previo al comentario es, pues, la lectura del texto completo.

Al comenzar a leerlo, la inexistencia de situación que le dé un sentido inicial hace que las palabras surjan ingravidas —como el término «mañana» en el poema de *La voz a ti debida* de Pedro Salinas—, porque lo que Emilio Alarcos llama *opacidad inicial* hace imposible asociarlas a hechos concretos, a situaciones conocidas. Lentamente el texto creará dentro de sí su propia situación, e irá desapareciendo esa oscuridad inicial, esa ambigüedad que no permite al lector aprehender con plenitud y precisión lo que significa cada palabra en el texto que está leyendo.

Al llegar al cierre, al final, tiene ya en su poder todos los elementos que componen el texto, y éste tiene que aparecer nítido ante su mirada, comprensible. Sin embargo, no siempre es así.

Un texto de *La voz a ti debida* de Pedro Salinas nos permitirá ver el proceso descrito:

Te busqué por la duda:  
no te encontraba nunca.

Me fui a tu encuentro  
por el dolor.  
Tú no venías por allí.

Me metí en lo más hondo  
por ver si, al fin, estabas.  
Por la angustia,  
desgarradora, hiriéndome.  
Tú no surgías nunca de la herida.  
Y nadie me hizo señas  
—un jardín o tus labios,  
con árboles, con besos—;  
nadie me dijo  
—por eso te perdí—  
que tú ibas por las últimas  
terrazas de la risa,  
del gozo, de lo cierto.  
Que a ti se te encontraba  
en las cimas del beso  
sin duda y sin mañana.  
En el vértice puro  
de la alegría alta,  
multiplicando júbilos  
por júbilos, por risas,  
por placeres.  
Apuntando en el aire  
las cifras fabulosas,  
sin peso, de tu dicha.

(*Poesías completas*, p. 311)

Al leer el primer verso, «Te busqué por la duda», no sabemos quién es el *tú* buscado ni a qué hace referencia esa búsqueda por ese camino insólito. Lentamente se irán dibujando unas repeticiones que permitirán ver la trabazón del poema, la interrelación de las ideas. Como iremos constatando, no hay un camino único para comentar un texto, habrá que adaptar un método a las características que cada uno de ellos tenga. Pero sí nos podemos apoyar en unos rasgos que aparecen en los textos y que nos ayudan a aprehenderlos; uno de ellos es la *repetición*.

En este texto, hasta el verso 19 vemos tres veces repetida la búsqueda inicial. A partir de entonces, el esquema será otro.

«Te busqué» es equivalente a «Me fui a tu encuentro» (v. 3) y a «Me

metí en lo más hondo / por ver si, al fin, estabas» (vv. 6-7). El yo —el poeta— buscaba al tú. El camino es también triple: «por la duda», «por el dolor», «Por la angustia, / desgarradora, hiriéndome». El resultado se formula las tres veces con la negación: «no te encontraba nunca» (v. 2); «Tú no venías por allí» (v. 5), «Tú no surgías nunca de la herida» (v. 10). La repetición ha permitido ver como una unidad esos primeros diez versos.

Si nos dedicamos a «ver» las repeticiones, se dibujará una estructura bimembre —formulada por dos elementos— a partir de ahora. Nadie le advierte al poeta de su error y lo dice dos veces: «Y nadie me hizo señas [...], nadie me dijo.» Y los términos que precisan ese *nadie* también son dos: «un jardín o tus labios», y las *señas* que utilizarían: «con árboles, con besos», que se corresponden con los términos indicados.

También repite dos veces aquello de lo que le tenían que advertir: «que tú ibas...», «que a ti se te encontraba...». Y el error del poeta se pone de manifiesto a través de la interrelación de los elementos, porque por donde ella iba era «por las últimas / terrazas de la risa, / del gozo, de lo cierto». Y tenemos que asociar estos tres elementos con los tres lugares por donde vanamente la buscaba: «por la duda», «por el dolor», «por la angustia, / desgarradora». Vemos cómo se oponen, cómo «lo cierto» es lo antitético de «por la duda», y aunque no es posible establecer una correlación exacta entre los otros elementos, es evidente la antítesis entre «risa» y «gozo», y «dolor» y «angustia». Si no encuentra a la amada es porque su sendero era erróneo; en lugar de buscarla por la alegría, la quería encontrar por el dolor.

El resto del poema encadena otra vez con estructuras bimembres nuevos elementos que refuerzan la vivencia gozosa existencial de la amada:

- 1) en las cimas del beso sin duda y sin mañana
- 2) en el vértice puro
  
- 1) multiplicando júbilos por júbilos, por risas, por placeres
- 2) apuntando en el aire...

El texto se aprehende, pues, al concebirlo como una unidad. Así se dibuja en él el entrelazado de las ideas, se ve la construcción que lo organiza.

## CAPÍTULO 2

### TEXTO Y CONTEXTO

Este poema de Pedro Salinas está concebido como parte de una obra, *La voz a ti debida*, que su creador subtitula *Poema*. Su análisis deberá hacerse, por tanto, relacionándolo con ese contexto al que pertenece. El pronombre personal de segunda persona, que es la primera palabra, es el que da voz al poeta, alude a la amada. El poema es un fragmento del monólogo que el poeta dirige a su amada. Su relación amorosa se va perfilando en cada uno de los poemas que configuran el Poema global. Así la situación se crea en el propio texto, pero su contexto —el libro— la perfila, la completa.

Un soneto de Quevedo o de Góngora podrá analizarse al margen del resto de la obra del poeta porque está configurada como unidad independiente, pero no al margen del contexto literario del que forma parte. La lengua literaria que lo constituye se apoya en unos presupuestos poéticos que hay que conocer para poder entender el poema (y el comentario debe ser un instrumento para la comprensión profunda del texto).

Un poema puede ser también fruto de una circunstancia personal vivida por el poeta. Él puede aludirla sólo veladamente. El comentarista no debe ignorarla. Miguel Hernández escribe una serie de poemas a la muerte de su hijo; «Cuando paso por tu puerta» es uno de ellos:

Quando paso por tu puerta,  
la tarde me viene a herir  
con su hermosura desierta  
que no acaba de morir.

Tu puerta no tiene casa  
ni calle: tiene un camino,  
por donde la tarde pasa  
como un agua sin destino.

Tu puerta tiene una llave  
que para todos rechina.  
En la tarde hermosa y grave,  
ni una sola golondrina.

Hierbas en tu puerta crecen  
de ser tan poco pisada.  
Todas las cosas padecen  
sobre la tarde abrasada.

La piel de tu puerta, ¿encierra  
un lecho que compartir?  
La tarde no encuentra tierra  
donde ponerse a morir.

Lleno de un siglo de ocasos  
de una tarde azul de abierta,  
hundo en tu puerta mis pasos  
y no sales a tu puerta.

En tu puerta no hay ventana  
por donde poderte hablar.  
Tarde, hermosura lejana  
que nunca pude lograr.

Y la tarde azul corona  
tu puerta gris de vacía.  
Y la noche se amontona  
sin esperanzas de día.

*(Poesías completas, pp. 626-627)*

Las negaciones apuntan desde el comienzo a la muerte: «tu puerta no tiene casa / ni calle», «agua sin destino», la tarde sin golondrinas. La llave de la puerta rechina para todos, y crecen hierbas en ella. El *tú* aparece unido a esa puerta que no da acceso a nada. El contrapunto a ese espacio se establece con la tarde; si la puerta no conduce a ninguna parte, la tarde no encuentra tierra en que morir. La interrogación retórica «La piel de tu puerta, ¿encierra / un lecho que compartir?» marca el comienzo de la imposible comunicación con el *tú*, porque está muerto: «hundo en tu puerta mis pasos / y no sales a tu puerta», «En tu puerta no hay ventana / por donde poderte hablar».

La cuarteta final no hace más que subrayar la imposibilidad de la esperanza, la ausencia definitiva.

Si analizáramos el texto, veríamos cómo las recurrencias afirmaban ese vacío. La cuarteta casi siempre se divide en dos dísticos, marcados por la sintaxis, y en cada uno de ellos se habla de la *puerta* y de

la *tarde* (espacio y tiempo simbólicos). Sólo el comienzo une ambos términos: «Cuando paso por tu puerta, / la tarde me viene a herir» en una unidad sintáctica y rítmica; y la estrofa sexta, que no comienza con el término *puerta*:

Lleno de un siglo de ocasos  
de una tarde azul de abierta,  
hundo en tu puerta mis pasos  
y no sales a tu puerta.

Es el yo, el poeta, el sujeto que asume la eternidad de la caída de la tarde y que se acerca en su camino vital a esa puerta a la que no sale su interlocutor. La intensidad del texto reside en esa estrofa que rompe con la estructura recurrente. Es otro de los caminos para asestar el texto: ver la *disonancia* como significativa. Como veremos, en ese diseño interior que compone el texto, se destacan una o varias ideas que configuran el tema. En este caso el subrayado se hace a través de la ruptura en el sistema de recurrencias, a través de esa *disonancia*.

Pero el análisis del texto en sí no solucionaría la identificación del *tú*. Sólo el conocimiento del hecho biográfico permite entender realmente el poema y relacionarlo con otros, por ejemplo, con «Fue una alegría de una sola vez» (pp. 627-628), «Llueve. Los ojos se ahondan» (pp. 630-631), «Era un hoyo no muy hondo» (pp. 631-632), etc.

Para entender realmente sus «Nanas de la cebolla», hay que llegar al texto después de la lectura de la carta de Miguel Hernández a Josefina Manresa, su esposa, del 12 de septiembre de 1939:

Estos días me los he pasado cavilando sobre tu situación, cada día más difícil. El olor de la cebolla que comes me llega hasta aquí, y mi niño se sentirá indignado de mamar y sacar zumo de cebolla en vez de leche. Para que lo consueles te mando esas coplillas que le he hecho, ya que para mí no hay otro quehacer que escribiros a vosotros o desesperrarme. (Publicada por Concha Zardoya, 1955, p. 39.)

El comienzo de las *Nanas* está totalmente inscrito en esa realidad:

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.

En la cuna del hambre  
mi niño estaba.  
Con sangre de cebolla  
se amamantaba.  
Pero tu sangre,  
escarchaba de azúcar,  
cebolla y hambre.

*(Poesías completas, pp. 652-653)*

No conocer la realidad que hace brotar el texto empaña su comprensión total. El poeta contemporáneo puede convertir su realidad en palabra poética, el yo poético puede ser el yo del poeta, y sus vivencias las de éste. La fusión de ambos, el creador y su voz poética, se realizó en la revolución literaria romántica. A partir de entonces, el texto debe —a ser posible— leerse a partir del conocimiento de la realidad vivida por el poeta. Y por el contrario, no hay que buscar detrás del yo de la poesía amorosa de la Edad de Oro una vinculación a una historia real. El lector debe, pues, adoptar una posición distinta ante un texto contemporáneo o un texto clásico. La mirada será distinta, y el procedimiento de análisis también.